

中国画名家作品真伪

吴昌硕

丁羲元 著



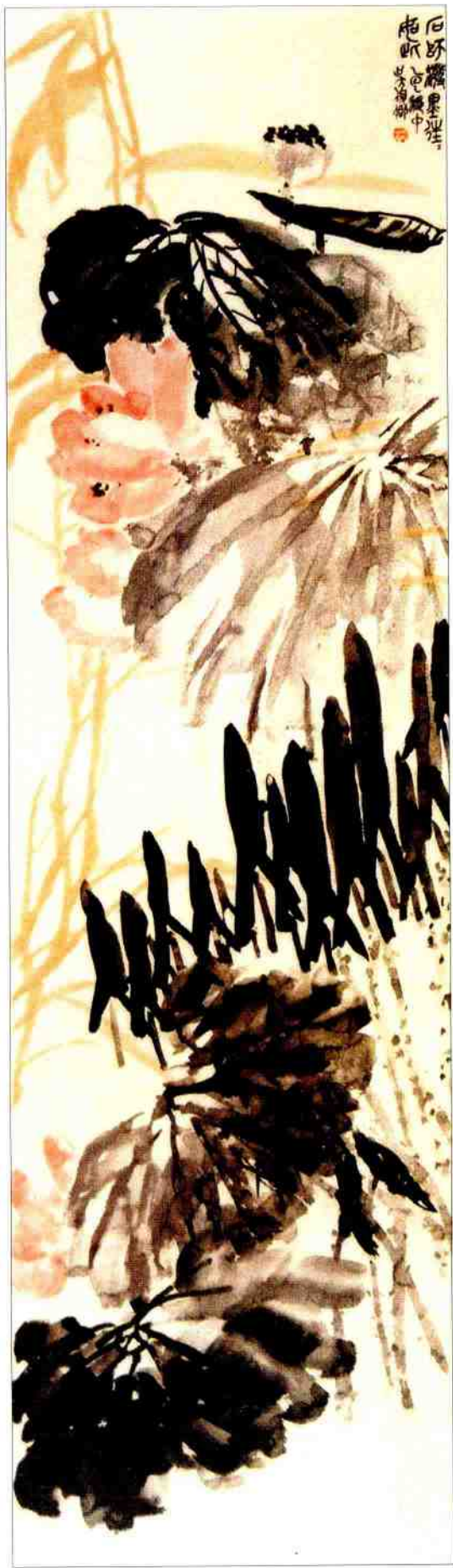
上海书画出版社

吴昌硕是中国近代画坛的巨匠，海上画派后期的代表人物，影响近现代艺坛既深且巨。从他传世的绘画作品来看，未有精确的统计，不知其多几许。也可以说是纷繁乱目，有一些复杂的情况，亟待清理。过去也常听前辈们谈及吴昌硕的一些趣闻逸事，比如有人拿仿摹的作品给他看，他并不加以责怪，看看还可以，反而给再加上些题跋，或加盖印章。事后再问他，吴昌硕却说“人家喜欢我的画，何必扫人家雅兴”，或说“何必断了人家财路”之类，其仁厚长者之风，推己及人之心，诚为难得。但如果见到这样的作品，应如何判别鉴定呢？虽然近年出版了不少有关中国画鉴定的著述，从中可以得到一般的知识和方法，但是对于具体的画家，仍需要作专门的了解和分析。这里即就吴昌硕作品的鉴定有关方面作一些论述，主要就其绘画而谈，当然也涉及到吴昌硕艺术的其他方面。

爱其画莫如知其人，中国向有知人论世之说，论画和鉴定也同样要知其人。中国是书画大国，对于书画家虽然自古就有记载的传统，但总的说还是极为简略，而且很不完备。至于画目方面，直到当代画家的作品，仍然不重视完备的记录，这是与西方画家很不同的现象。对一个画家生平创作了解得越多，越具体，也越有利于对其作品的鉴定。且以吴昌硕为例，试以展开来论之。

吴昌硕(1844—1927)1844年9月12日(道光二十四年甲辰八月初一)生于浙江省安吉县韩吴村。还有一说是生于安城东街，离韩吴村二十多公里，其实也无关紧要。韩吴村是浙江西北与安徽省接壤的一小山村，其地汉代属古韩郡，山川幽美，其地水接西苕溪，经过梅溪向北由湖州而入太湖，其山南接西天目山的主峰，现在知道安吉的龙王山就是黄浦江的发源地。韩吴附近有许多汉墓群，是良渚文化的故地，受古太湖文化的孕育。韩古村又有“半日村”之称，因为其溪边和村口过去都是参天大树，林木遮住半边天，半天遮住阳光。其溪南有玉华山，村后有金华山，两山遥对，风光殊胜，清代诗人王显承赞为“玉华金华双峰峙，流水落花出晚汀”。而吴昌硕出生的古屋楼上可一览金玉双峰。韩吴地理的形胜和文化的渊源，对吴昌硕艺术的形成至为重要，正是生长在这样的环境中，古意横陈，溪山浑秀，加上时代的风云际会，才造就了吴昌硕艺术发展的条件。

