



品鉴

近现代
字画
真贋
鉴识
特辑

貳

顾叔雍 著

上海画报出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

近现代字画真赝辨识 . 2 / 顾叔雍著 . —上海: 上海画报出版社, 2005

(品鉴)

ISBN 7-80685-394-4

I. 近... II. 顾... III. ①汉字—书法—鉴定—中国—近代②汉字—书法—鉴定—中国—现代③中国画—鉴定—中国—近代④中国画—鉴定—中国—现代
IV. J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 056798 号

策 划 赵寒成

责任编辑 赵寒成

装帧设计 王建军

技术编辑 鲍 屹

近现代字画真赝鉴识特辑 . 2

顾叔雍 著

上海画报出版社

(上海市长乐路672弄33号)

全国新华书店发行

上海市印刷七厂印刷

开本890×1240 1/32 印张4 印数0001-5190

2005年8月第1版 第1次印刷

ISBN 7-80685-394-4/J.395

定价: 28.00元

本书观点仅供学术研究参考

版权所有不得侵犯

绘画品鉴的标准(代序)

徐建融

一件绘画作品,其收藏价值的大小,决定于它的优秀性和真迹可靠性。而品评其优还是劣,以及优到怎样的程度,则需要依据一定的标准,才能作出评判,正像鉴定其真还是伪,需要依据一定的标准,才能作出结论。

但是优劣的品评与真伪的鉴定对于标准的运用方法又有所不同。当依据鉴定的标准,如笔墨风格、图像特征、避讳文字等等,一件待鉴定的作品,都是与标准相符合,我们还不能绝对地定其为真;而一旦有一点与标准不相符合,我们便可以肯定其为伪。举例说,一件署名米芾的作品,所写的却是徐文长的一首诗,我们可以立即据此断其为伪;而如果所写的是米芾自己的一首诗,我们却不能轻易据此断其为真。

然而,在优劣的品评中,当依据品藻的标准,如应物象形、骨法用笔等等,一件待品评的作品,都是与标准相符合的,我们可以绝对地定其为优;而一旦有一点甚至两点与标准不相符合,我们也不能据此定其为劣。

换言之,真伪的标准适合于用来绝对地断伪,却不适合用来绝对地断真;而优劣的标准适合于用来绝对地断优,却不适合用来绝对地断劣。因此,本文所谈绘画品评的标准,在意味着符合标准的为优之同时,并不意味着不符合标准的一定为劣。

事实上,对一件绘画作品优劣的评定标准,在不同的时期是各不相同的。

汉代之前,中国绘画的批评所依据的,主要是“政治标准”,而不是“艺术标准”,更不是“绘画艺术标准”。曹植关于“存乎鉴戒者图画”的观点,如“见三皇五帝,莫不仰戴;见三季暴主,莫不悲惋;见篡臣贼嗣,莫不切齿;见高节妙士,莫不忘食;见忠节死难,莫不抗首;见忠臣孝子,莫不叹息;见淫夫妒妇,莫不恻目;见令妃顺后,莫不嘉贵”等等,足以证明,绘画作为礼教的宣传工具,必须合于政治的标准,才能成为“有国之鸿宝,理乱之纲纪”

的优秀作品。正因为此，所以，陆机说：“丹青之兴，比雅颂之述作，美大业之馨香。”张彦远说：“（绘画）与六籍同功……见善足以戒恶，见恶足以思贤，留乎形容，式昭盛德之事，具其成败，以传既往之踪。”又因为“宣物莫大于言，存形莫善于画”，所以，图画与文字，其时既遵循了同一个标准，因而是“同体不分”的，往往你中有我，我中有你。所谓“左图右史”，是指用图画的形象来配合文字的阐释；而榜题、赞辞之类，则是用文字的说明来配合图画的展开。

