

名家谈鉴定

紫禁城出版社

书画篇

徐邦达

谈古书画鉴别 对作伪的方式、方法的鉴定 谈中国书画的鉴定

刘九庵

倪瓒绘画三作的鉴别 记八大山人书画中的几个问题 款、印、题、跋及其对古书画的鉴定作用

瓷器篇

冯先铭

瓷器鉴定的五大要领 仿古瓷出现的历史条件与种类 景德镇与青白瓷系 元代青花瓷器

孙瀛洲

瓷器辨伪举例 元明清瓷器的鉴定 试谈明代永乐、宣德景德镇官窑瓷年款

家具篇

王世襄

明式家具的「品」 明式家具的「病」 我对家具的最初认识 略谈明清家具款识及作伪举例

朱家溍

雍正年的家具制造考 龙柜 漫谈椅凳及其陈设格式

工艺篇

朱家溍

清代画珐琅器制造考 铜掐丝珐琅和铜胎画珐琅 宋剔红器的真伪 有关朱小松史料三则

王世襄

论竹刻的分派 竹刻款识辨伪种种 谈匏器

名家谈鉴定



紫禁城出版社

图书在版编目(CIP)数据

名家谈鉴定/林舒等选编. -北京:紫禁城出版社,1995.7
ISBN 7-80047-201-9

I. 名… I. 林… III. 文物-鉴定 IV. K854.2

名 家 谈 鉴 定

紫禁城出版社出版
北京师范大学印刷厂印刷
新华书店北京发行所发行
1995年7月第一版第一次印刷
开本: 787×1092 1/16
印张: 26
字数: 750千字
插图: 350幅

ISBN 7 80047 201 9/K·83
定价: 150元

目 录

书 画 篇

谈古书画鉴别.....	徐邦达	(1)
款、印、题跋及其对古书画的鉴定作用		
——再谈古书画鉴别	徐邦达	(9)
书画所用纸、绢、绫		
——三谈古书画鉴别	徐邦达	(15)
书画的装潢形制		
——四谈古书画鉴别	徐邦达	(19)
对作伪的方式、方法的鉴定		
——五谈古书画鉴别	徐邦达	(22)
对无款书画的鉴定		
——六谈古书画鉴别	徐邦达	(32)
谈中国古代书画鉴定	刘九庵	(35)
两种有关书画书录的考辨	徐邦达	(45)
大米和小米	朱家潘	(48)
宋徽宗赵佶亲笔画与代笔画的考辨	徐邦达	(52)
南宋帝后题画书考辨	徐邦达	(57)
传宋高宗赵构孝宗赵昚(慎)书马和之画《毛诗》卷考辨	徐邦达	(67)
《宋人画人物故事》应即《迎銮图》考	徐邦达	(75)
朱檀墓出土画卷的几个问题	刘九庵	(78)
黄公望《溪山雨意图》真伪四本考	徐邦达	(81)
黄公望《富春山居图》真伪本考辨	徐邦达	(85)
倪瓒绘画三作的鉴别	刘九庵	(95)

孙隆和孙龙考辨	徐邦达	(100)
吴门画家之别号图及鉴别举例	刘九庵	(103)
记八大山人书画中的几个问题	刘九庵	(109)
再记八大山人书画中的几个问题	刘九庵	(116)
从旧藏沈周作品谈起	朱家潘	(119)
关于雍正时期十二幅美人画的问题	朱家潘	(123)
来自避暑山庄的一件油画屏	朱家潘	(124)
西晋陆机《平复帖》流传考略	王世襄	(125)
古摹怀素《食鱼帖》的发现	徐邦达	(129)
两种所谓柳公权书的讹伪考辨	徐邦达	(133)
从旧藏蔡襄《自书诗卷》谈起	朱家潘	(141)
苏轼行草书《醉翁亭记》辨伪	刘九庵	(145)
试谈米芾自书帖与临古帖的几个问题	刘九庵	(148)
释张即之书《报本庵记》被挖改之谜	徐邦达	(152)
赵孟頫的书法	刘九庵	(153)
《报德英华》书画合卷的鉴定	徐邦达	(155)
祝允明草书自诗与伪书辨析	刘九庵	(157)
王宠书法作品的辨伪	刘九庵	(161)
再论徐渭书《青天歌卷》的真伪	徐邦达	(166)
碑版鉴定问题举例	朱家潘	(169)

瓷 器 篇

瓷器鉴定的五大要领	冯先铭	(172)
仿古瓷出现的历史条件与种类	冯先铭	(178)
瓷器辨伪举例	孙瀛洲	(185)
元明清瓷器的鉴定	孙瀛洲	(194)
谈邢窑有关诸问题	冯先铭	(214)
定窑与定窑系	冯先铭	(218)

磁州窑与磁州窑系	冯先铭	(223)
宋元磁州窑	冯先铭	(231)
耀州窑与耀州窑系	冯先铭	(233)
官窑	冯先铭	(239)
哥窑	冯先铭	(241)
汝窑	冯先铭	(243)
钧窑与钧窑系	冯先铭	(245)
有关钧窑诸问题	冯先铭	(248)
龙泉窑与龙泉窑系	冯先铭	(253)
宋代黑釉瓷器	冯先铭	(256)
宋元青白瓷	冯先铭	(260)
景德镇与青白瓷系	冯先铭	(269)
青花瓷器的起源与发展	冯先铭	(275)
我对早期青花原料的初步看法	孙瀛洲	(285)
元代青花瓷器	冯先铭	(287)
明代青花瓷器	冯先铭	(290)
试谈明代永乐、宣德景德镇官窑瓷年款	孙瀛洲	(297)
成化官窑彩瓷的鉴别	孙瀛洲	(303)
略谈故宫博物院藏明清瓷器	冯先铭	(305)

