

徐建融 著
徐杰 编

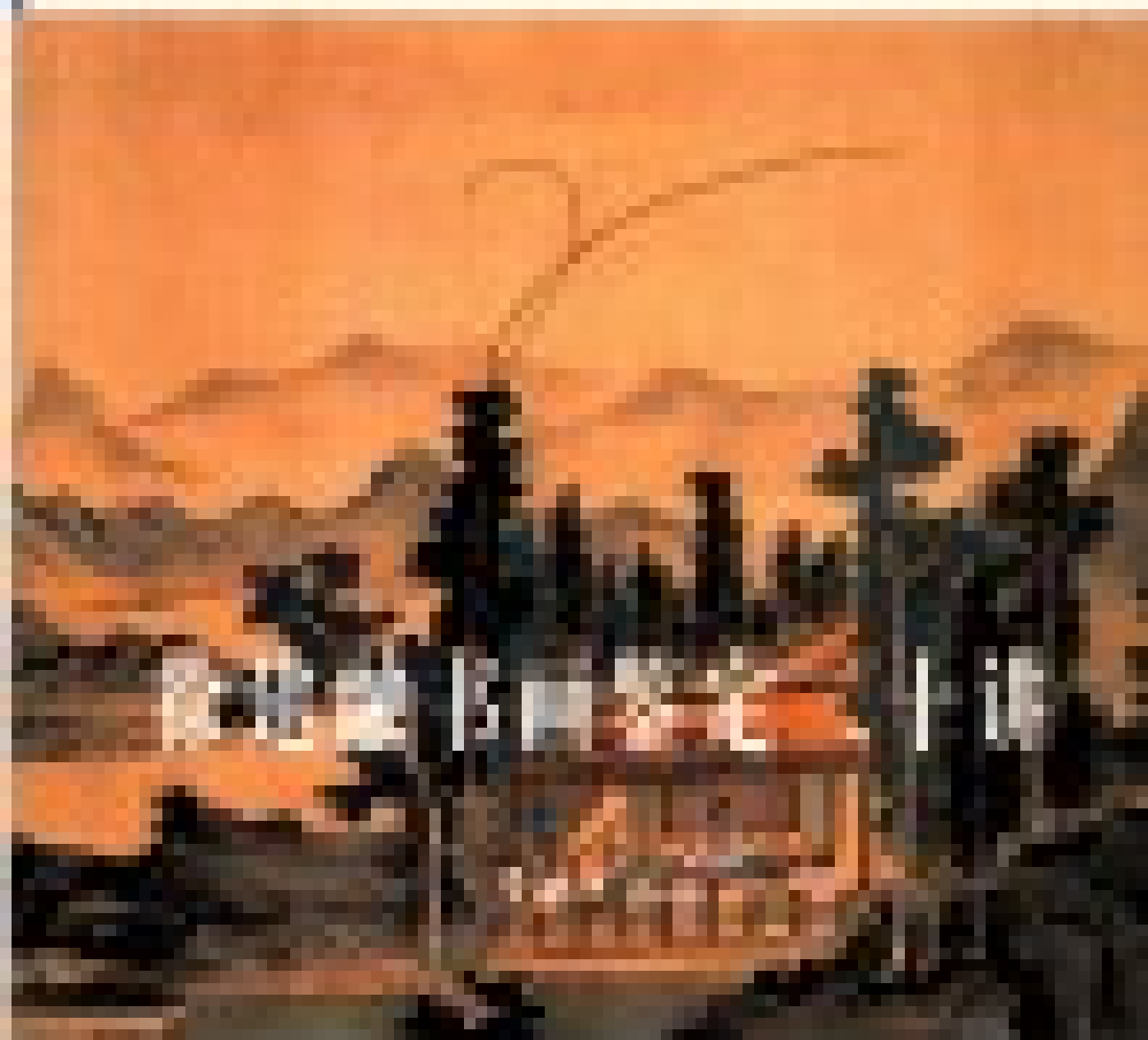
书画心赏录



徐建融书画鉴定二十讲

学林出版社

五重之介録



五重之介録

徐建融 著
徐 杰 编

J212.05-53

4

2007

书画心赏录



徐建融书画鉴定二十讲

学林出版社

图书在版编目(CIP)数据

书画心赏录: 徐建融书画鉴定二十讲 / 徐建融著; 徐杰编. — 上海: 学林出版社, 2007.2

ISBN 978-7-80730-294-0

I. 书… II. ①徐…②徐… III. ①汉字—书法—鉴定—中国—文集 ②中国画—鉴定—中国—文集
IV. J212.05-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 159520 号