魏晋以降，伴随着礼教的崩坏，导致人的觉醒和文的自觉，当然也包括画的自觉。以谢赫提出的“六法”为标志，中国绘画正式有了专属于自己的艺术标准。尽管直到唐代，乃至后世，“成教化，助人伦，穷神变，测幽微”，依然被作为包括绘画在内的艺术所必须遵循的政治标准，但在符合政治标准的前提下，比如说同样是图画“存乎鉴戒”的《历代帝王图》，如何来分别这一图与那一图的优劣高下？专属于绘画所有的艺术标准的建立，显然是必要的。不仅如此，在同一政治标准的统摄下，为了分别绘画与雕塑、文学的不同，专属于绘画所有的艺术标准的建立，更是必要的。

所以，艺术标准的提出，并不是为了否定、取消政治标准，而是为了使绘画的创作、批评能获得更具体切实的进展。

那么，魏晋至唐，被认为是优秀的一件绘画作品，应该符合怎样的标准呢？它便是“气韵生动”。什么是“气韵生动”呢？它便是形神兼备、物我交融的形象塑造即“应物象形”。“应物象形”来自于画家的“外师造化，中得心源”，即“生活是艺术的唯一源泉”；但要想把这样的形象在平面上塑造出来，又需要画家具备“骨法用笔”、“随类赋彩”、“经营位置”、“传移模写”的造型技术和功力。

逮至五代、两宋，因崇文抑武的国策，政教衰退，愉悦之风大盛。所以，绘画品评的政治标准形同虚设，艺术的标准则得以更全面地贯彻、推行。而被认为是一件优秀的绘画作品，当然更需要符合这样一个标准的序列：一、画家有着“外师造化，中得心源”的深刻生活体验，又有着深厚、扎实的造型技术功力；二、通过“骨法用笔”、“随类赋彩”、“经营位置”、“传移模写”塑造出了形神兼备、物我交融也即高于生活的艺术形象；三、这时的“应物象形”

便达到了“气韵生动”的境界。

试来排比唐宋人的诗文、记载，在他们的笔下，凡是优秀的绘画作品，无不以精妙的形象塑造为人所称说不休，包括笔墨、色彩、位置等等，也无不因为配合了形象的塑造才有其意义和价值。而诸如“真实上诉天应泣”、“巧夺天工”、“妙夺造化”、“穷形极态”、“栩栩如生”等等，正是当时对一幅优秀绘画作品的最高赞辞。略举数例如：

段成式《京洛寺塔记》题韩幹画释梵天女：“如生小小真，犹自未栖尘。褰袂将离壁，斜倚欲近人。……蝉怯折腰步，蛾惊半额频。图形谁有术，买笑诮辞贫。复陇迷村径，垂泉隔汉津。同心知作羽，比目定为鳞。残月巫山夕，余霞洛浦晨。”所谓“菩萨如宫娃”，壁上的画图，恍如现实生活中的“小小”姑娘，令人油然而生“同心知作羽，比目定为鳞”的爱恋和遐想。

杜甫《丹青引赠曹将军霸》：“先帝天马玉花骢，画工如山貌不同。是日牵来赤墀下，迴立闾阖生长风。诏谓将军拂绢素，意匠惨淡经营中。斯须九重真龙出，一洗万古凡马空。玉花却在御榻上，榻上庭前屹相向。”是说曹霸所画的马，就像真的那样，以致图画放到了御榻上，令诗人惊诧，似乎是真的马怎么跑到了御榻上。

黄庭坚《题郑防画夹》之一：“惠崇烟雨归雁，坐我潇湘洞庭。欲唤扁舟归去，故人言是丹青。”意为惠崇的一幅山水画，比真实的风景还要美，所谓“观此画令人生此意，如真在此山中；看此画令人生此心，如将真即其处”，以致引起诗人欲买舟一游的兴致。

梅尧臣《观居宁画草虫》：“今看画羽虫，形意两俱足。行者势若飞，飞者翻若逐。拒者如具背，鸣者如动腹。跃者擢其股，顾者注其目。乃知造物灵，未抵毫端速。”意为居宁所画的草虫，生动逼真，就是自然生活中再美、再灵巧的真虫，也及不上图画的精妙。

