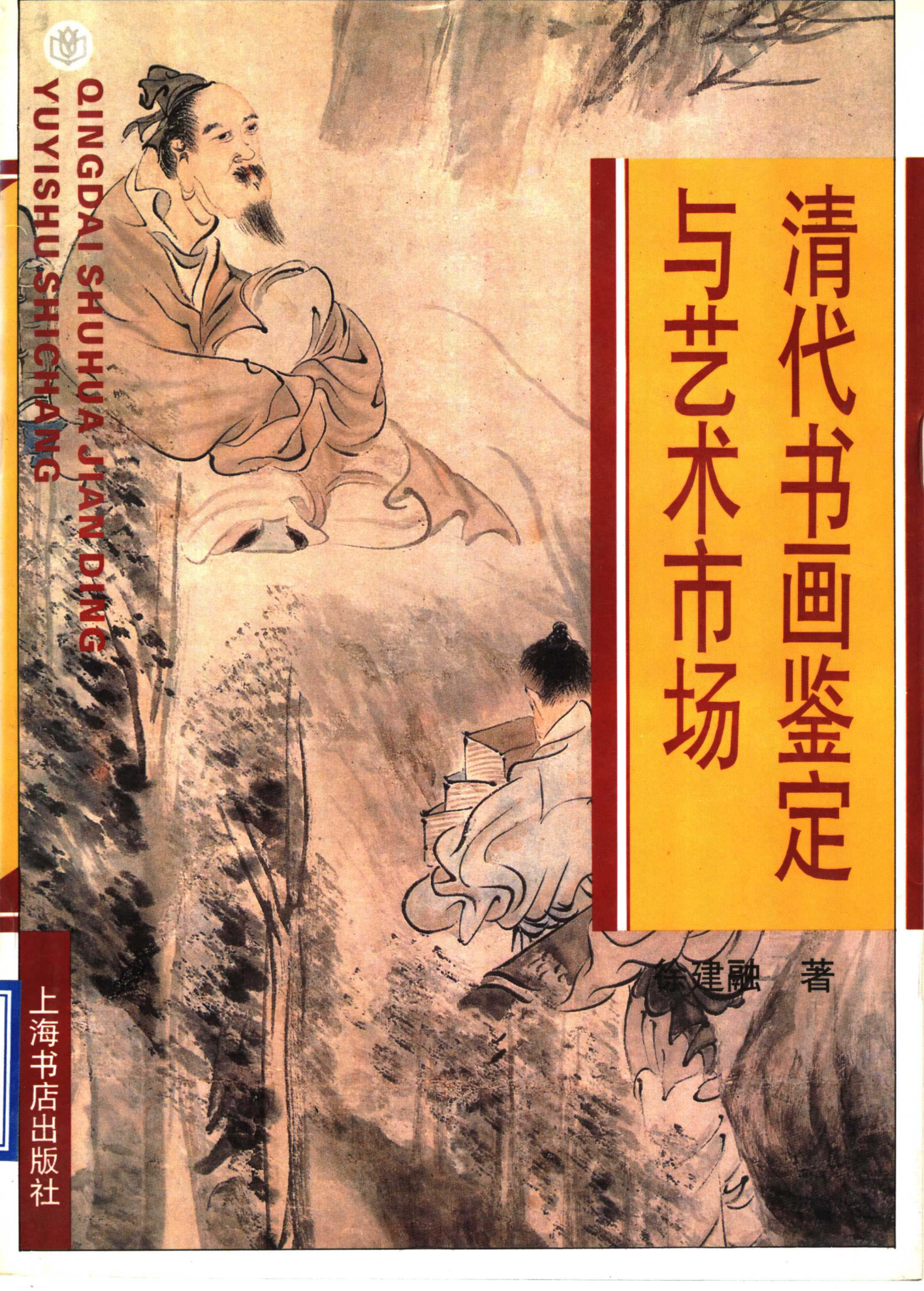




清代书画鉴定 与艺术市场

徐建融 著

QINGDAI SHUHUA JIAN DING
YUYISHU SHICHANG

上海书店出版社

清代书画鉴藏
与艺术市场

QINGDAI SHUHUA JIAN DING
YUYISHU SHICHANG

徐建融 著

清代书画鉴定 与艺术市场

上海书店出版社

责任编辑 柯国富
封面设计 谷 夫

清代书画鉴定与艺术市场

徐建融 著

上海书店出版社出版

(上海福州路424号)