书画心赏录 / 徐建融书画鉴定二十讲



著 者 / 徐建融
编 者 / 徐 杰
策 划 / 吴伦仲 俞子林
责任编辑 / 吴伦仲
责任监制 / 田振军
装帧设计 / 汉福设计工作室
出 版 / 上海世纪出版股份有限公司
学林出版社 (钦州南路 81 号 3 楼)
电话: 64515005 传真: 64515005
发 行 / 新华书店 上海发行所
学林图书发行部 (钦州南路 81 号 1 楼)
电话: 64515012 传真: 64844088
印 刷 / 上海图宇印刷有限公司
开 本 / 787 × 1092 1/16
印 张 / 18.25
版 次 / 2007 年 2 月第 1 版
2007 年 2 月第 1 次印刷
印 数 / 4000 册
书 号 / ISBN 978-7-80730-294-0/J · 31
定 价 / 88.00 元

内 容 提 要

收在本书中的20篇文章,大多在书刊报纸上公开发表过,在书画鉴定和收藏界引起持续的认同。主要针对实践中随时随地在发生着的新情况而发,而不是重复前人相关著述中的内容。希望能对今天火爆的书画艺术品市场起到一点有益的建设作用。读者如能结合当时的市场实际来阅读,更可以加深对文章立意的认识和理解。



目 录



1. 当代书画鉴定的三大流派 / 1
2. 艺术市场上的书画鉴定 / 11
3. 从鉴定的要求认识“六法” / 26
4. 所谓传世北宋中期之前卷轴画的鉴定问题 / 116
5. 《雪竹图》与“落墨法” / 145
6. 绘画品鉴的标准 / 154
7. 书画鉴定的客观难度 / 176
8. 难以鉴定的笔墨风格 / 184
9. 书画鉴定本质依据的软弱性 / 190
10. 鉴定的局限和收藏的对策 / 199
11. 书画鉴定的铁证 / 206
12. 鉴定眼界的严和宽 / 211
13. 以假为真和以真为假 / 219
14. 小名头的作品“无真伪”论 / 224
15. 关于“双胞胎”的鉴定问题 / 230
16. 画以□传 / 239
17. 多元化的 20 世纪中国画市场观 / 247
18. 中西比较话艺市 / 256
19. 笔墨和工具材料 / 270
20. 鉴定不是万能的 / 276
- 后 记 / 286

1. 当代书画鉴定的三大流派



吴湖帆 青山楼阁图

书画鉴定的基本方法是共同的,即以笔墨风格为主要依据,题款、题跋、钤印、纸绢材料、幅式形制为辅助依据,文献考订为旁证材料。但在具体运用这一方法时,却因鉴定家主客观条件的不同而各有不同方面的侧重,由此而形成了不同的具体鉴定方法,也即鉴定的流派。就当代的书画鉴定家来看,如从大体上分类,则可分为三大流派。

第一个流派,重点在笔墨风格

所谓对笔墨风格的认识,重点是依靠鉴定家本人在创作实践中所取得的领悟。也就是说,鉴定家同时必是一位具有很高造诣的书画家。由于所待鉴定的书画作品,尤其是古人所创作的书画作品,大多是在“先师古人”的基础上,结合“外师造化,中得心源”而形成个性的创意;兼为鉴定家的书画家,他在书画创作实践方面所取得的很高或较高





造诣,同样是在“先师古人”的基础上,而形成个性的创意。因此,他对于笔墨风格的认识,包括时代风格、地区风格、个性风格等等,也就能深得其中的甘苦。在这方面,代表性的鉴定家有张大千、吴湖帆、谢稚柳等,尤以谢稚柳,足以代表这一流派的最高成就。

