

文物鑒賞叢錄

国家文物鉴定委员会 编



文物鉴定赏鉴录

国家文物鉴定委员会 编

编者 刘东瑞 林岩 邱关鑫 黄铭远

文物出版社出版

(京)新登字056号

封面题笺 启 功

封面设计 张希广

责任编辑 许晓东

文 物 鉴 赏 丛 录
书画 (二)

国家文物鉴定委员会 编

*

文物出版社出版发行

北 京 五 四 大 街 2 9 号

美通印刷厂制版印刷

新 华 书 店 经 销

787×1092 毫米 1/32 印张:11.5

1996 年11月第一版 1996 年11月第一次印刷

ISBN7-5010-0895-7/J·320 定价:13.00 元

前 言

一九九〇年秋，国家文物鉴定委员会在山东蓬莱召开会议。会议期间，讨论了培养鉴定人才、普及文物鉴赏知识等一系列问题，经启功、史树青、刘巨成、耿宝昌等诸位先生倡议，编辑出版了这套文物鉴赏丛录。在选编过程中，又得到了启功、史树青二位先生的指导。

这套丛录，按文物类别编辑，所录文章，大体按发表时间先后排目。有的文章在此次收录时，作了修改和补充。今后除继续分类选录外，还将特约一些专稿刊出。

因编者水平有限，肯定会有很多不当之处，恳切希望读者和专家予以匡教。

编者

1992年8月

目 录

前言.....	(1)
谈古书画鉴别.....	徐邦达(1)
对王石谷作品的初步分析.....	胡佩衡(101)
关于明摹胡笏十八拍图的一些问题	王去非(107)
《职责图》的时代与作者	金维诺(115)
论清初绘画的摹古和创新.....	郑 为(128)
论孙位《高逸图》的故实及其与顾恺 之画风的关系.....	承名世(151)
黄公望《溪山雨意图》真伪四本考	徐邦达(177)
黄公望《富春山居图》真伪本考辨	徐邦达(189)
宋徽宗赵佶亲笔画与代笔画的考辨	徐邦达(218)
《报德英华》书画合卷的鉴定	徐邦达(234)

南宋帝后题画书考辨·····	徐邦达(241)
八大山人的画押·····	王方宇(274)
关于唐寅的代笔问题·····	劳继雄(283)
论几幅传为李思训画派金碧山水的绘 制时代·····	傅熹年(291)
传宋高宗赵构孝宗赵昚(慎)书马和之 画《毛诗》卷考辨·····	徐邦达(320)
《雪景寒林图》应是范宽作品 ·····	陈传席(345)
范宽《雪景寒林图》质疑·····	杨 诨(350)

谈古书画鉴别

徐邦达

（一） 总 谈

传世的历代书画实物很多，情况极为复杂。有的真伪杂揉，花样繁多，变幻离奇；有的作者、时代不明，不太容易搞清楚。原因是在旧社会书画是作为商品来买卖的，往往根据年代的远近和作者名声的大小来评定贵贱，价格高低悬殊，因此，从古代到近代，不少书人、画人和商贾为了谋利，伪造了许多冒充古代或同代书画名家的作品，或把一些书画改头换面，改近为古，改小名家为大名家，或割裂拼配，真伪混杂，错综难分。解放以来，为了更好地保护这些文物，使之古为今用，历代流传的书画被大量收入到国家文物管理机构中。但在收集入藏时，如不先把这些从旧社会遗留下来的书画鉴别一番，随它珉珉乱玉，鱼目混珠；或者轻信前人对某些传世书画的胡乱评定，将错就错，势必名不

符实，以假当真，甚至把有价值的真迹当作伪品、劣品处理，其损失和危害就无法弥补了。

我们鉴定古书画的目的，是为比较全面深入地了解历代书画作家及其作品，把书、画的各种流派排列串连，系统地掌握它们的特征，并上升到理论的高度来认识，使对书画真伪、是非的鉴别总结得比较正确一些，为书画史研究、古书画陈列及出版提供方便。现在先从总的方面概括谈谈有关古书画鉴别的问题。