新华书店上海发行所发行

上海市印刷七厂印刷

开本 787×1092 毫米 1/16 印张 19.5

1996年10月第一版 1996年10月第一次印刷

印数:00001—10000

ISBN7-80622-120-4/J·56

定价:50.00元

绪 言

80年代以后重新崛起的中国书画市场,在很长的一段时期内,古代书画作品主要局限于美国纽约;在港台、东南亚一带,则以近现代、尤其是民国以来的当代书画家的作品较为走俏。至于大陆艺术品市场,根据“文物法”的有关规定,以乾隆六十年(1795)为限,凡此之前的一律不准出口;宣统三年(1911)之前的,部份不准出口,因此更以近现代以来的作品为主,古代作品,仅在民间私下流通。然而,从1994年开始,港台的古书画市场逐步打开了局面,买家十分踊跃。从1995年开始,大陆的艺术品拍卖也陆续推出了古代书画家的作品,限于境内流通。种种迹象表明,古书画市场的兴起已是大势所趋,其广阔的开发前景,决不会亚于本世纪以后的当代书画。而作为市场上的所谓“古书画”,事实上又是以清代的作品为大宗,宋、元、明的作品则相对稀见。尤其是宋、元的作品,更可谓凤毛麟角,吉光片羽。

以1994年春季海外的三场古书画拍卖会而言,台北苏富比于4月10日开拍张学良定远斋的藏品,共207件,即以古书画、尤其是清代书画居多,成交率100%,成交额13,289.55万台币;纽约苏富比于5月31日开拍中国书画精品,共194件,也以古书画、尤其是清代书画居多,成交额145.4152万美元;纽约佳士得于6月1日开拍中国书画精品,共144件,同样以古书画、尤其是清代书画居多,成交额238.7615万美元。以个别书画家而论,如佳士得拍卖的“四王”,有王时敏的《午端图》,估价2.5~3万美元;王原祁的《仿黄公望秋山图》手卷,34.35万美元;王翬的《春水白鸥》,0.575万美元,《仿李成渔村晚渡图》,7.07万美元。纽约苏富比,王原祁的《仿黄公望山水》轴,估价2~3万美元。台北苏富比,王翬的《栽竹图》手卷,97.95万台币;王时敏、董其昌、卞文瑜、杨龙友四家《山水》扇面,32.2万台币;传为王时敏的《花卉》轴,18.4万台币;仿吴历的《溪涧读书》轴,41.4万台币;恽寿平、王原祁、高岑的六幅《山水、花卉》,109.25万台币;恽寿平、王原祁、李复堂、高其佩的六幅扇面,48.3万台币。“四僧”的作品,八大山人的《大别方丈铭》书法,在纽约苏富比拍卖3.22万美元;《荷花芦雁》真迹及张大千仿品两件,估价20~25万美元;《荷花小鸟》在佳士得拍得3.91万美元,《墨梅》3.22万美元。弘仁的《山水》扇面,0.8625万美元;《空林茂郁》,估价10~15万美元。髡残的《山水》册三开,1.725万美元;仿髡残的《山水》轴,在台北拍得5.175万台币。纽约佳士得推出石涛的作品两件,《山水》轴估价8~10万美元;《山水》卷估价5~7万美元。而92年6月纽约也曾拍出过一幅石涛的《松壑飞泉》,达51万美元。扬州画派中,金农和郑燮、恽寿平、伊秉绶等六家的《花竹》扇面,拍到181万台币;罗聘和罗芹淑合作的《书法、花卉》五开册,29.9万台币。罗聘在纽约拍卖会上也

有两幅,《梅花》轴 0.3737 万美元;《双勾竹石》轴 5.75 万美元。郑燮的《兰花》、《菊石》,估价 3.5~4.5 万美元;李鱣《芍药花》,估价 0.6~0.8 万美元;边寿民的《芦雁》,拍得 0.345 万美元;华岳的《松下高士》,1.035 万美元;《花鸟》扇面估价 0.25~0.3 万美元。袁江的《蓬莱仙岛》十二屏,22.25 万美元;袁耀的《深山行旅》,3.335 万美元。正统派中还有蒋廷锡的《蔬果》册十开,39.1 万台币;王昱的《仿黄公望山水》轴,估价 0.8~1 万美元;王学浩的《仿赵孟頫山水》轴,估价 0.35~0.45 万美元;王玖的《临前贤山水》册十二开,拍得 0.7475 万美元;王宸的《听雨第三图》,却拍到 2.3 万美元。野逸派中,傅山的《草书》0.575 万美元;王铎的《题画诗》估价 3~4 万美元;龚贤的《仿恽向山水》,估价 10~15 万美元;查士标的《竹树图》拍到 0.46 万美元;梅清的《抚松听琴》轴以 0.575 万美元成交,《曳杖过溪桥》则估价 1.5~2 万美元。还有江西画派的罗牧,《山水》轴拍得 0.4312 万美元;张崑的《柳林卜居图》轴,0.2875 万美元;高其佩的《鱼鸟山水》卷,4.025 万美元,另一幅《云山观瀑图》估价 6~8 万美元。宫廷画家中,董邦达的《峨嵋积雪》轴,1.61 万美元;丁观鹏的《天官图》轴,估价 4~6 万美元;传为郎世宁的《瓶花图》,拍得 1.725 万美元;唐岱和沈原合作的《水阁清芬》,1.61 万美元;焦秉贞的《渔村小景》,0.483 万美元。