家 具 篇

明式家具的“品”	王世襄	(310)
明式家具的“病”	王世襄	(318)
我对家具的最初认识	朱家溍	(323)
略谈明清家具款识及作伪举例	王世襄	(326)

明式家具实例增补	王世襄	(329)
简约明练		
——记美国加州中国古典家具博物馆藏精品	王世襄	(340)
萧山朱氏旧藏珍贵家具纪略	王世襄	(348)
雍正年的家具制造考	朱家溍	(353)
龙柜	朱家溍	(364)
“束腰”和“托腮”		
——漫话古代家具和建筑的关系	王世襄	(366)
漫谈椅凳及其陈设格式	朱家溍	(368)

工 艺 篇

清代画珐琅器制造考	朱家溍	(371)
铜掐丝珐琅和铜胎画珐琅	朱家溍	(380)
元明雕漆概说	朱家溍	(385)
清代造办处漆器制做考	朱家溍	(389)
宋剔红器的真伪	朱家溍	(398)
论竹刻的分派	王世襄	(399)
有关朱小松史料三则	王世襄	(402)
竹刻款识辨伪种种	王世襄	(405)
谈匏器	王世襄	(408)
谁家风鸽斗鸣铃	王世襄	(415)
清代的戏曲服饰史料	朱家溍	(418)
鉴赏文论存目		(426)

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,离奇变幻;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,其价格又高低悬殊,往往根据它的年代的远近和作者名声的大小来评定它们的贵贱。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,为了更好地保护和使这些文物作到古为今用,历代流传的书画被大量收入到国家文物管理机构中。如果在收集入藏时,不先把这些从旧社会遗留下来的书画鉴别一番,随它玃玃乱玉,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,入藏时势必名不符实,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,并上升到理论上认识,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

我们常看古书画的人,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,

这样评定,有的可信——符合客观事实的;有的则不可信——不符合事实的。因此需要我们去辨别这些评定的是或非。还有的没有被评定过的,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以及从艺术上去评价它们的好坏与高低。当然,那些高手作家的书画,其表现艺术形式的技能确实高人一筹,不易摹学得到的。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,而不能笼统死守一种标准来衡量各家的书画作品。譬如说:对一幅第二、三流作家(以此作者一贯的技能高下的水平而定)的作品拿第一流作家的作品的艺术水平来衡量它,势必认为它并非真作,相反的又容易以伪当真,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观看才能逐步熟悉它,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,未见得在他被仿画的宋、元人作品之下。如果不研究他的作品到底符合不符合那些被仿的作品形式特征,光从画得好不好,技巧高不高这一方面着眼,必然以为就是真迹。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,总不致距离某人原有水平太远,大都仅是局部的瑕疵。当碰到这样的作品时,我们必须小心谨慎地从各方面去观察它,弄清楚它下降的原因,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一个正确的标准,没有“样板”的缘故。这样,正确地断定真伪、是非,就无从产生了。

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,也还会有人有不同的见解,甚至有偏爱偏恶的鉴别者,如果他们只凭自己的主观标准——即个人喜欢的就是好的,不喜欢的就是坏的,以此来判别真伪,也势必不能得出正确的鉴别结论来。

(三)目鉴与考订

对传世书画进行鉴别,主要在于对书画实物作“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”,作为以后鉴别同一人的书画作品时的依据。至于无款无印的书画,如果能够找到艺术风格、形式相象而又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。既然,我们已经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,从而找出他们的共同特点,判明他们的时代特征。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,要在实践中去寻找那些被鉴别的作品中间的一切联系,辨明真相——是它固有的而不是我们给它强加上去的,不许有任何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:一人及同一时代的作品较多,有实物能作充分的对比,才能达到这一目的,否则是无能为力的。因此,有时还需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”来判别某件书画是否是“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,当我们在“目鉴”时有条件的话,就应考订此件写作时作家的年岁,来印证他早年、中年和晚年在书画各方面应有的变化,以期结论作得比较正确些,这就涉及到考订了。

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”,就主要着眼在这些方面,要在这里找特点,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。每一个人执笔、下笔的方式方法都有不同,如执笔高、执笔低,偏竖立、偏侧斜,悬臂、悬肘、悬腕或手腕完全着纸,以及下笔的轻、重,行笔的缓、急等等,必然在笔锋着纸时起着不同的作用,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,有的人甚至变化较大,但这当中总会有一线贯通之处。例如,吴伟早年画有较为工细的白描人物,大异于晚年的泼墨粗放之作;但如果仔细捉摸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,又是最不容易学得像的东

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自己的笔法特点。换一个人(作伪临摹者),要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像以外,只要稍微放纵便会流露出作者个性的笔法。要去刻意临摹,必然死板;只取其大意,又不能和原作相像。同时,有些作伪者自己也各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,绝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笔法的书画,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。但有一点,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。但若碰到孤本,那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,艺术作品时代风格共性的形成,笔法也在其中起主导作用,即使有时靠笔法断人比较困难(如孤本),但断代却还是可以起些作用的。当然,如果碰到一幅临摹得与原本较像的复制品,仅看风格,还是看不出它究属哪一代的作品。

笔法的特点,同表现笔法的工具——毛笔的制作和特点特性有一定的关系。明代方以智《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,以及制作方法不同等等。宋朝叶梦得《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,笔的有心无心问题,是值得我们加以注意的。我们现在看到的晋人王珣《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,为后世书中所没有见过的,是最为特异的了。僧法极(智永)《真草千字文》,有些顿笔处有贼毫直出(图一),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《祭侄文稿》(图二)、杜牧《张好好诗》等,大都是使用一种坚硬而看来吸墨不太多的有心笔。唐人万岁通天事《王氏一门法书》中好多粗肥的字,还表现出开叉的笔划,就是因为诸王书原迹用硬笔又吸水不多的缘故;如果用无心软笔,定然不致如此(其中晋与唐也还有一些不同处)。这显然和宋中叶以来米芾等人写得丰满、肥润、圆熟的书法,如米芾书《复官帖》所用的较软的笔是大不一样的。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。理由之一就是因为此二本的笔划都特别丰润圆熟,其笔头含墨水很多,所以肥厚处不会开叉,用晋代的有心硬笔是写不出来的。此二本最后结合其它方面的印证,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一些很好的例证。

