

鑒畫研真

謝仁悅題



薛永年 主 编

单国强 副主编

西美术出版社

J212.05-53
X972:1

鑑

五研

真

永年鑑



图书在版编目(CIP)数据

jianhua yanzhen

鉴画 研真/薛永年主编. —南昌: 江西美术出版社,
2004.5

ISBN 7-80690-399-2

I. 鉴... II. 薛... 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(2004)第 025732 号

鉴画研真

主 编 / 薛永年
出 版 / 江西美术出版社
地 址 / 南昌市子安路 66 号江美大厦
电 话 / 0791-6565509
邮 编 / 330025
发 行 / 新华书店
制 版 / 江西省江美数码科技有限公司
印 刷 / 江西青年报社印刷厂印刷
开 本 / 850 × 1168 1/32
印 张 / 8
版 次 / 2004 年 5 月第 1 版 2004 年 5 月第 1 次印刷
印 数 / 2000
ISBN 7-80690-399-2/J·1172
定 价 / 30.00 元

目 录

- 书画鉴定与个案研究（代序） /1
高凤翰伪作及代笔问题 /13
从书画鉴定角度看蓝瑛绘画风格之流变 /34
陆治画风分期考察与伪作辨析 /66
关于马守真绘画的若干真伪问题 /94
钱谷绘画鉴定初探 /110
明末文人画家李流芳 /136
沈周晚年《吴中山水图》辨伪 /153
查士标画风分期考察与伪作辨析 /177
关于两张王翬《仿赵吴兴春山飞瀑图》辨析 /200
关于王原祁本款画的代笔问题初探 /223
跋 /247

书画鉴定与个案研究（代序）

薛永年

一、传统鉴定的误区

书画鉴定的对象，是流传于世的历代书画作品。对流传书画作品的鉴定，是为了确切无误地弄清不同作品的时代与作者。一般而言，对宋代以前没有签名（款字）的绘画是要确定其创作的时代，有些也可以进一步判断作者；但对书法作品和大量宋以后的有款绘画则是验证其是否名实相副。以往的经验告诉我们，名不副实的情况大量存在。第一种是书画家在世时已出现的代笔。书画家成名之后，名高身累，自己忙不过来，便找学生和朋友摹仿自己的风格代为作画，代笔绘画有被代笔者的签名盖章，代笔书法连签名也是代笔人的，被代笔者只管用印。第二种是书画作品在流传过程中的冒名和误定，冒名是有意的，而误定是无意的，在没有现代印刷术之前，书画传播靠的是手工复制，古称摹本。这种摹本可供收藏玩赏，也可资学习借鉴。复制者并无作假之心，不过为了忠实原作，有时连款字也一起复制。收藏摹本的人，为了自高身价，便把摹本说成原迹。误定是鉴藏家的疏失，限于视界不广，知识不足，误把某些本来无款的或失去原款的书画定错了作者。冒名和误定，或者由鉴藏者题写于书画本身，或者由他们题写在签条、诗堂、裱边或尾纸上，甚至于记载在他们编写的书画著录书中。第三种是作伪，中国书画名品不仅有较高的艺术价值、历史文化价值，而且有日益增长的经济价值。射利之徒为了牟利，便以临（对临）、摹（勾摹）、仿（仿效原作大意）、造（凭空捏造）等手段生产赝品，鱼目混珠，以售其奸。因此，流传至今的书画作品，不管是否署有作者名款，大多已在流传中有了归于不同作者名下的鉴藏意见。鉴定一件书画作品，虽有确定时代的任务，但大多数情况下是验证原作者归属的看法是否可信，是辨明真伪，乃至重新确定一件作品的作者归属。