一．辨真伪与明是非

常看古书画的人都知道有的作品作者自己书有名款或钤有印章，有的（大半是元代以前的）则是没有款印的。因此在鉴别中，对前者是辨真伪，对后者则为明是非，是有区别的（当然真伪也可以说含有是非之义）。具体一些讲，有名款印记的，要辨别名实是否相符。相符的当然就是真的，不相符的必然是伪的。无款印的书画就无法那样讲。它在流传的过程中，有的经过别人（多半是后代人）评定，认为它是某代或某人所作。这种评定有的可信——符合客观事实的，有的则不可信——不符合事实的，需要辨别这些评定的是或非。没有被评定过的，则有待于我们去鉴别，给予评定。总起来说，全是明是非的问题。

二．真伪与优劣

在鉴别古书画的真伪、是非时，要不要去判别

其精华与糟粕，衡量它们艺术水平的高下？就鉴别工作本身来说，所要判别的首先应从艺术形式如用笔、色墨、章法（构图）等等最基本点上着手，这些都具有相对的独立性，不牵涉到作品内容上的精华与糟粕和艺术上的好坏与高低。当然，那些高手作家的书画，其表现艺术形式的技能确乎高人一等，不易摹学得到。但优劣、高下也是相对的、具体的，因此，从艺术作品形式优劣的角度上来断真伪必须将具体的某一书画家的作品分别定出标准，分别衡量，而不能笼统地死守一种标准。譬如：拿一流作家作品的艺术平衡量二、三流作家（以此作者一贯的技能水平而定）的作品，势必认为它并非真作，反之又容易以伪当真，结果都无是处。

至于何者为优、何者为劣，表现在艺术技巧上的笔墨、结构等形式，是很难用抽象的名辞解释清楚的，只有在大量的作品中反复阅看才能逐步熟悉，得到比较明确的认识。

另一方面，即使这样有时也不能完全把优劣和真伪对等起来——认为优即真、劣即伪。譬如说清王翬早、中年做了许多宋、元人伪本，那时他的绘画技巧水平已经不低，他的仿宋、元伪作，未见得在原作之下，如果不研究他的作品到底符合不符合那些被仿作品的形式特征，光从画得好不好——技巧高不高这一方面着眼，必然以为是真迹。也有这种情况，本来是艺术技能较高的人，作书画时由于

受到种种不利的客观条件的牵制，如纸墨工具不好或下笔时精神疲乏、兴趣欠浓等等，作出了一些艺术水平低于平时的作品。但是这种下降总不致距离此人原有水平太远，大都仅是局部的瑕疵。碰到这样的作品时，我们必须小心谨慎地从各方面去观察，弄清楚水平下降的原因，才能得到正确的断定，否则就很容易因其较差或很差而一概认为是伪品。当然，我们也要防止过分宽大、处处原谅，如仅有小部分较好，而大部分一无是处，便把它作为真迹，那同样是不行的。事实上，过严、过宽都是心目中没有正确的标准、没有“样板”的缘故，这样就无从正确地断定真伪、是非了。

另有一些本来不是书画“行家”的“社会知名人士”的作品，其技能水平本来不高，甚至是很低的。还有好些画家是不大会写字的，他们的款字往往写得很差甚至极劣，那更不能从好坏（或者局部的）来评断其真伪了。

技能高下、优劣的标准有时会因人而异，甚至有偏好偏恶的鉴别者。如果只凭他们的主观标准——即个人喜欢的就是好的，不喜欢的就是坏的——来判别真伪，也势必不能得出正确的鉴别结论来。

三．目鉴与考订

对传世书画的鉴别主要在于对书画实物作好“目鉴”，即凭目力观察识别某一书画作品的真伪。要

作到这一步，首先要从许多书画作品（当然只限各自有款印的作品，才有根据）中分辨出某一书画家的真迹，作反复仔细的对比研究，逐渐对某一人作品的艺术风格、形式获得明确的认识，在心中树立起“样板”，作为以后鉴别该人书画作品的依据。至于无款无印的书画，如果能够找到艺术风格、形式相象而有款印的作品作为依据，也可借以引伸，断定其他相似的作品也为某人之作。在认识了较多的某一时代各家的有款书画，或有较为可靠的前人题鉴为某人所作的无款书画之后，把它们综合融贯起来，找出其共同特点及时代特征，那么，对某些无款书画，即使难断定为某人之作，起码也能判断出它们的创作时代来。