可以这样说:大致从北宋中期以来,开始有丰肥圆熟的较软笔,在米友仁的《潇湘奇观图》卷自题中就是说“羊毫作字”云云,可为口供。但坚硬的笔(当然同六朝人所用的还不一样),在后代的书法墨迹中仍能较多看到。用极软的纯羊毫作字,大约要到清乾隆以来翁方纲、梁同书等人之后,才逐渐形成大家使用的风气。

毛笔对笔法的影响,从绘画上看,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上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,如明代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,如清代恽寿平较早早期画山水;也有人长期惯用秃笔,如明代沈周中晚年画山水。我们看习惯了,也就以此为标准。他们偶一变换不同性质的毛笔,笔法上就会起大变化,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。例如曾见元人鲜于枢行楷书《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,必然会把它否定掉的。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像,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,就能体会得到的。

用墨有个人不同的习惯,当然也不是绝对固定不变的。较突出的,书法中如北宋苏轼、清代刘墉以爱用浓墨出名。朱奎、王文治则喜用淡墨。王铎写字,经常笔上蘸墨极饱满,往往下笔第一字墨走得很厉害。绘画中如明代徐渭在墨中经常加入胶水,因此能见到墨渍痕。

清初程邃晚年用极干墨，蒋廷锡的墨花卉有时融入赭石一色，等等。又见宋徽宗《听琴图》中人物头发和琴、几，《柳鸦芦雁图》中乌鸦的羽毛等，用一种乌黑得发青光的好墨，我以为可能是著名的唐代李廷珪墨之类。这是一个特例，与个人习惯性无关。

墨色和纸绢也起着相互“托”、“发”的作用，例如上述的好墨，也必须在光韧的纸和矾得好的绢上，才能发挥出它的光彩来。用同样的较淡墨在新的生宣纸上作画，往往会变成一种不大好看的青灰色调，浓墨则容易过于“火爆”。花青等植物质颜料，也会在不同样的纸上现出不同的色彩来。

墨、色还离不开笔，有的须三者结合起来谈。例如朱耷经常喜用生纸作画，生纸容易使水墨化开，能帮助发挥他的笔法特色。但一换熟纸——如画在先裱好而有了厚浆的册页上时，就大都显得墨色平板呆滞，也影响到笔调的活泼了。僧原济在生纸上的作品，大都画得奔放些，因此笔墨往往显得有些“野气”（也就是“火爆”些），和他画在半熟纸上的笔、墨比较鲜润蕴藉的作品就不大一样。在这种因纸质不同而使笔墨形态也同时起变化的情况下，我们如果死抠一种面貌、一个标准，在鉴别真伪时，就会出偏差。我曾见过一件恽寿平对题王翬画墨笔山水小画册，因纸页浆性太重，淡墨发灰，浓墨也不太黑，影响整个画面精神不振，便有人疑为非真。这样的例子是不少的。

关于笔、墨（也结合纸）对书画作品所起的作用，前人也有很多论述，例如明代詹景凤《玄览编》卷一说道：“……又吾歙卖骨董吴氏一卷（赵孟頫《千字文》）亦真，带行写，大如亨之（郭衡阶）本，是精纸写，第其时所用笔毫稍硬而锋芒稍乏，以故虽工而使转亦硬，未如志愿，神采视昔减倍。夫以承旨手，无精笔即不能作佳书，笔之为书家雅尚有以也。又尝见殷二公子藏山谷老人《行书》一卷，字大二寸许，笔精妙，使转如意，而所用之墨则烟煤，纸乃白粉云笺，粉又涩而不润，故其书亦乏采。又京口陈从训《东坡墨迹》一卷（《中山松醪》、《洞庭春色》二赋），书字近半寸，带行，二卷皆赭纸，亦精润，但以墨不佳无光，亦令字乏采，鉴者遂疑其为贋本，冤哉。”（按二赋实为宋人仿书）。

这些说法很可以作为我上述论断的印证。

3. **结构和剪裁** 形体的结构、剪裁，在书画中是一个很重要的方面，但从鉴定真伪是非的角度来看，至多和墨与色处于同等次要地位，因为它也是比较容易摹得像，不像笔法那样难办的。

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，就要差以

千里，从这里可以分出作手的高下来，也可以之判别真伪。当然也不能够太拘泥，因为高手真迹，有时也会偶然失步的。但这种情况总比较少些，一般大都在早年或极衰颓时的作品中出现；而且只能局部走样，大体是不致太差的，否则就有真伪的问题了。

字与字联合起来成为一行、一篇，它有相互呼应关系，事实上也是一种结构，但通常则不这样称谓它，而把它叫做“行款”。从一字到一行一篇的行款，在鉴别是否为对临本或集字勾摹本时，都起着一定的作用，因为用那种方式方法来作假（有的仅是副本），很容易使字与行上下左右失掉呼应，不连贯，以致露出破绽来。

绘画上在这方面对作者来讲，更没有什么难题。当然，一幅臆造的东西，有可能失去一人或一时代的结构剪裁习尚。比如说，一幅称为北宋以前的作品，而在结构剪裁中露出了南宋马远的“边、角”之景，就可以肯定，这幅作品如果不是作伪，必定是误定了。但是，有来历的好摹本和有较多的绘画历史知识的作伪者所仿造、臆造的本子，是不大会在这方面出大问题的。