谢先生曾多次表示,他之所以搞鉴定,最初的目的并不是为了当什么鉴定家,而是为了画好画。他认为画好画的前提或基础是继承传统,但继承传统必须有所选择,选择的目标一是应高不应低,二是即使高标的传统,也不应盲目地拿来为我所用,而必须选择适合我的个性发展的拿来为我所用。既然要有选择,就必须要有全面的比较、研究、分析,否则的话,就不可能明了哪一个传统是高的,哪一个传统是低的;哪一个高的传统是不适合我继承的,哪一个高的传统是适合我继承的。

谢先生早年学陈老莲的画派,带有某种不自觉性;与张大千、徐悲鸿等

交友,开始接触到大量的公私收藏绘画作品,包括敦煌的石窟壁画,对传统有了一个全面的认识,于是便从陈老莲幡然改图,另立门户。他人物学唐人,认为陈老莲迂怪的个性是不足为训的;花鸟学宋人,同样远离了陈老莲的迂怪表现。至于山水,则一开始就从宋人入手,巨然、李成、郭熙、王诜、燕文贵直至元代的王蒙,无不兼收博蓄,广为涉猎;而对于其时风靡画坛的石涛一派,则表示他们的创新精神虽然值得称道,但他们的笔墨其实并不能算是最高明的。所以,他基本上“生平不能作石涛”。



张大千 临流独坐图

由于他对于所要继承的画派和不拟继承的画派,千般的笔墨,万种的风貌,都作过全面的比较、研究,所以,对于它们的笔墨风格,自然也就取得了切身的体会,知道它们好在哪里,不好在哪里,高在哪里,低在哪里。尤其是对于自己所继承的一些画派,体会更加深刻入微。《老子》说:“一生二,二生三,三生万物。”谢先生对传统的实践认识,从一家一派开始,扩展到二家二派,三家三派……举一尚且可以反三,何况他所深入投入过的,不仅用眼、用心,更用手所延续过的画派有十数家。因此,千上万派,包括他画过的、看过的、没有见到过的,自然都能深得它们的三昧。俗话说:“读书百遍,不如抄书一遍。”由画过的,可以加深看过的印象;由看过的,又可以帮助(一旦见到没有见到过画的)认识。他所画过的有十数家、上百件,看过的有数万

件,则即使遇到没有见到过的画家作品,也就能见微知著地洞悉它的真伪了。

那么,这样说,是否意味着具有较高或很高造诣的书画家就一定是高明的鉴定家呢?并不是的。因为,有很高或较高造诣的书画家有三类:第一类即谢稚柳先生等通过全面比较、研究而后选择某一种或几种唐宋传统加以继承发扬的;第二类是如黄宾虹、潘天寿、齐白石、吴昌硕等,一开始就认定某一种明清传统加以继承发扬的;第三类是反对继承传统,纯粹强调个性创意的如吴冠中等。这三类中,第三类不能成为鉴定家当然毫无疑问,就是第二类,其实也是不能成为优秀的鉴定家的。究其原因,是因为这两类画家的艺术造诣虽然很



谢稚柳 山高水长图





高,但他们对于笔墨的认识却有很大的局限性。这种局限性固然帮助他们创作中个性笔墨风格的建树,但却限制了他们鉴定时对于他人笔墨风格的全面正确认识。至于明清传统,是对唐宋传统的“学一半,撇一半”,因此,认识了明清的笔墨,并不能覆盖唐宋;而认识了唐宋的笔墨,却可以覆盖明清。