综观 1994 年春季的海外清代书画拍卖行情,走势平稳,没有爆炒爆跌的现象出现,相比于当代书画的拍卖,风险较小,无疑更容易为买家所接受。因此,从 1995 年以后,大陆书画拍卖活动中相继推出以清代为主的古书画作品,既可与国际接轨,也适于国情,同时还可减少古代书画珍品的外流,藏宝于民间,对博物馆的收藏起到补充的作品,相信它的前途将是光明、持久的。

但是,所谓“风险较小”,是针对当代书画行情的人为炒作而言,从鉴定的立场看,其风险事实上还是不小的。由于清代书画的作伪,在当时即已相当盛行,后世更持续不衰。如所周知,清代是书画商品化炽盛的时代,书画家以笔租墨税,鬻艺收润,岁获千金,少亦数百金;因此,书画作伪亦随之趋于炽盛。著名的苏州片、河南造、湖南造、广东造、北京后门造、扬州皮匠刀等,所仿造的不仅有明代之前的作品,也有不少清代的作品,如扬州皮匠刀就是活跃于康熙、乾隆时期专仿石涛作品的一个造假团伙,在石涛生前便已开始作伪。甚至一些著名的书画家,也参与仿造同时人的作品,如郑燮诗云:“西园左笔寿门书,海内朋交索向予;短札长笺都去尽,老夫赝作亦无馀。”郑燮与西园(高凤翰)、寿门(金农)是好友,当时郑的不少朋友都通过他的关系求索二人的书画,郑将手头所有的二家“短札长笺都去尽”之后,竟然也以自己造假的作品应付求索者,而且仍然供不应求!郑燮造假高、金两家作品,其性质当然不能与一般的专职造假者相提并论,但清代书画的作伪在当时,包括书画家生前即已盛行的事实自无可置疑。与此相类似的还有代笔问题,如金农的作品常由罗聘代笔,乾隆的御书常由张照代笔,陆润庠的作品常由朱孔阳代笔等等。这些都属于“当代人作伪当代人”的范畴,它对于鉴定的主要依据即作品的艺术风格——包括时代风格、地区风格、个性风格,比之后世的作伪,显然更容易吻合;对于鉴定的其他依据如纸张、墨色、印泥等等,比之后世的作伪,同样也更容易吻合。所谓后世的作伪,例如乾隆时作伪康熙时的书画家,道光时作伪乾隆时的书画家,民国人作伪清代的书画家等等,凡书画家

去世之后,造假者对他的作伪,均属此例。但是具体情况又有所不同,大凡作伪距被作伪者的去世不太久的,对上述的情况也还是容易达到吻合的;只有作伪距被作伪者的去世已有相当一段时期,才难以达到吻合,因而需要做旧等处理。民国时期的书画作伪风气,基本与清代一脉相承。大凡书画市场的行情,总是以去世书画家的作品较为走俏,生前则相对冷淡,因此,书画作伪中,后世的作伪前人比之当代人作伪当代人也更为流行。例如民国的作伪中,除当代的名家齐白石、张大千等名头外,毕竟以造假古人、尤其是清人的作品为多。齐白石、张大千在民国时的润格虽然不低,毕竟没有八大、石涛等受典藏家的欢迎,因此,事实上,张大千在当时主要也不是靠出售自己的创作谋生,而是在造假八大、石涛方面显露出过人的才华。又如江寒汀,也在同样的原因下大量地仿造虚谷。50年代以后,书画市场停滞,各种书画作伪也趋于消沉;直到80年代以后,书画市场重新崛起,各种书画作伪才重新活跃起来。但由于种种原因,80年代以后的市场,当代书画名家的作品价格扶摇直上,而包括清代在内的古代书画作品,除少数大名头外,一般均不是十分景气。因此,书画作伪也一变传统的以作伪前代为主、作伪当代为辅,而成为以作伪当代为主、作伪前代为辅。作伪风气的这种转换是理所当然的,因为作伪前代人的作品,在技术上的难度较高,在经济上的收益较小;而作伪当代的作品,在技术上的难度较小,在经济上的收益较高,避难而就易,舍小而取大,正是人之常情。尽管如此,却并不意味着80年代以后的作伪就没有针对包括清代在内的古代作品的,作伪日奇,古代的,当代的,大名头的,小名头的,各种对象,各种手法,意料之中的,常理之外的,都有可能出现。

上面分析了清代书画的作伪在当时、后世、民国时期、80年代以来的不同情况,当以后世、尤其是民国时期为最盛。试从鉴定的角度,同时人的仿造最难辨别,除非在艺术风格上露出明显的破绽,纸张、墨色、印泥的新旧程度,一切都是到了年份的;后世、尤其是民国人的仿造,虽然年份不到,但经过了做旧的处理,这种处理到今天又经过了数十年的自然风化,以致很难看出做旧处理过的痕迹,除非艺术风格明显不类,同样是难于辨别的;至于80年代以来的仿造,在鉴别时就相对容易得多。