有些人在书画的形体结构、剪裁方面也会作出特殊的形式，举几个例子：如明代仇英画人物，大都短脸小眼睛；吴彬画的山，穿空万丈；李士达画的人，脸圆得象个皮球，晚年款书“李士达”三字的左边，象用刀切似的齐；清代吴历的山树，经常见有欹倒的形态；陈撰的花卉，往往缩在一角，象“角花箋”一样，等等。这种固定的特式，一般都是在画家晚年的作品中才常出现。

笔墨、结构，我们固然可以分开来谈其特点和重要、次要问题，但在作鉴别工作时，就不能截然分开地去对待它们，仍须注意它们的有机联系，即有分有合，进行观察研究。尤其在书法上，着眼时总以一个字为单位，但从中仍要一点一划地看，这种辩证关系，我们必须掌握好。

有一些笔墨技巧十分低劣的伪造作品，其真伪当然容易看出，但要十分明确地断定它是什么时候所伪造，如果单靠笔墨技巧，倒有些困难，因为它“未入流”，根本缺少时代特征，那就只能找其它辅证来解决了。

下面举一个合用上述笔（包括工具——笔）、墨、结体三方面以“比较”的方式来鉴别一件书画的例子：苏州市博物馆藏有所谓明代徐渭行草书《青天歌》长卷，用尖硬狼毫，下笔极锐利；有多个字提笔圆细，又有不少字却粗重特甚；有些字用笔送不到底，笔锋散开虚飘，违反“无往不收”的法则。字形大小悬殊，格式庸俗；结字上下、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（图三）。凡此种种，在徐渭真迹书法

中(图四)从来也没有见到过(或以为可能是我们未见到过他的早年书,但此卷写得极为苍老,不可能是早笔)。按徐渭书法虽险而能“追险得夷”,自称“吾书第一”,并非胡吹,要是真迹,哪有失步到如此田地的。

又细看卷末款“徐渭书”三字,笔(工具似兼毫)软而墨色又稍淡;笔划形式和前书也不同样,如“徐”字的“彳”旁几成“亻”,“渭”字右下“冫”笔,向右横偏,不但和其它徐书真迹上的签名很不一样,就是在本卷中,也找不出一个类似的“冫”笔形式来。因此我们断定此卷书者(不知何许人)当时可能未署名款,就给人钻了空子,在末后硬加上了徐款,又加钤了伪印二方(此二印亦未见有同样的钤于徐书真迹上),所以款式地位也显得很挤、很局促了(此卷曾影印于上海出版的《艺苑掇英》1978年第1、2期,可参阅)。

(二)书法中的文字考订

本节只谈书法中的问题,也分三个方面,即避讳字,错讹字,乖谬、不通顺处。

1. 避讳字 讳字(避名讳的字)是历史考据学家的一项专门学问,这里不作评论和细述,只谈谈书法墨迹中(包括书法本身、绘画款题以及各种题跋等)见到的一些问题和例子。

历代帝王以及他们的父祖(也有外戚——皇后家的上代,那是极少数)的名字,不准任何人(官、民)在行文书中触及它,必须要“避讳”,以表示对他们的尊敬。书写者自己,也回避自己父、祖名讳。

避讳字在秦代已命令实行。传世墨迹中现在所见到的,大致从唐代开始。唐宋二代都比较严格,不但本字要讳,连同音字(嫌名)也要讳。元代皇帝是蒙古人,他们的名字是蒙语译音,所以不讳(程文海因武宗名海山而改称钜夫,那是极个别的)。明代又恢复避讳,但不太严格。清代世祖福临未讳,从圣祖玄烨开始又严格地讳起来了。但二代都不避“嫌名”(同音字)讳。

避讳方法,主要有:一、缺笔。例如“渊”作“汧”,“世民”作“世𠂔”等(以上唐讳);“殷”作“𠂔”,“桓”作“𠂔”等(以上宋讳);“燁”作“燁”,“曆”作“曆”等(以上清讳)。二、改成同义字。如“纨扇”改“团扇”(宋讳,同音字——“嫌名”讳,因“纨”与“桓”同音);“匡”改“辅”(本讳字,非同音,宋讳)。三、明清因不避嫌名讳,因此有改成同音字的。如“元”改“原”(画家赵元入明后改名为“原”),“弘”改“宏”(清讳,画家弘仁在乾隆以后的书刊中都改为宏仁),等等。靠避讳字有时确能解决一些问题,例如《石渠宝笈初编》著录的一卷黄庭坚正书《千字文》,写得很有些“貌似”,但因其中一个“慎”字(南宋孝

宗名)避了讳,于是肯定它是南宋人仿书,等等。

此外举两个特例:一、宋高宗赵构临传唐朝虞世南《千字文》(旧称唐虞世南书《千字文》),因是临唐人书,所以其中唐讳一仍其旧,宋讳倒反而不避。如果不从书法风格上来区别,死抠避讳一点,就要真以为是唐人墨迹了。二、宋无名人书《景福殿赋》卷(旧有伪北宋曾肇跋),称为唐朝孙过庭书,其中北宋讳“曙”字,“让”字,南宋讳“构”字,都缺笔,而唐讳“渊”字未讳。但“民”字又改书同义字“人”字(不应讳而讳),大概是当时此文从唐代抄本上录下,没有把唐讳字改正过来的缘故。

至于应讳不讳,也有各种不同的原因,大都是无心遗漏的,不能碰到各种情况不分青红皂白,一概认为是伪本。例如:北宋苏轼书的《民师帖》,未避“玄”字讳;又宋人摹顾恺之《洛神赋图》上书文,避“曙”而未避“玄”字;宋绍兴二十三年御书院《行书千文册》(《石渠宝笈初编》误定为宋高宗书),其中应讳未讳的有“垣”、“垢”(桓、构的嫌名)、“朗”三字,此册本来讳嫌名的特多,却偏偏把这几个字遗漏了。类似的例子还可以举出不少。

