

品鉴

近现代
字画
真赝
鉴识
特辑

壹

赵寒成 著

上海画报出版社



J212.05
48
:1

品鑒

近现代字画真贋鉴识特辑壹

赵寒成 著



图书在版编目(CIP)数据

近现代字画真贋鉴识 .1/ 赵寒成著. —上海: 上海画报出版社, 2005

(品鉴)

ISBN 7-80685-393-6

I. 近... II. 赵... 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 056660 号

责任编辑 雪堂 沈一草

装帧设计 王建军

技术编辑 鲍 屹

品鉴近现代字画真贋鉴识特辑 .1

赵寒成 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 7-80685-393-6/J.394

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

书画鉴定的铁证(序一)

徐建融

本文不是要来讨论“怎样鉴定书画”的基本常识或方法、原则问题。因为，几乎每一个关心或参与书画鉴定的人都知道，每一部关于书画鉴定的著述都写道，“怎样鉴定书画？主要依据是看作品的笔墨风格，辅助依据是看作品的印章、题款和题跋、纸绢和幅式，旁证材料是参考著录书、影印本”等等。而其中，尤以主要依据即作品的笔墨风格最起决定性的作用。所以，具体到某一家的作品鉴定，我们还常常可以看到一些著述中这样写道，他的师承是怎样的？个人的创意又是怎样的？具体分为几个时期？早期几岁到几岁的笔墨风格有何特点？中期几岁到几岁的笔墨风格有何特点？晚期几岁到几岁的笔墨风格又有何特点？

然而，当我们懂得了“怎样驾驶汽车”的基本常识和方法、原则，只要准确地运用这些方法，总是能把一辆汽车成功地开动起来；而当我们懂得了“怎样鉴定书画”的基本常识和方法、原则，即使准确地运用了这些方法，却无法保证一定就能把一件书画作品的真伪成功地鉴定出来。这里不是说熟练不熟练的问题。假定有甲、乙两位国家级的书画鉴定家，年岁大致相同，从事书画鉴定的时间大致也相同，取得“国家级书画鉴定家”职称的年份大致亦相同，乃至在鉴定界所取得的成就和地位，大致还是相同，总之，两人对于书画鉴定是同样的熟练。现在，试来鉴别一件作品，无疑，两人所运用的方法、原则，尤其反映在“以笔墨风格为主要依据”这一点上，也毫无分歧。从理论上，鉴定的结论应该是一样的；可是，事实上，却往往有可能截然相反：甲说真，乙说伪！

这，不能不使人对于“怎样鉴定书画”的常识、方法、原则，尤其是对于所谓的起决定作用的“主要依据”发生怀疑。当然，事实上，这一些都是毋庸置疑的。但本文也不能不指出，在“怎样鉴定书画”的诸方法中，笔墨风格虽然是最重要的一条，但它却不是最具说服力的，有时，简直就是最没有说服力的，因此，自然，它也就不能起“决定性的作用”。因为，它并不能算是“铁证”，对它的解释权，正、反双方可以是同等的。

首先，一件作品，假定它是署名米芾的，无论它是真迹也好，伪作

也好，可以肯定，它的笔墨风格在表面上都是笔势跌宕而雄强骏快的。于是，主真者，往往用这些风格特点来作为它是真迹的证据；而主伪者，又往往用“在本质上不符合这些风格特点”来作为它是伪作的证据。此外如徐悲鸿的马、喜鹊等等，也有如此的情况，除非是用赵叔孺或江寒汀的风格，一件伪作，你要想从笔墨风格上说它不是徐悲鸿，非常没有说服力。同理，真的徐悲鸿，你要想从笔墨风格上说它是徐悲鸿，也是显得缺少说服力的。因为，同样的话，我们曾听到有人用它们来指证徐氏的真迹为伪作或伪作为真迹。