至于苏轼虽有“论画以形似，见与儿童邻”之说，但其本意，并不是排斥形似，而是要求“形神兼备，物我交融”。包括他的这两句诗，也正是针对“鄢陵王主簿”真实生动的两幅折枝花鸟的赞辞，而不是针对某一幅“不求形似”、“游戏翰墨”的作品的赞辞。

进入元代以后，由于“利家”文人画逐渐压倒“行家”画工画，所以，对一幅好画的评判标准，也由侧重于形象塑造的技术标准，

转向侧重于意境营造的人品标准。

元人心目中的优秀画品，当然还是“气韵生动”的。但此时的“气韵生动”，已不再侧重于形神兼备、物我交融的“应物象形”，而是侧重于神似压倒形似、主观压倒客观的“平淡天真”的意境，也就是所谓“逸气”。形象塑造的精妙依赖于坚实的造型技术，意境营造的高妙则依赖于高蹈的人品胸襟。所以，我们看元人心目中认为的一幅好画，所依据的标准，主要的并不在形象的生动逼真，而在意境的超尘脱俗。如韩奕《倪雲林画》：“达人抗高志，清时乐其闲。弃彼千金产，俗事非所关。遂偕方外士，胜日相往还。放舟五湖上，杖策游名山。百年见遗墨，清风洒人间。岂若鄙夫辈，徇物遭时艰。斯世与斯人，邈矣不可攀。”在诗人的眼中，倪瓚的这件作品之所以优秀，不是因为它塑造出了“妙夺造化”、高于生活的真实形象，而是因为它传达出了高蹈的人品和意境，使观者感到“邈矣不可攀”。

潘纯《曹知白画》：“一片吴淞江上秋，澹云凉叶思悠悠。何时莼菜鲈鱼脍，却向先生画里游。”吸引观者的，也不在画中形象的丰富多彩，而是因为画中意境的超遁澹泊。

但是，元人虽然把意境的营造看得比形象的塑造更重要，把人品的高蹈看得比技术的坚实更重要，却并不因此而抛开形象，抛开技术。他们只是把宋人繁复的形象加以“简率”，并把宋人刻实的技术加以“松秀”，使之不致对意境的营造和人品的发抒造成太大的束缚。

相比于晋、唐、宋的以形象、技术作为品藻绘画的标准，元人的以意境、人品作为品藻绘画的标准，有些近似于汉代以前的以政教作为品藻绘画的标准。但汉代的政教标准，是一种社会群体的功利标准，具体是表现在作品的题材（内容）上的，是每一个画家都可以做到的。晋唐宋的造型标准，是一种绘画专业的技术标准，具体是表现在作品的技法（形式）上的，是大多数画家经过专业的训练都可以做到的。元人的意境标准，从表面看是一种画家个体的“政治标准”，从实质看，却是一种画家个体的超功利标准，具体是表现在作品只可意会不可言传，也即看不到的韵味上的，所以，只能是极少数画家“生而知之”的。这是其一。其二，由于意境、人

品的标准，都是虚的、看不见的，而不像政治的标准（题材）、技术的标准（造型）都是可以看得见的、实的，因此，在品藻时也容易让评判者对之作具体的论证。这就导致对于元画的品藻，有时会发生似乎是没有标准可依的现象，以致于一幅写胸中逸气的竹子，在有的观者眼中会被认为是麻是芦。这样，为了使虚的标准更便于操作，在实的方面便抬出了笔墨的标准。

本来，在晋唐宋，笔墨是配合了形象塑造的技术，而现在，在元人，笔墨则是一大半配合了人品意兴的精神物化，一小半才是配合形象塑造的技术。于是，笔墨，也就取得了相对独立于形象塑造之外的审美价值，成为品藻绘画优劣的标准。所以，元人论画，有“先观气韵（意境，人品），次观笔墨，最后观形似（造型，形象）”之说，甚至即使到最后关头，也“慎不可以形似求之”，也即不可以形象作为评画的标准。