传统的书画鉴定家，在鉴定一件已被视为某家的作品时，靠的是感性经验，用的是比较方法，以头脑中关于这一家艺术面貌的视觉印象和这一待鉴定作品比较印证。如果一致，就断定为真迹，说“开门见山之作”；如果不一致，就判断为伪作，说“肯定赝品无疑”；如果似非而是或似是而非，还要再进一步推敲，就说“待考”、“还需要研究”。但是，这种靠零碎经验、靠视觉积累的比较方法，往往存在三大误区：第一个误区是在鉴定前的视觉积累中以假当真。鉴定家以往虽见过这家的作品，但明明是伪托的，自己却盲目地相信了别人视为真迹的结论，自觉不自觉地把并非真迹反映出的特点当成了头脑中的标准，用来比对验证，于是“假作真时真亦假”，那鉴定的结论只能与事实相反。第二个误区是在经验积累中所见有限。任何一位书画家都会创作无数作品，除去年代遥远已经损毁者外，保存到今天的名家作品多者不啻千百，少者也有几件、十几件，而且不少书画家并非一种面貌，只是由于分藏各处，难于集中周览。从事书画鉴定的人，对一个个著名书画家艺术的了解，又难免受视野的局限，缺乏尽多过目的机遇，甚至对存世作品较多而且面貌也非只一种的书画家，只见过三五件真迹，又凑巧全是他某一时期的某一面貌的作品，根据对这有限作品的认识，自然是片面的。再拿这片面的认识去比对这一家其他时期其他面貌的作品，显然难免以偏概全，得不出正确的结论。第三个误区是对各家艺术的认识零碎而不系统。任何一位成功书画家的艺术，都不是无源之水、无本之木，都处在上下左右相联系的艺术环境与人文环境中。他能够卓然成家，形成独特的艺术风格，表现出与众不同的艺术美，说明他为艺术的发展增添了自己的色彩，有着不同于前人和同代人以及追随者的独到成就。之所以如此，除去个人的禀赋以外，既离不开对前人的选择性的继承，也离不开与同代人一道吸收时代的新风。所以师生之间、同一时代同一流派之间，看似相近的作品，如果进行系统地比较则仍然可以发现其本质的不同。一个书画家个人风格的形成，也有一个学习前人广泛吸收到自具面目的成熟过程，成熟之后也还有再度变法的情况。而伪作代笔和误定，也往往以人所共知

的成熟期的面貌为追求,但却不能不流露出与原作有异的个人特点乃至时代特点。没有关于书画家在历史承传中发展的系统知识,执其一端而轻下结论,十有八九是会造成鉴定疏误的。

二、现代鉴定与风格理论

基于上述历史经验,近40年来,书画鉴定家开始把大体靠感性认识的鉴定眼光,变为讲方法讲理性认识的一门学问,把这门学问看成美术史的一个分支,看成美术史的基础学科。这是因为,美术史无论是书法史、绘画史、篆刻史,还是雕塑史、工艺史、建筑史,都离不开作品,都必须以作品呈现的风格为主要研究对象。风格,一般指艺术作品在整体上呈现出的独特面貌,它是一个艺术家、一个时代或一个流派作品中表现出来的相对稳定的精神内涵的外部印记,可细分为个人风格、流派风格与时代风格。风格既是艺术批评的概念,也是美术史的概念。在艺术批评中,风格主要用于阐述艺术的独特性和艺术面目的多样性。对一个艺术家而言,风格是成熟的标志,当一个艺术家经过长期实践、探索,不仅了解了这门艺术的特有规律,掌握了这门艺术的语言技巧,而且能够主动地选择传统、采撷生活、摆脱别人风格的笼罩,发挥了独创性,有了自己选材立意的独特视角,也有了描写形象运用技巧的独到特点,形成了从精神内涵到形态技巧的突出个性,从而充分地表现了自己的人品、才能、学养、思想、感情、精神、气质和审美取向,这时他便形成了鲜明的个人风格。在美术史中,风格主要用于阐述艺术的时代性与连续性。在美术发展的长河中,个别书画家都在创造个人风格,但个人风格的创造,既离不开时代给予的条件,又不能不受左右一代风气的开派大家的影响,于是在同一时代的书画家作品中便形成了共同的时代风格。而敏锐地捕捉到时代变化新机的书画家,他们所开创的超越旧时代风格的个人风格,又为新时代的书画家创造个人风格所取法。因此一部美术史也是一部艺术风格的递变史。正是在这个意义上,上个世纪我国著名的美术史家滕固指出:“绘画的——不只是绘画,以至艺术的历史,在乎着眼作品本身之风格的发展。某一风格的发生、滋长、完成以至开始拓出另一风格,

自有横在它下面的根源的动力来决定^①。”