其次，虽然是同样的笔墨风格，但真迹必然自然流畅，没有造作；精妙生动，不是拙劣；浑厚有力，绝去轻浮……而伪作则反之，如此等等。看上去，这对于笔墨风格的认知是更细致，更深入了。它应该可以具有说服力了吧？事实上，并非如此。米芾的《研山铭》，有人说真，有人说假。说真的，除了指证它的笔墨风格，与米氏的风格吻合无间，更具体地指证它某一字的某一笔，如“千钧一发”，非高手如米氏莫办。说假的，当然不能说它的笔墨风格不是米的风格而是赵佶的风格，而是针锋相对地具体指证上述某字的某一笔简直是拙劣不堪，以高手如米氏，怎么会如此不懂笔法，写出这样的东西来！那么，究竟这一字的这一笔，是如千钧一发的精妙绝伦呢？还是不懂笔法的拙劣不堪？又如，有一位朋友，由一位国家级鉴定家向他推荐而购买了一件潘天寿，拿来我处共欣赏。打开后我看假，理由当然不是与潘氏的风格不符，而是笔力轻浮。朋友即说，该鉴定家表示，潘的笔墨风格以雄强著称，一味霸悍，而此图的笔墨正是极其浑厚有力，非潘莫办。试想，这笔墨的力轻还是力重？又不能用秤去称量，所以，说它轻，没有说服力，说它重，同样没有说服力，唯一有说服力的，便是说它轻的人有地位，还是说它重的人有地位？但这样一来，书画鉴定又将从何谈起呢？我当时对这位朋友说，事关十数万元，不是小数目，你可持此画去杭州找潘公凯先生，不要对他说什么人的鉴定意见，由他来决定。但当天我从画册中找到此图的母本，两相比照，系照画册仿造无疑。于是，这位朋友即持此画册找到向他推荐的鉴定家，退画还款。此外如笔性，甲说相符，乙说不符，也是一件不能做“亲子鉴定”的事情。

正由此事，使我深感，笔墨风格在书画鉴定工作中的重要性虽然无可替代，但用它，来证明一件作品的真或伪，却是最没有说服力的。最

有说服力的，或可以称得上是铁证的，是什么呢？那便是如上述潘天寿的母本，只要把这样的证据提出来，正方无须再作反复的说明，而反方的洒洒雄辩自然也会掩息。所以，在书画鉴定的工作中“以理服人”不是真理，“事实胜于雄辩”才是真理。

当然，所谓铁证不一定限于找到母本，而是指类同于母本的事实。比如说，一件署名明人的作品，其中出现了康熙的避讳，这就是铁证。你要说它是伪作，从笔墨风格上证明它不是明代某某人的，时代风格不对，个性风格不对；从笔墨的精劣上证明它不是某某人的，如何拙劣，如何浮薄，尽管表面的笔形相似，内在的笔性如何不符，这一些，诚然很有“理”，但不能说服人。尤其当有人主真的情况下，他也会用同样的证据来证明它是真迹，且也显得很有“理”。然而，当你举出其中有康熙玄烨的避讳，一切也就不证自明了。

证明一件作品是伪作，最有力的是铁证；证明一件作品是真迹，最有力的当然也是铁证。但二者的情况又稍有不同。当铁证证明一件作品为伪作，那它必伪无疑；而当铁证证明一件作品为真迹，那还有可能为伪作，这里面有几方面的原因。一、通过电脑制作，做出书画家本人在伪的作品前的照相；二、因书画家本人各方面的原因，留下了与伪作的合影。

综上所述，“怎样鉴定书画”最重要的是要找到铁证。铁证可以百分之百地证明一件伪作之为伪作，但却不能保证百分之百地证明一件作品为真迹——在这种情况下的铁证，一般不是我们找出来的，而是作伪者制作出来的，但是，我们无法找到证明他制作“伪铁证”的铁证。

那么，当一件作品，在没有铁证的情况下，它究竟是真还是伪呢？一般说来，在60%的情况下，真的就是真的，伪的就是伪的；在20%的情况下，真的有可能被当成伪的，而伪的有可能被当成真的，需一定的时间才能翻案平反；在20%的情况下，真的有可能被当成伪的，而伪的有可能被当成真的，而且永远也翻不了案。

