

书画鉴定中目鉴方法的内容构成

Visual Analysis in Painting and Calligraphy Authentication

杨 帆

Yang Fan

内容提要：

中国书画鉴定的目鉴方法作为鉴定书画最基本和最重要的鉴定方法，自近50年来，逐步通过鉴定家们的归纳、梳理，从不同角度总结出目鉴方法中所包含的内容。综合诸家论述，书画鉴定中目鉴方法的主要内容即书画本身，对书画作品本身的鉴定研究，包括其核心内容即笔墨和辅助内容（结构、剪裁或称样式）。而书画的装潢、用材、纸绢、图章、款式题跋等，都是被鉴定的对象，也就构成了目鉴方法的次要内容。本文在简略介绍、例析目鉴中的主要内容——书画本身和次要内容（款识和题跋、印章、书画所用材料与工具、装潢）的作用与各自的局限性，其中的重点是在探析目鉴方法的核心内容，即笔墨鉴赏在书画鉴定中的意义和作用，以及相应的理论依据。

关键词：

书画鉴定 内容构成 笔墨 书画本身

ABSTRACT:

Over the past fifty years, as the most basic and most important method of authenticating traditional Chinese paintings and calligraphy, visual analysis (*mujian*) has gradually been sorted out by authenticators who have summarized and defined its scope from a variety of perspectives. Generally speaking, visual analysis is concerned with paintings and calligraphy works focus on brushwork and other supplementary aspects (composition, cropping, or forms). Elements including mounting, materials, paper or silk, seals, inscription, and signature are all subjects in the process of authentication. These are supplementary aspects of the analytical method. This article briefly introduces and gives examples of its major aspects: painting and calligraphy itself together with the supplements such as signatures, inscriptions, seals, materials, tools, and mounting, and discusses their respective roles and limitations. It focuses on the core of the visual analysis, i.e. the authentication of brushwork, its significance in painting and calligraphy authentication, and the rationale behind this method.

KEYWORDS:

painting and calligraphy authentication, content and composition, brushwork, painting and calligraphy

当一件书画作品被拿来舒卷观览,不同的人会有不同的等待。一般观赏者等待的是看书画本身,而鉴定者则已从看到书画作品的外装潢时,就开始了他的鉴定过程。这是观赏书画和鉴定书画的不同,因此决定了目鉴的内容。书画作品被展舒开来,书画的装潢、用材、纸绢、图章、款式题跋、书画本身等,都是被鉴的对象,构成了目鉴方法的主体内容。这也就是说书画鉴定中目鉴方法的内容构成,即是对被鉴作品加以考察的各部分组成。依照张珩将书画鉴定按照主次矛盾的辩证唯物主义理论所分的主要依据,包括书画表现出的时代风格和个人风格;辅助依据则有印章、题跋、材质、装裱等。辅助依据中的著录,属作品的文献记载,可作考据的参考之用,不在目鉴范围。这主、辅依据即构成了目鉴方法的内容。

张珩此说奠定了书画鉴定学的主体内容。兹后,谢稚柳提出“内外在依据”;徐邦达分为“主要方面”和“次要方面”;各有更细微的阐述,但实质内容相同。

海外学者分为“内外在证据”。“内外在依据就是包括装潢、接补、裁割、删略和附加物。画幅上、题跋上及装裱用的绫纸上的印章,也应当作外在证据。款识和题跋本身及其常有的特指或暗示的某种关系也当列在其中”¹。内在证据则是“可以根据对画风的了解作出的一些解释”;“要求有视觉记忆的经验,对表现形式和审美(抽象的或感应的)形成能够在大脑中做一番组织排列”,“过去这种内在证据的鉴定方法一直被尊为权威,西方美术史学也证明了这一方法的价值所在”²。

台北学者傅申又总结为书画鉴定中的三项标准:书画作品风格形态特征;书画作品的艺术水平;作品基础物质属性的年代。

方闻、傅申二人是学贯中西的学者,他们的基本观点,与大陆的专家同样无实质区别,但他们共同提出并强化了书画鉴定的艺术审美作用。如方闻将书画本身的表现,区别为“表现形式和审美形式”。表现形式可以目鉴,审美形式则是目鉴引发的主观感觉。傅申则明确为作品艺术水平的判断。用中国传统书画理论而言,即形、意间的辩证认识。方闻具体说明赏鉴过程中将表现或审美形式“在大脑中做一番组织排列”,是指“包括构成所谓绘画风格的线、形、色、质地、留白及量感等各方面的综合。”这是西方艺术理论的语汇和分析方法,用中国传统艺术语言来说,就是对绘画的“笔墨”的认识和分析。这就是说,所谓“内在证据”,可以分为二个层次,一是作品的形象特征,二是构成这形象的技艺表现,以及这技艺中体现出的审美意义和个性特征。其实谢稚柳、徐邦达二人所说的“内在依据”,“主要方面”,更多的是在说明笔墨表现对书画鉴定的作用,与方闻所说的,语汇虽不同,但无根本差别。

综合诸家论述,书画目鉴的主要内容,由鉴定中的主要、辅助依据构成。对书画作品本身的鉴定研究,从目鉴方法出发。一是鉴其作品的表现形态特征;二是赏其具有独立的审美形式与其所蕴涵的文化艺术内容,即传统书画鉴定中特别强调的笔墨之鉴。因此,本文在简略介绍、例析目鉴中的主要内容——书画本身和次要内容(款识和题跋、印章、书画所用材料与工具、装潢)的作用与各自的局限性,其中的重点是在探析目鉴方法的核心内容,即笔墨鉴赏在书画鉴定中的意义和作用,以及相应的理论依据。

1 方闻,李雪曼:《溪山无尽——一幅北宋山水手卷及其在前期中国绘画史上的意义》,薛永年《名家鉴画探要》,第293页,中国青年出版社,2008年。

2 方闻,李雪曼:《溪山无尽——一幅北宋山水手卷及其在前期中国绘画史上的意义》,第294页。

一 目鉴方法的主要内容

目鉴是依靠鉴定者的视觉感知能力来鉴定和识别书画作品，并对书画作品作出评价，这是鉴定书画的最主要的方式。无论文献和著录文字的内容如何，书画最终是落在纸、绢及其他材料上的最直观的图绘或书写方式，对文字的理解不能等同于视觉感官上的认识和反应，而无论目鉴中有多少内容可以帮助进行鉴定，目鉴最终的决定因素仍然是书画的本身，书画鉴定家的前辈和大家都已对此有统一的认识。

张珩指出：“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；”

谢稚柳认为：“书画本身，才是鉴别主要的、最亲切的根据，也只有使这个根据独立起来，才有可能利用一切旁证，否则，这些旁证纵然有可爱之处，却都是带尖刺的玫瑰。”

徐邦达表示：“书画创作中的基本组织，是鉴别古书画的主要部分”。¹

除了上述学者，李霖灿等都在各自的著作中阐明了在鉴定过程中要注意分清主次的问题。²

书画本身的目鉴，是目鉴的核心内容。如书法中字的笔法、结构、间距，甚至笔法中的墨色变化；书画的师承、题材、构图以及书画由此产生的综合意向的时代、个人风格，及艺术水平都是目鉴中重要的考察和感受的对象，是目鉴的最根本之处。