第二个流派,重点也在笔墨风格

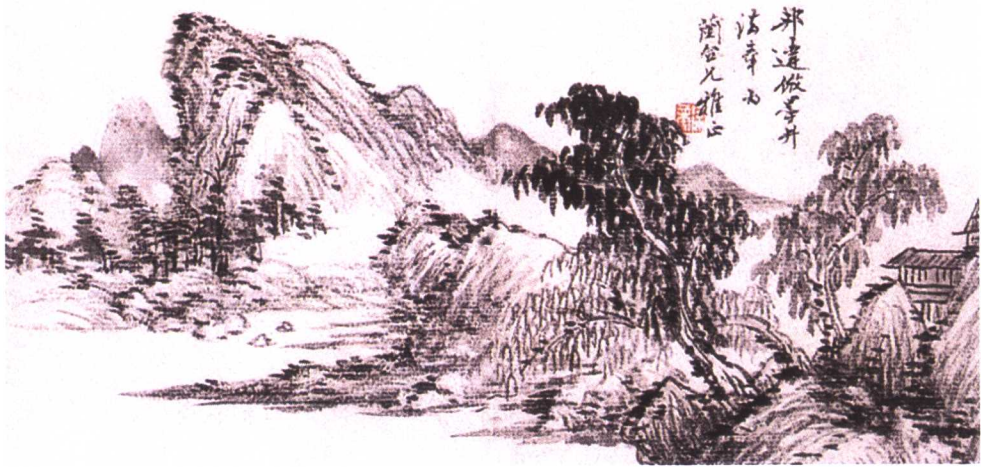
对于笔墨风格的认识,重点却不是依靠鉴定家本人在创作实践中所取得的领悟,而是依靠大量地接触实物所积累的经验,全面地比较同一时代、同一地区不同画家的风格,同一画家不同时期的风格。如果说,第一类鉴定家对于古人的认识,手、眼、心并用,尤重用手,得古人之迹而应我之手会我之心,应我之手会我之心而得古人之心;那么,第二类鉴定家对于古人的认识,则是眼、心并用,尤重用眼,古人之作应我之眼而会我之心,会我之心进而得古人之心。在这方面,代表性的鉴定家有张葱玉、徐邦达、刘九庵等,尤以徐邦达先生,足以代表这一流派的最高成就。从

他所著《历代书画流传年表》等著作,足以证明他在接触实物方面的数量之大、用眼之勤。这一类鉴定家,在古代多为书画商或收藏家,在今天则多为文博单位的研究人员。

虽然,“一生二,二生三,三生万物”是一个普遍的规律,但第一类鉴定家,由于手、眼、心并用,而第二类鉴定家,则由于眼、心并用,有些虽然也用手,但造诣不高,说明他对于笔墨的悟性不够,所以实际上还是没有用手。这样,反映于鉴定的实践中,前者可以应付万物而局限性较少,无论画过的、还是没有画过的、看过的、还是没有看过的,都不在话下。而后者应付万物的局限性较大,对于看过的某家某派的作品,无论见到过还是没有见到过,他都可以应付,而对于没有看



黄宾虹 山水清音图



徐邦达 山水图

过的某家某派的作品,他的经验就不够运用了。

第三个流派,重点在文献考订,如服饰、建筑的形制,避讳的文字,著录的核实等这类鉴定家多为学者,某一文史研究领域的专门家,兼为书画鉴定家。作为代表性的人物,便是启功、傅熹年先生等。这一流派,主要适合于宋代以前书画的鉴定(书法则不限),因为其时书画,尤其是绘画的创作,以“应物象形”摆在十分重要的位置。而从元代以后,“应物象形”为“不求形似”所取代,“骨法用笔”则被看作是书画创作的精义所在。因此,反映在书画鉴定方面,“目鉴(笔墨风格)为主,考订(文献资料)为辅”,成为众所公认的鉴定原则。

如上所述,实践、经验、考订这三大鉴定流派,并不是截然分裂的,而是相互交融的,只是侧重点有所不同而已。同时,这三大流派本身,并没有高低优劣之分,就像艺术上的风格流派,也没有高低优劣之分,根本是要看鉴定家在这一流派中所取得的成就。从理论上说,实践一派的可鉴定空间最为宽广,经验一派的可鉴定空间次为宽广,而考订一派的可鉴定空间最为狭隘。但如果鉴定家的主体悟性不够,即使走实践一派的道路,也可能无所成就;而如果鉴定家刻苦努力,甘于坐冷板凳,即使走经验、考订两派的道路,同样可能成就卓著。事实证明,要想成为一名优秀的鉴定家,走第一条道路,成功的可能性最小;而走第二、第三条道路,成功的可能性反而较大。因为,第一条道路更近于“艺术”,更讲究天赋;第二、第三条道路更近于“科学”,更讲究勤奋。过去有一位教育家曾说:“给我足够的时间和金钱,我可以