吴昌硕原名俊，又名俊卿，初字芑圃、香补。其父辛甲，原为举人，兼擅金石篆刻。吴昌硕是吴氏始迁祖的二十二世孙，其祖先在明代中叶曾有过一门“父子叔侄四进士”的荣耀(吴瑾始迁祖之九



世孙吴龙、吴麟兄弟及吴麟之子吴维岳、吴维京兄弟俱中进士),因此村名也变为“韩吴”村。吴氏世代为书香门第,子孙受有很好的诗教,吴昌硕的祖父吴渊和父亲辛甲就分别著有《天目山房诗稿》和《半日村诗稿》。但到吴昌硕之时,家境已中衰。1860年吴昌硕十七岁,遭逢太平军进攻杭州,韩吴是皖浙古驿路所经,因其地由递铺(安吉)东出幽岭,可通杭州,或由独松关直入余杭县境。太平军与清兵和村民交战,吴昌硕避兵与家人分散,由村南翻山到山中的石苍坞,以帮工打杂为活,后来更逃到与安徽交界的深山中,过着“纵饭亦充泥”的逃亡生活。直到五年后乱定,返回韩吴村,一家九口只剩下父子两人相依躬耕为生。韩吴村成了一片焦土,“亡者四千人,生存二十五”(《别芜园》)。吴昌硕原来还有一个特别有趣的小名,叫“乡阿姐”,也许是男生女相(他至老只有三根胡须,所以晚年又号“无须吴”,或“无须老人”),或是乡间习俗取一小名男童易于长大,才叫“乡阿姐”吧。但在逃亡石苍坞后,吴昌硕遂更字“苍石”,或者“昌石”、“昌硕”、“苍硕”、“仓硕”,一皆用于篆刻和书画。直到1912年六十九岁,才正式用“昌硕”之字,并刻有“吴昌硕壬子岁以字行”的印章。吴昌硕一生备经磨难,因此其志弥坚。二十二岁(1865)后与其父住安城,开垦芜园,度过了近十年躬耕生活。所以他后来为西泠印社所写联语中有云:“一耕夫来自田间。”他从小就嗜古砖砚刻,到躬耕芜园期间,更不倦于金石篆刻,因号“苦铁”、“苦铁道人”。1872年开始离开芜园去外游历,并以刻印谋生,因号“五湖印丐”。1882年,吴昌硕得到友人金匄将所赠古缶,“了无文字,朴陋可喜”,因以为号曰“缶庐”,或“老缶”、“缶道人”。后来因怀念芜园耕读的生活,又自号“芜青亭长(1882)、“破荷亭长”(1895)或“破荷道人”。在上海任佐贰小官期间,又自嘲为“酸寒尉”(1888)。至1899年己丑十一月又因同里丁葆元的保举,吴昌硕赴江苏安东县令任,但不满官场逢迎和混浊,到任一个月即辞职,因刻“一月安东令”、“弃官先彭泽令五十日”篆印以明志。至晚年民国初因两耳重听,又号“大聋”、“聋”或“聋道人”。又因无须而自号“无须吴”。以上诸多字号的由来,都与他的艺术和生涯相始终,从这些字号的更变也透出他生活的苦境和悲凉慷慨、砥砺弥坚的精神,以及他通达豪迈乐观的性格。

从吴昌硕的家境和生活背景来看,他原来追求的是仕宦之途,但由于青年时代即遇到太平天国起义,挣扎在动乱的岁月中。同样是遭逢太平军,任伯年被“拉夫”在太平军中充当旗手,吴昌硕

被迫避难而流亡深山,因此相比之下,任伯年更多一层军旅生涯的豪情,而吴昌硕则更多经受苦难岁月的坚韧。这种经历,同样贯彻到两人的艺术之中。直到1865年秋,太平军失败后吴昌硕才应试补了庚申科秀才。他多与文人仕宦交往,在苏州、上海充任小官,直到1899年五十六岁“一月安东令”之后,他才真正摆脱仕宦生涯,开始走上职业艺术家的道路。至辛亥革命后,六十九岁(1912)正式定居上海,也在是年,正式以“昌硕”之字行世。翌年(1913)又因王一亭之介,迁居上海北山西路吉庆里923号,直至他八十四岁1927年丁卯十一月初六(11月29日)与世长辞。