进而，进入明清，由于绘画的商品化，对一件优秀绘画之评判，取代了政治的标准，而出现了商业标准。政治标准是“成教化，助人伦”，主要反映在题材上；商业标准则是“雅俗共赏”，主要也是反映在题材上，如吉祥的题材，高雅的题材，前者要求不沦于庸俗，后者要求不趋于超尘脱俗、不食烟火。如牡丹花，本为庸俗的富贵花，在赵之谦、吴昌硕的笔下则涵有了高雅的意义。水墨兰竹，本为高雅的君子风范，在郑板桥、李复堂的笔下则涵有了世俗的意义。所谓“雅中带俗，可以资生，俗中带雅，可以处世”。

但是，在雅俗共赏的商业标准的统摄下，还有一个画得好不好的问题，又应该依据什么标准来加以评判呢？当然还是“气韵生动”。但什么样的画可以称作“气韵生动”呢？在晋唐宋，是塑造出形神兼备、物我交融的形象；在元，是营造出平淡天真的高蹈意境；在明清，尤其是隆庆、万历以后，便是抒写出精妙的笔墨。

诚然，在元代，笔墨也被作为品藻绘画优劣的标准，但那主要是配合意境、人品主标准的一个副标准。从实质上，意境是标准，但由于它的难以操作性，所以，从表面上，抬出笔墨的标准以作权宜之计。而在明清，笔墨则成了主标准，尽管它也需要人品为之作涵养，但人品反而成了一个副标准。什么是“气韵生动”？主要的不在于人品的高蹈与否，而在于笔墨的精妙与否。

诚然，在晋唐宋，笔墨作为塑造形象的一个最主要的技术手段，尤其是形象的“神”，离开了精妙的笔墨便无从谈起。但自始至终，笔墨只能是服务于形象塑造的手段而不是目的，离开了形象，它不可能独立地具备“气韵生动”的意义。而在明清，笔墨却独立地具备了“气韵生动”的审美价值，形象反而成了配合笔墨抒写的承载“衣架”，于是为“人”服务的“衣服”，经由把“人”变成“衣架”，使“衣服”受到了服务，变成了目的，经由符号化、程式化、文字化的形象，如披麻皴、解索皴、胡椒点、梅花点、介字、个字、分字、女字等形象符号，反成了手段。董其昌说：“以境之奇怪论，则画不如山水，以笔墨之精妙论，山水绝不如画。”也就是说，以形象之精妙生动论，画不如生活，因此，明清的画家不再追求形象塑造的“气韵生动”；以笔墨之精妙论，生活不如画，因此，明清的画家致力于追求笔墨创造独立于形象之外的“气韵生动”。

我们可以看一看明清人对于一幅优秀作品的评价，其着眼点所依据的标准，在正统派，就是“笔精墨妙”，如当时人评董其昌的画，在于“蕴藉中痛快，沉着中淋漓”的笔墨，评王原祁的画，在于“熟不甜，生不涩，淡而厚，实而清”的笔墨，在于“干笔重墨，皴擦以搏浑论气象”，在于“沉雄跌宕，元气淋漓，笔端金刚杵之语不虚”。而在野逸派，就是“笔不笔，墨不墨”，如当时人评吴昌硕的画，在于“笔墨所至，淋漓尽致”、“墨韵生动，笔意开豁”、“焦笔水墨，妙极一时”、“运笔沉着，力透纸背”。

由于形象塑造的高于生活被置之不论，因此，要想成为一名优秀的画家，创造出“气韵生动”的笔墨，首要的不是具备坚实的造型能力，而是成为一名优秀的书法家。所以，我们可以发现，明清画坛上第一流的画家，创造了或笔精墨妙、或笔不笔墨不墨的优秀笔墨成果的，大多也是第一流的书法家。换言之，正是因为他们他们在书法方面的造诣，保证了他们绘画方面的笔墨造诣。

诚然，有人会说，明清画家笔下的形象之符号化、程式化、文字化，是对生活中真实对象的提炼。因为，艺术的形象不能等同于真实的对象，不是生活的翻版。但同样不是等同于真实的对象，不是生活的翻版，晋唐宋人的提炼，是使之比真实更美、更高，而明

