

陈振濂谈

“水陆画”



中国古代绘画史,向以山水画为最上,人物画最次。又水墨画地位高于重彩画、写意画高于工笔画、卷轴画高于壁画岩画棺椁画。尽管在近年来,敦煌壁画的崛起与永乐宫壁画等等,构成了一个新的聚焦点。但一般而言,壁画之类出自工匠之手,与文人相比,向不入行家法眼。敦煌壁画如果不是借助于佛光普照,在绘画史上并无今日之崇高地位;又加之解放后倡导美术大众化与民间绘画,敦煌壁画遂具备了相应的政治涵义,这才随着“敦煌学”的兴盛而拥有目前的影响力。

这学期在指导韩国留学生撰写博士论文,题目是中国宋元与高丽时代水月观音的图像比较。忽然想到佛教(道教)美术中的“水陆画”问题,觉得是一个还很少有人关注的领域。应该细心寻绎之。

中国古代寺庙做大型经忏法事,隆重庄严,不厌其极。水陆法会时,寺庙墙上一般会绘上壁画,讲佛家(道家)故事,三国两晋到唐代许多画家如曹不兴、张僧繇、顾恺之尤其是吴道子的传世作品被指为大型壁画,其中有相当一部分就是为水陆法会所绘。水陆法会的精确称呼为“法界圣凡水陆普度大斋胜会”,又简称“水陆会”、“水陆大会”、“水陆斋”、“水陆斋仪”、“悲济会”。做法事时周边需要有相关宗教题材内容与人物故事,固定壁画不可移动,而如果绘成卷轴画,则非唯在题材故事背景上有更新创意的可能,更可以在众寺院悬挂通用,互济有无;而且,寺院也不是每天都有水陆道场,用时悬挂,不用时卷藏,亦有助于保存和反复长久使用——从固定壁画到卷轴画,应用的理由大致如此。据说,最常见规模为20幅,也有多达70幅者。而据《益州名画录》载:成都宝历寺水陆道场曾由画家张南本绘制120幅水陆画,为其最高的数字记载。



华夏古陶瓷研究院 讲堂



文/蔡喧民

把账都算在“一切向钱看”上?

年前,我去北京拜访一位大藏家,一进他家门,还没坐定,他就向我抱怨起来,“现在有些画家一切向钱看,缺少了最起码的职业道德……”“怎么啦?”我看他尚在气头上,故意用调侃的口气缓和一下气氛,“人品不好的画就不收它!”“是啊是啊!”他很赞成地点点头“早知他这样,我绝不买他的画了。二十年前,我一次订购了他几十幅呢!”他打开话匣子,一吐为快“有一画廊老板好说歹说地求一幅装门面,不料今天拿回来,那画家不认可是他画的。我明明从他家拿的,现在竟然说不是他画的,您说现在还能玩收藏吗?”

他说着说着火气越来越大。我只好安慰他说,“可能他认为早期的不成熟,认了会影响眼下的声誉,还有早期卖你的价太便宜,认了会影响目前的市价。”话虽这么劝他,但此事在我心里翻起了阵阵涟漪。有人将类似的风气归结于改革开放的政策,把账都算在一切向钱看上。认为没有改革开放也不会造成现在一切向钱看的现象,也不会产生那么多为钱而书为钱而画的艺术家。

对此,我不敢苟同。书画家不是不食人间烟火的圣人,他们要生活要创作,谁也离不开钱,活跃在康熙末年至嘉庆四年罗聘去世,前后近百年的扬州八怪,也大多以卖画为生,他们要生活要创作都离不开钱,但钱并没有侵蚀他们的艺术成就。远的不说,就说民国时期的书画家,如吴昌硕、齐白石。他们作画写字都有明码的润格。据《吴昌硕年谱简编》记载“从1909年始至1916年,先后订过三次润格,”其中标价非常清晰:4尺2元,5-6尺2元5角,8尺3元,过8尺另计。齐白石更是不吝于卖画要钱,1920年他定居北京后,在客厅里一直悬挂一张润格告示“卖画不论交情,君子有耻,请照润格出钱”同年另有一张告示“花卉加虫鸟,每只加10元,藤萝加蜜蜂,每只加20元,减价者亏人利己,余不乐见。”看来都离不开钱,但钱都没有毁了他们的艺术造诣,也没有降低他们的艺术高度。