而在具体划分书画的基本组织时，张珩将其分为时代风格和个人风格；谢稚柳将其分为笔墨、个性、时代性和流派；徐邦达对此的看法是将其分为笔法、墨和色、结构和剪裁³。

传统的书画鉴定，以直观的经验或结论为主，略去了结论之前的论证。从鉴定的主要目的看，是已经完成了的，但让人感到莫名其妙。其实古人也已经注意到目鉴书画内容之外的内容。唐张彦远《历代名画记》卷第二，专述“叙师资传授南北时代”，其中谈到：“若论衣服车舆，土风人物，年代各异，南北有殊，观画之宜，在乎详审”；“详辨古今之物，商较土风之宜，指事绘形可验时代。”⁴类似的论述，大多数见于古代书画典籍中，但多为经验式的论述，或目鉴中不同偏重的提示内容，没有条理和完整的理性著述。

尽管目鉴是书画鉴定中最基本、主要的方法，但又如徐邦达先生指出，“常常还需要结合文献资料考订一番”⁵。其原因，一是书画作品的目鉴内容，会涉及书法作品所书的文字内容，绘画涉及如唐张彦远所说的“衣服车舆、风土人物”等绘画内容。虽在目鉴内容之内，但有别于艺术审美的判断，而属于考订的内容，二是某作者的传世作品稀少，或只是“孤作”，因此比较的证据缺乏或失据，就需要依靠有关考据来鉴别。因此，依靠目鉴方法大多数情况可以解决问题，有时也需要考证来证明。

书画鉴定的目的始终是为了还原作品本身的时代及确定作者的真实性，并对作品艺术水平的高低进行研

1 张珩：《怎样鉴定书画》，第2页，文物出版社，1966年；谢稚柳：《鉴余杂稿》，第149页，上海人民美术出版社，1996年；徐邦达：《古书画鉴定概论》，《徐邦达选集（一）》，第19页，紫禁城出版社，2005年。

2 李霖灿认为“本体第一，附件其次”，即“看画本身第一”，参见其《中国画断代研究》。

3 参见张珩《怎样鉴定书画》，北京文物出版社；谢稚柳《鉴余杂稿》，上海人民美术出版社，1996年；徐邦达《古书画鉴定概论》，《徐邦达选集（一）》，紫禁城出版社，2005年。

4 张彦远（618～907年），蒲州猗氏（今山西省临猗县）人，字爱宾。生于宰相家，学问渊博，擅书画。曾任大理卿。编著《法书要录》和《彩笺诗集》，以及中国第一部绘画方面的通史《历代名画记》。《历代名画记》总结了有关画史、画论的成果，采用史论结合的方法，树立了绘画通史编写的完备体例；张彦远：《历代名画记》，第12页，人民美术出版社，2004年。

5 徐邦达：《古书画鉴定概论》，第4页，紫禁城出版社，2005年。

究,对此,书画作品毫无疑问地成为目鉴方法的主要内容,古今并无歧义。但仅就目鉴方法来看,古时多为意会,今天则在意会的基础上又注重理性分析;在当代的书画鉴定活动中,各鉴定家和学者所采用的方法也是各有侧重点,由于他们的阅历、学识背景、侧重点等的不同,逐渐形成诸家采用不同方法的现状。但在这些鉴定方法中又存在着同中之异、异中之同的特点,逐渐促进目鉴方法理论的深入和成熟。通过上述我们对当代的目鉴方法所进行的回顾,能对当代书画鉴定学中的书画本身目鉴的研究进行了解,并从中看出诸书画鉴定家和学者鉴定方法的异同之处,从而可以从理论上明确书画目鉴的精髓所在。

(一) 书画本身的核心内容——笔墨

在传统的绘画理论与书画鉴定中所言的笔墨,是一个约略的概念,指代笔法、墨法、设色法等原为描绘物象的手段,或者说是艺术作品的形式表现因素。但对于中国古代绘画而言,笔墨从来不是单纯的手段,始终在形意辩证中演变,正如谢赫的“六法论”¹中,包括“骨法用笔”在内的诸法,与居首位的“气韵生动”的形成相辅相成的关系,又如北宋欧阳修所说“古画画意不画形,梅(尧臣)诗吟物无隐情”。²形内意,言外情,既是中国古代文艺的特色,也是艺术所以为艺术的魅力所在。正因如此,本来为文字书写的手段,得以升华为书法艺术;而当绘画中所描绘的物象手段发展到了两宋时,本为手段的笔墨,则跃跃欲试,越来越代替了其所描绘的物象,上升为艺术表现的主体。台北学者石守谦先生对这一现象总结出两点看法。其一是笔墨本身已“自具一种足够品位观赏的价值”,“除了形式的意涵之外,笔墨亦因是一种精神文化的象征”。其二是笔墨因此“对画家的学养、悟性与思辨能力的要求也日益提高。在这种情况下,笔墨成为一种文化符号,而得以在各阶段之社会脉络中产生文化作用”,“其结果是在16世纪后产生了文人商业化和商人文士化的现象”³。对此,我们应给予特别的注意,因为这一现象不仅涉及书画艺术的创造,“商人文士化”,又导致本为文人的书画家,也进入了书画作伪的圈子,且水平必定高于作坊间的民间画手,对此类伪作的辨伪迄今仍是书画鉴定中的课题。

带着上述的简略印象,我们通过一些鉴定实例来对笔墨鉴别在鉴定中的关键作用加以了解。如故宫藏有三件传为晋顾恺之《洛神赋图》,最后结论为一件北宋摹本,两件南宋摹本〔图一〕。其中两件南宋摹本,其山水、树木、人物比例,已非“人大于山,水不容泛”的魏晋时期的特点⁴。又且所画山,已有宋人的或南宋时马远、夏圭时代的斧劈皴,这可以从方闻先生的样式鉴别法中得到判定。著录于《石渠宝笈·初编》一卷,在构图、树石画法的特点上,完全符合文献记载的魏晋绘画特点,但在画法上仍有“工能”的一面。特别是人物衣纹,虽线描圆转流畅,有顾恺之所创“游丝描”之意,但笔法“劲挺”,与“紧劲联绵,循环超乎”的特点有别⁵。“工能”、“劲挺”的特点,是画技随时代的发展,也会表现出摹画的特征,综合其他方面的目鉴和考证,它是摹本中最古、最为忠实于原作的一件,但其用笔设色,仍然流露出后世的“工能”之感,而非“古

1 谢赫(公元479~502年)南朝画家,绘画理论家。长于风俗画和人物画。著《古画品录》,提出绘画“六法”;“六法论”:气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写。

2 指北宋的著名诗人梅尧臣,是欧阳修挚友。

3 石守谦,1951年出生,艺术史方面的研究者,曾任台湾大学艺术史研究所的教授、兼任所长,台北故宫博物院副院长、院长等职,著有《风格与世变》;石守谦:《中国笔墨的现代困境》,莫家良等编《笔墨论辩—现代中国绘画国际研讨会论文集》,第6页,雅联印刷有限公司,2002年。