吴昌硕艺术道路的一个显著特点,是他走的是一条文先于画的文人画之路,而不同于一般画家。但是他又不同于明清的文人画家的艺术之途,他是来自民间深处的一“耕夫”。他独辟蹊径,他的艺术是由金石(篆刻),再书法(石鼓文),再诗而画的路线,最后相与生发,将诗书画印四者熔为一炉。他自己写道:“予嗜古砖,绌于资,不能多得,得辄琢为砚,且镌铭焉。既而学篆,于篆嗜猎碣。既而学画,于画嗜青藤、雪个。”(《缶庐别存自序》)他的艺术开始于童子嗜好,金石刻画,汉砖琢砚。青年时代苦练篆刻,并自编多种印谱,由最早的《朴巢印存》(1869),继则《苍石斋篆印》(1874)、《齐云馆印谱》(1877)、《篆云轩印存》(1879)、《削觚庐印存》(1879)以及后来多次所编《缶庐印存》等等。他的篆刻可以说是穷其毕生心力,直到七十多岁才封刀。其豪情深思在他著名的长诗七古《刻印》中抒写尽致:“今人但侈摹古昔,古昔以上谁所宗?诗文书画有真意,贵能深造求其通。”可以说道出了他艺术的理想境界。另外在印谱上标示的是吴昌硕不同时期的室号,除了朴巢、苍石斋、齐云馆、篆云轩、削觚庐、缶庐之外,还有红木瓜馆、禅龔轩、去驻随缘室等等,也都可见于书画题跋之中。

吴昌硕由于特殊的时代际遇,学诗和学画都很晚,他自云“三十始学诗,五十始学画”。其实此说是比较符合实际的,并非他的自谦。吴昌硕现存最早的诗稿是同光年间的《红木瓜馆初草》(1874—1875),正是三十一岁始作。他学诗受早年师友金树本(号铁老)的影响,“劝我学游还学诗,谓不知诗负游展”(《哭铁老先生》)。其订交于1874年,吴昌硕三十一岁,正是“三十始学诗”的明证。继《红木瓜馆初草》之后,吴昌硕又有手抄本《元盖寓庐偶存》两种(1882、1887),到光绪癸巳(1893)年才正式刻集《缶庐诗》和《缶庐别存》。他写诗的专注和兴致一直延续到他生命的最后,其于诗所投注

的热情和精力远在其画之上。这正是他的文人气质和文人画的本质所决定的。吴昌硕学画确实较晚,从传世较可信的早期之作看,是作于光绪戊子、己丑(1888—1889),所作多为墨梅、菊花、牡丹之类,其时也在四十四五岁。我曾找到较早的记载,胡公寿见到吴昌硕曾说:“君的嗜画似乎太迟了?”任伯年即说:“胸中有才华,笔底有气韵,迟些又有什么关系?”杨岷(见山)也跟着说:“画不从画出,而造艺在诗文金石,积水厚力,能负大舟,是知参上乘禅的。”三家谈话之间表示了深深的期许,也指出了吴昌硕画的特质和导向,是很有预见性的。吴昌硕正式学画应是1887年后移居上海与任伯年密切交往之后。可以说影响吴昌硕艺术最重要的两个人是杨岷(见山)和任颐(伯年)。吴昌硕1880年在苏州与杨见山订交,初欲拜师,为杨见山不许,但吴昌硕一生以“寓庸斋内老门生”自居。杨见山经常为吴昌硕批改诗文,或润色,又常为他题画。而与任伯年是吴昌硕于1883年3月晋升直隶州知州奉檄北上津沽在上海候轮期间由高邕之引荐而相识,遂为订交。有趣的是,吴昌硕为任伯年刻“颐颐草堂”两印(此事至今为研究吴昌硕篆刻者所未知),而任伯年为吴昌硕画《芜青亭长四十岁小像》以为报,并钐“颐颐草堂”朱文印于其上,这是两个艺术家之间的心心相印,绝无官场的应酬之习。吴昌硕移居上海后,更是与任伯年日夕往还,求问画理,书画篆刻,时相交流。正是任伯年指明了吴昌硕学画的途径,“吴昌硕学画于伯年,时昌硕年已五十矣。伯年为写梅竹,寥寥数笔以示之,昌硕携归,日夕临摹,积若干纸,请伯年改定。视之,则竹差得形似,梅则臃肿大不类。伯年曰:子工书,不妨以篆籀写花,草书作干,变化贯通,不难其奥诀也。昌硕从此作画甚勤,每日必至伯年处谈画理。伯年个性懒,因此画件益搁置,无暇再事挥毫。妻又大恚,欲下逐客令。伯年一再劝止之,始已”(郑逸梅《小阳秋》引孙紫珊语)。吴昌硕画正是遵循由篆籀入画金石大写意之风的发展过程。他早年的画如《墨梅图》(1888),就是由任伯年补茗壶,荷花则是参照任伯年为他所作《墨荷图》、《破荷图》(1891)而画。其牡丹如四十六岁作《牡丹水仙图轴》(1889年,朵云轩藏),其中牡丹就是摹仿自任伯年为他所写的《拓缶牡丹图》,但吴昌硕题识却云“拟陈道复大意”,其实却是临自任伯年,也是所谓随意兴会,追求古意吧。诸如此类都可看出其学画之初的情景一般了。对吴昌硕的字、号和室号的更变,以及他学习篆刻、诗、书画的过程作总体之认识,于鉴定吴昌硕的画是非常重要的和必要的。