余任天以新作赠藏家

再拿当代艺术大师,被治学严谨的沙孟海誉为“四绝压群伦”的余任天先生为例。余先生上世

水陆画一般分上、下两堂:上堂镶黄绫,画供诸佛、菩萨、祖师、明王、护法、天竺天仙乃至水陆画家本人。下堂镶红绫,供阿修罗、饿鬼、畜生、河海大地、神龙、儒士神仙、城隍土地、善恶诸神等,成为儒释道杂糅糅合的人物画创作现象。再后来,则三教九流、士农工商、六道四生、地狱鬼神乃至山岳河流溪沼星象,包罗万象,几乎是一个全题材的绘画形式了。

昔梁武帝首办法会,普济众生,每年七月十五,例行道场法会。唐宋以后,富豪独办的称“独性水陆”,众家筹资合办者称“众性水陆”。平时则不得单独悬挂;宣扬佛法教义,此为直接而形象。

且越到后世,三教合一,互为混揉,佛祖、玉皇大帝、孔圣称为三教之祖,皆现身于水陆画,共享一炉香火。至明清以降,人物画不景气,石格、梁楷、牧谿以下,只有陈洪绶、任伯年的人物画冠于时世。而水陆画则既属民间美术、又是人物画之大端,虽然在古书画鉴定界影响不大,但作为人物画在一个种类中的独立表现形式,人物造型有没骨有勾勒,色彩红、黄、蓝、黑杂用而厚重丰富,构图常用三段式,绘天堂、人间、地狱三界,形式语言截然不同于水墨人物画,也不同于唐宋以来重彩仕女画和帝王将相肖像画,若对之做深入研究,恐怕能另辟一视角,不雷同于人物画史中敦煌壁画和唐代仕女画,而作为佛教绘画的独特典型视角,有助于我们对古代人物画提出新的解读。

青海乐都县有西来寺,创建于明万历三十四年(1606),历时九年完成。“西来寺水陆画”共24幅一堂,绘于明代,保存完好。1983年在四川省博物馆装裱一新,1996年由国家文物鉴定委员会以其水平高超、罕见完整与历史悠久,认定为国家一级文物,令时人大为惊讶:如此匠作行画,竟也评得上一级文物?以此,水陆画逐渐进入了收藏鉴定界的视野。当然,与流传有序的古画相比,因为作者、年份、功用都存在诸多疑点而不易揭秘,目前水陆画有此待遇者尚不多。但我想,连地处西域沙漠的敦煌壁画都可以引起如此大的反响,那么遍布全国各大寺庙的水陆画,一定也可以进入美术史视线,就像甲骨文被发现,有赖罗振玉(雪堂)、王国维(观堂)、董作宾(彦堂)、郭沫若(鼎堂),可以在断代、地域、王朝、刻契风格、占卜方式、文字内容等方面深入研究,构造起一个殷商时期洋尽的古史;那么传世水陆画关乎人情人物画史与民俗史的清理,若有高手介入,也定会对中国绘画史的解读带来新气象。

倘如此,对水陆画之进入当代古玩文物收藏并成为宠儿的可能性,夫复何疑?