行文至此，本拟结束，恰好有一位朋友刚买了一轴刘旦宅的《东坡玩研图》，请求鉴定真伪。打开一看，上面还有诗塘，也是刘书“玉德金声”四字，画的年款为甲子（1984年），诗塘的年款为壬午（2002年）。书和画，都伪，伪的理由何在？不是笔墨风格不对头，笔墨风格当然是刘旦宅的，否则也不可能冒充刘旦宅。而是因为笔性、笔力，包括运笔

的顿挫转折等等，软弱轻浮，与刘的爽利劲健，完全不能吻合。但是，这样的解释，虽然是最关键的，最根本性的，然而，却又是最没有说服力的。所谓“可与知者道，不可与不知者说”，所谓“只可意会，不可言传”等等，固然是深入了个中三昧，但又是多么没有说服力啊！而恰恰这位朋友，拿出了铁证，刘与此图的照相两张，一张在看此图，诗塘还空白着；一张题好了诗塘，正在重新观赏。照片，当然是卖家同时给这位朋友的。刘先生我们是很熟的，他决不会把这样的画看作是自己的真迹，更不会在上面题诗塘。那么怎样来解释这两张照片呢？我表示，刘在看的那张是真迹，所以题了诗塘，现在眼前的这张是据之伪造。但朋友不信，表示眼前的这张就是照片上刘在看的那张。照片小，许多细节不可能看清，最简单的办法，带这位朋友到刘家即可分明。但通常不能随便把陌生人往人家家里带。这样，问题就讲不清了。无奈之下，我只能再比较诗塘。二者之间细微的不同，当然不能作为铁证，因为有摄影角度的不同，而引起透视上的变化。但原作上，“金声”两字，“金”的末笔有粗的牵丝，连带到“声”的首笔，而照片上，“金”、“声”两字则是不连笔的。找到了这个铁证，朋友才信服，表示要去找卖家退货。由此例再一次证明，要想使人相信一件作品是真的或伪的，最有说服力的是铁证。

所以，“怎样鉴定书画”笔墨风格等等当然还是最重要的，我们必须继续充分地去认识它；但最有说服力的，我们必须去努力寻找铁证。一个铁证，足以抵得上千言万语的解说。至于什么是铁证，则必须具体情况具体分析。（原文载于《三十六计书画鉴定与艺术市场》一书）

品鉴三题(序二)

赵寒成

中国画的标准是什么？这个问题确实很难回答。追溯到谢赫的《古画品录》，“六法”是当时绘画创作的品评标准，这一标准同样也是绘画收藏的品评标准。而直面当今，这一标准体系是否还具有现实意义？我认为撇开中国画创作不提，从字画收藏角度上讲，“六法”的意义依然存在。“气韵生动”、“骨法用笔”、“应物象形”、“随类赋彩”、“经营位置”、“传移模写”，通过对这六个方面的品评打分，构建了我们对于绘画藏品的优劣真贋的认识，只有符合这个体系中的字画才是可鉴、可藏、可玩。

“可鉴”是指绘画风格具有延续性。从大处讲，一幅作品必须是放在整部美术史上可以被归类、可以被容易辨别的，可以依据这幅作品知道这幅作品之前的绘画风格是怎么样，这幅作品之后的绘画风格又是怎么样的。只有具有这样承前启后风格的作品才能连接起整部中国美术史。这种延续性、连贯性是有别于无本之木，无源之水的某些创新作品。从小处讲，传统绘画都是讲究“师承”的，一谈到“师承”可能很多人认为正是这种体系对于绘画作品的创作乃至创新有负面影响。事实上，从鉴定角度来说，这一体系却有其不可替代的独特价值。传统的师承关系是保证画风延续的关键，熟悉和了解相同画风中的细微之处，是鉴定字画所必须要作的功课。如果中国美术史上的画风都是无法延续的，都是跳跃式的，那对于后世的断代整理与真伪鉴定都带来无法想像的困难。所以，中国美术史始终就是一部师承有绪的美术史，同样也是一部流传有绪的收藏史。有绪的创作与有绪的收藏，这两条线索一起共同交织构建了优秀的中国美术史；稳健而有绪地推进了中国美术史的进程。