吴昌硕擅长大写意花卉蔬果,兼及山水和人物。其所取画材,约有四十余种,画得最多的为梅、兰、竹、菊、松、紫藤、葫芦、玉兰、荷花、牡丹、水仙、天竹、芭蕉、桃花、山茶、枇杷、葡萄、荔枝、桃实等,其他如芍药、芙蓉、蔷薇、红杏、杜鹃、丹桂、月季、绣球、秋葵、凤仙、牵牛、芦花、雁来红、红叶、古柏,以及佛手、石榴、灵芝、红柿、青菜、萝卜、竹笋、芋艿、南瓜等,也是他挥毫不辍的题材。尤其长于写取紫藤、葫芦、蔷薇等藤本花卉,可以骋其篆籀的笔意。吴昌硕所取的画材,可以说都是他家乡山巅水涯寻常所见,是他故乡的天然粉本取用不尽,是他对家乡的深爱,故园的情怀,是得之山川的灵气,也是他独创的大写的自然。因此他的画有一种朴茂深厚之气,散发着山野的泥土芬芳。在吴昌硕画作中,以这类花卉蔬果为主,其他如山水画、人物画则甚少。他最早的山水之作,是1893年初所写《山水图册八帧》,墨笔横卷,每图均自题诗款,实际上多为其家乡山水之印象,其题目有关的即有《鄞南山中诗意》、《龙安寺访竹逸上人诗意》等幅。但画石则必不可少,其花卉无不与石相配,如松石、梅石之类。更有特别的,是曾画有单独一幅大石,水墨酣畅,石身山草离离,妙在题一句“苍老离奇之态”,也不署名,只题“丙申花朝写意”。此石也即是“苍石”,是他自己的自画像吧。同年又画一《猫》,也如石一般蹲坐,大约都取意于其家乡独松关上一尊俗呼为“猫儿石”的大石。这是其画中的特例。吴昌硕很少画动物,《墨猫》之外,八十一岁还应日本友人柴田作《老虎图》,山涧石径,一虎直竖虎尾而侧立张目,其款云:“荆楚岁时记,五月五日以艾为虎形,或剪彩为小虎,帖以艾叶,予不喜此,作真虎状,对饮一斗,用辟百邪。”此画曾作两幅,一幅在日本,另一幅原挂其中堂内。吴昌硕花卉中从不画鸟,中国向以花鸟画为名,花香鸟语,但吴昌硕不喜,是否吴昌硕不善造形?我曾请问过王个簃先生,他说,“画鸟易伤气局”。原来草木本性,得天地之气,画中得气,更有静穆之趣。所以吴昌硕曾书一联,“食金石力,养草木心”,其中大有画理和哲理。直到八十四岁,才看到吴昌硕一部水墨册页上画有仿八大山人的鸥鸟和《柳枝小鸟》等幅,真是极罕见之例了。至于人物画,吴昌硕所画及传世就更少了。

吴昌硕从学画以四十四岁始(1887)计算,至其八十四岁去世,其间四十年画程,也算不短了。因他着力于金石、诗、书、画四者,因此不能专一于画事,而且在五十六岁前还身兼小吏,常奔走于苏州、上海等地,更几次北上津沽,因此多次动迁移

居,并不安定。所以早年画作,传世不多。而至1913年正式定居上海吉庆里后,才作为职业画家,“吴昌硕壬子岁以字行”,开始了新的绘画时期,直至去世,其间十五年可谓其艺术的黄金时代和风格老境。其画作真正传世的其实已不多,我估计也不过两三千幅之谱。而且其作品相当分散,过去曾说在日本有吴昌硕画约三千,伪仿一半,其实也不会足此数。因为经过长期战乱,吴昌硕画在日本、在中国真正保存也就大为不易了。但是吴昌硕画的伪仿贗作确实甚嚣尘上,至今不绝,所以鉴定就极为必要了。