他的这段话，其实包括了两层意思：第一层意思是一部美术史即一部风格递变史，第二层意思是风格的递变有其深层的根源和动力。这两层意思大体概括了美术史研究的两个方面：一个方面是风格史的梳理重建，另一个方面是对风格演变的深层原因的阐释。其中第一个方面与鉴定关系极大，没有年代、作者明确的真迹，便无法弄清风格发展的脉络，没有系统的风格史知识，也无法为需要鉴定的作品确定其时代归属与作者归属，恢复其本来的历史定位^②。虽然如此，美术品的鉴定与美术史研究毕竟同中有异，鉴定家的成果往往是针对某一作品的或真或伪、或宋或清十分简洁的表述。美术史家的成果则关乎美术发展的来龙去脉，甚至于深层原因。正因为这个缘故，以图像学著称的西方美术史家帕诺夫斯基风趣地指出：“鉴定家是要言不繁的美术家，而美术史家是多嘴多舌的鉴定家。”^③同样道理，深谙书画史的中国书画鉴定之学的奠基人张珩，为把传统经验性鉴定发展为现代的讲求学理的鉴定，除去以辩证唯物论作为鉴定方法论的指针外，也在比较的依据上引进了美术史学中的风格概念，把时代风格和个人风格作为在比较中验真辨伪的主要依据^④。这一理论建树，相对于以往某些着意于在印章、题跋、材料和著录等外在证据的比较者，更加重视了内在证据，而且把内在证据作为主要依据，深中肯綮地抓住了书画鉴定的关键。

三、把握风格应从个案入手

前文已述，时代风格包含在个人风格之中，而个人风格是主客观的统一，是内容和相应形式的统一，它既蕴含着特有的精神内涵、文化观念与审美意识，又表现为以特定的技巧驾驭一定物质媒材并选取一定题材所创造的艺术样式的特点，简而言之，风格便是精神体貌。依据这种认识，要想在书画鉴定中把握某个时代的时代风格，就必须先各个击破地把握各个时代书画名家的个人风格，从诸多同时代书画家各人风格中抽出的共性便是这个时代的风格。因此，在鉴定书画的实践中，面对某件作品尽管需要“以大观小”，先根据鉴定家头脑中积累的系统的风格演变知识，查检其时代的归

属，弄清了时代，再检验其个人风格。在临场鉴定所做的准备中，则必须“小中见大”，以书画家影响大小为次，逐一进行切实把握个人风格的个案研究。

这种个案研究，是书画鉴定的研究，同样也是书画史的研究。个别书画家的个别作品，只是书画史中的点，一个书画家的系统作品也只是书画史中的线，只有一个书画家的艺术与其师长、同辈及弟子的上下左右的联系，才是构成书画史全貌的网络。近年随着文物事业的发展和艺术市场的活跃，书画鉴定工作受到了普遍的关注，但不少书画鉴定的从业者和爱好者，仍然没有理解和掌握风格比较的要义和方法，或者仍然满足于零碎经验积累。这种积累或系感性印象，模糊而不确切，或偏重于材料与细节的死记硬背。重视材料当然是对的，作为书画载体的纸绢有时代性，书画家对材料的使用也有时代风气，比如，用板绫写画便是明末清初特有的现象。而一些书画家更有使用纸绢的个人习惯，比如，浙派画家张路常用一种粗绢，稀疏如纱；晚明书画家董其昌多次使用一种高丽纸，光洁致密，来自万历二年（1574年）朝鲜国王李昫的进贡；清代书画家刘墉、梁同书爱用蜡纸等等。但前代的纸绢后代仍可使用，书画家对纸绢的使用也受到种种条件的制约，并不十分单一。仅靠材料这种辅助依据来比较验证，辨别真伪，便不太牢靠了。在比较辨别中注意细节也有一定道理，一个书画家风格的呈现离不开细节，在细节处理上也有些惯用手法，比如元代画家倪瓒书画基本不用印章，清代郑板桥画石常常不点苔。记住这些细节，可以帮助鉴定，但如果孤立地比对这仅有的细节，以为倪画有印即伪，郑石点苔必赝，那就绝对化了。实际上倪云林的《秋林野兴图》真迹（美国大都会艺术博物馆藏），便在款后押了“云林”印；郑板桥的《柱石干霄图》真迹（四条屏之一，南京博物院藏），也在石上加了苔点。任何一幅书画，都由若干细节组成，而个人风格便在细节的关系中。以《柱石干霄图》为例，此图只画一块竖立的“柱石”，没有兰竹的比衬，无论考虑点线的组合与节奏，还是着眼墨色的浓淡与对比，点苔都是一种最佳选择，这是由于变化统一的艺术规律所决

