“中国书画收藏与鉴定工作坊”综述

陈波帆　刘小玄

2022年11月26—27日，浙江大学艺术史研究所主办的“中国书画收藏与鉴定工作坊”召开。鉴藏史研究是艺术史研究中最具综合性的领域，本次工作坊将收藏与鉴定并举，立足鉴定，重点考察中国古代不同群体的收藏行为、意义及影响。

来自浙江大学、山东大学、清华大学、苏州大学、中国美术学院、杭州师范大学、美国布朗大学、故宫博物院、台北故宫博物院、中国国家博物馆等高等院校及科研机构的16位学者围绕中国古书画收藏与鉴定这一核心主题，就文人收藏、官廷收藏、鉴定个案及鉴藏的延展等方面报告最新研究成果，上海师范大学陆蓓容，故宫博物院余辉，《文艺研究》杂志社王伟，浙江大学白谦慎、谢继胜、薛龙春、张震等参加了讨论。

一　文人收藏

古代文人是中国书画收藏的重要主体，他们在掌握文化资本的同时也拥有着品鉴书画的话语权。文人收藏是此次工作坊的重要论题，与会学者从诸多个案出发，围绕文人收藏的规模、藏品聚散与流通方式、鉴赏趣味等问题进行了深入讨论。

独立学者刘鹏的《明代无锡谈志伊的收藏——兼论周台幕的身份与误记》，从题跋、收藏印鉴、书画著录以及族谱等多种材料入手，整理了谈志伊的收藏及其流散情况，同时考察了从明隆庆四年(1570)到万历二十四年(1596)间黄公望《富春山居图》递藏链条中的重要人物周台幕，及周与前任藏家谈志伊之间的关系，对《富春山居图》在这一时期的收藏情况作了进一步补充。谈志伊出身无锡望族，他在明代中后期江南文人圈子中小有画名，但最终成就其名声的还是书画收藏。根据文彭、周天球、王穉登等人在其藏品上的题跋，刘鹏整理出谈志伊获取藏品的时间序列，认为父辈积累的财富为谈志伊的收藏活动打下坚实基础，他大量购入江南地区藏品主要集中于守制回乡期间。而随着家庭变故，谈志伊的藏品不断向外流散，相继出让或转赠友人。据董其昌题跋，《富春山居图》即由谈志伊贻赠周台幕。作者通过比对谈氏和周氏族谱，初步确定周台幕即谈志伊之婿、吏部左侍郎周子义之子周炳文。《源流世表》所载锡山周氏总谱混记了周炳文、周炳烈妻子的姓氏和长幼排序。

与会学者首先讨论了谈志伊的收藏(包括数量、朝代分布、名作比例等)能否代表当时江南地区文人普遍收藏基准的问题，进而引发有关一个时代的区域性收藏特征的思考。学者还提出了其他可引申的议题，比如晚明时期奴变引起家族突然衰败的异常情况尤为突出，导致在一代人手中就经历了收藏和流散全过程，谈志伊藏品的聚散堪称晚明江南社会的一个典型性案例。

“卷改册”是明末清初书画收藏中的一种潮流，这一时期诸多名迹被改装为册页。山东艺术学院张义勇在《明末清初书画收藏“重册轻卷”现象探究——从吴其贞对绍兴朱氏收藏的收购说起》中，考察了以朱赓与朱敬循父子为核心的绍兴朱氏收藏情况，继而讨论了明末清初书画收藏中“重册轻卷”的观念以及“卷改册”现象的普及。绍兴朱氏是晚明时期收藏大家，有“江南第一家”之誉，收藏史上常将其与同时代董其昌并论。张义勇借助明末清初画商吴其贞《书画记》及其他相关资料，整理了绍兴朱氏收藏的发展历程、藏品的规模及流散情况。朱氏收藏最早可追溯到朱赓的岳父陈鹤，起于朱赓，在其长子朱敬循的努力下达到顶峰，又随朱赓、朱敬循父子的相继去世而迅速衰落，大量藏品流入书画商之手。根据《书画记》，作者还同时整理出绍兴朱氏的书画收藏条目以及朱氏收藏流散后被吴其贞购得的书画记录，认为所购藏品中“重册轻卷”的现象与徽人收藏观念移入、书画欣赏方式变化以及藏品的增汰抡选等因素有关。