4 唐朝张彦远在《历代名画记》中,对魏晋时期的绘画风格给过“人大于山”、“水不容泛”的评语。

5 清朝成书的书画著录书,共有三编,由乾隆皇帝命大臣编纂,初编成书时间是乾隆十年(1745年),共有四十四卷,书中收录的为清宫所藏书画作品。



图一 《顾恺之洛神赋图卷（宋摹）》，故宫博物院藏

拙”的阶段了。笔墨传达出来的信息，远较样式和结构要深刻。自元代赵孟頫得出书画同源论后，笔墨越发独立于物象之绘而成为绘画的表现手法了。典型的例子，如元黄公望创作其一生之杰作《富春山居图》，根据画后画家的款题，其创作之始为至正七年（1347），至书款题时为至正十年（1350）¹，他题说：“暇日于南楼援笔写成此卷，兴之所致，不觉亹亹布置如许，逐旋填札，阅三四载，未得完备。”可以看出，画家在大体“布置如许”时已完成此卷山水构图，此后用了更多的“逐旋填札”，即画上一些草木、窠石或在山水轮廓上填笔、填墨。这种“舍本求末”的艺术创作，并非描绘富春江一带山水的母题所必须的，其兴趣更多的在于笔墨的独立表现。该画卷主体以干笔淡墨的凝练简洁的笔法来表现，完全不同于宋人惯用的水墨晕湿画法，创造了笔墨干淡拙秀，融厚灵活的特点，其与黄公望的另外一种浅绛设色的山水画，即以浅淡水墨、青绿颜色的施用中，敷设以赭石为主色的淡设色画法，皆成为其山水画的典型风格，画史上列入“元四家”之一，实非虚誉。艺术家们的艺术创造，同时也造就了其作品的赏鉴者。如果不能感悟到画家花费了许多功夫“札填”后的笔墨奥妙以及淡墨、青绿、浅赭色交融后的色彩华滋，当然也就没读懂黄公望的绘画，更何况从中鉴别真伪和优劣了。

黄公望的例子不是个别的，清王原祁的绘画创作，可以为“填札”作最好的说明。张庚《国朝画征录》记其作品：“展纸审顾良久，以淡墨略分轮廓，既而稍辨林壑之概。次立峰石层折，树木株干。每举一笔，必审顾反复，而日已夕矣。次日复招过第（指观其作画者），取前卷少加皴擦，即用淡赭入藤黄少许，渲染山石，以一小熨斗贮微火熨之干，再以墨笔干擦石骨，疏点木叶，而山林屋宇，桥渡溪沙瞭然矣。然后以墨绿水疏疏缓缓，渲出阴阳向背，复如前熨之干，再勾、再勒、再染、再点，自淡及浓，自疎而密，半月而成”。²这是绘画创作中讲究笔墨表现的典型者，因之被批评为玩弄笔墨。但要鉴赏其绘画，却不能不了解作画的程序和方法，乃至其笔墨特点和艺术追求。王原祁自康熙年间以来影响甚大，众学者多有仿作、伪作，

1 黄公望，元代画家、书法家，元四家之一，原名陆坚，又静坚，因过继给浙江黄氏，遂改姓，字子久，号大痴道人、一峰、井西老人、一峰道人和净墅等。有《富春山居图》、《九峰雪霁图》、《丹崖玉树图》、《天池石壁图》、《溪山雨意图》、《剡溪访戴图》、《富春大岭图》等传世。富春山居图，纸本水墨，至正七年（1347）始画，至正十年完成。清代顺治年间曾火焚，断成两段，前半卷另行装裱，定名《剩山图》，现藏浙江省博物馆。后半卷为无用师卷，现藏台北故宫博物院。

2 张庚：《国朝画征录》卷下，叶二上。清刊本。



图二 石涛《搜尽奇峰打草稿》 故宫博物院藏

但我们可以从上述他的作画方法来加以印证和辨别。其一：仿学者没有王原祁的笔力深厚，所谓“笔端金刚杵”；二是仿作者少有积笔、积墨达七、八层，甚至十余层，又有人讥讽王原祁的绘画为“堆砌法”，但积笔、积墨的总效果应该是浑融可鉴的。所以能如此，还因为王原祁以其身份和地位，画多用“宣德纸、重毫笔、顶烟墨”，书画材质、工具，起到相得益彰的作用，也是一般仿者难办到的。

如果说王原祁是一生在笔墨中营求的画家，那么与其同时代的石涛，则属于又一种典型。王原祁在其《雨窗漫笔》中批评“广陵、白下”两地绘画有“纵横习气”，广陵指扬州，白下指南京，正是石涛的居住之地，故而引起了石涛的不满。石涛北上北京时，曾与王原祁合作过一幅《竹石图》，石涛画竹，王原祁补坡石，二人各尽所长，为合作中的上乘之作。同年石涛创作了著名的《搜尽奇峰打草稿》的山水画，并在题识中反过头来批评批评者：“道眼未明，纵横习气，安要辩焉？”言外之意，批评王原祁诸人不知道“搜尽奇峰打草稿”的山水画创作的本旨，并以水墨淋漓，苔点繁密，以于充满整个画面的笔墨表现，偏要画出“纵横习气”〔图二〕。但仔细体味，该图貌似纵横，实际讲结构的疏密法度，前段紧密，后段渐远渐疏；即便结构最结密，依然有曲径通幽之疏处。在笔墨运用处，尤以短皴、苔点充斥画面，但主调则以淡、干的笔触、墨法积出，表现出历历可晰的艺术特点，显示出画家胆识、技艺超群的独特用心。这是高手间的艺术较量。石涛的山水画不只是“搜尽奇峰打草稿”，还具有相应的笔墨技艺来加以表现。而且，他知道原祁的艺术长处，也力图充分运用他的笔墨功力，以纵横、奇险复归于正的艺术表现，来反诘对他的批评者，何谓“纵横习气”？

但明显可鉴的是，二者的绘画，无论结构、样式、笔墨都是有很大的不同的，徐邦达先生曾说：“墨、色离不开笔墨，须三者结合起来谈”¹。“僧原济在生纸上的作品，大都画得比较奔放，笔墨往往显得有些“野气”，（也就是火爆），他画在熟纸上的笔墨比较鲜润蕴藉的作品，也就不大一样。”徐先生是讲不同的用纸会有不同的效果，但他实际上又指出石涛的用笔、用墨有奔放、鲜润的特点，其与王原祁的慢功积厚当然决然不同。这种区别是明显的，如果对石涛的画法有较深入的认识，还可以区别一些仿石涛的伪作。刘九庵先生曾考证出石乾，字化九者为石涛的门生，并有数件传世作品。一般规律，这类的门弟子经常为其师代笔，或者干脆仿伪。以刊于《画苑掇英》第三十八期的石乾本款画作《西楼自寿图》为标准²，可以鉴别出一批石乾仿伪的石涛画作，比如刊于郑振铎《域外所藏中国古画集续集》中的《堤畔烟雨图》等。刘九庵先生谈到石乾与石涛间的差距说：“所看此画（指《西楼自寿图》）虽有貌似石涛之处，然细观则画法平庸，诸如茅舍、林木、丛竹、坡陀，笔墨或浑沌，或滞弱，或堆砌无变化，皆与石涛“千变万化，离奇苍古，而又能细秀妥贴”（郑燮《板桥题跋》）的画法特点相悖。”又且：“石涛小楷向以真书参以隶意，结构自然、挺拔秀润，深得汉