此外,艺术市场上对于鉴定的角度与博物馆也是有所不同的。其特点是把鉴定与市场操作结合起来,因为真伪可以争论,但市场则必须处于是否成交的抉择上。一件作品挂在博物馆里,它是真的还是假的,各人可以有各人的看法,甚至可以几十年、上百年地进行翻来复去的论争;金农的某一幅画,它是亲笔还是代笔,在博物馆中也是可以展开讨论、争议的一个学术问题。然而,对于市场的鉴定来说,尤其对于买家来说,就不能如此地学术化,如果以博物馆式的学术化的书画鉴定来要求,市场就要寸步难行了。一般来说,对于那些开门见山为真或伪的作品,市场的态度是应与博物馆相一致的,唯独对于有争论、有不同看法的作品,市场必须当机立断,而不宜、也不可能作没完没了的讨论。赵汝珍《古玩指南》中提出:“书画之真伪固宜分辨,但亦不可过于拘执,宜以佳者为真,劣者为伪,且不可必以真者为佳,伪者为劣;盖真伪之分至难确定,优劣之分又不可专恃真伪也。从来书画名家均有代笔,其代笔而佳者,虽本人亦难分辨,况局外人而又逾数百年之后乎?…故以真伪定取舍,未有不失优劣颠倒者。”又说:“故吾人购买只论其佳与劣,固不必专事

真与伪,真者且佳,方为上选,真者而劣,虽真亦不取,伪而佳,亦可取,伪而劣,斯不足道矣。”这里指出真伪与优劣的不一致性,无疑是正确的;以优劣为购藏的标准,也显得当机立断,可以作为今天市场的参考。但我个人却认为,即使在市场上,也应以真伪为第一,优劣为第二,优劣的评判,应在真伪的鉴别之后而不是之前。一般情况下,开门见山的真而优,自为上选,真而劣,亦仍可取;开门见山的伪而优,虽优亦不取,伪而劣,当然更不取;有争论的,优者可取,劣者不取。特殊情况下,如见到张大千造假的八大、石涛画,江寒汀造假的虚谷画,虽明知其为伪,也还是可取的。与此同时,当然还有一个价格的问题,不能不作为鉴别、购藏时的参考依据,即对于真而优、真而劣、伪而优、伪而劣、有争议之优、有争议之劣,都应有相应的价格而不能离谱,才可能为市场和买家所接受。

具体而论,清代书画的鉴定,其基本的方法是与一般古书画的鉴定方法完全一致的,即首先需要了解其作伪的方法,其次便是从主要依据、辅助依据、旁证材料各方面去加以印证。清代书画的作伪方法,与一般古书画的作伪也是大体相同的,即可分为利用实物作伪和凭空臆造两种。凭空臆造多摹仿被作伪者的艺术风格直接在白纸上挥洒,也有利用传闻或著录书,根据文字内容进行形象绘制的,则更具“可信性”即欺骗性。所使用的纸、墨,以旧纸、旧墨为多,也有用新纸、新墨的,需经过作旧的处理,以去掉其“火气”。作旧的方法不一,一般的仅将其染旧,更有将其任虫蚀雨淋使之破碎的。染旧以鼠灰及麦黄两色为最多。染鼠灰色用糊屋旧纸加碱水与画共煮之,煮毕晒干即成。染麦黄色用红糖水调藤黄直接染出,然后添香灰一层。利用实物作伪多将民国或清代的无款画或小名头画,通过添、挖、补、改款等方法,使之成为有款画、大名头画。因为清代书画流传至今,有的因年代久远,有的因保存不善,致有破损出现,所以对之进行裁割接补,无伤大雅。添款的办法,因纸绢既旧,上浮绒毛,不易入墨,而添款的墨色倘与画心不同,容易为人识破,故须先将绒毛压平,且用旧墨书写;又恐装裱后墨迹润渗,又须用矾水将题字之处圈涂,再用薰旧法将题款及印章变旧。清代时盛行围屏格心画,民国后多流散市场,这类字画,多为小名头或无名书画家所作,便成为作伪的材料,视与其画风相近的大名头添加相应的名款即成。另外,清代的大书画家,有不少是开宗立派的领袖人物,追随其后的小名头代不乏人,他们的作品,同样成为作伪的材料。至于通过揭裱作伪,则类似于代笔,属于一种“半作伪”。如某一书画家的作品是绘制在夹宣上的,高明的裱画师能将其一裱为二甚至三,每裱裂一层,原迹必致减色,于是作伪者再用薄纸托上,其墨色转淡处再行照样添补,有露新墨痕迹处也将之薰旧。这些不同的作伪方法,运用于当时、后世、民国时期、80年代以后,对于我们今天进行鉴定的难易程度也是各不相同。一般而言,当时人作伪当时人,以凭空臆造为多,也较难鉴别;后世、尤其是民国时期的作伪,则以利用实物作伪者更难鉴别;至于80年代以后作伪的清代书画,无论凭空臆造还是利用实物作伪,几乎没有不能鉴别的。