定的，郑板桥身为绘画名家，他当然会尊重艺术规律。因此，为了提高临场鉴定书画的整体水平，必须提倡从事书画鉴定的人在平素进行以把握风格为要义的个案研究。

这种个案研究应该是紧扣作品的书画鉴定研究，也是进一步弄清风格成因的书画史研究。已有的鉴定个案研究，大略无外乎以下两种：一种是名家重要作品及其传摹本的研究，另一种是书画名家个人风格的研究。徐邦达先生所著《古书画伪讹考辨》^⑤，内容多为前者，徐邦达先生与笔者合编的《王翬精品集》^⑥序文，王朝闻先生与笔者等主编的《八大山人全集》^⑦所收诸多国内外同行的论文，相当部分属于后者。要研究一位书画名家众多作品里体现的一以贯之的个人风格，自然首先应着眼其重要作品与其传摹本的研究。其实后一种研究也包括了前一种研究。只有这种个案研究的深入和广泛，才有可能面对任何临场鉴定而不致手足无措，才有可能深化或修正前人对众多个人风格以至诸多时代风格的认识。

四、个案研究方法简述

开展书画家的个案研究，要从研究的对象出发，分别使用不完全相同的方法。对宋以前的书画家，因传世作品很少，前人视为真迹者不少是古摹本，也还存在流传过程中的误定。使用风格分析的方法，只能与同一时代的壁画遗迹或其他材质的绘画遗存进行比较，那些作品虽经考古学家研究，也常常只有时代而无作者，只能帮助判断时代风格，难于弄清个人风格。因此，对宋以前书画家的流传作品，宜于首先避开风格，从题材和流传史的考证入手。晋陆机只有《平复帖》一件墨迹传世，它被确定为晋代墨迹，可以靠同代出土的书法风格证实，但断定为陆机之作，全赖王世襄先生考实的这一作品流传有绪的历史^⑧。梁元帝萧世诚已无绘画真迹流传，更缺乏个人风格认定的条件。他的《职贡图》宋摹本的鉴定，主要不是靠其本身的风格，而是由金维诺先生综合题材、史书、画史、著录、题跋等多种画外依据考证而来^⑨。对大量明清以来的书画家，因作品存世较多，文献记载丰富，应以研究个人风格为主，但对个人风格的把握也要得到文献记载的印证。这一研究工作大略可以分

为几步：收集这一家的作品和文献资料进行分期分类的排比梳理，在作品与文献的参证中洞悉真迹及其内在逻辑提炼系列代表作品，比证各种画风有联系的书画家的代表作品进行检验，确立系列样板作品。下面加以说明。

第一步是尽可能过目这一家名下的绝大多数作品，最好是原作，没有条件看原作的也要看清晰的图片，同时收集系统完备的图片资料，亲自掌握可用于分析风格的视觉资源。在收集资料中，不能盲目地认为被前人列在某家名字下的作品就一定是真迹，但先不急于剔除自己认为的伪作，而是等待研究过程的检验。同时，收集该书画家的生平思想和艺术的文献，包括本人的诗文集、书信和画论，关于这一家作品的书画著录，史书、书画史、地方志中和族谱、家谱中的传记，师友学生诗文集和书画作品题跋中的有关内容。在收集这些文献资料中要特别注意该书画家的艺术师承与艺术渊源，他曾经寓目的历代书画作品，他接受的艺术思想与艺术观念，他本人的艺术主张与书画见解，受过这一家书画影响的门生后代与私淑弟子，与这一书画家属于同一流派的同行友人。

第二步是对图片资料与生平资料进行编年。首先在图片资料中选出有年款的作品，按创作年代进行历时排列，完成作品编年图录。再把反映这一书画家生平和艺术（含家世、师友、行踪、创作活动、论画言论、诗文著述等）的文献资料按流年编列，完成这一家的年谱或年表。已有作品编年和年谱年表问世者，可据自己掌握的资料予以修订补充。在进行作品编年和编写年谱（年表）的过程中可以发现，有些作品自完成后便不断被历代藏家递藏，有题跋、观款、藏印、著录为证。这些流传有绪的作品，不需要风格分析已被证明为真迹，特别是其中有年款的作品，应看做分析这一家风格特征和探讨其风格演变内在逻辑的基础作品。