1 徐邦达：《古书画鉴定概论》，第23页，紫禁城出版社，2005年。

2 参见刘九庵《〈西楼自寿图〉作者石乾非石涛考》。

晋遗意为特点。而此画之诗题貌似浑古,其实笔下薄软”¹。如果我们将《西楼自寿图》与《堤畔烟雨图》相比,无论主题、构图、图中景物都有很大的不同,但其画上的题识书法、笔墨的特点则基本一体,正是判断后者为石乾所伪石涛的一例。

众所周知,张大千最擅长仿伪八大、石涛的绘画。北京故宫博物院就藏有石涛的《花卉图》一册,和张大千仿伪该图册的又一册。两者相比,无论笔墨、设色花卉确实难辨真伪,但正是书法与花卉画法的用笔、运墨、设色中,显出各自本色。刘九庵先生在《张大千伪作各名人书画的琐记与辨伪》一文中总结张大千的笔墨本色以巧致、流动、自然、潇洒来形容,这些语辞都在肯定张大千的艺术造诣与特点,但这些特点绝不同于石涛的用笔沉着浑厚。无独有偶,台北学者傅申先生也是研究和揭示张大千伪作名家书画卓有成绩的又一人。他曾深入地辨析了藏于美国沙可乐美术馆的石涛《山水图》,认为该册“没有石涛那种如锥画沙的用笔和沉厚皴擦的生拙效果”,而是“大千那种轻灵流利的格调,笔法尖刻,浮躁,用墨用色略有躁气”,结论为张大千所伪。尽管刘九庵与傅申鉴定的不是同一件作品,但他们区别石涛与张大千的不同笔墨特点,其用词、用语却极类似,因为他们的感觉是相同的。一个人的笔墨特点一旦形成了,无论其书、画何种题材、内容,甚至可以摹仿他人,仍会流露出其本色特点。比如张大千仿八大山人的绘画,仿明倪元璐的书法,仍会带出他的“轻灵流利的格调及尖刻的笔法”,但那只是一种不自觉的流露,而整体上是可摹仿他人,需要辨析的是那“蛛丝马迹”的流露,却又是被模仿者没有的。从上面的例述中,我们可以大体了解目鉴书画的核心内容,是书画最基本的形式因素,又是宋元以来渐盛的风气,及至演成超越描绘物象而成为书画表现的主题。当鉴赏家们“习惯地”以其眼力作出如上判断时,他们也在自觉地掌握和运用目鉴方法背后的理性根据,即由史而鉴,由赏而鉴。

(二) 书画本身中的辅助内容

书画本身,顾名思义是指书画作品中的书与画本身。绘画作品包括绘画描绘的作品题材、描绘的种种物象,以及这物象描绘的基本组织,即笔法、墨和色、结构和剪裁。书法作品则包括书写的文字内容,以及书法本身的书体、笔法、结体和行款。书画本身是目鉴方法的主要鉴别内容。在这些目鉴的主要内容中,依然有所不同。徐邦达在《古书画鉴定概论》中说:“书画创作中的基本组织,是鉴别古书画的主要部分,可分为三个方面,即笔法、墨和色、结构和剪裁,不理解这三者,是根本无法谈书画的辨真伪和明是非的,所以必须把它放在最主要的位置上。”²相比之下,绘画的题材、物象,书法之文字内容等,则被置于次一等的位置上了。归纳起来看,即书画作品的基本组织,传统说法中的笔墨,是目鉴方法最主要和最核心的内容。书画本身的其他组成部分,则属次要内容。

传统书画鉴定中的笔墨鉴赏,一般不包括书画的结构和剪裁。徐邦达先生注意到结构的重要性,将“结构与剪裁”与笔墨并列为书画鉴定中的主要部分。海外学者方闻特别重视中国书画的结构分析,以此来作为判断作品时代的依据。他在《山水画的结构分析》一文中,特别于文章的注释中指出:“传统上已经强调了

¹ 《画苑掇英》第三十八期。

² 徐邦达,《古书画鉴定概论》,第19页,紫禁城出版社,2005年。



图三 《韩熙载夜宴图卷》，故宫博物院藏

形式因素和特征，但忽略了形式关系。”¹ 其实当代的中国大陆学者也早就自觉地运用书画的结构分析来作为书画鉴定的主要依据了。比如对著名的传世之作——五代顾闳中《韩熙载夜宴图》，清初书画鉴赏家孙承泽《庚子消夏记》根据该画的画法、画风判断为“大约南宋院中人笔”〔图三〕²。他所以不能肯定为南宋画院的画师所画，是缺乏肯定的证据。据今研究，该画卷上所绘屏风上有被定名为《松崖钓艇图》的一幅山水画。其山水的结构属南宋马远、夏圭等人创造的所谓“一角山水”，即不是此前时代的全景山水构图，由此可判断该图必是北宋以后人所绘，结合其他考证，可以表明孙承泽的判断还是有道理的³。

除绘画结构外，方闻的研究中还特别注重“样式”。他所说的样式，主要指山水画中的流派与著名画家创造的山水样式，并以此断代。广义来看，凡绘画中的物象、人物服饰皆有不同时代的“样式”。典型之例如傅熹年关于《展子虔游春图》一文，就根据图中建筑上的“鸱吻”，形制应属晚唐时建筑的样式；人物上所戴“幞头”，亦属晚唐至北宋的服饰特点，故结论为：“《游春图》是北宋的复制品，也可能就是徽宗画院的复制品〔图四〕。因为其底本历来相传它与展子虔及其画风有关，赵佶就沿用了传说的旧名，题作《展子虔游春图》。它在山水树石的画法上，较多地保留了底本的面貌，但在服饰和建筑上不够严谨。”⁴ 此例说明，如果只着眼于山水树石的画法，因为缺少可比较的展子虔其他画作，很难作出更令人信服的结论，只能相信传下来的旧定名。而依据画中的其它部分，结合相关考订，才能得出科学的结论。

书法作品也有字的结体、行间字距的间距，是目鉴中除笔法之外的主要内容。徐邦达还指出：“书法每个字的结体（即结构），是一个基本单位。结体中笔划的疏密分布，往往失之毫厘，差以千里，可以从这里

1 方闻：《山水画结构分析》，《名家鉴画探要》，第290页，中国青年出版社，2008年。

2 孙承泽（1592～1676年），山东益都人，字耳北，号北海，又号退谷逸叟、退谷、退谷老人、退道人、退翁。明崇祯进士，官到事中。李自成克北京后，任四川防御使，清官至吏部左侍郎。富收藏，精鉴书画。著有《天府广记》、《春明梦余录》、《庚子消夏记》等。徐邦达《古书画伪讹考辨》，第156页，江苏古籍出版社，1984年。

3 徐邦达：《古书画伪讹考辨》，第159页。

4 傅熹年：《关于展子虔〈游春图〉年代的探讨》，《名家鉴画探要》，第221页。



图四 《展子虔游春图》，故宫博物院藏

分出书家的高下，也可用以判断真伪，但也不能过于拘泥。”¹他曾以结构的鉴别，对苏州博物馆藏所谓明徐渭《青天歌》的书法长卷鉴定为伪作。该作“结体上下、左右往往忽松忽紧、忽大忽小，极不匀称，甚至颠倒，失去支柱，拙劣已极；又有个别怪形字如“月”、“下”等，备见丑态。凡此种种，在徐渭真迹书法中从来也没有见到过”²书法结字的安排，既有书法家各自的特点，也体现着其艺术水平高下之别，在鉴定中有着重要作用。但正如徐邦达最后提示的，对此“也不能过于拘泥”，因为书法家会因种种原因而有所变化，又因为书法结构是比书法的笔法更容易被摹仿的。