有些官方明定可以不讳的条例,如:双名不讳,已祧(五世以上的皇帝祖宗)不讳,等等。但一些书写者为了加倍讨好,还是照避。例如唐讳中的“世民”字,仍大都避去,已祧不讳,信守者更少。

在旧社会中,有一种迷信思想,认为作了坏事会受到“阴司”的谴责,降给祸殃,但他们为了追求私利又不肯不做坏事,作伪书画是一种骗人的行径,于是作伪者有时也反映一些这方面的可笑的矛盾心理,在“避讳”字方面,故意露出一一点破绽来。如北宋黄庭坚《千文卷》中避着南宋孝宗的名讳,表示:我原是告诉你们这是伪本,不是我有意骗你,看不出来,那是你——鉴定者自己的糊涂,与我——作伪者无涉,以为这样就可以避免“阴谴”了。只要我们懂得旧社会中作伪者的心理,就不致于莫名其妙了。这类事例不少,可见不是偶然性的失误。

2. 错讹字 错讹字大都是不大通文的人在临摹抄录前人原来文句时看错了笔划而误书(甚至有书不成字的);但也有偶然粗心大意以致误写的(也有错在抄写自己作的诗文中)。这两者的错误原因不一,所以碰到了要分析,区别对待它们。前者例如所谓唐朝柳公权书《兰亭诗》卷,其中“伐木”二字误书成“代水”,“夫子”书成“先子”。“伐木”之讹当然已很不通,而谢安诗中称孔“夫子”为他的先子(父亲),那岂不是大大的笑话了吗?想来柳公权这样一个知名文人,连夫子、先子都还辨不清,是决然不可能的。此卷之非柳书,在这一点上已能看出来。后一种情况如:明代唐寅画《桐山图》

卷,论画法、款字都是真迹,但自题诗中却把“钓”字误写为“钩”字,这定是他一时疏忽所致。唐寅此种毛病曾不止一次地见到过,大概此人既性急又马虎,写完了也不再看一遍就拿出去,所以才常出这样的错误。其他如明代祝允明、董其昌等人的书法中,有时也能见得到,那和前例又正相反,碰到了必须区别对待,不能笼统尽以伪本目之。

3. 文句中乖谬、不通顺处 书法墨迹(包括题跋)中,有些完全臆造乖谬的事迹内容,或极不通顺的文句不可能出于某人(例如有名的文人)之手的,经过考核,看出破绽、毛病,就能断定此件必伪。例如,宋高宗赵构《墨敕卷》有关梁汝嘉事,全部荒谬失实。再如,有一件文徵明行书《醉翁亭记》册后文嘉一跋,云:“右《醉翁亭记》,乃家君庚子岁书,时方七十一岁,故笔墨精妙如此。今已逾十八年矣,虽法老苍,然精神终不逮此也。嘉靖丁巳六月嘉记。”以儿子而批评他父亲的书法“精神终不逮此”,已觉不合(封建社会中的文人从无如此言论的),在“七十一岁”上加一“方”字,更为可笑之至,绝不是文嘉这样的人能写出来的,其伪也就不问可知了(按此册文徵明书亦伪)。

臆造款题的伪本中,有时在年号、干支和生卒年岁上也往往会出大岔子的。例如北宋李公麟《九歌图》(实为南宋人笔)上,竟书有南宋理宗“宝庆”年号^①,后于李氏去世达一百二十多年。又上海文明书局影印文徵明书《西厢记曲辞》册的年款是“嘉靖己未三月廿又二日”,离他去世的日期(那年二月廿日)已过了一个多月了。不过有时作者自己也会误写干支,以致使那件作品推前或推后,甚至成为那个书画家死后所作。例如,故宫博物院所藏的一件清代刘彦冲仿黄鹤山樵山水轴,从画法、款字上看,确是真迹无疑,而自题作于“庚戌(道光卅年)四月”,据其弟子顾子长所撰记文,那时刘氏已经死了三年,这个矛盾只能认为那是刘氏自己误书干支,而画幅决不是伪造的。

(三) 绘画中的建筑物和服饰用品形制

绘画中有画建筑物以及各种器用物品的。如为一时写实之作,那么,从某些东西上可以反映出当时的时代特式来,以此区别年限是有一定的作用的。

建筑物、服饰用品形制,有的有些文献可以稽考,如南宋的《营造法式》以及偶有书册记载等等;大部分只借历代流传、出土的建筑残存物或石刻、壁画(时代性比较可靠)等等实物来作辅证。但至今为止,因存世实物资料有限,又没有比较完整系统的图籍供我们参考印证,所以应用时是大有困难的。下面略举一些具

体物例,以见依靠这方面资料所起的鉴证作用。

1. 建筑物方面 传世隋代展子虔《游春图》卷中画寺院一所,据对古建筑掌握有较多材料的同志们考订,认为画中的屋顶下“斗拱”格式不合隋制。又屋角“鸱吻”上插有丁字形附加物抢铁(俗称“剑把”^②),这种形制现在只在晚唐的建筑物上才能见到,因此怀疑此画系唐人仿古(指其山水树石画法)之作,不是展子虔所画。

《石渠宝笈》三编著录的北宋张择端画《清明上河图》卷(今藏故宫博物院),是传世很多本中惟一可信的真迹(当然只此一本),其中与其它伪本不同之点很多,这里只举所画汴京京城除了门洞部分是砖砌以外^③,其城圈则是“版筑”的土墙,正合当时规制。现在伪本(都不是从此真迹摹得的)上所见则尽为砖砌,事实上砖砌的城墙要到明初才出现,即此一点,可知所见各伪本无一不是明人伪作。此外画中木构券形的“飞虹桥”以及“采楼欢门”^④等等,又和南宋孟元老《东京梦华录》等书中所讲的一一吻合,这都不是凭空能够想象得出的。《三编》本此图除了笔墨形式、题跋和流传之绪从鉴考上都可证明为“祖本”以外,画中那些详实描写的建筑物也是一种非常有力的证明。