收藏与创作的辨证关系在于：经典的藏品可以滋养优秀的创作，借鉴并接踵于前辈画家的经验也就是承认画学之道自古至今乃“是使先知知后知，使先觉觉后觉”的智慧积淀与承递发展；而与此相对应的是，画家通过度积书画以明辨画理，借鉴前人经验后所

创作的优秀作品同样也将成为后来者的优秀经验。近现代大家张大千、吴湖帆先生画风创造的取学轨路正是由度藏书画而直溯唐宋之源，他们通过对晋唐两宋作品的广泛鉴识，促进了自己对古人法度的精研与规模。从而以古典主义深宏气局一开有别于明清文人画的晋唐宋元气象。

“可鉴”也是指作品是可以被鉴定的。可以被鉴定的作品就必须具备一些可以被鉴定的特征，使得鉴定者能以一定的专业知识和方法来综合鉴定判辨作品的真伪。之所以说中国画的底线就是笔墨，就是因为笔墨是鉴定者判辨作品真伪最重要的鉴定特征之一。每个画家的个性不同，每个画家的喜好不同，这都反映在毛笔留在纸素上的墨痕墨迹。不同的笔墨特征、不同的笔墨性格甚至不同的笔墨用具及执笔方法都会产生不同样式的画风。楷书笔性，篆隶书笔性，或温文尔雅，或雄浑开阖，或静美流丽，或健笔长皴……这不同的气质都只能通过笔墨、笔线才能表达出。

“真、精、新”是每个藏家对于藏品的最终追求，而追求收藏作品的“真”更是每个收藏家的重中之重。去伪存真是对所收藏的藏品负责，但从长远来看更是对整部中国美术史负责。一幅作品因为不具备鉴定特征从而导致无法从鉴定的角度来判断真伪，那就很难说值得收藏。因为即便是真迹，有画家本人可以作证，但过几十年、上百年过后当画家本人不在世时，当证明真迹的证据不足，而鉴定特征又不具备，这样的作品就很容易成为“无头公案”。此类作品增多的话，从长远看，这也将给以后的中国美术史整理带来技术上的困难。而从目前状况来看中国画艺术品市场，有意造假的赝品已经泛滥，如果再加上这一部分“不可鉴定的真画”，那势必使得中国画艺术品市场更加混乱。

“可藏”是指收藏家收藏作品的材质、尺寸、形制、内容等等是必须适宜存放的。由于受西风东渐的影响，中国画的创作愈来愈西方化，甚至使用了一些综合材料，一些材质的使用适宜于展示，而不方便存放。中国画向来是按尺论价，尺幅画得越大，价格就应该更高。但是一些大制作甚至是宏幅巨作除了可以在专业展馆收藏展示外，其中很大部分其实是不太适宜私人藏家居家收藏的。中国书画的审美魅力，不仅在于书画作品独特的笔墨形式，也在于书画

作品独特的装潢形制所营造出的独特环境、独特韵味。

中国画的形制通常都有一个展卷过程：放，可以展开便于观赏；收，可以收起便于存藏。这就使中国画形制脱不开“卷轴”形式。大致上立轴、屏条、对幅、横披、手卷都是属于卷轴画，而册页、成扇、屏风也都以折叠形式同样便于展开观赏，收起存藏。符合这种易于存放的标准是为了藏品的更好保存。而当下一些现代水墨装置或是从传统中脱出，或是汲取西方现代派艺术，无一不是高过人头巨大作品，且抛开艺术不谈，仅存藏问题就很伤脑筋。只有可以收藏的艺术品，才能有更长的艺术寿命，才能具备流传后世的可能性。现代水墨装置即使是以影像手段保存，那也不能弥补艺术品原作的珍贵。