针对张文涉及的藏品形制问题，上海师范大学陆蓓容提供了《清河书画舫》中的一则补充材料，指出明早期“卷”可能作单位称呼而不直接指涉具体形制，提出不同文献在统计书画时的语言习惯应该被纳入研究者的考虑当中。从收藏者的角度来看，采取册或卷的形制还与不同地区知识趣味和对书画品味的差异有关。张应勇承认册和卷的关系复杂，文徵明时代的苏州就出现过册改卷的情况，并以此指出卷、册的受重视程度是随着时代变化而变化的。

浙江大学徐洁茜的《论〈读画录〉：周亮工的读画与藏画》，以较为全面的视角对清初重要鉴赏家兼出版商周亮工的画学著作《读画录》进行了深入解读。《读画录》收录同时代七十余名画家，周亮工与同时代画家的交往、对其作品的收藏以及名士所作品评题跋共同构成了《读画录》的基础。在为画家立传过程中，周亮工不局限于介绍画家与画作，还旁及韵言品藻与画家轶事，画家的师承渊源也被囊括其中；成文过程中，周亮工还不遗余力地为藏品索跋，将同代文士跋语经过阅读、筛选和修改后辑入《读画录》中，成为此书重要的组成部分。通过《读画录》刻本、部分手稿与存世藏品的比较，徐洁茜认为周亮工的读画包含“画作－画家－画评－画传”四个递进的部分，即从作品出发，上升到对画家本人的关注与评论，最后结合作品的品评形成画家传记，这些记录也为同代艺术家留名史册提供了可能。

在康熙年间以收藏古代书画为风尚的氛围下，周亮工沉迷于当代画家的原因引起学者们的延伸思考。薛龙春认为这一情况的出现与个人趣味、际遇和财力有关，周亮工在1646年后离京，收藏古画的机缘减少，同时其所处的南京、福建等地，地方画家数量众多，且价格较古画相对低廉。此外，周亮工的老师王铎也收藏同时代人的画作并装为集册，或对周亮工有所影响。王伟指出“读画”和“观画”的区别，并认为此称谓与画的形制和观览的方式有关。周亮工收藏画作八成以上为册页，由于这种小画通常置于案头观看，跟书籍类似，因此更加注重细节的品味，故称“读画”。

从博物馆藏品出发展开挖掘和探索是研究收藏史的重要途径。美国布朗大学应非儿报告的题目是《图像地方志：从翁同龢旧藏〈国初虞邑人书画册〉谈清初虞山艺术社会与网络》，论题源起于波士顿美术馆于2018—2021年间获得翁氏家族捐赠的一批藏品。应非儿从翁氏旧藏《国初虞邑人书画册》入手，讨论了作品所反映的清初常熟地区的书画特点、创作群体的交游方式、书画合册的成册观念，以及清初藏

家如何通过以藏代史的信息留存，在朝代更迭之际弥补了地方书志中艺文记录的不足。应非儿指出，这件书画册背后是一项跨度二十年之久的专项书画请托事业，毛琦通过有意识的组织策划，搅动了当地的社会资源和网络，他的角色不足以称为藏家，但他有更强的组织性，集合了诸多方面的资源，保留了当地的艺术景观。应非儿还谈到了虞山艺术家的宗教信仰问题，指出17世纪虞山地区艺术社会交往中存在着僧俗、东西不同的价值身份。她最后提出，故宫博物院藏《国朝六大家山水册》中吴历一页，可能来源于这本书画册，后被割出与其他作品拼配。

关于清初虞山地区艺术家群体的天主教信仰问题，陆蓓容提供了一则源于比利时汉学家高华士《清初耶稣会士鲁日满常熟账本及其灵修笔记研究》一书中的材料，据统计1663年常熟及周边教区约有1万名教友，比例不在少数。而张义勇则针对毛琦的号“若韩”来源于英文“John”，是天主教受洗名的观点，提出了另一种可能，在古籍中，有大量宋以后人名“琦”而字“若韩”，这或许与景仰宋代名臣韩琦有关，不一定是受洗名，这挑战到文中毛琦天主教徒的身份。