第三步是在编年的基础上进行分期和分类。有了以图像呈示的作品编年和以文字表达的年谱（年表）之后，便可通过二者的参证研究这一书画家的个人风格的形成发展及其与众不同的特点。一般而言，一个书画家从学习书画开始的一生，总会分成几个时期：一

是成熟以前，因处在学习吸收阶段，艺术个性在前人的遮蔽之下，没有得到充分显露。二是成熟之后，有人的风格比较稳定，也只有一种面目；有人则不满足于既有成就，或受客观环境的推动，在变法图新中发展了个人风格。三是部分书画家到了晚年，精力衰退，力不从心，为满足求索者的需要，不断重复自己的套路，失去了创作活力；也有的书画家，晚年集毕生之大成，又有新的突破，达到一生的顶峰，个人风格更臻炉火纯青。因此，有的书画家一生可分前、后两期，有的可分前、中、后三期，有的则可分四五个时期。分期既要看作品呈现出的段落性，又要结合文献记载找出导致该书画家艺术发生段落性变化的原因。我个人在研究李颀个案中，完成作品编年之后，发现可分为四个时期。但这一分法是否合适，还需要相关资料的佐证，恰好李颀的同乡好友郑燮在李颀的《花卉》册（四川博物馆藏）长跋中详细叙述了李氏艺术数变的经过。他说：“复堂之画凡三变，初从里中魏凌苍先生学山水，便尔明秀苍雄过于所师。其后入都，谒仁皇帝马前，天颜霁悦，乞从南沙蒋廷锡学画，乃为作色花卉如生……后经崎岖遇难，入都得待高司寇其佩，又在扬州见石涛和尚画，因作破笔泼墨，画益奇。初入都一变，再入都又一变，变而愈上……六十外又一变，则散漫颓唐，无复筋骨，老可悲也。”虽然板桥上文忽略了李颀初入都前曾从宗嫂王媛学习花卉一事，对其六十以外“无复筋骨”的评价今天看来也欠准确，实际情况是仍讲筋骨，只是生硬强直缺乏变化了^⑨。但因二人关系之密切，郑燮对李颀花鸟画三变的叙述却作为重要依据支持了对李颀艺术的分期。古代书画一向重视学有渊源，视觉艺术的创造基本上也是对传统图式的修正^⑩，一位书画家风格的变化，自然与他接受的艺术影响密切相关，但为什么接受这种影响而不接受那种影响，还需要从他生平境况的变化、思想感情的变化以至艺术观念的变化方面去求索原因。李复堂的画风初变，与他靠拢正统艺术观念连在一起，他的画风再变，离不开“两革科名一贬官”^⑪的遭遇和由此导致的对正统艺术观念的疏离。

在分期的同时，还要进行分类。这是因为历来的书画家专擅某

一门类的固不乏人，而多能兼善者也所在多有。有的书法家只写真、行、草、隶、篆几种书体中的一种，也有的兼长两三种或更多书体。有的画家只擅人物、山水和花鸟中的一门，也有的兼长三两门，甚至于还工书法。就画家的风格面貌而言，固然有不少人艺术成熟后只有一种面貌，如学画较晚的吴昌硕即只有大笔写意的一种面貌。而不少画家的艺术面貌则多至两三种。这两三种面貌，有的分属于同一画家的不同时期，如明代吴伟的人物画，前期为细笔白描，后期为大笔写意；有的则完成于同时期，如明代仇英的人物画，既有工笔重彩一体，又有水墨小写一体。把分期分类结合起来，才能了解一位书画家艺术的全貌，即了解其艺术由不成熟到成熟和成熟后的发展变化，及其一以贯之的特点。不过为了细致深入地认识这一点，接下来还需要进行个案研究的第四步，这便是风格分析与文献印证。把握任何一家的风格特点都要从形态学入手。从作品的风格形态入手研究中国书画的西方学者，常常以美国美术史家夏皮罗的风格定义作为风格分析的着力点。夏皮罗认为：“某种风格的表述与艺术的三个方面有关：形式要素或母题，形式关系以及品质。”^④这里所讲的形式要素和母题，对一件绘画而言，指的是画家描绘的具体物象及其表现方法，如人物眉眼的画法，树的画法，石的画法；对一件书法而言，指的是用笔的基本形态。形式关系指的是把所描绘的若干物象组织成统一体的方法，对绘画而言，是构图方式与空间处理手段；对书法而言，则是结体和行气。品质指的是具有审美特质的艺术质量与品位，也包括中国书画鉴定家常说的笔性。所谓笔性即不同书画家通过用笔反映出的个性差异，既与审美取向和心理特质有关，也离不开智能体能和运笔习惯导致的笔法在运动中表现出的强度、张力和节奏的微妙不同。