无论对于何一时期、何种方法作伪的清代书画,鉴定时的先决条件是要尽可能充份地了解清代书画发展的一般情况,包括它的时代风格和地区风格,尤其要充份地了解一些重要书画家的个性风格,并以之作为鉴定时的最主要依据。离开了这方面的必要知识,对清

代书画的鉴定是根本不可能入门的。准此,本书将在以后的有关章节中,给予尽可能详细的分析和介绍。此外,对于各家的生平情况,题款、用印的规律等等,也必须有所了解,这方面的知识,目前也有大量的图文资料可供参考,鉴定者应随时注意收集,具体不在本书中讨论。

在这里需要特别加以说明的,是纸绢、墨色、印章的新旧程度,对于清代书画鉴定的辅助依据作用,有时能起到相当重要的意义。如果用一面较高倍数的放大镜观察,凡真迹,纸绢的表面并不平匀,如同剥去了一层膜皮,有虫蚀之状,且必有一层包浆的白灰若隐若现,所以,纸绢的颜色无论深浅,所有厚薄、里外、凹凸均相一致,且墨色、印章皆“吃”入纸绢的肉里;而伪作则因用颜色染旧,所以厚则深,薄则浅,里则轻,外则重,凸则有,凹则无,因质地之不同,受色之程度必异,且墨色、印章皆浮在纸绢的表面。以墨色而论,凡真迹,不仅“吃”进纸绢的肉里,且其上有一层白霜,细视则无,若无还有,任何剥刮也不退去,或墨色之内现有莓苔一层,亦似隐似现,剥刮不退;凡伪作,系用香灰吹散使之粘附于上者,所以若一拭擦,则墨色新亮火气,轻浮而不沉着,光亮而不浓重,与自然生成、天然浑涵者绝不相同。此外,凡利用实物作伪的,虽纸绢为天然陈旧,而所添加的题款即使所用的是旧墨,为防揭裱时洇污,必用矾水圈涂,鉴别时不能以目力确定,可用舌尖一舐,如为后添款,必含有矾之涩味。当然,这一些,必须是作伪的时代距被作伪者较久远,而距我们今天则较近的情况下才可能有效,否则的话,是不能依之作为最终的判断的。如以墨色的完全“吃”进纸绢的肉里而论,一般有十年的时间便可达到,纸绢的自然陈旧,大约也以五十年的时间可以达到。所以,当从纸绢、墨色、印章的新旧程度不能排除作伪的情况下,最终还是必须回到画面的形象、内容,并结合各种旁证材料,从艺术风格等各方面加以综合的比较。

总之,对于清代书画的鉴定,凡有疑问的,即所谓“不开门”的,大体可以根据这样的程序来进行:

一、通过对纸绢、墨色、印章新旧程度的鉴别,定其为伪作;如不能排除其作伪,或初步认定为真迹则进入下一步;

二、通过对画面形象、内容的鉴别,主要是艺术风格、尤其是笔墨风格的鉴别,定其为伪作;如不能排除其作伪,或初步认定为真迹,则进入下一步;

三、通过对题款、题跋内容的鉴别,以及各种旁证材料,帮助风格的鉴别作出最终的肯定结论。

一般第二步鉴定为真,第三步亦为真,则可以保证其为真的结论;第二步鉴定不能排除其作伪,第三步认定为伪,则可以保证其为伪的结论。

凡没有疑问的,开门见山为伪,则自无须第一、第三步的程序。但如开门见山为真,为慎重起见,最好再履行第一、第三步的程序,一般第一步程序必真,第三步程序则可能真假参半。如果第一步程序为伪,那鉴定者真是大跌眼镜了。至于第三步程序的可能真假参半,情况就较为复杂,因为第三步属于考订的范畴,第二步属于目鉴的范畴,历来的书画鉴定,以目鉴为主,考订为辅,尤其是市场的鉴定,更是如此,不允许博物馆式没完没了的无

休止争论、考订，而书画家实际创作的情境，又相当复杂，所以，目鉴为真，考订亦为真，自然可信地保证了作品为真的结论；目鉴为真，考订不真，亦不能据之推翻作品为真的结论；至于对第三步程序中所发现的问题，自可从各方面作出某种合理的解说。

一般来说，清代书画的赝品，无论当时还是后世乃至80年代以后所仿造，大体上正统派一路的绘画，以照本死模为多，也有以不同本子上的物象加以重新组合成构图的，甚至题款也用勾填，因而，从艺术风格的角度，便显出刻板、僵滞之弊；而野逸派一路，多为随意挥洒、凭空臆造而成，常在物象的形态、笔墨的组织等方面露出失控的马脚。以书法而论，凡讲究气势的，如清初沿袭明代书风的王铎、傅山等的帖学行草书及中后期碑学书家的行草书伪作，多放笔挥洒即成而有失控之弊；而比较平稳的帖学馆阁体书法如各种翰林字对及碑学的篆隶北魏书伪作，多双勾廓填而成，因而有刻板、僵滞之弊。至于实际的情况，则必须结合对各家的具体风格进行把握和分析。