五代黄居寀的《山鹧棘雀图》画心纵99厘米，横53.6厘米，最初的形制不明，入北宋宣和内府后改装成横卷，这可以从宋徽宗赵佶题“黄居寀山鹧棘雀图”八字横书中可知。而到了后世又改成立轴直装。吴湖帆所收藏的“四王”作品大都经过改装，甚至通过裁割画心，来使作品尺寸统一，形制合符规范。有见者诧异所收藏作品何以如此整齐，吴则自诩画医生。也有收藏者将陆续觅得的大小尺寸不一的尺牍信笺，将之整齐划一地裱褙在规整的册页中。经过这样的整理，这批尺牍信笺就显得更有价值。以上三个例子就是收藏者根据欣赏的需要来改变装潢形制。这，一方面是存藏的实际需要，另一方面统一尺寸的形制也能增加所收藏作品的附加值。

“可藏”的另一方面也是考查作品的质量。我们所追求的藏品质量必须要经受得起画史的考验，在博物馆同一个展厅里，所悬挂的作品必须是对得起所张布的这个展厅、对得起与这幅作品共同展示的其他作品、对得起画史的。藏品的艺术价值不仅在当今能被承认，更重要的是在若干年后仍能被肯定。只有具备这样的艺术质量，那就是符合“可藏”。

“可玩”是指收藏作品的趣味性。收藏字画是一件愉悦心情的风雅之事，强调“可玩”就是强调作品“文雅”的一面。藏品的文雅性既可以体现在作品的形制上，比如扇簞、手卷、册页、对联、屏条等等；也可以体现在作品的内容、寓意上；既可以体现在画者的传奇、历代收藏者有绪收藏的故事上；也可以体现在笔墨浓郁的

趣味性上。当然最具有识藏家称道，并最具文化意义的还是对优秀作品题跋。事实上题跋本身就是一种文学体裁，文为画极，而当有名人题跋附着于绘画作品上，无形中提升了作品的附加值。而在一幅作品上的前朝题名观款，又恰恰成了该幅作品证真评优的最大保证。对藏品加以题跋当然是一种玩法，对藏品进行形制、尺寸上改造也是一种玩法。我有个朋友曾经在偶然的会以极低廉的价格买进一张保全有吴湖帆款名及钤印的下联。作品是真的，但当时因为只有下联，没有上联，故无人问津。但这位朋友发现这张下联中有几个字可以组合成一个“斋名”，遂马上送去重新装裱，将原来竖幅的字条，改为横幅的镜片。直至现在他的书房里还挂着吴湖帆“亲笔”题写的斋名，而这张残联的价值也由此翻上一番。

总之无论怎么玩，所把握的原则就是要将原先的藏品进一步提高它的附加值。因此收藏可把玩的藏品，不仅是对藏家眼力、财力的考验，更是对藏家品位和智慧的考验，将“可玩”排列于“可鉴”、“可藏”之后，也正是出于这个考虑。

品鉴不分家，品是为了品优，鉴是为了鉴真。事实上书画鉴定是一项不断接近绝对真理，但有时会因为种种因素而不能达到绝对真理的求证过程或者说是求真过程。鉴定从某种程度来说，甚至是一项比较科学，有其严谨性和科学性。艺术是没有先进和后进之说的，不能说因为时代进步了，所以现在的中国画已经超过了历史上任何一个朝代。但是科学是有先进后进之分的，今人对于鉴定的认知水平，所掌握的知识和材料都是远远超越了古人，因为鉴定要比绘画创作更需要理性的比较。即便是一些董其昌、赵孟頫、米芾鉴定过的古迹，许多结论在今天看来也不能成立。这是因为古人的认识因时代条件所限，不可能像今天我们能够看到这么多的古画。没有一个古人能够有机会对他所处时代的存世古迹进行全面过目，能够有机会对诸家诸派进行全面梳理。而在学术为天下公器的今天，再加上信息的发达、网络的发达、印刷品的高度逼真以及古籍资料的全面公开、古迹字画的陈列对照。今人所掌握的资料要比古人全面得多，从这个意义上说，今人所得出的鉴定结果也应当比古人更可信。