清人的“提炼”，是使之不如生活，并满足于形象的不如生活。

至于笔墨与人品的关系，此际的人品也不完全等同于元人的人品。元人的人品，所注重的是生而知之而无法学得之高蹈品操，而明清人的人品，则更注重“亦有学得处”的“读万卷书，行万里路”，也即文人士大夫的学问，尤其是诗、书、印等国学的文化修养，包括“三绝”、“四全”的“画外功夫”。

综上所述，撇开政教的标准、商业的标准不论，对于一幅优秀作品的评价，在晋唐宋，是看它的造型技术是不是过硬，能塑造出高于生活的艺术形象。是为客体的标准。在元，是看它的人品是不是高蹈，能营造出平淡天真的艺术意境。是为主体的标准。在明清，是看它的学问是不是博洽，能抒写出精妙的笔墨。是为本体的标准。用晋唐宋人的标准，不能品藻元画，因为优秀的元画并不一定合符形神兼备、物我交融的造型标准；也不能品藻明清画，因为优秀的明清画同样并不一定合符形神兼备、物我交融的造型标准。用元人的标准，不能品藻晋唐宋画，因为优秀的晋唐宋画并不一定合符平淡天真的意境标准；也不能品藻明清画，因为优秀的明清画同样并不一定合符平淡天真的意境标准。同样，用明清人的标准，不能品藻晋唐宋画，因为优秀的晋唐宋画并不一定合符“画法全是书法”的笔墨标准；也不能品藻元画，因为优秀的元画同样并不一定合符“画法全是书法”的笔墨标准。

我们说张择端的《清明上河图》非常优秀，依据的标准是什么？并不是因为张的人品高蹈不群，“斯世与斯人，邈矣不可攀”，所以营造出了平淡天真的意境；也不是因为张的学问博洽，“三绝”、“四全”，所以抒写出了“画法全是书法”的精妙笔墨。而是因为他具有非常扎实的造型基本功，在源于生活的基础上，塑造出了形神兼备、物我交融而高于生活的艺术形象。

我们说黄公望的《富春山居图》非常优秀，依据的标准是什么？不是因为黄的造型功力非常坚实，所以塑造出了高于生活的艺术形象，尽管它的形象也不差，但终究无法与郭熙、李唐的穷极造化相埒；也不是因为黄的学问非常博洽，所以抒写出了具有独立审美价值的精妙笔墨，尽管它的笔墨也很高明，但终究无法与董其昌、八大、吴昌硕的纯粹同日而语。而是因为他具有高蹈的人品胸

襟，营造出了平淡天真、超然物外的意境。

我们说董其昌的山水、吴昌硕的花卉非常优秀，依据的标准是什么？不是因为董、吴的造型功力非常坚实，塑造出了比生活真实更高更美的艺术形象，尽管它们的形象很有特点，但他们自己也承认，论形象的生动，画是不如生活的；也不是因为董、吴的人品非常高蹈，所以营造出了平淡天真的超然意境，尽管它们的意境很雅，他们的人品也不低，但董的对于功名，吴的对于世俗，使他们所营造的意境决不可能是超然物外的。而是因为他们都有博洽的学问，如董的科举、禅学、书法、鉴赏、诗文，吴的小学、金石、诗文、书法、篆刻，从而抒写出了“画法全是书法”的精妙笔墨。