“火石红”

“火石红”指古瓷露胎处,显示红色,也有黄红色,紫红色,灰红色等。个别火石红严重者,也可从胎上爬上釉面一二毫米。“火石红”分出窑时便有的,称“窑成火石红”,出窑后逐渐形成的,称“后天火石红”。现代仿者不像。

古时的窑成“火石红”,其当时的面貌,只能从现代瓷器上推知。在经历了若干年后,而且全非,其他的一系列古瓷特征干扰了它。所以寻找古瓷特征,则以后出的“火石红”为主。一般会出现在器物的凹处、支钉上、片缝上、吐筋线上、火性土垢上,并面上会有金属光泽,这是千年氧化加之火性外吐所致。时间不超过几十年的,不会产生金属光。年代越久远,金属光越强。

“火石红”的主体成分是氧化铁红。若瓷质本身的含铁量极低,则不容易找到“火石红”,有的须借助百倍放大镜。若是一点儿“火石红”也找不到,则可判为新瓷。若是瓷器凹处的后出“火石红”的金属光不明显,则需结合其他古瓷特征综合判断。

(华夏古陶瓷科学技术研究院供稿,耿宝昌讲述)

一艺功成在于真

纪五十年代在杭州平海路开了一家金石工作室养家糊口兼创作诗书画印。他也订过明白的润格,用现在流行的话说,也有不少他的粉丝去求购过他的画,他的字,请他刻过印。

上世纪七十年代的一天,我在横紫城巷他的蜗居中见到了动人的一幕,至今记忆犹新:暮春时节,那天午后,他躺在旧方桌(兼画桌)的躺椅上和我聊天,说“昨天刚作了一首诗,头两句是‘小院种花风日偏,春来颇觉绿鲜鲜’,是用院子的院好还是园林的园好?”我说应该用“院”,因院可大可小,而先生家院子不足10平方米。他笑着点点头,此时进来一位中年人,低声称呼着“余先生好”,欠着身子颇恭敬地来到他的躺椅边。这时,余师母也跟着进来了,带着歉意地说,“他来过两趟了,一次你去开会了,一次你在睡觉,怕打扰你他先走了”。余先生费力地坐起身,很客气地让他入座。原来此人拿来一幅余先生上世纪五十年代的作品,也就是在平海路工作室作的画作。

余先生将画作铺在方桌上,眼睛凑近画面很仔细地看,从题款到每个局部都移了一遍后很肯定地说:“是我那时候画的!”然后,坐回椅子上,转身从椅子上摸出一沓斗方大小的册页,递给中年人,“你喜欢我的画,再挑一张吧。”中年汉子高兴得一个劲地说“谢谢,谢谢”。他走后,我问余先生为啥又要送他一幅新作?他本来是让您来鉴定真假的,您坦率地告知他已尽到了责任。再说,当时也不一定是他买的,很可能是从别人手里得到的。余先生笑着说“那时候买我的画,是对我最大的支援,当初不管是不是他来定的,至少他们都喜欢我的画,要记住这份情!”滴水之恩,涌泉相报!多么纯真的心怀呵!

我们知道,余先生在上世纪六十年代的画还



了七十年代才脱胎换骨,形成了自己独特面貌,到了随心所欲的化境地步。画面瀚濛苍郁,细细剖析,笔画简约,笔笔似老藤虬枝,浑厚华滋,形成恢宏、润泽、凝重的视觉冲击力。如果五十年代的作品与他晚年的成熟之作相比较确实显得稚嫩些,但余先生不会因此而否定自己的过去,这就是缘于一个“真”字!这一切的成功也该归功于一个“真”字。对艺术探索的“真”切,对人的“真”心,处事的“真”诚!有些画家见到自己早年尚欠火候的画作会摇头否认,觉得认了会影响眼前的声誉和画价,而余先生非但坦然认之,还以近作相报,相比之下,他的人格是显得多么高尚!