但是鉴定者对于资料的把握，不可能包罗无遗，对于已经湮灭

的资料也不可能使它们重新展现。所以有时候鉴定的结果只能是趋于真,所以我们才会在一些国宝级的古画上常常看到传某某所作的作品。因此在判断真伪的同时,我们也不能放弃辨优劣。

所谓优劣问题也就是“真、精、新”中的第二个命题“精”。真贋之论也不是绝对之说。比如明人仿的宋画、或是名家仿的前代人的画。比如张大千仿的石涛画、江寒汀仿的虚谷画,此类作品只要是“精”的,那可以是下真迹一登胥之。吴湖帆先生曾说过收藏字画,以购进有人看假的东西最有意思。此言可谓得鉴藏三昧,而别具深意。如果一个藏家不懂得怎样去“品优”,那他也就不可能懂得怎样“鉴真”。

在这篇小文里将“可鉴”与“可藏”、“可玩”;“品优”与“鉴真”几个收藏道路上常常碰到的问题做了一些大轮廓、粗线条的分析。这只能指导读者去收藏时要注意什么,而无法直截了当地告诉读者哪件是真迹、哪件是贋品、哪件是精品、哪件是劣作、怎样的作品是值得收藏、怎样的作品价值不大。鉴定的基本方法是比较。只有不断比较,在比较中提高鉴赏力,那么贋品自然也就在犀烛镜悬下无处遁形了。(原文载于《藏真》2005年第一期,略作改动)

目录

序一

1 | 书画鉴定的铁证 徐建融

序二

5 | 品鉴三题 赵寒成

真贋鉴识

文同《墨竹图》	2	3 文同《墨竹图》
马守真《兰花轴》	4	5 马守真《兰竹春笋》 疑伪
八大山人《松鹿祝寿图》	6	7 八大山人《松鹿图》
吴昌硕《采菊东篱图》	8	9 赵云壑《富贵黄花图》
徐渭《花卉卷》	10	11 张大千《菊竹图》
虚谷《蒜鱼》	12	13 虚谷《蒜鱼》 疑伪 / 江寒汀《蒜鱼》
虚谷《树结宝珍》	15	16 虚谷《枇杷》 疑伪 / 江寒汀《枇杷》
吴石仙《烟雨图》	18	19 吴石仙《云山雨意》 疑伪
缪谷瑛《设色纸本菊花成扇》	20	21 缪琬《设色纸本菊花成扇》
冯超然《仿唐六如人物》	22	23 冯超然《仿唐六如人物》 疑伪
潘静淑、吴湖帆《白兔寿菊图》	24	25 潘静淑、吴湖帆《白兔寿菊图》 疑伪
潘天寿《兰花》	26	27 潘天寿《兰花》 疑伪
贺天健《李白赠汪伦》	28	29 贺天健《山水图》 疑伪
贺天健《秋林枫叶转多思》	30	31 贺天健《碧仞银带图》 疑伪
沈迈士《跃进图》	32	33 陆俨少《夏收景象》 疑伪
吴琴木《溪山行旅图》	34	35 吴琴木《溪山行旅图》 疑伪
钱松喆《泰山玉皇顶》	36	37 钱松喆《泰山玉皇顶》 疑伪
林风眠《鹭图》	38	39 林风眠《鹭鹭》 疑伪
林风眠《抚琴仕女》	40	41 林风眠《抚琴仕女》 疑伪
张大壮《时鲜图》	42	43 张大壮《时鲜图》 疑伪
张大壮《霜腴隽味》	44	45 张大壮《霜腴隽味》 疑伪
江寒汀《春歌》	46	47 江寒汀《春歌》 疑伪
江寒汀《荷花鸂鶒》	48	49 江寒汀《鸣荷图》 疑伪
江寒汀《设色纸本花鸟扇片》	50	51 江圣华《设色纸本花鸟扇片》