正是基于如上的原因，再加上对于包括清代在内的古代书画鉴定的一般方法，在不少著作中都已作了详尽的分析、探讨，因此，本书的重点，将尽可能充份地介绍、研究清代书画名家的艺术风格，以提供目鉴时的依据和参考。

目 录

上 编

绪 言	1
第一章 清代书画发展概况	1
第一节 绘画	1
一、前 期	1
二、中 期	2
三、后 期	3
第二节 书 法	3
一、前 期	3
二、中 期	4
三、后 期	4
第二章 清代代表画家的艺术风格及其鉴定	5
第一节 正统派画家	5
一、王时敏	5
二、王 鉴	6
三、王原祁和娄东派画家	7
四、王翬和虞山派画家	8
五、吴 历	9
六、恽寿平和常州派画家	10
第二节 野逸派画家	11
一、弘仁和新安六家	11
二、髡残和程正揆	14
三、朱耷和牛石慧	15
四、石 涛	17
五、萧云从和姑孰派画家	19
六、龚 贤	19
七、担 当	20
第三节 清代前期其他画家	20
一、苏州地区诸画家	21
二、梅清和安徽地区诸画家	21

三 张风和南京地区诸画家	22
四、罗牧和江西派画家	23
五、武林派诸家	23
六、松江派画家	24
七、波臣派画家	24
八、傅山和其他画家	24
第四节 宫廷画家	25
一、郎世宁等西洋画家	25
二、焦秉贞等专职画工	26
三、侍臣画家	26
四、宗室画家	27
第五节 扬州画派诸家	27
一、扬州画坛前期诸家	27
二、“扬州八怪”诸家	28
第六节 清代中期其他画家	33
一、高其佩、上官周和王树谷	33
二、京江画派诸家	34
三、戴方翼汤和正统派诸家	35
四、改费和仕女人物画诸家	36
第七节 上海画派诸家	37
一、任 颐	37
二、虚 谷	39
三、吴昌硕	39
四、其他诸家	40
第八节 清代后期其他画家	44
一、广东地区诸画家	44
二、扬州地区诸画家	45
三、京津地区诸画家	45
第三章 清代代表书家的艺术风格及其鉴定	46
第一节 沿续晚明书风的诸家	46
一、王 铎	46
二、傅 山	47
三、其他书家	48
第二节 帖学和馆阁体书家	49
一、玄烨、弘历、铁保和永理	50
二、沈荃、陈奕禧、张照和汪由敦	50

三、笄重光、姜宸英、汪士铉和何焯	52
四、刘墉、梁同书、王文治和翁方纲	53
五、其他书家	55
第三节 “画家书法”诸家	56
一、朱耷和石涛	57
二、扬州画派诸家	58
第四节 金石碑学书家	60
一、郭宗昌和郑簠	61
二、邓石如和伊秉绶	62
三、阮元和包世臣	64
四、何绍基、赵之谦、张裕钊和吴昌硕	66
五、康有为和其他书家	69
附录一：“四王”艺术综论	74
附录二：石涛批判	94
附录三：“扬州八怪”批判	102
附录四：“馆阁体”辨	114

下 编

论艺术典藏的价值	117
书画形制的投资选择	123
一、立 轴	124
二、屏 条	126
三、对 幅	128
四、横 披	129
五、手 卷	130
六、册 页	132
七、镜 片	134
八、成 扇	135
九、屏 风	138
十、其 他	139
艺术市场漫谈	140
一、'95 后艺术市场前景答客问	140
二、当代书画行情走势分析	142
三、古代书画行情走势分析	145
书画鉴定札记	148

一、目鉴为主 考订为辅	148
二、利用实物作伪二法及其鉴别	149
三、书法作伪二法及其鉴定	151
四、艺术风格的多样性及其鉴定	151
五、书画家本人的意见及其鉴定	152
六、真伪鉴定与“味道”辨别	153
七、买进赝品怎么办	155
八、长官意志与书画鉴定	156
1994 年书画拍卖行情要览	159
一、台北苏富比定远斋藏品拍卖	159
二、香港苏富比春季拍卖	168
三、香港苏富比秋季拍卖	173
四、香港佳士得春季拍卖	177
五、香港佳士得秋季拍卖	182
六、上海朵云轩 6 月拍卖	186
1995 年书画拍卖行情要览	192
一、纽约佳士得春季拍卖	192
二、香港佳士得春季拍卖	195
三、香港苏富比春季拍卖	200
四、上海朵云轩春季拍卖	204
后 记	213
图版目录	214

