

典藏 专论

### 二十一世纪以来对于书画鉴定方法论的探讨

文/林如

跨越新世纪,对于中国书画鉴定的研究进入到深入研讨书画鉴定方法论的时期。

二十世纪末二十一世纪初,不断发生的书画鉴定纷争事件,以及造成许多古书画鉴定的错综迷离的案例,不断提醒我们,如何运用科学有效的书画鉴定方法解决这些问题已经是迫在眉睫的大事。在对问题意识越来越注重的当代学术研究已经进入到反思与超越的阶段之时,中国书画鉴定该如何自振?在这种大的学术研究氛围中审视书画鉴定方法论的问题,或许可以发现:它的“文明”程度远远不能跟上同时代的其他学术研究的高度和广度。

当然,在当代学术研究的氛围中,书画鉴定界在试图解决具体的书画鉴定纷争的同时,也在不断地探索理论研究的方向。主要表现在以科研院所与高校的书画鉴定专家、学者们对书画鉴定方法论的反思,和试图进一步重新构建书画鉴定理论体系的研究。

在书画鉴定纷争紧紧吸引人们眼球的同时,书画鉴定研究者们也在不断地试图找到其间的学术规律,希望能进行书画鉴定理论深入的学理研究。与上世纪六十到八十年代鉴定流派时期的书画鉴定家的理论研究不同的是,探讨鉴定方法论时期的理论研究不仅只是针对画作的真伪研究和对画家、画风、画派的考证等指向辨伪实践操作的研究,而是更进一步指向对已有研究的再研究。如对现当代书画鉴定现状和方法论的反思研究;对古代书画鉴定家的鉴定理论及鉴定方法论的研究;对现当代鉴定家的鉴定理论和鉴定方法论的研究;从其他技术或学术门类与书画鉴定的关系切入而进行的研究,从而延伸到书画鉴定的方法论问题等等。综括地说,这一时期深入进行书画鉴定方法论研究的表现特征是:从单一的围绕如何鉴定书画的实践操作理论研究到鉴定理论研究格局的重新构建。这不仅是研究的具体内容和方向的转变,而是整个理论研究思维模式的转变和进一步拓展。

拍案惊奇

### 毕加索《写信的女人》 惊艳佳士得印象派专场



在6月27日结束的佳士得伦敦印象派及现代艺术晚拍中,毕加索为玛丽·德蕾莎所作的肖像《写信的女人》以34,885,000英镑(3.04亿元)成交,成为全场第二高价。

玛丽·德蕾莎在1927年认识毕加索,并激起了毕加索无与伦比的创造力。画布成为毕加索表达爱情的场所,那幅著名的《梦》就是以玛丽为原型的创作,那幅作品在1997年在佳士得拍出,并由美国顶级艺术藏家史蒂夫·科恩以1.55亿美元购得,而同样创作于1932年的《裸体、绿叶和半身像》在2010年5月4日的伦敦佳士得拍出1.064亿美元的高价,也就是说,目前毕加索最贵的三幅作品中,有两幅是以玛丽为原型创作的。而毕加索目前最贵的10件拍品中,有半数是为玛丽·德蕾莎创作的肖像。这幅《写信的女人》,正是以玛丽为原型的毕加索经典作品。

在《写信的女人》中,玛丽坐在一把华丽的棕色椅子上,正在写一封信。窗外淡蓝色的天空淹没在幽静的房间里,照亮了她的细腻特征。布瓦热卢古堡侧面的百叶窗与本画中的窗格相同,表明创作地点位于二楼的工作室里。由于毕加索和玛丽的恋情长久处于地下状态,通信就是两人交流的重要方式,作品中,玛丽的眼睛向下转动,她写的是清晰的文字,而是曲折的黑线,在书页表面震动。

在这幅作品中,毕加索展示了一些立体主义的风格,二维和三维交织而成。在这幅作品完成之后,毕加索紧接着创作了一系列《两个女人》的作品,可能是玛丽和妹妹二人,红发和黄发的两个女子象征着两种精神元素的交织,而这一组作品,就可以在《写信的女人》中找到灵感源头,也侧面证明了这组作品的重要性。

# 吴昌硕“金石画派”之鉴定一得

陈振濂谈



这几天在浙江展览馆办的“国艺昌硕”吴昌硕书画篆刻大展,西泠印社借出了80件一流的吴昌硕藏品作为此次展览的支柱,花团锦簇,灿烂夺目。出席完开幕式以后,我受邀作主旨报告,谈吴昌硕的“金石画派”。在观摩展览时,心里忽然冒出一个念头。这个“金石画派”的“金石”,当作何解?