二　官廷收藏

官廷收藏是本次研讨会的另一个重要议题，与会学者以官廷收藏为研究进路，从与官廷相关的作品出发，探析附着于藏品之上的思想和观念，并围绕内府藏印、官廷绘画、御容制度等问题展开讨论。

元代官廷收藏缺少如宋《宣和画谱》那样的完整目录，判定作品是否为内府及皇室收藏往往依赖于钤盖的印章，目前被学界认证的印章包括“天历之宝”“宣文阁宝”“宣文阁图书印”“皇姊图书”“都省书画之印”等。浙江大学赵晶的《“都省书画之印”新考》对这一印章使用的时间、特点和及其使用机构的流转等情况展开了一系列探讨。目前学界对此印已有基本定论，即元代官廷收藏印，与元代秘书监有关。而赵晶根据已有文献和图像资料，认为“都省书画之印”作为元代官印有诸多可疑之处，如此印最晚可见于元末王蒙画作，而此图并无可能入藏元内府等，因此该印更有可能是洪武十三年(1380)以前中书省的官印。根据“都省书画之印”的使用特点，赵晶还推测钤印作品在明政权创建过程中归中书省保管，设置六部后归中书省下的礼部书画库，洪武三年(1370)三月后，部分书籍、法书、碑帖、绘画册页被陆续拨交给新成立的秘书监。洪武十三年随着中书省和秘书监的撤销，法书墨迹和绘画册页被转拨给内府纪察司，并由洪武十七年(1384)成立的司礼监继承，书籍部分则归翰林院保管。至此，通过对这方藏印的深入研究，官廷收藏在明初官方机构间流转的脉络被清晰地勾勒出来。

针对文中提到“都省书画之印”主要钤于书籍刻本、法书墨迹以及绘画册页，而少见于绘画手卷和立轴，即使有，作品也大多存疑的判断，林霄认为不能过于绝对，并指出谢元《折枝碧桃图》的印章虽一半在画上一半在隔水，按李万康的观点为伪作，但他认为是真迹，且不可能是由册页改成。张震则从文中整理的明初官方机构收藏情况延伸开来，提出在明初书籍册页归秘书监收藏的情况下，绘画立轴有着怎样的收藏制度的疑问。赵晶指出在洪武十三年前，秘书监与纪察司有重叠期，绘画立轴及手卷在明代初期应归纪察司保管。

目前学界对于古代西藏地方政府收藏皇帝御像的研究主要集中于元和清代，明代由于皇帝御像入藏的相关文献史料较少，尚未得到应有关注。浙江大学王瑞雷的《圣像赐赠与权威体化——布达拉宫藏大明永乐皇帝御像入藏事略及历史意涵》，着重分析布达拉宫所藏的一件明永乐皇帝御像，通过图像学、文献学方法分析其与台北故宫博物院藏永乐皇帝御像的关联，阐述了其进入西藏的时间、历史脉络和在地化功能。报告一方面挖掘了与画像相关联的1408年永乐帝邀请五世噶玛巴哈立麻入内地为明太祖和马皇后举行超荐大法会的重大历史事件，并据此推定此画入藏的时间和供奉地点；另一方面通过对比元代忽必烈和清代乾隆皇帝御容像入藏事件，揭示了永乐皇帝御像进入西藏所暗含的政治意图。作为维系西藏地方与中央政权的合法象征，明永乐皇帝御像通过入藏践行了统治者的治边策略，实现了“权威体化”之功效，不失为研究古代中国封贡赐赠及边疆治理之艺术典范。

报告中所提到的台北故宫博物院和西藏布达拉宫所藏永乐皇帝御像究竟哪一幅为原本的问题，引起了与会学者的积极讨论，这涉及到图像的临摹与传播问题，是研究的重要环节。王瑞雷提出两幅画作画芯几乎等大，布达拉宫所藏御像维持了原裱，而台北故宫博物院本在清宫中曾被重裱。薛龙春认为若如本文所言此画制作目的为入藏供养，就不可能是一件摹本，因此台北故宫博物院藏本与布达拉宫藏本的关系仍需作出合理解释。