“有比较才能鉴别”，鉴别书画也不例外。但这种比较和鉴别必须从实际出发，在实践中去寻找那些被鉴别的東西中间的一切联系，辨明真相——固有的而不是强加的，不许有任何的主观想象或凭空虚测——才能作出有凭有据的分析判断，获得比较正确的结论。当然，从实际出发有时也可以适当地引伸，以利深入阐明，但这与凭空虚测是毫无相通之处的。

“目鉴”必须有一个先决条件，即：此人及同一时代的作品较多，有实物能作充分的对比，否则是无能为力的，因此有的还须用书本文献上的材料来帮助考订一番，以补“目鉴”之不足。当然在“目

鉴”的同时，如能利用文献加以考证，会更有利，也会更有说服力。但仅靠考订却不行，因为它先要靠“目鉴”来判别那件书画是否是“依样画葫芦”的摹、临本或凭空制作的仿造本，然后再进一步加以考订，深入探索，达到比较全面的认识、理解，否则是“可怜无补费精神”的。所以考证总次于目鉴，这是无可否认的。当然主次也不是绝对的，当“目鉴”的条件实在不足时，考证有时也可以上升到主要的地位，而不是一成不变的。更进一步讲，两者也不是截然分割的，如有条件可在目鉴的同时考订创作此件时作家的年岁，与其早、中、晚各期的变化、特征相比照，以期结论作得比较正确些。

（二）鉴别书画应注意哪些“点”

一．书画本身的基本组织

鉴别书画，首先要注意的是书画本身基本组织的特点。以书法论，它有三个方面，即笔法、墨法和结体（结构）。绘画则还有色彩和结构的剪裁问题。“目鉴”主要着眼在这些方面，从中找特点，定“样板”；不了解这些，根本谈不上辨真伪和明是非。

1. 笔法

笔法就是用一定的方法有规律地用笔锋画、顿出来的线和点的简称。每一个人都有不同的执笔、下笔的习惯，执笔的高低、立斜，下笔的轻、重、缓、急及悬臂、悬肘、悬腕或手腕完全着纸等差异，必

然表现出不同的笔法特点。

笔法上的特点大致有正中、偏侧、圆转、方折、虚笔、实笔、顺锋和逆锋等。即使同一类型的形式，各人也有各人的具体特色，不尽相同。同时，一人一生的作品，从早岁到晚年，多少总有些变化，有的甚至变化较大，但总会有一线贯通之处。例如，吴伟早年较为工细的白描人物大异于晚年的泼墨粗放之作，但如果仔细揣摩他早年晚年不同风格的作品，就能看出他的笔法始终具有跳跃躁动的特点，即使较细较工也不能完全变得含蓄浑穆。因此，依凭笔法的特点来区别书画的真伪是最为可靠的。

笔法，对模仿的人来讲，又是最不容易学得象的东西。每个书画作家，不管他技巧高低，经过几十年的习惯运用而逐步形成的笔法特点，换一个人（作伪临摹者），在一朝一夕之间就把它完全接收过来变为己有，除了比较工整刻板、无从表现出特点来的线和点还容易慢慢摹得象以外，只要稍为放纵而流露出作者个性的笔法，要去刻意临摹，必然死板，只能是形似，而不可能达到神似。同时，有些作伪者自己也有有一套笔法上的习惯特点，在临摹他人作品时极容易露出本相来。特别有些相反的笔法特性——朴拙和精工、滞重和轻逸等等，很不可能出于一人之手，作伪者如果勉强去临摹和自己习惯的笔法相反的书画，其失败更是注定了的。所以，笔法对作伪者来讲是最难突破的一关。正因如此，我

们在鉴别书画的特点时，不能不把它放在首要的地位。但要运用它，必须掌握一个书画家不同时期的笔法特点的“样板”，才能作为认识某人书画全貌的依据。若碰到孤本，就难以靠笔法来解决问题了。因此依靠笔法来鉴别书画的真伪也还有一定的局限性。不过，笔法在艺术作品时代风格共性的形成中起主导作用，即使有时靠笔法判断比较困难（如孤本），但断代却还是可以的。当然，如果碰到一幅临摹得与原本较象的复制品，仅看风格还是看不出它究属哪一代。