书法作品要书写一定的文字内容，不同的文字内容与不同的书法表现有一定程度的关联，但又不是一定关联。比如书碑、书写经文，一般用“正书”，即规范的篆、隶、楷书，实际上也有用行、草书写，只是少见而已。对书画鉴定来说，阅读书写的文字，考察书字的写法，是目鉴中必须进行的步骤。文字中的错讹字、避讳字，文句不通处以及文字内容暴露在种种矛盾和错误的现象，都会在目鉴中发现，并需要考证鉴别。比如肖燕翼《祝允明贻书的再发现》，考订上海博物馆藏明祝允明《怀知诗》卷为伪作。该作为祝氏64岁作，“怀知诗”是其晚年怀念在世或已卒的朋友，但书写该卷时，却将在世的两位朋友，归入“先露八人”，即已去世的朋友之列，由此考鉴此卷必为伪迹³。由书写文字内容的考鉴，来鉴别书画真伪的例子很多，但更多的书画作品不会留下这样的“硬伤”，书写文字鉴考的作用不具有普遍意义。但在目鉴过程中，却都是不可缺少的一步环节，又需要目鉴者具备文史等方面的学养。

二 目鉴方法的次要内容

目鉴内容的不同，决定着鉴别方法的不同。因为目鉴内容的每一个组成部分都涉及一方面的专门知识。

1 徐邦达：《古书画鉴定概论》，第24页。

2 徐邦达：《古书画伪讹考辨》，第145页。

3 肖燕翼：《古书画史论鉴定文集》，第427页，紫禁城出版社，2005年。

比如书画装潢,在南朝宋虞龢《论书表》中不仅指出书法作品装裱正因“纸长短参差不同,具以数十张为卷,披视不便,不易劳茹。”即书法装裱与保存、阅看有关,又指出“凡书虽同一卷,有优劣,好者在首,下者次之,中者最后”¹,即与欣赏者的心理状态有关。最佳的书法在前,以引人兴趣;劣者在中,以充过渡,中者在后,让人留恋。当然我们已很难见到这样的实物,但文献中有关的记载,以及传世的实物,会提供我们很多的信息。比如明周嘉胄《装潢卷》就是第一部系统、详细介绍书画装潢工艺的专著²。装潢的时代、地域、甚至皇家或著名收藏家收藏书画的不同特点,也对目鉴的断代有很大的帮助。曾经从事书画装裱达三十年的王以坤先生,后来成为故宫博物院的书画鉴定专家,著有《书画装潢沿革考》《怎样鉴定书画》等专著,就是将书画鉴定与书画装潢联系起来鉴考的一例。如书画装潢、书画上的钤印、款题等都有相应的专门著述,如沈树华编著的《中国画题款艺术》等³。

正如书画装潢本来是为保护作品和取阅方便才产生的,而伪作书画也会用其作伪。如以假换真,真假拆配等,也会重新装裱,或保留旧装潢换掉原作等。装潢的目鉴,也就不能成为可靠的主要依据,只能作为辅助的参考证据了。因此,张珩《怎样鉴定书画》一书中将书画本身与书画的装潢、图章、款识题跋等区别为书画鉴定的主要依据和辅助依据。即目鉴的内容上,也需分为主要内容和次要内容。无论书画鉴定中所谈的主辅依据,或者说目鉴的主次内容都是目鉴书画的直观内容,也就是眼睛所能看到的方方面面。但“有比较才能有鉴别”,是以被鉴书画与实践中建立起来“头脑储存的真迹样板系统”⁴相比较,才能得出结论。这“样板系统”不仅指书画本身,也包括辅助依据的样板。仍以装潢为例,如果见到清乾隆内府所藏书画的原装潢作品,即可判为清宫旧藏作品。且不论作品真伪,该书画已经具有了一定的历史价值。那么清宫旧藏书画的装潢是什么样?相关的知识,足够一本专著来介绍了。书画本身的目鉴和其相关的知识,当然就需要更多种的专著来介绍了。因此,书画鉴定中目鉴方法的内容构成,又有着直观内容和支撑这直观内容方方面面的知识。

综合上述,书画鉴定中目鉴方法的内容构成,主要为书画本身;书画本身中又有艺术鉴赏和需要考订的不同内容。次要内容即书画作品的装潢、印章、题识题跋等。在这些直观的书画作品的各个组成内容,支撑目鉴最后结论的还有各自相关的专门知识,即目鉴方法内容之外的内容。对此,本文只在叙述中稍加涉及,仍以直观书画本身的目鉴内容为主,来加深对书画目鉴的认识。

(一) 款识、题跋

题款(款识)是指书画家在作品上所书名款、题记,是该作品为某人所作的可靠依据。题跋,据《说文解字注》足部:“题者,标其前;跋者,系其后也”,“后被总称为题跋,是他人对作品的作者、书画内容,艺术评价,流传经过等内容的介绍、记述,对作品有着辅证的作用。

徐邦达《古书画鉴定概论》中关于“本人的款题和他人的题跋”一节,对款题和题跋的历史沿革、书

1 虞龢:《论书表》,艺术中国网。

2 周嘉胄,活跃于嘉靖和万历年间,生卒年和成书年不详。在江南地区的装裱工艺之基础上著《装潢卷》,书中有关书画装裱的思想、原则和技法等,对目前的书画装裱也还有着重要的借鉴价值和指导意义。

3 沈树华:《中国画题款艺术》,人民美术出版社,1992年。

4 徐邦达:《古书画鉴定概论》,第4页。

写的款式、以及在书画鉴定中的作用有详细考述，是书画本身之外最重要的辅助依据。如著名的张择端《清明上河图》，该图原无作者题款，据卷后金张著跋才能知道此图为张择端所作，图名《清明上河图》〔图五〕。虽然重要作用如此，但不能代替对作品本身的目鉴。书画家所书名款、题记，会有改款、添款，或款真而作品则为代笔，甚至伪作。比如明沈周，有人以伪作请其书款，沈周也会笑而补款，是为人忠厚的一例¹。题跋的作伪更是花样繁多。如以伪题配真迹，将题跋拆为真伪参半，真题记配伪作等。举例来看，如明董其昌的《潇湘图》，其画上的款识为“米元晖潇湘图，余得之项玄度。有宋人题跋甚伙，为米卷第一。辛酉（1621年）王月玄宰识。”将该画与《故宫博物院藏文物珍品大系》载董其昌《仿古山水图册》八开中的第六开墨笔书“仿米元晖”进行对比²，在此册页上的书题等内容如下：“米元晖潇湘图余得之项玄度，有宋人题跋甚夥。朱晦翁亦一再见。后有王宗常叙诸跋卷人出处之概，书品亦佳，沈石田自题七十五岁方得一观，以快生平，为米卷第一。图不作点，只用墨破凹凸之形，树木屋宇皆精工，都画勾云亦变体也。元晖凡再题数百字。”在故宫的册页中，董其昌的题跋表意完整，内容清楚明确。如比较题书字体，则明显可鉴后者是节临了前者的部分题字。如果《潇湘图》属真迹原创，书画家不会如此节临自己的作品。由此推断《潇湘图》中董题文字为节录该册所题。由于题款、题跋系作者和他人所书，也就等同于书法的鉴定，其中所书名款，犹如签名，以往的研究揭示出许多名款的特殊写法。比如明李士达的画作，其书名款“李士达”三字竖写，左侧若用刀裁齐，无一笔单独向左侧伸出。又如明吴宽，在书“宽”字时中间的草字头，分四笔书，从不作三笔。刘九庵先生对此早有研究揭示。其《古书画的款式与书画鉴定》，《书画题款的作伪与识别》，《古书画的“上款”与书画鉴定》，都是专门研究款题、题跋对书画鉴定之作用的经验之谈，有时候会对作品真伪起到一锤定音的作用。