当然，客体的、主体的、本体的标准，三者并不是绝然割裂的，而是你中有我，我中有你，只是侧重有所不同而已。这是其一。其二，在个别画家、个别作品，也可以同时符合两个甚至三个标准，但特殊性不能代替普遍性。所以，在普遍的情况下，我们还是需要具体情况具体分析，并针对不同的画风，运用不同的标准，而决不能用某一种标准去品藻所有画风。那样做的话，难免导致两种结果：一、因为某一画风的作品不符合这一种标准，而把它斥为不优秀；二、因为某一画风的作品已被公认为是优秀的，所以牵强附会地硬说它合于这一标准。如，根据人品的标准，用来评判赵孟頫的画，因其仕元，被认为没有品操，进而认为它不上画品；或为了肯定他的画品，硬说他的仕元不仅不失人品，反而是人品高尚的表现，因为中国是多民族国家，所以以赵宋宗室的身份仕元，有助于促进民族的大团结。包括直到今天，有些专家在李可染先生的绘画已被公认为优秀的形势下，根据“三绝”、“四全”的标准，认为他之所以画得好，是因为诗文修养高，书法功力深，并反推出他的题跋文采斐然，书法高超。事实上，李先生的诗文修养十分平平，书法也写得不算好。他的画之所以画得好，是因为他遵循了“外师造化，中得心源”的原则，苦练造型的技术基本功，技进乎道所致。

回到本文开头的话题上来，优劣的评判与真伪的鉴定，对于标准的运用有所不同，前者是用来证优的，后者是用来证伪的。在真伪的鉴定中，当一件作品合于某一标准，不一定真，而仍有可能是伪的；不符合某一标准，一定伪，而不可能是真的。而在优劣的评

判中，当一件作品合于某一标准，一定优，而不能是劣的；不符合某一标准，不一定劣，而仍有可能是优的。

如上所述之外，关于绘画的品评标准，还有两个问题需要涉及。

第一个问题，优劣的评判也好，真伪的鉴定也好，虽然有标准可作依据，但这标准是虚的，不可捉摸的，因此，在实际的操作上，难免因主观的原因，出现以优为劣、以劣为优，或以真为伪、以伪为真的现象，有时是故意的，牵涉到评判者的人品道德问题，有时是无意的，牵涉到评判者的认识水平问题。

举其实例，如首届中国油画大展，一个业余作者胡涂乱抹了一件“抽象作品”送审，他自己也不知所云，无非是搞笑的行为。结果却被选上。这是无意的以劣为优。又如文化部的某届群星展，一个作者的一件精品，在本省市勉强被评为铜奖，结果送到全国，被评为唯一的金奖，而该省市的金奖，到了全国则落选。这是有意的以优为劣、以劣为优。

因为，评判人多为有权势、有地位的人，但有权势、有地位的人不一定都是有道德的人、有水平的人。甲是评判人，乙是待评作品的作者，撇开甲的水平不论，如果乙同甲关系好，画的是写实的作品，甲便依写实的标准评其为优，如果关系不好，同样这件作品，甲便可依抽象的标准评其为劣；而如果乙所画的是抽象的作品，他同甲关系好，便可依抽象的标准评其为优，关系不好，便可依写实的标准评其为劣。

如上所述，便是我反复提到的，造桥和画桥，不仅依据的标准迥然不同，对标准的运用也迥然不同。这样，评判者的主观好恶，便足以左右创作的动向和趋势。

然而，在收藏界，收藏家（指出钱的买家，不是不掏钱的鉴定家）对于一件作品的评判，便不能如此随意地颠倒黑白。所以，我们可以发现，在市场上，对于一件作品优劣的认识，与在“学术”上对于一件作品优劣的评价，是有相当差距的。

第二个问题，不论依据什么标准，最终被认为优的、有价值的作品，必然落实到文化价值。那么，什么叫文化价值呢？通常认为，一、它的作者必须是有“文化”的文人，懂得诗书，懂得文史，懂

得哲理，否则就是工匠，他的作品自然也没有文化的价值。二、它的内容和形式，必然是“文化”的，而不只是“绘画”的，如题上了诗、钐上了印，表现了“宇宙生命的哲理”之类，否则就是刻画的俗品，也没有文化的价值。

然而，张择端的《清明上河图》、王希孟的《千里江山图》、敦煌画工的莫高窟壁画，又当怎样来解释呢？难道，相比于黄慎、李方膺、高翔，相比于今天的实验水墨画家，它们的“文化价值”是不足称道的吗？