在鉴藏史研究中，往往会遇到作品没有留下收藏印或题跋的情况，尤其是立轴，需要研究者从图像细节入手，将作品与其他文献材料相勾连。故宫博物院余辉的《探究明代宣宗、宪宗行乐图题材的主题》以明代宫廷画家商喜《宣宗行乐图》轴和“宪宗行乐图”系列图像为研究主体，尝试在印章和题跋之外开辟新的物质性证据，来探寻绘画在宫中使用的历史细节。商喜奉旨绘制的《宣宗行乐图》巨幅大轴中，描绘了明宣宗率领陈芜等四十七位太监在猎场行乐，暗示了宫中太监政治势力的增强。从立轴本身的形制规模和修裱痕迹可以推测该图的悬挂空间、装裱经历和受损过程，余辉结合自己丰富的文物工作经验和细致的观察分析，推测此轴挂于内墙不低于3.54米的大殿正墙，共经历两次装裱和四次较为严重的损伤，画作的伤痕细节，指向光照、频繁开卷、雨淋等具体原因。文章还分析了以明宪宗行乐为题材的四幅长卷，这些图像从内容看均是对宪宗、皇子与太监们行乐场景的描绘，暗示了明代前中期宫廷政治生态，引起人们对明代中后期宦官干政的政治走向的反思。

张震认为此文的论述过程反映了作者开放的思维和丰富的文物保管经验，对伤痕分析和侦查学方法的运用独辟蹊径，同时他也对一些推测的可靠性提出质疑，比如是否能够确定手卷天杆上的白色痕迹就是由光照引起的。余辉分享了自己保存挂轴的经历，指出天杆泛白有多种原因，但这幅画作经历长期悬挂，顶部泛白呈淡蓝色，显然是长期接触光线和空气造成的。

杭州师范大学彭慧萍的“Peripheral Collectors: Ways to Uncover Ming(1368—1644) Art Confiscation Events”（周边藏家：揭示明代艺术品籍没事件的多种途径）是围绕明代锦衣卫刘守有的个案研究，主要关注藏品获取的手段问题，尤其着眼于抄家时被籍没的权臣的书画。她以周边藏家的概念指代存在于权臣如冯保、张居正等大藏家周围关系网络中的藏家，指出权臣遭遇抄家后其藏印常遭删除，后人很难获观其印

章题跋，而周边藏家收藏的痕迹会被保留，成为还原被查抄书画的流传史和构建明代皇室查抄权臣细节的切入口。明代锦衣卫刘守有作为万历皇帝的亲信曾多次经历包括张居正、冯保在内的权臣查抄案件，并利用职权盗窃隐匿名家书画等财产，在张居正案中还曾私自替张家人转藏家财，最终遭罢免遣返。其经历不仅反映了明代司法调度机制，也揭示了刘守有秘密的书画收藏来源。此外，彭慧萍通过刘守有周边藏家如董其昌、陈继儒、詹景凤等人的题跋著录和刘守有在籍没权臣旧藏书画上的钤印和题跋等论据，进一步完善了刘守有通过查抄非法获取藏品的证据链条。

张震关注到文中使用“偷盗”一词来描述刘守有的行为，指出抄家这种情况在明清很普遍，皇帝对这些亲信睁一只眼闭一只眼似乎成为潜规则，因此这种行为可能算不上偷盗。文中关于籍没权臣的藏印因触碰“国讳”而被去除的论证，引起了与会学者的激烈讨论。白谦慎认为并不是每个人都有盖印的习惯，历史上也有很多罪臣印章没有被去除，目前没有充分证据能够表明被挖掉的和残破的地方原本是被抄家者的印章。薛龙春则指出“国讳”是全民需要遵守的避讳，比如皇帝的名字，而罪臣与国讳无关。文章所勾稽的刘守有藏品，也不能说明均来自他所参与的数次抄家。林霄为印章被去除的情况提供了其他可能，如为了面子在卖出时去掉自家藏印，又或是像文中刘守有将部分藏品还给张居正后人，后人怕连累他人所以将自家藏印抹除。蔡春旭则提供了关于严嵩收藏印的补充材料，上海博物馆藏南宋马和之《周颂十篇图》，卷后钤有“钤山堂”和“介溪珍玩”印，有学者认为印章为假，但尚未有定论。由于目前关于宫廷查抄的记录有限，印章部分又已经湮没，彭慧萍表示自己只能在合理范围内作有限猜想。