图五 《清明上河图》（局部），故宫博物院藏

由于题款、题跋的文字内容涉及多方面的史实，又是书画鉴定中必须了解的文献。刘九庵先生著《宋元明清书画家年表》，曾根据书画款题中所书时间、作者的岁数，推断得知一百余位书画家的生卒时间，补史所缺，并据此鉴定和勘误了一批书画作品的真伪及作品的真实作者。

因为款识、题跋对书画鉴定的作用，当代已有多种款书及印章的图录，以备鉴别时比较和核对之用。这是一种可行的办法，但不可迷信，因为图录所选用的作品，未必皆是可靠的真迹，只能作参考、辅证。

1 沈周（1427～1509年），明代画家。字启南、白石翁、号石田、有居竹居主人、玉田生等，明中叶画坛四大艺术家之一，称江南“吴门画派”的班首。

2 《潇湘图》为香港佳士得2006年春季拍卖会中国古代书画专场拍品；肖燕翼：《松江绘画——故宫博物院藏文物珍品大系》，上海科学技术出版社，2007年。该册页是董其昌于明天启元年（1621年）游武林（现在的杭州）时创作的，董其昌当时67岁。图册分别仿杨升、卢鸿、惠崇、米芾、李公麟、吴镇、倪瓒、王蒙等诸家山水。由此册页的第六开墨笔书“仿米元晖”，并有董其昌对开题，可知董其昌确有仿米的画作。

对于书画的题跋,则多见文字著录,只有部分可见实物的出版物。一般来说,只有先鉴真伪,才能发挥其应用的作用。

(二) 印章

印章,分为书画家本人的印章和鉴藏者的印章,也是作为证信之用的。其历史沿革,大约同于款题、题跋,也是宋以前罕见,元明以来才流为风气。鉴藏家对作品上所钐印章,大都十分重视。如清代金石考据学家翁方纲,曾考元赵孟頫的“赵氏子昂”一印,认为该印铜质,因磕碰而致印的上端边缘有些凹凸不平,甚至根据作品创作时间,考出磕碰的大致时间,以此鉴定赵孟頫书画作品的真伪,可谓相信印章的作用到极致¹。不同书画家用印习惯,确实对鉴定有帮助,如徐邦达先生排比考证元倪瓒的书画作品,提出倪瓒中年之后的作品,所看到的都无印记。如果见到倪瓒中年以后的作品钐印的,就要认真对待了。凡皇家收藏印,习惯上称呼的有御玺印,大都有一定的钐印规则。如宋徽宗赵佶时的御府藏书画,必钐御玺,并有一定的钐印部位。清乾隆内府藏书画,在《石渠宝笈·三编》“凡例”中也有相应的规定。掌握这些规律,也会有相应的作用。私人藏印看似无规律可循,但也有藏家早晚,在钐印时形成一些必然性的规律²。如最早的藏家用印,一般先在书画首、尾的下端脚处钐印,后来者只能围绕着向上或者向右、左侧空处钐加,不会出现与之相反的情况。

由于印文、印形、印色,也是随时代而变换,相关的知识,也属于鉴定中的专门知识。比如元明以后盛行石印,铜、玉等印几乎不用,石印与铜、玉印的钐加效果,必须用目鉴的方法加以区别,因为所钐印章能见到实物的可能性极低。再如印色,宋以前用水印,即用蜜或白芨水调制的印油,宋以后大都用油印。水印、油印的区别,同样只能目鉴区别。而且,印色还应区别出新、旧,即钐印后经过一段历史时间的印色,与新钐伪印,即便加以作旧处理,仍会有所区别。因此,相关的知识,与在鉴定实践中培养出的鉴别感觉,与书画鉴定本身相同类似。

从目前发现的谭敬书画作伪小集团摹本来说明问题。清恽寿平《山水花卉册》的谭敬书画作伪小集团仿本³,从印章上来看,伪作中的印章无论从大小,形制等都与真迹中的极为相仿,仔细看“乾隆御览之宝”的印章在真伪作品上的放大图片,可以发现伪作中的刻痕明显的带有毛边,不是非常流畅,最容易看到的是“览”字下面的那个“见”字,线条抖动的感觉明显,横划并非非常笔直,笔画的转弯部分比较生涩,再观察其他的拐角部分,伪作中的并非弧度,而是带有棱角的方形笔画,从感觉上缺乏了圆润和流畅感,刻线并非笔直,整体感觉艺术感较差,而仿本中的钐印非常认真,印章中每一个角落的印泥都非常清楚,没有丝毫的空白和印色变化,这种钐印的质量没有一定的虚实关系,艺术效果较差〔图六〕〔图七〕。

虽然如此,鉴别印章的作用,相比款题、题跋的作用更下一层。这是因为,印章大多不是本人篆刻的,

1 翁方纲(1733~1818年)直隶大兴(今北京)人。清代书法家、诗人。字正三,号覃溪,又字忠叙,晚号苏斋。乾隆十七年(1752年)进士,官至内阁大学士。精于金石、考据、书法,又是肌理说诗论的倡始人。与梁同书、刘墉、王文治齐名。

2 中国书画方面的著录书,共三编,由乾隆皇帝令大臣编纂,初编成书在乾隆十年(1745年),共有四十四卷;二编成书在乾隆五十八年(1793年),共有四十册;三编成书在嘉庆二十一年(1816年),共有二十八函。书中收录的都为清宫所藏历代书画。

3 此为佳士得2008年12月2日的拍卖中收入的谭敬书画作伪小集团九件仿品中的一件,原作存故宫博物院。

且有的书画家同时使用几套图章，典型者如明沈周。此外，印章会在书画家卒后仍在流传使用，甚至一些书画家在世时，其弟子、门生等人，都可能会拿来使用，并不能真的作为可靠的证信之用。

（三）书画所用材料与工具

中国古代书画所用材料，主要有纸、绢、绫、墨、颜料，个别的如用木板等材料的；工具则主要用毛笔，清代时亦有用手指作书画，或用绢卷成笔写字等，都是个别之例。材料与工具，与书画本身密切相关，在鉴定中也有着断代的作用，但基本上可以断前，而不能断后。即后来者可以用前代的材料、工具，不可能用后来才出现的材料、工具，所以只能起到一定的辅助作用。以纸为例，在北宋中期以前，主要为麻料、皮料。因造纸工艺的发展，汉晋古纸为麻料，隋唐间开始有皮料纸，北宋中期才出现竹料纸，苏轼《东坡集》卷六十中说：“今人以竹为纸，古亦无有也。”¹此后，制纸材料相当丰富，除