2. 服饰用品方面 服饰用品——包括衣冠、器皿、舟车等等,在人像或叙事画中能够见到一些当时的形制,也可以得到文献的印证。例如:

长脚幞头。据南宋赵彦卫《云麓漫抄》卷三云:“至刘汉祖(刘知远)始仕晋为并州衙校,裹幞头,左右长尺余,横直之,不复上翘,迄今不改。国(宋)初时脚不甚长,巾势颇向前,今两脚加长而巾势反仰向后矣。”这种幞头形式(图五),在现存的“南薰殿”宋历代帝王的巨像轴中,和南宋人画曹勋《迎銮图》等卷中,都能见到其形制,但到元代就不再在画中见到了。《迎銮图》曾被后人误定为《李密迎秦王图》,按唐代实无此冠式,可知其谬妄。又有一幅有南唐卫贤伪款的《闸口盘车图》卷^⑤,其中坐着的官员,也戴此脚幞头,我们知道南唐主自称是唐朝的后代,一切衣冠文物大都袭用唐代制度,我们又在另二幅有来历的南唐本《韩熙载夜宴图》、《重屏会棋图》中看到一些官员戴着唐式幞头,可为反证,因此更证明此画决非卫贤之笔了。

《清明上河图》中所画的棕棚牛车和“串车”等等,其名称描述亦见于《东京梦华录》卷中,同样和土筑城圈、券形虹桥、采楼欢门起证实其为北宋人写实之作的作。

服饰用品上各种图案花纹,有些也具有时代特征,这方面的种类不少,这里仅举一例。如:龙的形状(在画

中、衣服上或建筑物上所见,也包括此物专图),各时代就有不同。大概宋以前的龙类兽形,身短、腿长、蛇尾,较少蜿蜒之态。以后渐变修长,其尾部则仍具蛇形,元代还是如此。明清龙形变化较大,头角尾部和前代的全不一样。

以建筑物、服饰用品的形制以及图案花纹特征等等来断代,固然能起一些作用,但其局限性也是很大的。如有来历的临摹本(摹者不加改变的)——宋人摹唐代阎立本《步辇图》等,或考证精确、形制或图纹都不讹的仿作本(极少),都可以和时代制度完全吻合,就无法靠它去断人断代了。再就是只能断前不能断后,即唐人不能画宋代东西的形制,相反的甚至更后的那又完全可以画出前代的东西来,如清代画中的人物,大都作古代衣冠。又有些东西的形制,开始后可以沿用很长的时间,即使新形式已经出来了,旧制作的式样还可以同时并行。还有边远地区流行的新制作式样,又比中原地区或各个政治文化中心区要晚一些,甚至晚得多。同

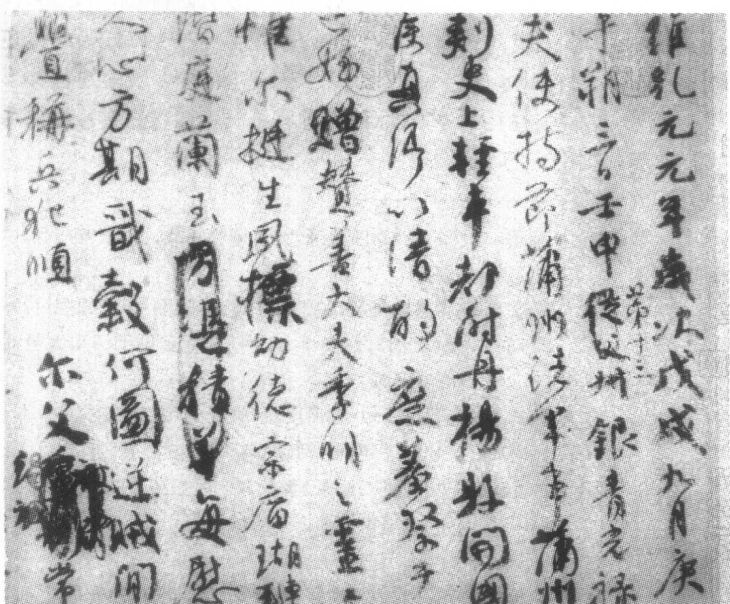
时,我们现在掌握到的可作为依靠或佐证的材料,包括石刻、壁画、古建筑实物等等,有些毕竟还不太完备,因此,某些东西还不能依靠有限的佐证就过早下结论。还有一些凭想象创作的古代故事图,其中所画的各种形制,往往古今杂揉(因为画家不一定懂考古学),就很难作为依据了。

- ①《东图玄览》卷四著录,故宫博物院藏。旧《故宫周刊》中曾分期影印。
- ②可参阅傅熹年撰《关于展子虔〈游春图〉年代的探讨》一文,载《文物》,1978年11月刊,据云见于四川大邑北山245龕石刻。
- ③《宋会要》第一八七册所载“修城记”中有叙述。
- ④《东京梦华录》卷一“河道”条和卷二“酒楼”条。
- ⑤《海王村所见书画录》著录,《艺苑掇英》1978年第2期影印,上海博物馆藏。

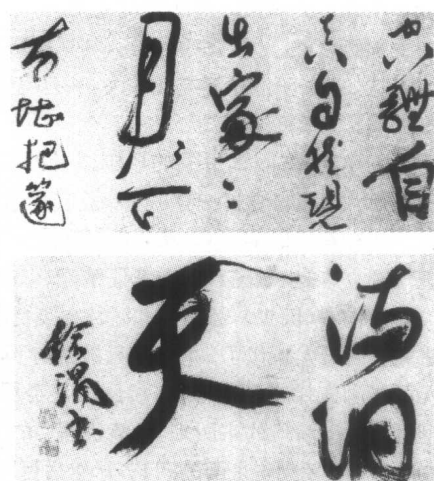
(原载《故宫博物院院刊》1979年第2期)