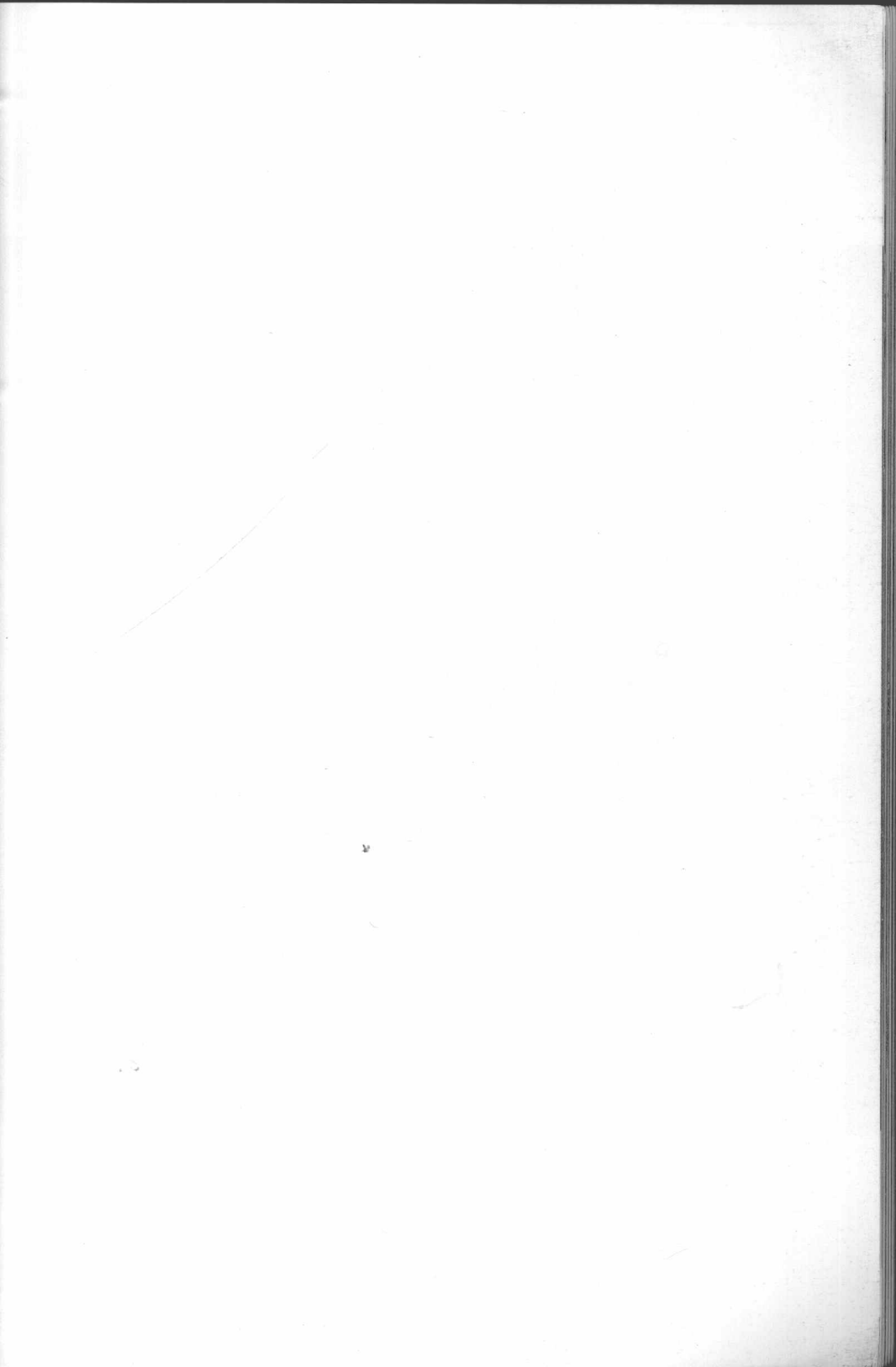
- | | |
|----------------|--------------------|
| 王雪涛《松树雉鸡》 52 | 53 王雪涛《松树雉鸡》 疑伪 |
| 来楚生《芙蓉花》 54 | 55 来楚生《芙蓉花》 疑伪 |
| 蒋兆和《杜甫长吟图》 56 | 57 蒋兆和《杜甫长吟图》 疑伪二幅 |
| 黄幻吾《葡萄小鸟》 60 | 61 黄幻吾《葡萄小鸟》 疑伪 |
| 宋文治《匡庐润泉图》 62 | 63 宋文治《云壑奔流图》 疑伪 |
| 宋文治《唐人诗意图》 64 | 65 宋文治《唐人诗意图》 疑伪 |
| 亚明《泪松》 66 | 67 亚明《苍松图》 疑伪 |
| 黄胄《水牛图》 68 | 69 黄胄《水牛图》 疑伪 |
| 黄胄《群鸡图》 70 | 71 黄胄《群鸡图》 疑伪 |
| 周昌谷《少女》 72 | 73 周昌谷《少女》 疑伪 |
| 陆俨少《雁荡山》 74 | 75 陆俨少《雁荡山》 疑伪 |
| 陆俨少《长江三峡》 76 | 77 陆俨少《山水》 疑伪 |
| 陆俨少《晨曲》 78 | 79 陆俨少《晨曲》 疑伪 |
| 周炼霞《清凉解暑图》 80 | 81 周炼霞《清凉解暑图》 疑伪 |
| 应野平《庐山含鄱口》 82 | 83 应野平《庐山含鄱口》 疑伪 |
| 陈淳《金焦图卷》 疑伪 84 | 85 周志《山溪客话图轴》 |