图六 谭敬书画作伪小集团仿本



图七 原作



图八 《中秋帖》，故宫博物院藏

特制形式的纸外，以纸来断代就不容易了。以纸断代，较典型的例子，如乾隆帝誉为“三希”之一的晋王献之《中秋帖》，经潘吉星先生进行自然科学史方面的研究检测，发现此帖用竹料纸，由此可知就不可能是王献之所书，而只能是宋中期或者以后人所书，现在比较公认的是北宋米芾的临书²〔图八〕。

在明代中期曾于古塔中出土一批宋代金粟山藏经纸，为皮料纸，纸质光华柔韧，被明文征明、王宠等一批书画家用来精心创作法书之作，并成为他们的上乘之作³。直至乾隆帝还使用此纸书写佛经。因此，作伪者也仿制这种纸伪作名人书法，仿制纸虽也用皮料，但纸面上的光泽不可能如出土古纸上那种自然发旧的沉郁光泽，是一种新纸上的光泽，两者间比较几次，就能感觉和查验出来。

明清之后，造纸术已相当发达，许多特制纸都相继产生，而后又被其他纸所代替。了解这些特质纸，也会对断代有些作用。比如洒金笺，始见于明成化间，有块金、洒金等。金用赤金，显出金之本色。如果我们见到明代中期人书画用洒金笺等，金的颜色近于灰黑，那么此纸用的不是赤金，而是“假金”，被氧化而变色，

1 苏轼（1037～1101年），北宋眉山人，字子瞻，号东坡居士。唐宋散文八大家之一，著名文学家。《东坡全集》共一百十五卷，苏轼撰。

2 徐邦达，《古书画鉴定概论》，第47页，紫禁城出版社，2005年。

3 宋代的名纸。金粟山位于浙江省海盐县的西南，山下立金粟寺，寺内藏北宋质优的大藏经纸，纸上印朱印“金粟山藏经纸”。



图九 《芙蓉锦鸡图》，故宫博物院藏



图十 《平复帖》，故宫博物院藏

则该书画为伪作的可能性很大。

绢也是中国古代书画的主要用材，尤其多用于绘画。同纸一样，绢的制造工艺也有其本身的历史。徐邦达先生曾对一些传世著名宋代立幅绘画的用绢，注意量其尺寸。结论是北宋以前立幅绘画，都是用两幅、三幅绢拼接起来的。每幅独绢的尺寸不超过 60 厘米，只北宋徽宗赵佶的《芙蓉锦鸡图》，用独幅绢，宽为 81.5 厘米¹〔图九〕。这就说明，当时的织机只能织出此宽度的绢。谢稚柳先生认为上海博物馆所藏《雪竹图》，按照该图画法，是北宋徐熙所绘，著文《徐熙落墨法兼论〈雪竹图〉》。徐邦达先生对此提出质疑，理论之一是此图为独幅绢，超过 100 厘米，不可能为北宋初期人作。谢稚柳先生又著文《再论徐熙落墨》²，理由之一是此幅为双拼绢，每幅绢尺宽不到 60 厘米。这可能是徐先生查验得不够仔细所致，但他们都以绢的尺寸为依据之一，则是共同的。绢与纸不同的是制造工艺长久不变，虽有精、粗之别，不如纸那样给我们提供的可以依靠的断代信息。

墨与颜料也是书画所用的材料，但较之纸、绢的用材，在鉴定中更属于辅助的参考依据。原因是墨的制造只有精、粗之别，颜料则主要为矿物质和植物质，但了解一些相关知识，也有一定作用。比如古代制墨的水平肯定不如后来，如将存世最早的法书名迹西晋陆机《平复帖》与宋米芾临书的《中秋帖》相比，《平复帖》的墨色灰暗〔图十〕。时代久远是一方面原因，也与当时制墨的水平有关。《中秋帖》则墨色饱满，千年下来，依然光泽可鉴。此外，书画家们也有各自的用墨习惯。比如“浓墨宰相，淡墨探花”，指的就是清中期四大家中的刘墉、王文治³。刘墉书法喜用浓墨，王文治喜用淡墨，才产生了这种区别。至于绘画中的设色，区别更在画家的艺术创作特点中，很难以颜料本身来判断。但在当代，伪作古书画之风不亚于以往历史。作伪者很多用的是今天才使用的绘画颜料，不一定使用传统的矿物和植物色，其效果也会有所区别，需要认真比较和识别。

1 (传)北宋徽宗赵佶所绘，藏于北京故宫博物院，绢本，设色。纵 81.5cm，横 53.6cm。

2 参见谢稚柳《鉴余杂稿》，上海人民出版社，2008 年。

3 刘墉（1719～1804 年），江苏诸城人（今属山东省）。号石庵，字崇如，另有溟华、青原、东武、香岩、穆庵、日观峰道人等字号，清政治家、书画家；王文治（1730～1802 年），江南丹徒（今江苏省镇江市）人。号梦楼，字禹卿，乾隆二十五年（1760 年）探花。清代书法家、文学家。

毛笔是书画所用的工具。较之其他材料，对书画创作的影响最大。不同的书画家各自有其运笔法，那是技艺方面的事，而工具本身也会造成不同的艺术效果。因此，了解一些笔的有关知识，对书画鉴定也有较其他材料更重要的作用。

明方以智《通雅》中记：“笔有柱，有被，有心，有副”¹。柱指笔杆，被和副指笔头里外的笔毫，用不同动物的鬃、毫做成的笔毫。唯独笔有无“心”，汉晋和北宋中期以来有很大区别。考古发现的居址汉笔，可以证明笔有心，即笔豪内裹有木质的硬心。宋叶梦得《避暑录语》²记：“熙宁后始用无心散卓笔，其风一变”。熙宁，即北宋神宗年间，是苏轼、米芾等人生活的年代，所以苏轼的书法，笔画丰肥，变化多姿。若不是用这种无心散卓笔，也就没有这样的艺术特色。同样，《中秋帖》所以鉴为米芾书，也是因米芾用的这种笔。而“三希”中的王珣《伯远帖》，则用的是有心笔，吸墨不多，使转不够灵便，才出现一些笔法转折的硬折，和许多笔锋开叉的现象，是《伯远帖》为晋人真迹的一个证据〔图十一〕。



图十一 《伯远帖》，故宫博物院藏

自北宋中期以后，其所用笔与今天的毛笔无大差别，但每个书画家用不同笔的习惯，也给鉴定家提供了一些帮助。比如徐邦达先生指出：“有人长期喜用新的尖笔，如清恽寿平早期画山水；也有人长期习惯用秃笔的，如明沈周中晚年画山水”。³如果我们熟悉这两人的绘画也就容易理解了。恽寿平善画山水，但更是清代画花卉的大家，其画花卉往往以细笔勾画花、叶，然后布色，或用墨涂染，用新尖细笔，既是习惯，也是绘画本身特点的要求。沈周山水中墨法的皴染，得于元吴镇的用墨法，秃笔就会更显苍劲和笔墨交融，形成沈周艺术的特色。因此，用不同的工具，与书画习惯有关，更主要的是书画家在艺术创作中的选择，并与各自的艺术特点，有着主、客因素相辅相成的关系。