三　鉴定个案

书画鉴定是鉴藏史的重要组成部分，在中国艺术史研究逐步向艺术社会史转向的过程中，相较于收藏史在学界受到的广泛关注，鉴定方面的研究得到的重视明显不足。在这一场次，与会学者围绕几个鉴定个案，对原迹与摹本的关系、雅集图的传摹关系及意义转变、“伪好物”与“苏州片”、作伪动机与成效等问题展开探讨。

中国国家博物馆姜鹏的《收藏中的复制——从明初晋府旧藏两轴〈双喜图〉谈起》一文，以明初晋府旧藏《双喜图》为例，探讨原迹与摹本之间的关系。台北故宫博物院藏崔白《双喜图》(1061)，今有临本藏于中国国家博物馆，二者画面高度几乎一致，而临本为双拼绢，幅面更宽，并同样钤有晋府藏印。临本画法忠于原作，看不出临摹的时代特征，且晋府有多套藏印，样式多变且残缺模糊，受限于晋府藏印的辨识，也难以对其加以断代。因摹本未署崔白名款，虽不能确定出于晋府之手，但可以确定其临摹目的并非作伪牟利。在当今所见的公私收藏中，存世作品(特别是早期)摹本的数量远大于原作，这表明在古代书画资源相对集中的条件下，不同的收藏主体对卷轴书画进行的复制活动，实际上对原作起到了存续作用。姜鹏又据此提出疑问，倘若原迹不存，后人在面对摹本时会如何认知？若作品风格、技法的时代特征不显，对作品又该如何断代？事实上，当今各大公私收藏机构所藏书画作品极多，但公开图录以供学界研究的相对较少，学术研究中使用的作品数量与存世作品极不匹配，或许可以在数量上对存世作品

进行大致的勾勒，以供今后参考。

讨论主要集中于摹本尺幅与晋府藏印两个方面，原作一米左右的幅宽在古代画作中确属罕见。姜鹏认为摹本尺幅更宽，应出于张挂装饰的需要。但也有学者提出原作可能经过剪裁，摹本反而更忠于原作的假设。明代晋府的多套藏印，也增加了摹本断代的困难性。白谦慎对此进行延伸，指出摹本有晋府及其他私人藏印，但并未发现山西地区藏家的印章，是否可以推测此摹本在递藏过程中未经过山西地区，或经山西藏家之手而未留下藏印。现场亦有学者提供材料，指出哈佛艺术博物馆也藏有一件崔白《双喜图》，可供本文继续研究。

南京中医药大学沈歆的《明代〈五同会图〉与家族收藏》一文，对明代《五同会图》绘制的时间、地点及版本进行梳理考证，并探讨明代官员雅集图在递藏过程中的意义转变。《五同会图》记录了明代弘治年间以吴宽、王鏊为代表的五位苏州籍官员“五同之会”的场景。现存的四本《五同会图》分别藏于中国国家博物馆、上海博物馆、上海图书馆及故宫博物院，而不同藏本存在明显差异。沈歆通过历史文献及明代“图成会止”的先例，推测《五同会图》在最后一次雅会时绘于吴宽家中，可能不是场景写生，而是将各人的肖像嵌置于场景之中。通过细致的图像分析，沈歆判断国博本应为画师丁彩所绘母本，其余藏本为明清摹本。根据图卷跋文可知，《五同会图》在创作之初以文人雅集图为旨归，而在经过家族传承尤其是进入族谱之后，其所蕴含的家族记忆愈发被重视，雅集图原初的意义逐渐被肖像画的意义所取代。