## 吴氏“金石气”的发展

早期的吴昌硕笔力并不特别雄强而胜出同侪。只要看他1895年画的《墨梅图轴》时的线条轻捷温润,流畅娴雅,即可知他当时的线条功力平淡无奇。尽管他的笔墨感觉很好,但稚嫩和轻快的基调,见于梅干率笔和石块构形,表明他这是一种常态。其后的《石头枇杷图》(1896),《红白二枝图》(1898),《荒岩老菊图》(1899)等,皆是此一种温雅细腻而不欲以力示人的格调。当时他已经50多岁了,年过半百,在别人早已是步入成熟期了;但他笔画却还是如此轻盈,显然与后来的“金石气”完全不同调。

有人认为吴昌硕得力于《石鼓文》,这当然不错。《石鼓文》本身就是古代“金石”之“石”的大端。但吴昌硕写《石鼓文》,线条内劲而浑厚其体,每一笔皆充盈饱满、圆润笃实,而这样的线条,竟并不见其在他其他的几百件绘画作品中有所表露。在画中,他的线条最初以轻捷轻快见长,后来却并未转向圆润和充盈,反倒是走入了一个笔墨“陷阱”——坎坷磊落,斧凿刀刻般的推与阻,行与止,顺与逆,纵肆与约束,还有破损之痕,如果说《石鼓文》本应该是吴昌硕的书法品牌和线条品牌,那么在他应世常见的花卉画面中,我们其实找不到完整的石鼓文式的线条,而是越到后来,越呈现出一种充满了铜铸石凿式的、以提按顿挫疾徐枯湿技法作反常交替而呈现出的怪异线条和用笔。具有标志性的作品,应该是他作于1902年的《设色梅花图》。当时他已年届五十九,厚积薄发,直到六十才找到了自己的艺术语言,尤其是线条语言。其后的《六十寿桃图》(1903),《水仙图》(1906),《设色杏花图》(1913),《设色芍药图》(1914),《双松图》(1915),《红梅苔石图》(1915)诸作及其后作皆一以贯之,一发而不可收,直到去世之年所作的《墨梅图》(1927),老辣浑拙,梅花枝干穿插,几乎可以当作书法看。亦即是说,吴昌硕创立“金石画派”并成为海上画派的中坚核心,应该是在他59岁到去世前的84岁的这二十几年间。

吴昌硕自己曾有过自白:“我生平得力之处在于能以作书之法作画,故而一日有一日之境界”。当然,因为他最出名的是石鼓文,于是一般人自然而然地就把“以书入画”理解为以《石鼓文》入画。但这几乎是一个世纪级别的误解。因为



墨梅图(1895年)

在吴昌硕的画中,完全看不到像《石鼓文》这样圆柱形的充盈饱满的线条,不但是《石鼓文》如此,如果论“以书入画”,那么书法中更有王羲之以下的魏晋韵致和线条流畅奔放的唐代狂草如怀素,还有舒卷自如的宋元行札如苏轼米芾,这些书法线条都是帖学一脉,与“金石”毫不相干;也与吴昌硕的笔墨线条并无干涉。如果笼统地说“以书入画”,那么,《石鼓文》书法显然不是,而帖学的王羲之怀素米芾更不是。

## “金石画派”的本质

“金石画派”概念的成立,关键在于“金”(青铜彝器铸造)和“石”(石刻斧凿刀锯)。而与王羲之怀素米芾的挥毫自在风雅相比,最大的区别即是在于铜铸石凿的线条,是一种工匠人为(或风雨侵蚀的天然)的偶然的、追加的、残损的痕迹。它生存于墨拓中,而不是在顺畅的挥洒中。如果挥洒自如是一句夸赞词,那么金石铸凿之迹要强调的,正是在这个“不自如”:坎坷磊落、磕磕绊绊、欲行还止、欲拒还拒的动作与效果,总之,为了线条的丰富性表达,越不自如顺畅、讲究起伏顿挫、越是被百般折磨、饱经沧桑的线条,它的内涵必然越丰富,越耐人寻味。铜铸与石凿的这种性格,正是我们对“金石”线条的理解。观



墨梅图轴(1920年)

吴昌硕60岁以后的画,正可见出他的这种刻意追求。也就是说,在他的笔下,除了早期以外,在最后这一段人书(画)俱老、炉火纯青时期的线条,与《石鼓文》毫不相干,与书法中的帖学墨迹一系的王羲之怀素米芾更不相干。但却与金文、石刻拓片紧密相关、休戚与共。这个系统,是碑学系统、是篆刻系统,是篆隶北碑的残损剥蚀的线条系统。看不到这个关键点,奢谈什么“以书入画”,不是隔靴搔痒泛泛不着边际,就是人云亦云并无精准把握和敏锐思辨,离题万里,南辕北辙,可谓不知所云。倘若吴昌硕地下有知,必会笑叹后继无人,一群“笨子孙”也!