第一章 清代书画发展概况

清代是中国书画史上的繁荣多彩期,它上承明代之前千余年的优秀传统而集大成,下启民国以后近百年的艺苑思潮而求新变,无论书家画师人数之众多,流派风格之迭起,画科书体之齐备,都令人有眼花缭乱之感。但从总体上把握,则可以分为三个阶段,这三个阶段,书、画大体重合但并不同步。就绘画而论,顺治、康熙为第一阶段,雍正至道光为第二阶段,咸丰至宣统为第三阶段;就书法而论,顺治至雍正为第一阶段,乾隆、嘉庆为第二阶段,道光至宣统为第三阶段。在不同的阶段,各有不同的书画中心、代表性书画家和风格流派、画科书体和特色成就。其中,绘画以前期为最盛,中期为渐衰,后期则再兴;书法以前期为过渡,中期为至高,后期仍不堕。

第一节 绘 画

一、前 期

自清朝定鼎至康熙,是清代绘画发展的第一个阶段。在这一时期,著名的画家和画派有如群星璀璨,争相辉映,形成如秦祖永在《桐阴论画》中所说“名家林立,美不胜收”的艺术格局。据张庚《国朝画征录》、《国朝画征续录》所记清初至雍正末年、乾隆初年的画家达460余人之多,方薰《山静居画论》引其友朱仲嘉言,犹以为:“惜其未载,未及详备,耳目所及,爵里可知……画皆传赏艺林,尚遗其名,况地隔千里,僻处蓬牖之士,可胜计哉!”其繁盛的景象,自不难想见。而其中的煊赫大家,又都集中于雍正朝之前,形成这种繁盛格局的原因是多方面的,既有历史传统的渊源,也有改朝换代所造成的思想观念上的裂变,此外还有社会经济的发展变化所带来的种种影响。

清代前期的许多画家都出生于明代,有的甚至在明末就开始了艺事活动,因此,他们的艺术直承晚明余绪,在新的历史条件下承续开拓、发展变异。尤其是以“清初六家”为代表的画派,在名家辈出、流派纷繁的清前期,占据着统治的地位。所谓“清初六家”,是指王时敏、王鉴、王翥、王原祁、吴历和恽寿平六位画家,又称“四王吴恽”。六家中,四王和吴均擅山水,恽则除山水外特精花鸟。他们恪守董其昌梳理过的文人画传统,力学古人,以求“集古之大成而自出机轴”,创造了一种平稳、安闲的笔墨结构图式。一时从者颇众,形成“娄东派”、“虞山派”、“常州派”,被尊为“山水正宗”或“写生正派”。影响遍及江南一带,后来又传入宫廷之中,受到统治者的青睐,被尊为“正统派”。综观正统派的绘画,并非没有个人的创造,只是他们的创造,并不注重于通过笔墨来抒发个性的情感,而是更注重于通过笔墨提炼、重铸传统的结构;亦并非没有生活的体验,只是他们的体验,并不注重于通过

客观物象的观察来传达造化的灵秀,而是更侧重于通过客观物象的观察来印证传统的图式。不过,就传统一笔墨一结构的整理而论,他们的成就确实无与伦比,标志着中国传统绘画的终结;一如当时文化学术方面的诸多成就,标志着中国传统文化学术的终结。

与正统派同时,安徽、金陵等地的遗民画家,包括江西的八大山人,云游天下后来主要活动于江南的石涛,云南的担当,山西的傅山等,同样在不同程度上受到董其昌画学思想的影响。但不同于正统派的是,明清移祚的家国之变在他们的心理上激起了强烈的创痛和不平,因而入清后以泪和墨,直抒性灵,或借山川而代言,或托花鸟而寄恨,表现出强烈的创新精神。其中,安徽的弘仁、金陵的髡残与八大、石涛并称“清初四高僧”,个性的面目尤其强烈、鲜明。他们师造化更重于师古人,得心源更重于师造化;同时,尽管他们的绘画与正统派一样追求笔墨的表现,但各各不同的创新意识造就了他们的笔墨形态,比之正统派更加个性化、更加激情化,后世称之为“野逸派”。如果说正统派的笔墨,更具庙堂气象——尽管他们中的不少画家终其一生身在江湖,如老二王、吴恽等;那么,野逸派的笔墨,更具山林气象——尽管他们中的有些画家也曾心存魏阙,如程正揆、石涛等。

正统派、野逸派之外,清前期的职业画家也相当活跃,大多直承明代吴门画派、武林派、波臣派等余绪,创造性不是很大。

二、中 期

自雍正至道光,是清代绘画发展的第二个阶段。在这一时期,清朝的统治已趋于高度的稳定,政治安定,经济繁荣,强烈的民族对立情绪逐渐淡化,传统的文化艺术完成了它的终结而开始谋求转型。在这样的社会背景下,绘画艺术的发展相对沉滞,尽管从画家的数量来看仍不减前期,但煊赫的大家实在不足屈指之数,总体的水平更不足与前期相提并论。这实际上也意味着,传统的、经典的绘画形态于清代前期达到终结的高峰以后,开始趋于衰落,而这种衰落,又标志着向新的绘画形态的转型。