保证培养出一定数量的优秀科学家,但给我同样的条件,我却不能保证培养出一名优秀的艺术家。”这一段话,对于不同流派鉴定家的培养,同样也是适用的。

以上是就三大流派的一般区分。如果落实到某一具体作品的鉴别,三大流派的不同特点就更加明显。

从共同的原则,面对一件待鉴别的作品,三大流派的方法都是拿它同自己所掌握的同类作品(如同一时代、同一地区、同一画家、同一画家的同一时期)的“标准”加以比较,相符合的,便是真,不相符合的,便是伪。这就是所谓“有比较才能有鉴别”。但是,“标准”的具体内容,则是不同的。

实践派的“标准”,可以称之为“标准水平”。它是抽象的,又是形象的。说它是抽象的,因为所谓“标准水平”并不是一件或几件具体的作品,而是时代性、地区性、个性的一个综合体;说它是形象的,是因为“标准水平”并不是不可捉摸的,玄虚的,而且相当形象的,只是这一形象是凭鉴定家由实践的颖悟“只可意会,不可言传”。所以,当一件待鉴定的作品,大体达到或略为超出了作为比较依据的“标准水平”,它就是真的;远远达不到或远远超出了作为比较依据的“标准水平”,它就是伪的。“标准水平”也就是某一位书画家的笔墨水平、艺术成就,在画史上的基本定位,是在哪一个档次。用手画过他的画,用眼看过他的画,我们固然可以给出它的准确定位,而即使没有见到过他的东西,凭自己的实践颖悟,进而结合文献对他的评述,同样,可以给出它的准确定位。所以,当见到一件待鉴定的作品,它是某一时代、某一地区、某一作家、某一作家某一时期的,在鉴定家的脑



赵孟頫 洞庭东山图

海中首先涌现出来的便是该时代、该地区、该作家、该作家该时期的“标准水平”。这“标准水平”有时是已知的,有时则是未知的,但推想起来却是“应该如此”的。对已知的“标准水平”的综合,需要实践的颖悟,对未知的但推想起来“应该如此”的“标准水平”的确认,更需要实践的颖悟。例如,上海博物馆所藏的赵孟頫的《洞庭东山图》,有些鉴定家认为是一件赵题的元代佚名画。因为赵的画风形式有多种,而在确认为赵氏真迹的各种风格形式中,没有一种是与此件相吻合的。这便是从经验派的立场得出的鉴定结论。而谢稚柳先生则提出:“在元代,除了赵孟頫,又有哪一个画家的创作能达到这样的水平?”此图作为赵孟頫的真迹遂成定论。



北宋 郭熙 早春图

此图不仅是鉴定郭熙画的标准器,也是鉴定其他北宋中期画的标准器。如崔白的《双喜图》、李公麟《临韦偃牧放图》的笔墨,与之具有共同的时代性。

经验派的“标准”,可以称之为“标准作品”,又称“标准器”,或称“样板”。“标准器”的确立,是需要大量地过目实物,储存尽可能丰富的信息。例如郭熙的《早春图》,不仅是鉴定郭熙画真伪的标准器,也是鉴定北宋中期画真伪的标准器。当一件署名“郭熙”的作品,笔墨的个性风格与《早春图》相吻合,便为真,不相吻合,便为伪。当一件年代为“北宋中期”的作品,笔墨的时代风格与《早春图》相吻合,便是真,不相吻合,便为伪。而当待鉴定的作品,在脑海的“信息库”中无法搜索出可资





比较的“标准器”，也就是说，鉴定家从未见到过同类的作品，鉴定往往就无能为力。如五代徐熙的作品，对他的笔墨风格的识别，是书画鉴定史上的一个盲点。因此，面对《雪竹图》，谢稚柳先生认为是五代宋初的徐熙风格，而徐邦达先生则揣想是南宋至明代间人所画。

打一个不恰当的比喻，书画的鉴别如同武功的鉴别。前一类鉴定家如《天龙八部》中的萧峰，他所见到过的武功不是最多，但由于他本人的武功造诣高深，所以面对任何武功，不论见过的还是未曾见过的，他都能识别它们的奥秘，自如地加以应付破解。而后一类鉴定家如《天龙八部》中的王语嫣，她熟悉天下的几乎所有武功，知道破解它们的方法，但对于琅嬛秘笈中缺载的极少数武功，她就想不出应对的门道了。所谓“颖悟无所不至”，“经验有时而穷”，就是这个道理。