沈歆提到国博本、上博本《五同会图》人物补纹脱落情况较为严重，且此类石青色多存在脱落问题，应与颜料本身的特性有关，引起了与会者的广泛兴趣，也强调了鉴藏史研究中画作物质性的重要性。而对于《五同会图》的出现是否与当时的政治背景有关这一问题，多数学者赞同明代成化、弘治年间政治环境较为宽松，官员雅集图体现出太平盛世的景象，与政治因素关系不大。

明清时期，最著名、规模最大的书画造假中心为明万历到清嘉庆时期的苏州，所造假画统称为“苏州片”，而这些“伪好物”的作者却始终成谜。台北故宫博物院何炎泉的《黄彪〈清明上河图〉考》，通过对应出于黄彪之手的《清明上河图》与黄氏家族的相关考察，探讨黄彪这一制作“伪好物”的佼佼者及“苏州片”的相关问题。台北故宫博物院藏(传)张择端《清明上河图》的真实作者身份未知，据王世贞《弇州山人四部续稿》记载，此赝本《清明上河图》为吴人黄彪所作，藏于其弟王世懋家中。黄彪擅长多种书法风格，仿赵孟頫书几可乱真，可谓“苏州片”制作者中有名姓的佼佼者。通过对比黄彪书迹与《清明上河图》题跋，何炎泉认为《清明上河图》应出于黄彪之手。除此以外，黄氏家族亦多涉及书画作伪及文物买卖，王世贞所藏的书画作品即多从黄熊(黄彪兄弟)处购得。值得一提的是，此画有王世懋藏印，而该印与王氏其他藏印略有不同，何炎泉认为不可粗率认定此系伪印，因当时文人常据同一枚印稿刊刻多方印章，造成许多印章只有细微的差异，以印谱对照印章的鉴定方法值得研究者反思。

何炎泉依靠书风及用笔判断题款是否为黄彪书迹，林霄则认为对笔迹学方法的运用需要严谨慎重，要找到书者用笔的特征及排他性，否则会导致笔迹学方法的滥用。白谦慎指出印章的问题非常复杂，除却文人有多套印面几乎相同的印章外，印章使用造成的磨损、钤印的力度、钤盖的纸张材质，甚至不同的

印泥都会导致印章呈现不同的效果。而且明清时期的印谱有时只能证明刻过此印，所载印章未必都被使用过，书家在喜爱的印章磨损后再次重刻，也会导致印章细微的差异，因而印谱并不能代表一切，印章也不能作为书画鉴定主要的判断标准。

山东大学陈硕《纸上云烟——邓石如游幕经历及相关作品研究》一文，以邓石如“代毕沅书”为切入点，通过各式原始材料，还原邓氏游幕过程中的大量史实，并揭橥其利用诗文书信及书法作品，营造个人形象的方式与过程。清代书法家邓石如在乾隆五十六年(1791)至五十八年为毕沅幕府中宾客。受限于自身的学术修养，邓石如只能在书法篆刻及诗文唱和方面着力，因而沦为边缘性的“文艺花瓶”。而这三年的游幕经历为其此后的创作、鬻艺提供了重要的题材与不可代替的文化资本。文中所提邓石如代毕沅书字，便是邓氏营造个人形象的产物。陈硕在文中展示了不同历史叙述中主观需求、同期点评、后世想象与社会共识之间的撕裂与张力，而这种“张力”不仅是考察邓石如人生与艺术的重要角度，也是“碑学”研究中的重要组成部分。

薛龙春指出邓石如代笔署款为“毕沅题”，而非“毕沅书”。在古代，“题”和“书”有概念上的区别，“题”往往指对文本内容的提供，“书”为书写之意，也就是说这些所谓的代笔，乃毕沅提供内容，由邓石如书写。且毕沅不善篆隶，由邓石如操刀更适宜祠堂联、匾大字的需求。白谦慎赞同薛龙春的看法，指出“题”可能说明邓石如得到毕沅的准许，允许其代写。他还进一步谈到“代笔”的问题，晚清时期翁同龢相关文献中有很多与代笔相关的资料，如高官代皇帝写御书，邓石如当时的文化环境是否与此观念有关？当今许多概念与明清时期亦不相同，可见同样的语言表述在不同时代环境中所指涉的内容是不断发生变化的。