艺苑掇英

- | | |
|----|--------------|
| 86 | 包世臣《草书扇页》 |
| 87 | 张熊《萝卜青菜图》 |
| 88 | 俞樾《书法扇片》 |
| 89 | 顾沅《渔妇图扇页》 |
| 90 | 竹媚女史《蝶戏牡丹扇片》 |
| 91 | 任伯年《牧羊图》 |
| 92 | 丁辅之《岁寒苍翠》 |
| 93 | 贺天健《山居图》 |
| 94 | 吴琴木《泉石高闲》 |
| 95 | 叶曼叔《仕女成扇》 |
| 96 | 林散之《书法对联》 |
| 97 | 孔小瑜《平分秋色》 |
| 98 | 谢之光《指墨梅花扇片》 |
| 99 | 若瓢《兰花成扇》 |

- 100 来楚生《琥珀妆成赤玉盘》
- 101 江寒汀《荷鸭图》
- 102 沈子丞《蒲团清梦图》
- 103 沈子丞《寒山拾得图》
- 104 沈子丞《采莲轴》
- 105 沈子丞《对联书轴》
- 106 黄幻吾《花鸟图》
- 107 陆抑非《南田秋影》
- 108 糜耕云《着色梅花》
- 109 唐云《荷塘清韵》
- 110 吴青霞《停琴观瀑》
- 111 顾廷龙《书法轴》
- 112 程十发《童嬉图》
- 113 刘旦宅《东坡玩砚》

114 后记





文同(1018—1079)字与可，号笑笑先生、石室先生、锦江道人，梓州永泰(今四川盐亭东)人。历官邛州、洋州知州，元丰元年知湖州，未到任而死，人称“文湖州”。善诗文书画，尤擅墨竹，主张画竹必先“胸有成竹”。所写竹叶，自创深墨为面、淡墨为背之法。所著诗文有《丹渊集》。此幅《墨竹图》藏于台北故宫博物院。