笔法的特点，同表现笔法的工具——毛笔的制作和特点有一定的关系。明方以智《通雅》中说：“笔有柱、有被、有心、有付。”笔大约从汉晋以来就都是这样的，这有西陲发现的汉“居延笔”为证。中间当然还有一些变化，如不同的笔毛——主要分硬、软两大类以及不同的制作方法等等。宋叶梦得《避暑录话》中说：“熙宁（宋神宗年号）后始用无心散卓笔，其风一变。”这里，笔的有芯无芯问题，是值得我们加以注意的。我们现在看到的晋王珣《伯远帖》用的是一种吸墨不多转侧不太灵便（折笔处往往提起再下）的劲毫，为后世书中所未见，是最为特异的了。僧法极（智永）《真草千字文》有些顿笔处有贼毫（图一）直出，也是特种制笔的缘故。唐代孙过庭《书谱序》、僧怀素《苦筍帖》、颜真卿《祭姪文稿》、杜牧《张好好诗》等，大都是使用一



图一 贼毫

(唐智永《真草千字文》真迹。第二行第二字“疲”字末笔，第四行第六字“兽”字末笔)

种坚硬而看来吸墨不太多的有芯笔。唐人万岁通天摹《王氏一门法书》中好多粗肥的字，还表现出开叉的笔画，就是因为诸王书原迹用硬笔又吸水不多的缘故。如果用无芯软笔，定然不致如此（其中晋与唐也还有一些不同处）。宋中叶以来米芾等人都用较软的笔，书法丰满、肥润、圆熟，如米芾书《复官帖》，与用有芯硬笔写的大不一样。我们曾以之辨明清内府旧藏、并曾记载在《庚子销夏记》、《石渠宝笈》续编、三编的晋王羲之《大道帖》、王献之《中秋帖》等不是晋人之笔，理由之一就是因此二本的笔画都特别润丰圆熟，其笔头含墨水很多，所以肥厚处不会开叉，用晋代的有芯硬笔是写不出来的。此二本最后结合其他方面的印证，认为都是宋代米芾的临写本。这就是利用工具——毛笔特性作旁证，来解决真伪是非问题的很好的例证。

可以这样说：大致从北宋中期以来开始有较软的笔，在米友仁的《潇湘奇观图》卷自题中就有“羊毫作字”云云。但在后代的书法墨迹中仍能较多看到用坚硬的笔书写的痕迹（当然同六朝人所用的还不一样）。用极软的纯羊毫作字并形成风气大约要到清乾隆翁方纲、梁同书等人之后。

毛笔对笔法的影响亦可见于绘画。清代同治、光绪朝以前，画山水大都用鼠须狼毫等硬笔，只在渲染时才用软的羊毫。晚清以来，才见到陆恢等人全用羊毫画的山水画，形成一种比较肥软的线条。现

在如果见到一幅说是清中期以前的山水画而全用羊毫画成，就很有伪品之可能了（当然也不是绝对的）。

有些人写字用特种笔，如明陈献章有时用一种茅草做的笔，名叫“茅龙”，写出来的字不会光俊。清代有人用绢卷代笔来写小篆书，取其容易圆、直等等。这都是不常见的例子。

笔秃了会变硬，新笔尖，秃笔圆。有人长期喜用新的尖笔，如清恽寿平早期画山水；也有人长期惯用秃笔，如明沈周中晚年画山水，我们看习惯了，也就以此为标准。偶一变换不同性质的毛笔，笔法上就会大起变化，使我们觉得眼生，如果“刻舟求剑”地捉摸它，往往要产生疑窦，或误真为假，这种事例也不少，我们必须随时注意。

用好笔和坏笔写字作画也可在笔法上出现大不相同的效果。例如曾见元鲜于枢行楷书《李愿归盘谷序》卷，他自己说用的笔极不好，写得大为走样。我们如果不从用笔方面去考虑，以他的杰作标准去要求此卷，必然会把它否定掉。绘画也可类推。

2. 墨和色

笔要依靠墨来体现在纸绢上，绘画还有色彩的施用。一般讲作伪者大都可以仿得和原本比较相象，因此它在鉴别真伪问题上起的作用，就不如笔法那样重要。当然墨、色的新旧是可以区别出来的；真旧和假旧总有所不同，多看多比就能体会得到。