四　鉴藏的延展

书画鉴藏涉及到艺术史研究的多个方面，鉴藏的延展近年受到学界重视，与会学者围绕书画鉴藏中伪作的价值、刻帖与新兴摄影印刷技术的关系、中国书画在近现代日本市场的流转以及清末民初京津收藏界的品味变化等方面展开讨论。

苏州大学蔡春旭《想象“文彭”：篆刻史中伪作的产生、鉴赏和知识生产》一文抛开鉴定真伪的逻辑，通过分析文彭篆刻中伪作的特征，揭橥伪作在构建文彭另类的接受史中的过程与方式，并对文人篆刻的早期发展进行深入探讨。文彭是明中叶推动文人篆刻发展的重要人物，但由于作者难定、作品罕传、文献缺载等原因，并无可靠的篆刻作品存世，相关知识亦逐渐消失，这为作伪者提供了空间。而伪作的风格、样式、结构或形制往往有据可依，文彭款印章(包括印谱)与吴门文人用印迥异，且囊括了后世多种篆刻派别，反映出不同时代的作伪者和鉴赏家皆依据当下的认知与潮流想象文彭，也说明有关文彭印章的知识正在逐渐失传。文彭款印章迎合了不同阶层和群体的鉴藏趣味，并且进入拓印、题咏、出版、酬赠等文化活动，衍生出有关“文彭”的新知识，这造成了知识的混乱，也左右着文彭在接受史上的命运。

陆蓓容指出以往的鉴藏史研究多在“去伪存真”，但会造成部分研究对象成为无可靠作品的“符号”。

当今的鉴藏史研究对伪作的价值愈发重视，如何将这些“伪作”纳入研究便是值得思考的问题。薛龙春认为本文的研究难度在于文彭篆刻的相关资料鲜少，后人作伪多为向壁虚造，无甚依据。而篆刻家一般多用自刻印，相较于后世印谱及藏印可信度更高，可通过对文彭书画作品上的自用印及同期文人用印、“三桥派”印章的全面整理，重构文彭篆刻的基本面貌与风格。

中国美术学院冯春术《收藏、趣味、刻帖与存古——大型丛帖〈壮陶阁帖〉刻成始末考》一文，对书法史上的最后一部大型丛帖《壮陶阁帖》的刻成始末加以梳理，并对此帖的地位与价值进行重新评定。《壮陶阁帖》为清末民初文人裴景福历时四十余年刊刻而成，此帖以“元亨利贞”分为四集，收录魏晋迄清共194帖，合36卷。《壮陶阁帖》在选帖方面十分严苛，专收墨迹而不摹古刻，对刻帖选材及刻工水准皆严格要求，颇费思量。而该帖的特别之处在于对摄影技术的运用，通过先进的摄影方式将西法影片糊版而再行镌刻，避免了以往刻帖因屡经翻摹而失真的缺陷，可谓“下真迹一等”。《壮陶阁帖》在文献学上可证经补史，对保存名人书迹，弘扬书法艺术也起到了重要作用，其地位与价值不容小觑。

参会学者对影印这些新型技术手段与印刷方式展开讨论，认为裴景福不选择影印出版，而将摄影照片糊版而再行刊刻的刻帖方式，除了因《壮陶阁帖》成书历时久远外，可能与清末民初新型的影印技术尚未普及有关。对于当时的文人群体而言，木石刊刻仍为书画传播的主要方式。白谦慎指出吴大澂亦有此类现象，吴氏在将学术著作影印出版后，又对此书再行刊刻。