十数年前曾发起“魏碑艺术化运动”,以上所提及特定的、立足于碑学的铜铸石凿线条美感的发掘,正是在那时候被发现、被归纳整理、被总结出来



墨梅图(1927年)

的。我当时还依此提出了碑学的一整套技法理论。因为是创新,立足点、视角都完全不同于传统的写毛笔字的大家习惯了的帖学观念,当然在一开始,因为不习惯,大家都不以为然,但经过几年的努力,现在已经慢慢被书法界接受了。我们当时提出的口号是:反对用帖学去套碑学,反对用笔锋去解释刀锋(即“透过刀锋看笔锋”),反对简单地用毛笔去顺向改造石刻斧凿之迹;而是倒过来用石刻特定的方法和专用的刀刻技巧表现,去逆向追踪真正的斧凿剥蚀之迹。今天回过头来看吴昌硕的“金石画派”,正有异曲同工之妙:以金铸石凿之线条表现“金石”之气并建立海派绘画,不把“以书入画”的大概念停留在泛泛的“书”(法)上,而是精准的金石北碑之学,而明确排除帖札墨迹之“书卷气”,使“金石气”与“书卷气”拉开明显的边界和距离,尤其是以具体而微的线条表现为基准,这才算是掌握了打开禁锢含混之重锁的一把关键钥匙。用它再去解读吴昌硕,必然会有豁然开朗之感。

谈及鉴定吴昌硕传世大量画作,凡是60岁以前的画,多是轻润畅顺之线条用笔;60岁以后开始老辣苍茫。如果在早期就有老辣之笔,或在晚期出现稚嫩之笔,则定有可疑。就像“吴俊”的题款,一定是出于早年。哪张成熟期以后的画若是署“吴俊”,必遭行家质疑一样。



—讲堂—

## 脱落斑

脱落斑:釉泡破裂,摩擦时,破裂的残体聚在一起,被人感知。无伤者。摩擦的前后,釉面在放大镜下观察,有较大的变化。古瓷因年久而风化,也经不住人手的摩擦。

(华夏古陶瓷科学技术研究院供稿,耿宝昌讲述)



古瓷轩微信号

艺经

# 清初六大家:四王吴恽

文/杨金仙(杭州文物有限公司副研究员)

王时敏、王鉴、王翬、王原祁、吴历和恽格在清初并称为画坛“六大家”,他们在画坛的影响达2个世纪。“四王”以摹古为主,据画坛正统地位,吴历的山水另有特色,恽格则以花鸟见长。

王时敏,字逊之,号烟客、西庐老人、西田主人等。他的山水画少时得董其昌指授,取法“元四家”,以黄公望为宗。所作笔法虚灵松秀,墨气醇厚华滋、苍润,在当时被推为画坛领袖。王翬、王鉴都曾向他学过画。

王鉴,字玄照、圆照,号湘碧、染香庵主等,官至廉州知府,世称“王廉州”。早期书画皆学董其昌,后摹拟宋、元,对董源、巨然书画钻研较深。所作

山水丘壑平稳,擅长烘染,精于青绿重色,妍丽融洽。

王翬,字石谷,号耕烟散人、乌目山人、清晖主人等。少时为王鉴赏识,收为弟子,后转师王时敏,摹遍各家技法,自成清丽风格,取景深秀清丽。60岁时主绘的《康熙南巡图》长达300米,反映了他驾驭场景的高超能力。

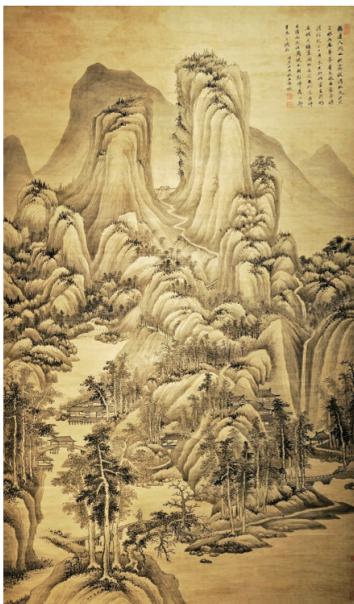
王原祁,字茂京,号麓台,王时敏孙,曾任《佩文斋书画谱》编纂官。其山水偏于临古,喜用干笔焦墨,层层皴擦,苍浑沉着,有笔力,自称笔端有“金刚杵”。重色之作,青绿朱赭对照鲜明,颇有特色。

吴历,字渔山,号墨井道人、桃溪居士,初学王鉴、王时敏,精研宋、元各家

技法,对王蒙尤具心得。其中年作品笔墨谨严,丘壑层叠,有苍润之气晚年风格一变,构图自出新意,多用枯笔焦墨,气韵沉郁,格调雄浑。

恽格,字寿平,号南田、东园生等。早年画山水,因见王翬山水画艺超过自己,就专攻花鸟,自称学北宋徐崇嗣法,重视写生,能写出花草艳丽风姿,尤擅没骨花卉。兼工书画,画多题诗,时号“三绝”。

这6位画家虽在绘画风格上各有不同,但都以学习古人绘画为主,注重笔墨技法,功力深厚,对提高中国画的笔墨技术有所贡献。但受其影响,清代绘画中滋长起严重的形式主义倾向。



左图:王鉴《关山秋霁图》广州艺术博物馆藏