大师作品来自为人为之真

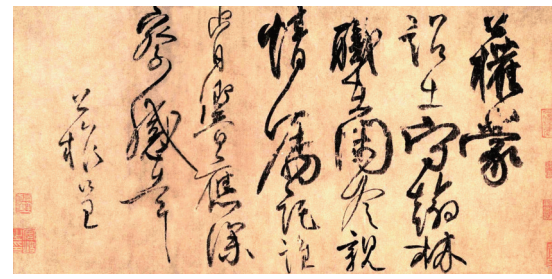
事实上,每个艺术家都有个成长的过程,像一个人的生长一样,不同的年龄段有不同的面貌,反映了那段时间的阅历。成年人大可不必嘲弄自己孩童时的幼稚,幼稚时有幼稚时的童真和天趣,没有那时的童趣那来日后的成熟?任何艺术大师的成长都有个逐步成长的过程,他们敢于面对自己过去的稚拙,日后才会成为真正的大师!这就是“真”!真、善、美是大师作品的必备条件,而真又是排在第一位的。要达到作品的真,首先要为人的真!同样是金钱,对某些人会起到厉害器的侵蚀作用,而对真正的艺术大师却毫无腐蚀作用,像酸碱能侵蚀铁却不能侵蚀金子一样,所以,并不是因为改革开放讲钱才形成了某些艺术家的不良作风。主要还是艺术家本身的质决定的,犹如金子和铁一样。

余任天大师能成功,除了人工和天赋的两相连外,他那高尚质朴的人品起到了关键的作用,犹如艺术的源头水!余先生有首诗是最好的写照:一艺功成岂偶然,人工天赋两相连。还需滋养源头水,寂寞楼居四十年。

正因他具有的勤奋与天赋,加上甘于几十年寂寞楼居的淡泊心态,才造就了余先生的辉煌成就。治学严谨的沙老一生从不轻易阿谀人,但是在余先生的追悼会上,用“四绝压群伦”给他盖棺定论,认为余先生的“诗、书、画、印”四绝压倒了同时代的所有人,这是对他最高最为恳切的评价。

每每忆起老一辈艺术大师崇高的品质,都会在心灵深处受到一次激烈的震撼!我们有责任多多地宣传他们的精神,让艺苑充满着更多的正能量。

由个案充分展示谢稚柳笔墨风格 分析鉴定学的魅力



文/林如

对唐柳公权《蒙诏帖》的鉴定也可以比较清晰地显示出谢稚柳以笔墨风格为主的书画鉴定方法特点。谢稚柳认为《蒙诏帖》是伪作的依据是“出守翰林”、“职在闲冷”两句与事实不符。谢稚柳不仅从文献中找出证据对这两句加以合理解释,更指出以文字内容作为判定法书真伪的决定性要点,而无视法书的本身,乃至以文字的解释来决定法书本身的真伪是不可取的。在他的《唐柳公权蒙诏帖与紫丝靴帖》一文中提到:“认识书体的时代风格,是认识书体的个别风格的前提。传世墨迹如李太白的《上阳台帖》,尽管我们对于李太白的书体完全生疏,也可以确定它是伪迹,因为它时代风格不是唐。颜真卿的《湖州帖》,尽管它的书势与颜真卿近似,也可以确定它是临本,因为它的时代风格是唐以后的。我们不仅从《紫丝靴帖》文字内容的荒唐胡扯,并从书体的荒唐虚伪这两者来断定它是出于伪迹。”(谢稚柳著《中国古代书画研究十论》,复旦大学出版社,2004年5月,第55页)谢稚柳以书画本身的时代风格为依据来论证书画真假的鉴定方法在《蒙诏帖》之判真与《紫丝靴帖》之判伪之间,其魅力也得到充分的展现。