首先,政治的安定,对于绘画艺术提出了供奉的要求,宫廷绘画于是趋于炽盛。虽然,中国画作为供御的宣传工具,在汉、唐、宋都曾有过辉煌的历史,但从宋、元以降,尤其是明代后期董其昌对于文人画传统作了梳理以后,作为传统的、经典的绘画形态,已经不适于供御的性质。这从盛行于宫廷中的正统派绘画,可以看得十分明显。正统派的绘画,在清代前期的特色,尽管也以平稳、安闲、雍容、雅正著称,但仍不失自由抒写的笔墨意境;而进入中期以后,却日趋僵死、平板,仅剩下一层坡、二层树、三层山的结构躯壳,厌厌无复生气之可言。至于直接为统治者歌功颂德的创作,经过宋、元、明数百年的历史性中断,显然也无法回复到汉、唐的传统。值得注意的是,由西方传教士带到中国的西洋写实画法,恰好迎合了统治者的要求,一时大盛于宫廷之中,不少传教士画家并供职内廷,用中国画的工具、材料运西洋画的技法,讲究解剖、结构、透视、光影,被称为“中西合璧”画派,虽造型逼真类照相摄影,承担了大量纪实画的创作以反映统治者的文治武功和日常起居生活,但“虽工亦匠,不入画品”,终归于夭折。

宫廷之外的画坛,扬州是一个引人注目的中心。随着盐运业的繁荣,市民文化思潮的高涨,绘画商品化的加剧,以及石涛晚年定居扬州所留下的艺术创新思想,一大批本籍的、

清代书画鉴定与艺术市场

外籍的画家纷纷至此鬻艺为生。他们大都生世坎坷,满腹愤世嫉俗的牢骚,用水墨大写意的方式写花鸟、人物,以诗、书、画、印相结合,嬉笑怒骂,皆成文章,既用以发抒自己“清高”、实质穷酸的情襟,同时又用以迎合商贾附庸风雅的需求,成为中国画商品化的自觉样式,画史上称为“扬州画派”。在此之前,中国画的商品化虽有所萌芽,但却并不是自觉的,而仍以传统的、经典的审美理想为基本的范畴;从此以后,中国画的发展便日益自觉地偏离了传统的、经典的审美范畴,而向近现代转型。但从艺术的品格来看,扬州画派的成就显然不及前期的正统派和野逸派,即使他们较多地继承了野逸派的画学思想,但在笔墨的意境和形态诸方面,却显得草率、外露,缺少修炼,气格不是很高,浓郁的江湖、市井气息,略无平淡天真的高雅韵致。

宫廷绘画和扬州画派之外,江浙其他地区的画家,大多恪守正统派的文人画传统或明代以来的职业画传统,并无突出的创意。

三、后期

自道光至宣统,是清代绘画发展的第三个阶段。在这一时期,清朝的统治日趋衰落,外国列强的入侵,近代资本主义工商城市的崛起,使得画家的生存创作条件发生了前所未有的变化。以上海为中心,大批鬻艺谋生的画家在新的形势之下,开创出清新明丽、雅俗共赏的画风,适应了近代市民的审美理想,成为中国画商品化的最佳形式,而有别于前此传统儒商经济所孕育起来的商品绘画,最终完成了传统的、经典的绘画向近现代绘画的转型。上海之外,广州等通商城市的绘画也表现出相近似的发展方向。它们的共同特点是,继承传统的笔墨和诗、书、画、印相结合的形式却不为所囿,发抒个人的情感又不自鸣清高,以传统为根本适当吸收借鉴西画之长,以个性为灵魂亦表现市民的生活理想和热情。其中,以任伯年、虚谷、吴昌硕的成就最为杰出。至于同时期北京、天津等传统城市的画家,基本上仍局限于传统的、经典的正统派范围之内讨生活,没有多少新的创造。

第二节 书法

一、前期

顺治、康熙、雍正三朝为清代书法发展的第一个阶段。在这一时期,占据书坛主流地位的是帖学行草书体,并基本上为明季书风所笼罩。特别是一些由明入清的书家如王铎、傅山等,更与明季张瑞图、黄道周、倪元璐的书风波澜相沿,讲求奇崛、昂藏,气势夺人,但后继乏人,终成绝响。倒是董其昌作为晚明书坛的一代宗师,其影响对于清初书坛更为广泛深远。尤其由于康熙的偏爱,竟使流美、潇洒的董书成为一时书学的正径。再加上当时的科举制度“尤以字体为重”,遂使帖学走上了“馆阁体”的路子,成为干禄的工具而渐趋式微。同时,金石碑学也在这一时期初露端倪,不过势单力薄,未能形成气候。值得注意的是八大山人、石涛等人,或揉合碑学,或以画入书,别开画家书法的生面,为前此的书法史上所未见。