风格分析的分期分类进行，便于在看到差异的同时发现联系。从观察某一书画家某一时期某一类别作品中经常不变的因素入手，再拓展到同一时期不同类别作品的稳定重复因素，进而扩大到这一家不同时期不同类别作品一以贯之与众不同的因素，这便是其总体的个人风格特点。为了确认分期分类风格分析的有效性，有必要在

风格分析的同时与文献记载中的分期分类描述和个人风格的整体表述相印证,与文献记载中有关这一家风格形成变化的原因和条件相印证,与文献记载中这一家生平境遇、艺术观念、审美取向的形成与变化相印证,由深入书画家之迹,到深入书画家之心,从中找出其风格形成发展的内在逻辑,深入认识其艺术的创造性所在。当然,在风格分析当中,必须注意到任何一家作品都不可能幅幅是精品力作,有些因客观原因未能达到更好的创作状态,有些主观上即出于应酬。精品力作与一般作品虽有差异,但绝不是风格上的不同,这也是只要深入进去,便显而易见的。通过上述工作,根据前述被流传史证实的该家真迹与对该家风格形成发展内在逻辑的认识,便可把握这一书画家成熟期或炉火纯青期的高品质作品、同一时期的应酬之作,同时还可把握其已初显个性的早期原作和艺术品质已走下坡路的晚年原作,从中剔除以往被混同于真迹的那些代笔、伪作、冒名和误定的不可信作品,再把无年款的可信作品归入不同时期,我们便可获得这一家系列的^①可信作品,从中选择各时期各类别的代表作品,定为经理解后牢固记忆的临场鉴定的依据。这一系列的^②可信作品应该包括书画家不同时期不同种类的精品和一般作品的代表,前辈书画鉴定家称之为样板作品或基准作品,有了这些作品的视觉记忆和深入理解,临场鉴定时便有了切实可靠的依据,即使一时有所忘却,也有了寻找相应的代表作品进行整体风格比较的基础,而不再进入以零碎片断视觉印象比较待鉴定作品的误区了。

不过这一个案研究工作还未结束,为了更切实地验测这系列的样板作品,还有个案研究的最后一步工作,那便是根据有关这一家的文献,确定该家艺术接受影响和发生影响的范围。其中包括他师承或学习过的前辈各家,同一流派中彼此互有影响的同辈各家,也包括他擅长书画的子侄、学生与其他后一辈追随者,甚至包括时代更晚而以他的艺术为渊源而风格较为相近的后代书画家。利用关于这些书画家已有的个案研究成果,包括可信作品编年的成果,年谱、年表和论文专著,在深入理解“风格即人”的前提下,用风格

比较的方法比较种种同中之异。先以这一家成熟以前的早期作品与他的老师或师法前辈成熟期的作品比较,探索这一家继承中的主动选择积极综合与变异尝试,发现其已初露苗头的个人风格取向。再以这一家成熟的作品进行三种比较:一是同师承或师法的前辈成熟期作品比较,研究这一家如何用长舍短,吸收新机,发挥创造,形成与前辈不同的个人风格。二是与同一流派中的互有影响的同辈友人同期的作品比较,观察这一家怎样在同一时代氛围和流派取向中突出个人风格的独特性。三是与晚辈中的师从者、追随者的作品比较,即洞悉这一家个人风格与创造性的学习追随者个人风格的区别,又明辨这一家个人风格与盲目追随者风格化的差异。还要以这一家中、晚期作品与代笔者、同代或后代作伪者的本款作品比较,寻找其个人风格上的迥然有别之处。经过这一系列风格比较,不但扩大了个人风格认知的范围,而且找到其间似同实异、似是而非的差异,有了从更宽阔的视界验测已初步确立的这一家系统样板的又一参照系,可据以修订原有的系统样板系列,作为临场鉴定的视觉储备。有这种扎扎实实的细微繁复的基础工作,不仅伪作、代笔、误定难逃目鉴,就是应酬之作也不会因为不及精品而被视为伪作了。