再一个实例是对徐熙《雪竹图》的论证。1954年,谢稚柳在写《水墨画》一书时,就把“徐熙落墨”当作一个专题来论述。他在《徐熙落墨兼论<雪竹图>》一文中通过《宣和画谱》、《梦溪笔谈》、《图画见闻志》等著录中所述徐熙落墨的特点,用色的习惯,根据对落墨的实践感受所得,判断《雪竹图》完全符合徐熙“落墨”的规律,以“落墨”的技巧风格为关键证据证明《雪竹图》为徐熙仅存的画笔。关于对“落墨”两字的理解,还曾引发了一场谢、徐之争。徐邦达认为“落墨”即“落笔”,论画都以“笔墨”合称,只有明白这点才能理解所谓落墨应是一种怎样的风格面貌的花卉画了。徐氏还以绘画材料的尺幅大小来证明《雪竹图》起码是南宋以后的作品了。谢稚柳后来写了《再论徐熙落墨——答徐邦达先生<徐熙落墨画法试探>》一文从风格、技法上加以反驳。由此可见,谢稚柳和徐邦达的鉴定风格各有其着眼点。徐邦达是在目鉴的基础上相对注重著录、印章、纸绢等绘画的外部条件,而谢稚柳则毫无异议地注重书画本身的笔墨、风格。他强调:“绘画之至者是风格,所以形成风格是一幅画的整体,所以形成画的整体的是技法,所以形成技法的是笔墨。因而,不能认识历代的绘画,就不能认识一代的绘画……安心于著录、印章、纸绢等等的重围,就不能豁然去认识画派的个人风格与各个时代风格,不从研究绘画艺术本身去找寻规律这一正道,就只觉其是,看不到其失,若凭此来认识绘画,真所谓舍正道而弗由了。”(谢稚柳著《中国古代书画研究十论》,复旦大学出版社,2004年5月,第155、156页)

在谢稚柳的鉴定成果当中,还有对历来被认为是李成作品的《茂林远岫图》其实为燕文贵画笔的判断及论证。对王羲之、怀素、周昉作品的判断及研究,都表现了他独特的鉴定方法。根据他在书画鉴定中特别注重对笔墨、风格特征分析的特点,我们可以将他的鉴定方法归为笔墨风格分析鉴定学派。

古今鉴藏文献摘录

编/刘含之

书画的鉴定真伪固然不等于对某一书画家和他的作品作全面的艺术评价,但也决不等于说书画鉴定者不需要具备艺术欣赏能力。前代书画流传,世代受人珍重爱护,原因虽不止一端,但作品的艺术价值,往往是首先被人考虑到的。一般地说来,历史的评价,总是公允的。如果一个鉴定工作者,毫无艺术欣赏能力,那么他对作品真假的判断也不能算是全面的。历来对于书画真假与好坏的关系有这样两句话:“真的不一定好,假的不一定坏。”我也完全同意这种说法。但这究竟是例外而不是一般,前人的作品毕竟是真而好的多,假而好的少。我们不能否认有不少真假的判断是考虑了书画的艺术价值才做出决定的。何况要是鉴定者的欣赏水平低下,又怎能在遇到例外的时候,分辨出其真而假、假而好?又如前面提到的在鉴定某家的一件作品时,要分辨出它是某家的代表作,还是一般作品,或是较差的作品。这种高下的品评也是要靠艺术欣赏能力来分类评级的。因此,经常注意个人的艺术修养,提高欣赏水平,是一个鉴定工作者应当不断努力以求的。至于书、画的创作,刻印、制色、制纸、织绢以至装潢等等知识,如果能了解一分,即有一分的用处。当然不是说必须书法家才能鉴赏,画家才能鉴画,但是作为基础知识,了解操作情形,终是有益处的。

——张珩《怎样鉴定书画》

画道始于佛像人物,自秦汉至六朝,名其家者,皆有解脱之识,神妙之笔,故其精彩可长留天地间。今之画佛像者,但以底稿相传,不待九笔而形貌已变,如字之亥豕鲁鱼,几令观者,莫辨其面貌部位,远离庄严本相,犹以米粉涂抹相夸,真不可解矣。余幼习此,今荒芜有年,固不能及古人之笔墨精妙,窃意可免于俗。

——清·邵梅臣《画辨偶录论画佛像人物》