北宋 崔白 双喜图

考订派的“标准”，则可以称之为“标准图式”，某一时代的典章文物包括服饰、建筑是怎样的形制，诗文、避讳是怎样的情况，等等，它虽然不是是一件或几件具体的作品，而是综合文献、图像的资料而成，但却是比之“标准作品”还要具体的东西。例如，当所待鉴别的是唐代的一件作品，而唐代的服饰、建筑是怎样的形制，综合当时的文献、图像资料，乃是非常具象的东西，如果这件作品中的所有图像，均与“标准图式”相符合，便可能是真的；如果这件作品中的图像，即使个别地出现了宋代以后才有的服饰、建筑形制，与“标准图式”不相符合，便是伪的。又如一件唐人的书法，书写的是一首宋人的诗词，或一件元人的作品，出现了清康熙时的避讳，也是伪作无疑。这种方法，一般只能断伪不能断真，断前不能断后，也就



北宋 李公麟 临韦偃牧放图（局部）

是说,反过来,当一件待鉴定的唐人作品中,所有的图像均与唐代的典章制度相符合,它也不一定真;当一件待鉴别的宋画中出现了唐代典章文物的制度,而与宋代的“标准图式”不相符合,我们也不能认为它是伪的。此外,对于元代以后大多数文人的写意画,尤其是山水、花鸟画,它基本上也是无能为力的。

而这一点,也正是何以书画鉴定要把笔墨风格而不是文献考订作为主要依据的原因,也是何以一些侧重于“图像学”的西方学者在中国画的鉴别方面始终难以入门的原因。至于考订派的典型鉴定例证,可以启功先生对旧题张旭《古诗四帖》的鉴定为例。启先生根据宋真宗时对“玄朗”的避讳,指出其中将“玄水”写作“丹水”,所以,作者应为真宗至徽宗时的书家,是有一定说服力的。

也许有人会问,题跋、印章、幅式、装裱作为书画鉴定的辅助依据,又应给予怎样的认识呢?客观地说,这一方法,在古代曾经十分流行,也可以作为一派,但到了20世纪,尤其到了今天,它的作用就越越来越小了。究其原因,其一,是因为这一些内容,对于书画鉴别都不是本质的东西;其二,是因为伴随着科技的发展,在这些方面的造假几乎可以做到不可鉴别,如制版章、做旧、套棺材等等;其三,即使在古代,这一方法的缺陷也是极大的,当某些伪作被公认为是真迹,伪印自然也被作为真印的“样板”。据此来核对印章,究竟又有多少可信度呢?反过来,真印在使用的过程中,或因碰撞缺损,或因钤盖时垫纸的厚薄、印泥的干湿、受印材料纸绢的不同,用力的大小、颤动,也可能与“样板”不相符合,则真迹岂不成了伪作?至于书画家



10



启功 秋山人在画中行图



启功 枯木竹石图

的用印,偶尔可能超出“样板”的范围之外,如只用一次,用过即废弃等情况,也是无法排除的。因此,以此为主要方法所形成的鉴定流派,在今天的形势下,也就更难以作为了。

(2000年5月)

2. 艺术市场上的书画鉴定

一、书画鉴定的新要求

进出书画艺术品市场的买家,过去一直以收藏家作为主体;而今天,则发展成为以投资者、理财者为主体了。收藏家的人数永远较少,即所谓有钱、有闲者,所以,传统的书画市场圈子也相应较小;而投资理财者的队伍庞大,其中也包括了工薪阶层,所以,今天的书画市场圈子得以急剧地空前扩大。

收藏家,是有了钱再买进书画,他不愁吃,不愁穿,不愁住,不愁行,其目的是“买进书画”。所以,评价一个出入市场的收藏家是否成功,其标准便是看他是否买到了具有“收藏价值”的书画作品,又称作“铭心绝品”,它必须是大名家的真迹、精品,



丰子恺 桃花东邻图