偏重于风格的个案研究,在熟悉一家时,实际已熟悉了多家,熟悉了书画家所属的这一流派风格。若干相同时代的个案研究结束之后,也就把握了时代风格。这样不断研究,不断积累,不断修订,对每一艺术时代风格、流派风格和个人风格的整体认识和具有网络特点的系列样板作品,临场鉴定便有了准绳,在尚无科技手段解决书画鉴定问题的情况下,上述方法仍是最主要的有效方法。

注释:

①滕固《唐宋绘画史》引论,中国古典艺术出版社,1958年。

②参见罗樾《中国绘画史的一些基本问题》,引自《海外中国画研究文选》,洪在新编,上海人民美术出版社,1993年。

③帕诺夫斯基《视觉艺术的含义》,New York, Doubleday Anchor Books, 1955。

- ④张珩《怎样鉴定书画》，文物出版社，1966年。
- ⑤徐邦达《古书画伪讹考辨》，江苏古籍出版社，1984年。
- ⑥徐邦达、薛永年主编《王翬精品集》，人民美术出版社，1999年。
- ⑦王朝闻主编、薛永年等副主编《八大山人全集》，江西美术出版社，2000年。
- ⑧王世襄《西晋陆机平复帖流传考略》，载《文物参考资料》，1957年1月。
- ⑨金维诺《职贡图的时代与作者》，载《文物》，1960年7月。
- ⑩参见薛永年《扬州书画全集李蝉序》，天津人民美术出版社，1998年。
- ⑪参见冈布里奇《艺术与幻觉——绘画再现的心理学研究》，周彦译，引自《现代西方艺术美学文选》，伍蠡甫主编，春风文艺出版社等，1990年。
- ⑫《郑板桥集》“绝句二十一首李蝉”，上海古籍出版社，1962年。
- ⑬夏皮罗《论风格》，张戈译，载《美术译丛》，1989年2月。其“母题”译为“主题”，“品质”译为“特质”。

高凤翰伪作及代笔问题

硕士研究生 陈步一

指导教师 薛永年 单国强

引言

某日，暑热难耐，京寓客居之余于故宫之新绘画馆，获观明清绘画特展。得览明清诸家书画百十余件。其中，上迄明钱塘戴文进，下至晚清海上任、吴诸贤，500年间，片片珠玉，一时尽纳眼底，观之如饮琼汁，如坐春风，嗟叹回环，每每不忍归去。

其间，清高凤翰《自画像》，亦名《四十五岁自画像》，见图中上端，南阜山人右侧身，卧坐于孤高陡峭翠柏环抱的绝壁之颠，俯首凝视自天际飞来之孤鹤。崖下，波涛汹涌，间有笋形巨石砥立，间有松柏挺立其间。退而观之，全图动静虚实合一，谓为壮观。

是夜，暑热渐收，余半卧竹榻，闲思日间所见，意念深处，恍惚渐入幻境……彼时，朦朦月色，见有二人自幽处缓缓行来，一人身材魁伟，胸前长髯随风飘飘，丰姿俊爽；一人身形瘦弱，一身青灰长衫。远远望去，二人即行、即止，时隐、时现，若道、若仙；不时有笑声传来。觉异，遂窃随其后，但闻高大长髯者曰：“兄可闻‘克隆’之技？”曰：“何物？”笑曰：“单性复制之术。”身形瘦弱者奇而问曰：“其功用何也？”曰：“依此术，可复制世间一切物皆无异尔。”“噢？”……问答即止，二人形貌遂亦幻化无数，飘忽不绝。余观此状，惊恐木呆，醒思多时，仍不解其中玄奥。

一日，饭后茶余，览阅《青岛市博物馆藏画集》。册首前言曰：“……高凤翰家居青岛地区，本画集所选……《云海孤鹤图》和《西亭诗思图》分别由朱岷、黄钰为高凤翰画像、凤翰自己补景……是研究高凤翰艺术很有价值的史料。”

集中98图高凤翰、朱岷合作之《云海孤鹤图》，令视线触处惊嗟不已，此图与前述高氏《自画像》竟如一辄。若非图中朱岷题识警醒，焉知前后乃为二作！疑而自语：“‘克隆’艺术应属此哉？”