何谓“文化”？文化是建立在社会分工基础上的，诗书是文化，文史是文化，哲理是文化，绘画同样也是文化。绘画向诗书、文史、哲理学习当然需要，但用诗书、文史、哲理来取代绘画，难道是使绘画具有“文化价值”的唯一选择吗？事实上，绘画具有“文化价值”的途径是多元的，绝非只有一元。而在这多元中，“画好画”应该是最主要的一元。这实际上牵涉到“文化素质”问题，它比之“文化知识”具有更充分的“文化”价值。所以，有知识的文人中，不乏“文人无行”之辈，而不读书的工人、农民中，却也不乏文化素质高尚者。画画当然也是如此。（原文载于《三十六计书画鉴定与艺术市场》一书）

目录

代序

1 | 绘画品鉴的标准 徐建融

真贋鉴别

- | | | | |
|---------------|----|----|----------------|
| 虚谷《春波鱼戏图》 | 2 | 3 | 虚谷《春波鱼戏图》疑伪 |
| 任伯年《青桐太平图》 | 4 | 5 | 任伯年《青桐白凤图》疑伪 |
| 吴昌硕《天香凌波图》 | 6 | 7 | 吴昌硕《天香凌波图》疑伪 |
| 吴昌硕《荷塘秋色图》 | 8 | 9 | 吴昌硕《荷塘秋色图》疑伪 |
| 张善孖《黄山清凉台图》 | 10 | 11 | 张善孖《黄山清凉台图》疑伪 |
| 贺天健《莲花峰图》 | 12 | 13 | 贺天健《黄山玉屏峰图》疑伪 |
| 朱屺瞻《岁朝清供图》 | 14 | 15 | 朱屺瞻《迎春图》疑伪 |
| 朱屺瞻《菊寿图》 | 16 | 17 | 朱屺瞻《菊寿图》疑伪 |
| 朱屺瞻《丹柿图》 | 18 | 19 | 朱屺瞻《丹柿图》疑伪 |
| 朱屺瞻《古瓶名花图》 | 20 | 21 | 朱屺瞻《古瓶名花图》疑伪 |
| 钱松喦《红岩图》 | 22 | 23 | 钱松喦《红岩图》疑伪 |
| 潘天寿《睡鸟图》 | 24 | 25 | 潘天寿《睡鸟图》疑伪 |
| 潘天寿《夏塘水牛图》 | 26 | 27 | 潘天寿《浴牛图》疑伪 |
| 张大千《仿张僧繇设色山水》 | 28 | 29 | 张大千《山水》疑伪二幅 |
| 张大千《水阁清凉图》 | 32 | 33 | 张大千《山水》疑伪 |
| 林风眠《红叶》 | 34 | 35 | 林风眠《花鸟》疑伪 |
| 林风眠《凭栏仕女》 | 36 | 37 | 林风眠《仕女》疑伪 |
| 关良《苏三起解图》 | 38 | 39 | 关良《苏三起解图》疑伪 |
| 张大壮《荷花小鱼》 | 40 | 41 | 张大壮《荷花小鱼》疑伪 |
| 张大壮《春江水暖鸭先知》 | 42 | 43 | 张大壮《春江水暖鸭先知》疑伪 |
| 王雪涛《芙蓉双鸡图》 | 44 | 45 | 王雪涛《芙蓉双鸡图》疑伪 |
| 王雪涛《喜上眉梢图》 | 46 | 47 | 王雪涛《喜上眉梢图》疑伪 |
| 来楚生《蕉荫禽语》 | 48 | 49 | 来楚生《芭蕉小鸟》疑伪 |
| 唐云《早春信图》 | 50 | 51 | 唐云《早春信图》疑伪 |
| 唐云《葫芦藤下》 | 52 | 53 | 唐云《葫芦藤下》疑伪 |