吴昌硕画的真伪鉴定中,有一个较为重要的问题就是代笔。代笔问题,究其原因吴昌硕晚年在上海声望日隆,特别是旅居上海或来游的日本人士慕名而访,必欲携购吴昌硕书画,归以为荣。有时日本人会出题索画,如要吴昌硕画墨竹,但只画一片竹叶的,吴昌硕自然应题而作,取“一叶严似秋”之意。有时自携绢素,索画大桃,如友永霞峰就托王个簃送上日本绢求画。吴昌硕一下笔,不意大桃潏化得厉害,竟比碗口还大,想重画又无同样的绢,只得送出去。不意友永很快又来,吴昌硕以为要退画,正在琢磨来意,不意友永又拿出绢幅求再画一张同样的大桃,吴昌硕不觉喜出望外。但日本人所求越来越多,题目在花卉之外,还求山水、佛像、禽鱼之类,吴昌硕因很少涉笔,只得请王一亭代笔。谢稚柳先生就有好几次对我说起,日本人求画佛像,因此吴昌硕请王一亭清晨先来画室,画佛像稍成,日本客人来了,则见画案上墨迹未干,吴昌硕则再取笔搽毫,然后题以长诗书款,再钤印毕,客人鼓掌称庆,一座皆欢。这类由王一亭代笔所画佛像、山水或人物的作品,大多在吴昌硕晚年七十岁以后,所代笔画均由吴昌硕自题诗款和加印。如《布袋和尚图》(图1,南京博物院藏)、《无量寿佛图》(图2,上海美术家协会藏),其他诸如《鳊鱼图》(图3)、《飞燕图》以及白鹤图等,都是王一亭代笔。吴昌硕人物或肖像画中,还有一种如自画像,其像或补景也大多是王一亭代笔,(图4、5)吴昌硕只是稍加几笔如衣纹之类,可参看《自写小像图轴》(图6,安吉吴昌硕纪念馆藏)。这类代笔画,总的数量也有限,而且也较易辨别。还有一种代笔,是吴昌硕因卖画来不及画,如有一次经唐某之手,日本人要订画一次八十幅,而且要一周完成交件。吴昌硕只得让弟子辈代笔,分题而画,最后由吴昌硕再添补题款而毕其事。吴昌硕对此兴致也甚高,前后做过两次,后来他见到唐某,还问:“还有哦?”因此这种代笔在相当程度上也是他自己促成的。在



