

国际标准刊号ISSN0461-6855

国内统一刊号CN11-1190/J

国内邮发代号2-172

国内定价20.00元

中文社会科学CSCI期刊

1957年创刊/双月刊/总第182期

2019.2

ART RESEARCH

艺术研究



ART RESEARCH

目录

探索与建树

- 004 “先驱之路：留法艺术家与中国现代美术（1911-1949）展”前言 范迪安
- 005 20世纪上半叶中国美术现代性的两种叙事——以“先驱之路：留法艺术家与中国现代美术（1911-1949）展”为例 红 梅

美术评论与理论

- 010 全球视野中的美术史研究：变动的格局与未来的展望 巫 鸿
- 015 事件、话语及微观史——谈《艺术&语言国际：艺术世界中的观念艺术》的几点启发 王志亮
- 019 “拯救表象”：阿多诺美学理论的核心命题 常培杰

古代美术史

- 028 “再造商礼”——战国楚地商代礼俗的复兴 张闻捷
- 046 《向氏评论图画记》与“画目二大籍”关系辨正——《清明上河图》研究 章宏伟
- 053 明清的摩登——世界艺术史中的阊门版画 张 晴
- 063 18世纪朝鲜文献中的《清明上河图》 陈婧莎

近现代美术史

- 072 徐悲鸿的素描观及其再理解 王文娟
- 079 抗战时期“中国美术学院”的若干史实考证 左小康
- 084 书法题跋、款文与钤印在绘画鉴赏中的导读要义——以吴昌硕绘画为例 王中焰

现当代艺术

- 097 1960年代的文化大争论、趣味的转向与波普艺术的兴起 柳淳风

设计艺术

- 104 天安门建筑彩画艺术价值初探 李 沙 张 璐
- 108 “虚体”的策略——关于中央美术学院燕郊校区规划和附中设计的文本叙事 王铁华
- 116 恭王府门窗装饰纹样的艺术内涵研究 滕学荣 高 娣 杨 琳

世界美术史

- 120 论视觉文化与社会治理间的互动关系——以希腊-巴克特里亚时期阿富汗阿伊·哈努姆城的视觉世界为例 李京泽
- 125 视觉之外：从希尼斯特别墅壁画中的帘幕说起 胡 桥

创作与评论

- 132 创作是动与静的博弈——关于时代和传统对于艺术创作之影响的一点思考 刘 璐
- 135 中国传统民间美术图像构成与语义表达 杨雨佳

书法题跋、款文与钤印在绘画鉴赏中的导读要义

——以吴昌硕绘画为例

王中焰

内容提要:在绘画创作的过程中,书法题跋、款文与钤印既有作为画面构图之需,可行之有效地考量创作者对绘画技法综合驾驭能力,亦有证史、抒情、言志的文化内涵,具有技法之外不可替代的导读要义,而对于欣赏者而言,此要义往往对绘画鉴赏过程的深入,起着更为关键的作用与价值。

关键词:题跋;款文;钤印;风格

一、“风格论”是技法层面对绘画鉴赏过程起到厘定作用的较为恒常的依据

在绘画鉴赏中,“风格论”是最为恒常、也是较为直观且有效的厘定依据。以吴昌硕的绘画为例,我们可从其鲜明的风格特征上展开相关审美鉴赏活动。

现藏于中国美术馆的《松》(图1),为吴昌硕七十三岁所作,画面中松之主干直耸云霄,而下垂一枝似银钩蛭尾,既打破画面竖向的分割,也增添了所表现题材的生动性。松针多呈横势且密集于右上角,与四行密集长款相呼应,使简约的画面彰显出大匠之门径。为了突出空间层次,吴氏选择性地用湿淡笔墨勾染主干,而用浓墨勾写松针,故松针、松干的虚实、远近关系呼之欲出。松针用笔书写性强,出自吴氏习石鼓文之篆书笔意。松针虽以浓墨为主,然又能注意浓、淡、枯、湿的交错应用,近处松针浓墨湿画,显得痛快淋漓;