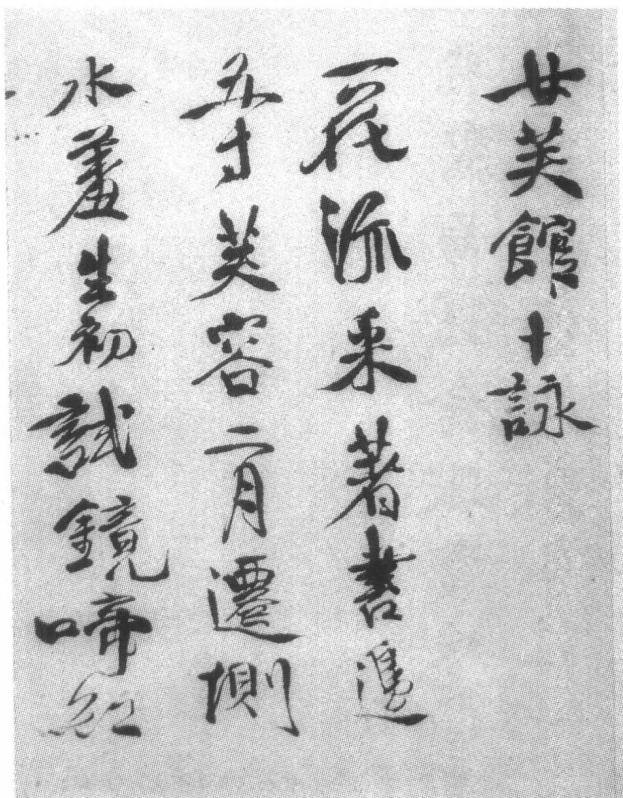
图一 智永《真草千文》(局部)
“疲”字、“善”字末笔有贼毫



图二 颜真卿《祭侄文稿》(局部)



图三 伪徐渭《青天歌》卷(局部)



图四 徐渭《女美馆十咏》(局部)



图五 宋徽宗像

款、印、题跋及其 对古书画的鉴定作用

——再谈古书画鉴别

徐邦达

书画中作者本人的名款、题记、印章和他人的观款、题跋、收藏印鉴，对于我们鉴别古代书画真伪是非，其作用是仅次于书画本身中如笔法等。它们之中，除法书上作者的名款也是属于法书本身之外，其它都是重要的辅助证物。需要指出的是，它们自身也有一个真伪是非问题，只有先对它们加以鉴别，才能运用它们去鉴别书画的本身。现分别叙述一些始源、格式和所起作用于后：

一 作者的名款、题记

作者的名款、题记，当然可以使我们明确知道此件作品出于谁手。它还有一些时代的变化，了解这一变化规律，也有助于区辨其真伪（例如不合规律的可能为后代伪作）。在绘画上现在见到的东晋顾恺之《女史箴图》有名款，但此“顾恺之画”四字与箴文的笔法有异，定系后添。唐代绘画上有作者名款的，只在世传梁令瓚《五星二十八宿》半卷上见到，五代没有见过有款的。南唐赵幹《江行初雪图》卷首一行图名、名款，原来定为赵幹款书，启元白先生以为系南唐后主李煜“金错刀书”标题。其书体确和唐朝韩幹《照夜白图》上的标签（有花押），早传为李氏书的完全一样，其说可信。又黄筌《写生珍禽图》则是后添款，因为墨色浮在绢上。可靠的作者亲自书写名款、题记的，大量看到是在宋代以后。两宋绘画，所见写简单款识的有崔白、郭熙、李公麟、赵令穰、梁师闵、赵佶（徽宗）、李唐、刘松年、马远（图一）、马麟、夏圭等人，大都只写姓名、岁月不多几个字，至多加上一个图名。开始这些题款字写得很小，并且写在边上或者树干、山石上等隐晦的地方（赵佶花押例外）。如崔白《双喜图》、李唐《万壑松风图》等。极少数如李公

麟、李迪的画上，有写在画面上空隙处的。以长行大篇诗文题在卷后或轴中的，现在所见有南宋米友仁、扬无咎、陈容、郑思肖、龚开，金代王庭筠等人。

在元代士大夫画家，从钱选到赵孟頫、吴镇、倪瓒等，往往诗文书画三者结合在一起，从此其风大盛。其部位，卷子大都写在末后余纸上，只有少数例外。也有在本幅上另写一行图名，一行年月名款的，如赵孟頫《重江叠障图》。至于不善诗文书法的画师则仍旧只写名款，但在轴上的部位也有移到上方空处的，如颜辉等人就是如此。

明初，大部分还与元代习尚相同。明末清初以来，渐多将画卷上的题字移到画幅中上边空地，不再书在后面。明代册子有的本幅上仅写名款或钤印记，或竟不着一字；或在对页上另作书题，最后另加题跋一、二页。清中期以来，在本幅上每页题字的逐渐增多，而对题和总跋一概少见了。

总的说来，宋代无款多于有款，简单小款多于长款。元代则相反。但到明代中期以前，也还有极少数不落款的作品，以后这种情况逐渐减少，清康熙以后，几乎无画不题了。明、清以来，甚至有乱抄一些前人旧句填补空白的，这种风尚一直延续到近代。

古人有名、有字、有号，还有别号。如钱选名选，字舜举，号玉潭，别号雪溪翁等。自己在书画上一般都书姓名，有时也有连姓名带字，如写“钱选舜举”的。清代以来有以字写在姓名之上，如“铁生奚冈”。某些人晚年在一般书画中有专写别号的，如黄公望七十余岁的绘画作品大都只写“大痴道人”，吴镇则写“梅花道人”等，从未见过一幅他们自写姓名的（题别人的跋语款字例外）。钱选、赵孟頫的一般书画上有写字“舜举”、“子昂”，但大都不冠姓氏。尺牍有具姓名和只书名不具姓