图1

这代笔的门人中,赵云壑是一重要的代表。据说在“六三园”举行吴昌硕遗作展时,郑逸梅与赵子云同往参观,“云壑逐一指出某件为老师得意之笔,



图2

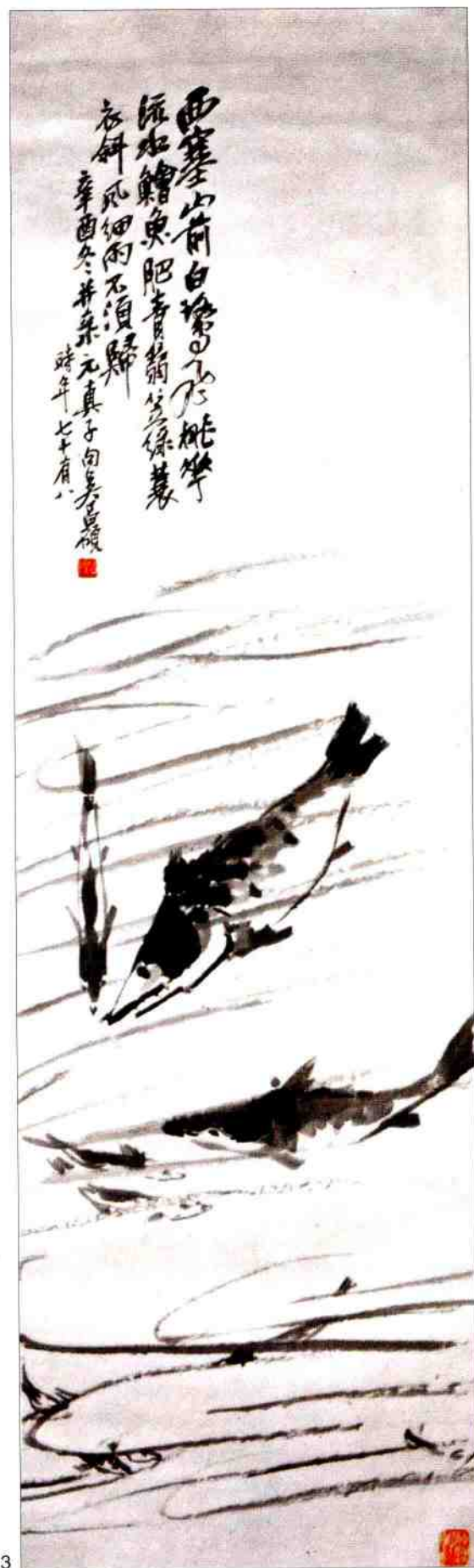


图3



图4

員淨欽佩

庚申三月
七十七歲

吳昌碩題

庚申暮春之初
白如之 王辰 寫



圖 5

某件乃由他仿制而由昌硕具名盖印”(《一代画师吴昌硕》)。赵云壑除为吴昌硕代笔外,一度也曾私仿吴昌硕画,并与吴家管门人串通,趁吴昌硕中午睡眠之际到楼上加盖印章(图7、8、9)。吴昌硕一度也曾有疏远之意,后来也就眼不见为静。吴昌硕画完一批画,再最后铃印,有时门人也将伪仿之作“调包”,混入其中,以致吴家也有贗作留存。有趣的是,1927年的《申报》所载,吴昌硕去世后,其家女佣被辞退,返回南浔家中,她也曾在篮中携带吴昌硕画以归,后来渐渐去卖,真的多少元,假的也有,她觉得比当佣还好。在吴昌硕生前,就有不少伪仿者仿他的画。其中安吉的同乡亲属中有杨某,伪仿吴昌硕画花卉等,吴昌硕发现后,当面劝告他,应独立去画,不要仿冒,杨某遂止。在他的门人中,有伪仿水平的也有数人。因此除了代笔之外,吴昌硕的伪仿之作则更多。这就出现了较为复杂的情况,在吴昌硕传世之作中,有画伪题款印章真的,有画和题款均伪而印章真的,有画、款和印均伪的,在画伪之中,有的是属于代笔的,有的是画伪而经过吴昌硕添笔的,或是代笔与添笔混为一幅的等等。吴昌硕的代笔问题,除了画之外,其诗也有代笔,如作画每作必有题画,有时来不及自作,也请沈石友代拟。在吴昌硕的《缶庐别存》中题画诗有相当之作为沈石友的诗,一般地说,生活气息浓厚,长歌古调,韵律自如的多为吴昌硕之作。篆刻印章,吴昌硕至晚年因忙于书画,腕力也不足,时常有“病臂”的题跋或书信,因此有些印章也由家人如吴臧龛(次子吴涵)或夫人施酒代刻。不过都是偶而为之,难以深考了。

再回到本题上来,鉴定吴昌硕的画,必须了解吴昌硕画的主要特点,或具体的一些习性。这里不妨略作分析。

一. 诗书画印融为一体。我称之为“四美俱”。吴昌硕画就是四者的自然和谐之统一。吴昌硕的艺术,分开来看,或可甲乙评第,如金石第一,书法第二,花卉第三之类,但在他的画中却是浑然而成,是一种合力的优势,是综合之美。他每作画必题诗,有时画未成先作诗,在诗情和画意的交互之间,在美的意境之中再放笔挥洒。其题款也必有推敲,何处落款,题多少,用何种字体,再在何处用印,用多少印,如何配搭,均相得益彰,臻于不可移易之境。诗书画印在吴昌硕作品中是作整体格局和运用,如有某种生扭牵强,就当留意。

二. “苦铁画气不画形”。吴昌硕的画极注重“气”的抒写,“气”是看不见的,如何能画?然而吴昌硕却把作画的过程成了“画气”的过程。作画之

前,他胸中已有郁勃之“气”,不可阻遏,沛乎养成,直扑笔端。等到画时,则势如风旋,一气呵成,落笔如飞,绝无凝滞。他以“气”推动笔,再形于纸而成“画”,变不可见为可见,而“形”成了他笔下“气”的聚结。所以作画之后,他还要注重全幅的气局,把握气口的流守。这就是大胆落笔,小心收拾。他极注重作画的节奏和速度,认为这是高于“形”之上更重要的方面。所以吴昌硕画全幅是根据“气”的流走而布局,分朱布白,题款位置,用印取舍无不以“气”的运布为转移。所以看吴昌硕画,首先要看画中的气势、节奏,笔墨挥运的速度、力度,全幅的气韵如何。比如吴昌硕晚年最佳的一幅藤本之作《葫芦图轴》(西泠印社藏),长幅高轴,八尺大作,泼墨大叶,草隶悬藤,满幅金黄色大葫芦次第而生,画中密处愈密,叶不透风,疏处又信笔自如,全幅气势旺盛,左下边一行题款,左下角铃一印。妙在右上角,在悬空角上再铃一朱文小印。此印虽小,而关乎气局则大,如此画中四角,右上与左下两角封守,而留下左上角与右下角空白,则对角气贯全幅,全局皆活。吴昌硕画中极善独运妙构,将中国画四个角对全幅的气息局势的辩证关系发挥尽致。所以看吴画,先要观“气”,如果画得呆板,笔势不畅,布局臃肿奇怪者,定非真笔。

三. 以篆籀之法入画。吴昌硕有言:“且凭篆籀笔,落墨颇草草。”又云:“鬲扁之法打草稿。”他是用石鼓文,即大篆(也即“古籀”,或称“鬲扁”,或“猎碣”)的结体与笔势来作画,尤其藤本花卉的虬枝或梅花的圈点之类,畅其浑古的笔力,加快节奏和韵律,达到“画气不画形”的境界。他的艺术,始于砖刻和篆印,因此他长期篆刻磨练而成的腕力也渗透于他用笔之中。篆籀之法有一种开张拓展的笔意,用之于大写花卉,更具金石气味,因此吴昌硕的画更见大气,即使小幅,也气势不凡。他的画从总体布置构图上,也吸收了篆籀之法的结体,分朱布白,排局一新。他的画似乎也像一幅大的篆刻之作。石涛所谓“搜尽奇峰打草稿”,是以山川自然的山峰为“符号”来创作,而吴昌硕却是以“鬲扁”之法为“符号”来创作,因此其作品更趋于抒写情绪,也更抽象化。所以他说:“离奇作画偏爱我,谓是篆籀非丹青。”达到画和篆法浑然、物我两忘之境。