- | | |
|--------------|-----------------|
| 唐云《松鼠葡萄图》54 | 55 唐云《松鼠葡萄图》疑伪 |
| 唐云《梅寿千年图》56 | 57 唐云《梅寿千年图》疑伪 |
| 唐云《红荷图册页》58 | 59 唐云《红荷图册页》疑伪 |
| 唐云《绿蛙图册页》60 | 61 唐云《绿蛙图册页》疑伪 |
| 唐云《竹石图》62 | 63 唐云《竹石图》疑伪 |
| 谢稚柳《荷花小鸟图》64 | 65 谢稚柳《荷花小鸟图》疑伪 |
| 何海霞《华山图》66 | 67 何海霞《华山图》疑伪 |
| 吴作人《荷花金鱼图》68 | 69 吴作人《荷花金鱼图》疑伪 |
| 陆抑非《水仙图》70 | 71 陆抑非《新春水仙香》疑伪 |
| 陆俨少《清梦吟巢图》72 | 73 陆俨少《清梦吟巢图》疑伪 |
| 陆俨少《大江秋色图》74 | 75 陆俨少《龙门阁轴》疑伪 |
| 陆俨少《墨色山水》76 | 77 陆俨少《墨色山水》疑伪 |
| 陆俨少《李白诗意图》78 | 79 陆俨少《奇峰异嶂图》疑伪 |
| 田世光《红叶山雀图》80 | 81 俞致贞《枫石小鸟图》疑伪 |
| 周昌谷《竹径图》82 | 83 周昌谷《少女图》疑伪 |
| 周昌谷《春到花邨图》84 | 85 周昌谷《少女图》疑伪 |

艺苑掇英

- | | |
|----|-------------------|
| 86 | 华岳《山水轴》 |
| 87 | 刘墉《书法轴》 |
| 88 | 蒲华《山水、墨竹册页》 |
| 89 | 吴让之《老圃秋容图轴》 |
| 90 | 姚华《篆书轴》 |
| 91 | 张灏《行书扇页》/刘枢《行楷扇页》 |
| 92 | 李匡济《重岩叠峰图轴》 |
| 93 | 叶凤毛《草书扇页》 |
| 94 | 姜莹《牧牛图扇页》 |
| 95 | 朱儒《花鸟轴》 |
| 96 | 黄宾虹《意笔花卉》 |
| 97 | 赵叔孺《篆字立轴》 |
| 98 | 陈半丁《花鸟轴》 |
| 99 | 郑午昌《苍松图》 |

- 100 钱松岳 《田园风味》
- 101 钱瘦铁 《山水轴》
- 102 林散之 《书法轴》
- 103 张大壮 《花卉四屏》
- 104 江寒汀 《山茶小鸟》
- 105 沈子丞 《太白醉酒图》
- 106 沈子丞 《寿桃轴》
- 107 沈子丞 《对联书轴》
- 108 谢稚柳 《水殿清凉》
- 109 谢稚柳 《书法轴》
- 110 启功 《书法轴》
- 111 崔子范 《写意荷花》
- 112 崔子范 《写意花鸟》
- 113 孙其峰 《玉兰图》

114 后 记

品鑒

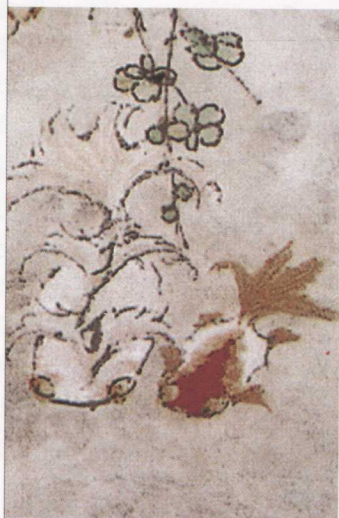
近现代字画真贋鉴识特辑(貳)

顾叔雍 著



品鑒

虚谷《春波鱼戏图》



虚谷花鸟画尤以蔬果、金鱼、松鼠驰誉。其造型、构图、笔墨均有鲜明个性，以孤僻冷隽别开蹊径。此幅《春波鱼戏图》画金鱼四条，梅香暗影，水草浮动，气息极佳。此作当为虚谷六十五岁左右作品，金鱼方体短尾，呈菱形，憨态可掬。其干笔侧锋所作的战掣线条，韵味十足。款题“春波鱼戏写于觉非庵，虚谷。”此图现藏上海博物馆。