二种,老年人给晚辈偶有书字、书号或别号的。明末有双名的人,如“元璐”、“道周”等,在尺牘中有时只写下一字如“璐”、“周”等,但上面的一字,必是兄弟排行字。偶有少数排行字在下的,则少写下一字,如戴本孝兄弟排行是“某孝”,因此本孝有时只书一“本”字。有的人又在名字下面加一“生”字,例如“涟生”(杨涟)、“周生”(黄道周)等,不知者容易认为他名叫“涟生”或“周生”,这种写法在前代我是没有见过的。曾见《石渠宝笈》著录的宋人尺牘中有一通具名为“莘”的,鉴定者以为他是双名的单写,就附会称之为“徐梦莘”书,这是完全错误的,因为宋人还没有那种习惯。南宋人官场中来往的书牘称为“札子”,从绍兴时候起就有这种格式,最早见到赵鼎书《郡寄帖》,其格式是:“右谨具呈,某某官某姓某札子”。这个形式在北宋尚未流行,到宋亡又跟着消失了,它的时限是很短暂而清楚的。明代尺牘有的前有单帖“名刺”,本文称“副启”,所以不再具名,末后只书“名正肃”三字。这种形式,大约要到万历年才出现,一直持续到清代。

个别人有特殊的习惯,如明代董其昌有“书不玄宰(号),画不其昌(名)”之说,这只是他晚年大部分作品,但也不是绝对如此。清代朱奎,在书画中从未见过他写这两个字,朱氏中年为僧时书僧名“传素”,稍晚书“驴屋驴”等等别号,到60岁以后才书“八大山人”,段落非常分明。其他题上下款的称呼,各个时代也有不同的格式,例如清道光以来才有在上款中称“仁兄大人雅嘱”等字样。其余不一一详举。

如何对作者的款题进行鉴别,已如上述。但要注意,如果碰到代笔画,就无能为力了。

二 他人的题跋

他人的题跋,包括题名(观款)、诗文题跋、标题、签题、引首书等,它们有后人题前人作品的和同时人题同时人作品的,应当区别对待。

题名(观款),是指某人看了某件作品之后,在作品本身或者接纸上题上一个姓名,不作其他的评语,其始大约在晋、南朝宋时代。按唐代张彦远《历代名画记》“叙自古跋尾押署”中说:“前代御府自晋、宋至周、隋,收聚图书,皆未行印记,但备刊当时鉴识艺人押署”。现在我们所见到的有梁朝唐怀充(图二)、徐僧权、姚怀珍、满璩;隋朝姚察、朱异等人(都是唐以来摹写的),其字大都写在书法本身中间或纸绢接缝上或末后空处。据张彦远的说法,比之于“印记”,那又等于后世的鉴定印了。隋、唐以来内府藏的书法,在尾纸上大都有一系

列的负责鉴定人的押署,有写上官衔的,上面又有写年号岁月的,形式比六朝繁复了些,所见如王羲之《奉桔帖》后,有隋开皇十八年诸葛颖、顾柳言、智果等题名(疑亦勾摹)。又曾见唐代韩幹画的《照夜白图》卷上有(张)“彦远”的两字题名,书于画中空隙;又旧称晋人书《曹娥碑》卷上有唐代元和中不少人的题名(出于后人临摹)。明代还有一些著名装裱艺人,如朱启明(见于宋徽宗赵佶《雪江归棹图》卷后)、汤杰(见于元代赵孟頫《重江叠障图》卷后)等,也喜欢在卷尾题上姓名,但不太多。

诗文题跋,我们现在所见到最早的是宋人之笔。这种较长的诗文题跋的内容,除了鉴定是非真假的评语以外,有的为描写一些绘画中的故事或景色等。其书写部位,大都不在那件东西的本身上,一般手卷在尾纸、隔水上,轴则在裱边,册则在副页等处。

在同时人的作品上题诗文等等,大概是从汉代的图像赞上演变而来的。到北宋时渐渐盛行起来,如苏轼、黄庭坚、米芾等人往往为他们的朋友的作品题跋。当时他们虽不一定为了鉴定真伪而书,但到后代却成了极可靠的鉴定依据。例如,北宋李公麟《五马图》(无款印),本身和后面尾纸上都有黄庭坚的题字;他们之间的友谊和黄的善鉴,我们是早已知道的,所以此黄庭坚题,等于李自书名款一样,甚至比李氏本款还要有些,因为黄字我们见得比较多,可以比较,而李字少见,我们心中无数。类似这样的例子,还有苏轼《古木怪石图》卷(无款印),后接纸上有刘良佐诗跋,苏画就是为刘作的;再接纸上有米芾和刘诗(在本身与二跋的衔接处,都有南宋王厚之的骑缝印,所以能相信二诗必非后配)。米芾与王厚之都以善鉴知名,米氏又和苏轼有交往,苏画虽只见此一卷,但是因为那些题跋(米芾字所见较多)的保证,所以可确信其为真迹。又如元代陈琳《溪凫图》轴(无款印),本身上有赵孟頫题字(还有赵氏补画一些花石和沙坡),陈是赵的弟子;又黄公望《丹崖玉树图》轴(无款印),本身上有张翥等同时人诗题,赵、张的保证当然都是信得过的。又如高克恭大轴《云横秀岭图》、《春山晴雨图》(二画都无款印),《云横》一图上有邓文原、李衍二题,《春山》一图上有李衍一题。邓、李都是高的朋友,并且又都是鉴赏家,所以我们也完全相信他们题的二画都是高氏真迹无疑。

以上这些例子,最能说明题跋也有足够的力量可以辅证一件绘画本身确是真迹,几乎同作者自具名款、所钤印记有同等的作用。一般的经验证明,凡是题跋确实可信的(不伪,不是后配,跋者与作者有紧密关系,并且又是个善鉴的人),其本身大都不会差到哪里去的