四. 用笔风格重拙大。由以上的诸特点,画气不画形,篆籀法入画,诗书画印妙相生发,归结到具体的用笔,形成其“重拙大”的风格。吴昌硕的用笔,追求指实掌虚,悬腕回肘,中锋平直。写石鼓文、作画皆如此。他曾说:“猎碣文字用笔宜恣肆而



图7



图8 赵云壑作品



图9 吴昌硕作品

沈穆,宜圆劲而严峻。”所以他在晚清作篆大都用刚笔、柔笔和渴笔之外,一意追求“中锋平直”。因为吴昌硕人较矮,所以其画案较平常者略高数寸,以便站着画,用笔可入木三分。他喜用羊毫笔,而且笔全开通(即不仅用笔尖写,也用笔根画),所以下笔气势开张。而且写毕笔也不洗,下次再用时以唇齿轻轻咬开再画。他用墨如泼,“颇具吃墨量”,往往是隔夜由他的车夫(雇用的人力车夫)为他磨一大杯墨,至清晨书画,因此用墨极为厚重。他用墨的特点也贯彻到他的用色,如画牡丹用朱砂红,自己形容为“莽泼胭脂”。他用墨用色如泥沙,“拼取墨汁尽一斗,兴发胜饮真珠红”。而且妙将大红、赭色调墨,是他的妙想新创,笔端幻出一些绝不经意的彩色来,“道人作画笔尽秃,冻燕支调墨一斛”。所谓“笔尽秃”,并非用秃笔来画,而是其用力纸上,几乎笔皆用秃之意。这就如他的篆刻,有“钝刀硬入”之语,论者也以为他用“钝刀”来刻,其实是指刻篆用腕力之大一下刀就用硬力,几乎将刀都要刻钝,此理一也。其用色又喜用西洋红,“而今用此嫣红,要与山灵争艳”,故其色境也一新。由如此用笔用色用力用气之特点,形成了他画中重厚、朴拙、大气的“重拙大”之风格。吴昌硕画的特点还可以举出若干,但把握了以上重要的方面,对欣赏和鉴定其书画是必要的。

鉴定吴昌硕画的真伪,主要还是从多看精品原作入手,要多看真迹,同时要比较真伪之不同处,日积月累,就能培养好眼力。往往鉴定真伪是在看画的一瞬间就会感受判断出来的,细看只是为了印证和补充第一眼的感觉。看中国画,无论古今,概莫能外。看吴昌硕画首先也是要感受他笔墨的真气。当然有了一定眼力,也可借助于好的画集或照片等。但万不能看多假画,反而伤目,看到真画,反而作假,这就是所谓“假作真时真亦假”。至于画集,吴昌硕作品其生前曾有一种珂罗版本画集出版。1959年中国古典艺术出版社出版的《吴昌硕画集》,其中精选八十幅,可以说全是真迹。以后出版的各种吴昌硕画集,虽然印制精美了,作品更多,但都程度不同地混入一些伪仿之作。还有一些“专辑”、“特集”的出版物,假画滥作更多,鱼龙混杂,尤不足信。但倒也给我们提供了真伪参照的条件。至于拍卖,于鉴定本不甚注重,另外也是买家各人凭眼力竞拍,因此问题会更多。兹附若干图示,略加说明,以为对比。