浙江财经大学苏浩、清华大学邱吉《廉泉与近现代日本的中国书画市场》一文以日藏廉泉信札、《南湖东游日记》以及藏品图版等资料为线索，勾勒出廉泉旧藏中国书画在1914—1915年进入东京和关西书画市场的迂回经过及影响。辛亥革命后，大量中国书画流失日本等国。1914年，“小万柳堂”主人廉泉受邀携珍藏书画赴日参加“东京大正博览会”，另在东京与京都多次展览，成为日本学者重新认识中国美术并编辑出版物的素材之一。廉泉将以明清扇面为主的藏品进行珂罗版影印传播，并标榜推动中日美术交流与资助教育公益事业，积极推进旧藏转手日本书画市场。受展览、媒体以及中介传播影响，不少藏品被日本名流购藏。而其藏品在1915年再度售卖和展观时遭遇挫折，反映了中日在面对西方文化入侵时，对东方艺术身份认同的问题。“小万柳堂”藏品进入日本市场，是继罗振玉之后的又一典型案例，对研究近现代日藏中国书画规模的形成过程发挥了重要作用。

由于廉泉带到日本的藏品有许多是非常明显的伪作，参会学者认为廉泉赴日是意欲模仿罗振玉此前在日售卖旧藏书画的成功之举，而他在1915年再渡日本售卖书画时遭受冷遇，除了文化的原因外，或与其藏品真伪混杂且打包出售有关。

颜世清是清末民初京津地区首屈一指的书画收藏家，近年陆续有研究关注其旧藏流转及展览的情况。但由于颜氏未有艺评著作传世，学界对其书画鉴藏及题跋品评讨论较少。香港中文大学童宇《颜世清书画鉴藏与清末民初北方文物市场》一文，通过广泛收集颜氏书画跋文，窥探颜世清的收藏历程及鉴赏喜好，并对清末民初京津收藏圈的变化进行探讨。颜世清寒木堂的早期藏品多为清代画册，精品较少。辛亥之后，颜氏收藏急速扩充，在其批量收购完颜景贤旧藏后，大量宋元名迹入藏寒木堂，奠定了

颜世清在北京收藏界的地位。而颜氏收藏在此后亦快速流散，藏品多归日本人及叶恭绰所有。从颜氏题跋可知，其所藏石涛、“四王”作品甚夥，其中“四王”作品亦被颜世清用作官场上的赠礼，可见“四王”在清末民初收藏界的热度。而“四王”此后在艺评界遭受的批评，也足见当时北方书画市场的一些变化，包括价格、收藏品味的转变以及收藏家主体的更替等，反映出书画鉴藏在20世纪初知识阶层对传统文化的重新认识中所扮演的角色。

薛龙春指出，清末民初的收藏主体发生变化，从起初的文官精英变为北洋官员与实业家，后期甚至有西方藏家参与。颜世清这类收藏家的鉴赏眼力无法与以往的文人精英相比，而正是他们开始重视清初北方画派，打破了“四王吴恽”在收藏界的一统局面。值得深思的是，“颜世清们”的收藏取向在某种程度上可能改变了人们对画史的认知，甚至与以后的美术革命也有一定的关联。童宇也补充说，清末民初的“四王”作品在市场上量少且价昂，普通藏家难以有力购买，这可能也是他们将目光转移到其他画家身上的原因之一。陆蓓容指出，收藏是一件极其复杂的事情，因为书画本身有着多维度的含义，文人有时收藏书画并非出于喜爱或欣赏，而是单纯用于社交应酬，一些藏品可能会被藏家在适宜的时机或场合赠予他人，因而在研究收藏史时需要考虑多方面的因素。

本次工作坊围绕“中国书画收藏与鉴定”这一主题展开讨论，鉴定个案涉及书画创作的各个方面，书画收藏涉及官廷、文人、官商、海外藏家等不同群体，对于书画鉴藏的延展方面亦有新的探索与发现。无论是在个案聚焦上，还是在义理辨析、推演连线上，都反映出当今的艺术史研究有着更为多元的视角与更为丰富的方法。“中国书画收藏与鉴定工作坊”在每一位学者发表之后，也保证了充分的讨论与对话时间，对于促进学者之间切实地交流心得、激荡思考，有着积极的意义。

[作者单位：浙江大学艺术史研究所]

（责任编辑：盛　洁）