如果说有心笔和无心散卓笔是制笔的历史沿革造成的，给我们在断代上提供了必要的依据。此后的书画家虽有不同用笔习惯，也造成了不同的艺术效果，但在鉴定中也只是一个辩证因素。因为书画家会因不同的环境、条件，比如作客人家，偶然书画，就不一定有适于己的笔。正如不能看到恽寿平用秃笔书画就否定其作品。但无论书画家一时改用怎样的毛笔，其书画作品的基本特点、水平是不会有太大偏离的。笔与其他书画材料一样，在鉴定中仍是辅助依据的作用。

1 方以智（1611～1671年），号曼公，字密之，又号龙眠愚者、鹿起等，兼有多种别号，是明末清初杰出的思想家、科学家、哲学家；《通雅》共有五十五卷，耗时三十年。凡天地人身之故，都通考旁征并通之。

2 叶梦得（1077～1148年），苏州吴县（今江苏苏州）人。字少蕴。宋代的词人。徽宗时至官翰林学士。晚年隐居在湖州卞山石林谷，以读书吟咏自乐。存词103首。

3 徐邦达：《古书画鉴定概论》，第22页。



图十二 《芦汀密雪图卷》，故宫博物院藏

（四）装潢

书画装潢又称为装裱，历史上还使用过“装治”、“潢治”、“装池”、“装背”、“装裱”等说法。“装”原指装饰、装束，“潢”则是指为纸张进行染色¹。装潢也有自身的历史沿革，所用材料、装潢形式和种类都各有不同，因此对书画的断代也有一定的辅助作用。

装潢是为了方便收藏和阅看，是保护书画的必要手段，但只有保持原装潢或原装潢的某些形式，才有断代辅证作用。如北宋宣和、政和年间内藏书画均按定式装潢，并如上文所记钤加七方玺印，方为宣和装。及今所传，一般外装潢，如最外面的“包首”已无存，书画本身前后的隔水和卷后的拖尾等仍有保留。如藏于故宫的北宋梁师闵《芦汀密雪图卷》²便是最完整的一件〔图十二〕。清乾隆内府藏书画，也有清宫的特点，无论装潢材料、技艺均属上乘，为一般民间装潢所难以匹及。私人收藏，如清末民国间大收藏家庞莱臣，其所收藏书画，很多也经重新装裱，所用绫、绢材料也有其自选的质地、颜色，形成鲜明的特点，较容易被识别。

鉴别书画可以依据装潢来判别书画创作时代的下限和流传经过等。但这辅助证据的作用是有限的，因为装潢经常被改变，而各种作伪手段也必须经重新装潢才能实现。例如，可以在保留原装潢的材质、形式下，以伪作换掉真迹；可以将一幅山水之作，沿山头部分将上部原有作者款题切掉，重新补接写上伪款、伪题的纸或绢，以充更有名气和经济价值更高的书画家的作品，俗称“转山头”。在作伪的方法中，其中改、换、拆等，无一不靠装潢来完成，可以说，装潢本是保护书画的手段，却也可成为许多作伪者所采用的最终作伪手段。

此外，装潢与中国古代书画的格式，如轴、卷、册、屏、对的演变有着密切关系。如立轴又称直幅，宋代以前大都为屏障上的绘画，其形式如五代顾闳中《韩熙载夜宴图》所绘床上背列的屏风，其后为保护目的，拆开来改装成轴。对屏、四条或八条屏，对联的格式，在明末以后才出现并逐渐流行的。如果见到此前署款的这类作品，一种可能是将此前的书轴裁割而成，更多的可能为伪作。

与装潢有关的所有内容都能起到帮助目鉴的作用，其中的内容包括材质、形式、装裱方法，而材质则指所用的绫、绢、锦、纸，同样的材质还包括花纹、图案、色泽的不同。有的装裱上有历代的钤印，这种装潢

1 刘舜强：《日本书画装潢研究》，第1页，文物出版社，2007年；“潢”当积水池讲，即停聚不流的水。《齐民要术》：“凡潢纸灭便是，不宜太深。”作染纸讲。古时人们把一种黄蘗汁刷在纸上，因其有毒故可以防止虫蛀。这道工序成为入潢，通常是由装裱师承担，可以先染后写，也可以先写后染。

2 梁师闵，京师（今河南开封）人，生卒年不详，字循德。北宋画家，擅于画花竹和羽毛等物，笔法精致且严谨。《芦汀密雪图卷》，绢本、设色，纵26.5cm、横145.8cm。

上的印章的位置，也能佐证装潢格式是否正确。

熟练地掌握各朝各代书画的不同装潢形式和质料特性，对鉴定工作能起到辅助作用。然而装潢的仿造和仿旧是大量存在的，重裱的现象也是经常出现的，故我们在目鉴时仍要明确“装潢与书画本身的关系更间接一些”，不能以次要因素代替主要因素来作出武断的判断¹。

三 小结

中国书画鉴定中的目鉴方法自产生之日起一直都是书画鉴定中最基本、主要的方法，而经过近 50 年来鉴定家们的不断总结和归纳，逐步明确和梳理了目鉴方法中所包含的内容。本文通过诸多鉴定家对目鉴方法不同角度的分析，对书画目鉴方法的内容构成进行理性剖析，即归纳为主要内容和次要内容。主要内容即书画本身，对书画作品本身的鉴定研究，包括其核心内容即笔墨和辅助内容（结构、剪裁或称样式）。而书画的装潢、用材、纸绢、图章、款式题跋等，都是被鉴定的对象，也就构成了目鉴方法的次要内容，而在所有这些内容中书画本身是关键，而笔墨则是其核心。

文中所提到的款识、题跋、印章、工具材料、装潢等目鉴方法的内容构成，是鉴定者展卷即能一目了然的各项因素，在鉴定中也有着断代的作用。但无论这些材料在某些特殊情况下起到如何重要的作用，基本上都是只可以断前，而不能断后，即只能帮助判断书画作品的时代上限。无论是上述任何一方面的基本内容都有各自的专门知识，甚至可以是专门的研究领域，有着相当多的专论对它进行研究。总的来说，它们都有各自的历史沿革和规律，常常和各种作伪的方法有关，如材料、装潢、题跋等的作伪，在鉴定的时候可以辅助判断，但由于它们毕竟不是书画画面本身的部分，笔墨的仿伪难，这些内容的伪造较之容易，所以在鉴定的过程中，广泛了解款识、题跋、印章、工具材料、装潢等目鉴的次要内容的相关知识并深入了解与之有关的作伪方法，对它们的相关知识掌握的越多，对书画的鉴定就越有帮助，并需要通过次要内容的多方面考证和鉴定来协助判断书画本身——目鉴主要内容的真伪高下，尤其是笔墨。综上所述，书画鉴定的目鉴方法最终需要通过综合把握和考量多重因素，落实到目鉴的主要内容后以达到定真伪，评高下的目的。

[作者单位：故宫博物院外事处]

（责任编辑：赵中男 韦心滢）

¹ 张珩：《怎样鉴定书画》，第 22 页，上海书画出版社，2011 年。