吴昌硕的画,其传世之作,较复杂也是伪仿最多的是其花卉蔬果类,而山水、人物画则较为单一。其花卉传世有数千件,大约四十多种画材在他

六十二岁前(1905)已次第画成,此后则是不断地重复大写各种花卉蔬果,再不断地变化丰富之。而他前后所画风格、款题都有不同,有一个不断成熟的过程。大约地说,其早年的画,相对地笔势还比较嫩些,节奏也不太快,造型还较简单或工致(他也画过双钩兰之类的作品),用色也较为简淡,而题款也每喜以篆书题句,而以较朴拙的楷书或楷书带行的字体题跋。吴昌硕的书法,早年有两种,其楷书学钟太傅(繇),行书是王觉斯体。而越到晚年,其题款越是随意,拙厚而飞动,楷行并用,而且题跋越来越长,甚至一题再题,有时三题也常见,全凭兴之所至。许多伪仿都是在书题上未“过关”,一看就有破绽。至于书法本身的功力和浑厚朴拙或结体行气更是无法与真迹相较。就如赵云壑之仿作,其用笔用色或款题都太腻,用笔勾线不松动,山石皴笔杂乱,因此可作判别。而王一亭因为大多用硬毫笔,因此用笔较方硬,苔点等方而不圆,勾线也较薄,而不如吴昌硕用羊毫写得浑厚圆润,又有独特的拙朴风趣,因此较易辨别。而且王一亭也只是为吴昌硕代笔,画人物和山水、禽鱼等,款题都是吴昌硕亲笔,实际上类于合作(图10)。从山水画看,吴昌硕的水墨较滋润,既浓重又透明,而且他的山峰大多是他花卉中石头用笔之移置或放大,简而有味,墨韵又自然,而草树则是他画花卉枝干之延伸,一般山水中的树木都勾干,出枝较长。如《乱石山松图》(1894)、《鄮湖奇景图》(1915)、《古木幽亭图卷》(1921),或者早年的《山水图横披》(1894)也是如此。他是用画树石的方法来写山水的,其用笔构图都不同于王一亭。传世的吴画山水不过十多幅,而其人物则更少,如所画钟馗、自写小像和佛像之类,不过几幅,戏作而已。如《挑灯读书图》(1908),还有早年为施石墨所写《钟馗图》(1893年端午节),也是偶仿金农笔意。而人物写照或佛像则是王一亭的擅长了,与吴昌硕的朴拙墨趣,自易分辨。

吴昌硕的字号、室号不同时期有不同的名目,因此其落款用印也要注意。一般在四五十岁前,用“吴俊”,其后至六十九岁用“吴俊卿”,其间也有用“昌硕”、“昌石”、“仓硕”、“缶庐”、“缶道人”、“老缶”、“缶”、“苦铁”、“老苍”的,尤其册页,字、号并用的很多,而六十九岁以后(1912)则一般用“吴昌硕”(也很少有用“吴俊卿”的),晚年则还用“缶翁”、“大聋”之类,还有很特别的署款,如“吴昌硕老缶”、“吴昌硕大聋”等。有趣的是,有一幅《观瀑图》(图11),墨笔小幅,“八十岁作”,旁有齐白石的长篇题跋:“余见缶庐六十岁前后画花卉,追海上任氏



图 10

非春島自喻有屋樹不獨涵底有來人牆頭飛野瀑

吳昌碩學石濤筆意
癸亥年八月



余見玉廬六十歲前後畫花卉連海上任氏得名天下七十歲後參趙氏法而
用心過之故開筆機氣勢彌盛橫塗豎抹鬼神亦莫之測於是天下真賞數厭矣
然見畫而知下拜者萬人中不過一二耳食補道者或十之三四罵者乃十之五六
雖非多人無幾也此老平生山水畫絕少今年八十一矣此幅猶題學石濤其不多
畫山水可見

悟園先生有道屬題甲子秋九月湘澤齊璜



图 11

得名天下。七十岁后参赵氏法，而用心过之。放开笔机，气势弥盛，横涂竖抹，鬼神亦莫之测，于是天下真当叹服矣。然见画而知下拜者万人中不过一二耳，食称道者或十之三四，骂者乃十之五六，虽再多人无效也。此老平生山水画绝少，今年八十一矣，此幅犹题学石涛，其不多画山水可见。悖园先生有道属题，甲子秋九月湘潭齐璜。”齐白石题于1924年，当时吴昌硕在北方看来称服者甚少，齐老真是独具肝胆。他说“此老平生山水画绝少”是对的，然而他确不知此幅《观瀑图》是根据另一幅吴昌硕山水的伪仿，笔墨松石且不论，画中题款云“老缶吴昌硕学石涛，癸亥冬年八十”，这个“老缶吴昌硕”就从未有，只有“吴昌硕老缶”，因此留意这类署款也是鉴定的重要一环。在用印方面，吴昌硕画早年题款下每用一印，晚年题款下则多用一朱一白双印，画角也另钤闲章或室号之印，或根据画局之气势流走，在欹角斜对用印，或于气口封守而用印，或于几个题款疏密单双而用印，总是精意而为，看似等闲而已。也正是在这些细微处，可见吴

昌硕画的博大精深，也成其诗书画印四者的融浑一体了。

总之，吴昌硕画的鉴定，关要处是看其画中的气息、气势、布局及流走，看其笔墨、格高、笔老、墨重、色浓，看其书体的演变，与画内在之呼应，看其题跋的款式及用印，等等。好在传世的吴昌硕画甚多，随时可以比对，与同时期的作品尤其佳作对照，自不难作出真伪的判断。当然，对吴昌硕生平及其艺术诸多方面及其特点的把握，也需要有相当的准备和长期的经验，应非一朝一夕所能成功的。

2000年1月中旬己卯岁暮于旧金山旅次



伪作



真迹