远处松针干墨淡墨相间,显得萧散超然,赋予整体上居于实处的松针又有了层次与节律上的变化,可谓造化相通、生意盎然,一派浓厚的金石气息。

吴氏晚年画风表现得更加轻松率意,其八十岁所作的《梅花水仙图》,现藏普林斯顿大学艺术博物馆,该图中水仙、立石、梅花自左下相递揜映推移而出,此种布局方式实则极难把握,画面易趋平正无奇,然吴氏通过水仙、立石、梅干走势的不同以及长款的配合,于平实中显机心。近处水仙兼工带写,墨色淡雅,取倚侧之势。立石淡墨勾擦、水墨交汇通透。远景梅花墨色浓重,枝干不多,然穿插有序,简练无一冗笔。花蕊聚散离合有致,反映出吴氏此时画梅信手拈来而法度全备。其自称“苦铁道人梅知己”,[1]从此作足可见吴氏晚年人梅俱老的艺术高境。而这些作品都集中彰显了吴氏绘画所独具的艺术特色:以书入画充满“金石”与“写意”气息的画风,这显然为鉴



图1 吴昌硕《松》中国美术馆藏

赏者提供了较为可靠的厘定依据与切入途径。

不仅如此,绘画风格还可以为绘画作品的形制、创作年代等佐

以依据。如吴昌硕所作《书画合璧册页》，是册合书法、绘画凡十二开，计廿四件，含所书作品十二件，均为吴氏临写《石鼓文》。

《石鼓文》因其形状如鼓而得名，现藏北京故宫博物院，其上文字剥蚀残损严重，然册中临字较多，富有参考价值。所绘作品十二件，为芍药、梅花、荷花、兰花、水仙、菊花、紫藤、桂花、茶花、雁来红等写意花卉，几乎囊括了吴氏一生所绘花卉题材。由于尺幅不大，其所绘花卉更显几分轻松与率意。然此廿四件合璧书画册中，多为不纪年穷款。其中九件有明确纪年，除一件绘画题“丁巳四月”，其余八件皆署“己未”款文，时间跨度从“四月朔”直至“七夕”。但所绘花卉用笔与石鼓文书法风格成熟且统一。从绘画作品出版和展览的过往历史来看，有很多册页、多条屏形式的绘画作品，乃后人人为合成，并非作者创作之初的形制。鉴于此册中书法风格上的高度统一，以及“己未七月”“己未长夏”“己未七夕”诸题款，《石鼓文》的临写或集中在己未之夏。因此，从画风、书风判断，没有纪年的作品也应在“丁巳”至“己未”前后，且主要集中在“己未”。而由此看来，这些作品或为吴氏有意成册而为之，有垂范后世之想。当然，从风格定形制有鉴定上的参考价值，但也不能墨守成规，比如成熟的书画家，在相隔不远的时段里，作品风格是不会有太大变化，因此如果要准确地对作品作出判断，尚需依据具体的纪年，如中国美术馆所藏《花果图》（图2）常以四条屏的形式展出或推介，四屏在画风上也是颇为统一，毕竟此时吴氏画风当属最为稳定、老成之际。画法上干湿浓淡，极尽天然烂漫之趣，四屏又为同一题材，且以四条屏形式呈现，似乎这就是一件完整的四条屏作品，但是，从落款



图2 吴昌硕《花果图》中国美术馆藏

纪年来看，却并非系吴昌硕为此四屏形制专门而作，其中同为七十七岁所作两屏，亦有相当的时间跨度，一为“四月”，另一为“秋天”，而其余两屏时间间隔更趋弥久，其一题记“年七十九”，其二题记“年八十二”。此外，画幅的不等宽度也可进一步证实。这应该是基于收藏或展览归类的考虑，四屏才予以集中展示。因此，风格论在鉴赏过程中的亦有其局限性，我们又必须借助书法题跋、款文与铃印所形成的合力，才能在鉴赏过程中对作品做出最准确的判断。

二、书法题跋、款文与铃印是文化层面上对绘画鉴赏过程起到有效论证的史料

1、吴昌硕绘画中书法题跋、款文对其作品鉴赏所起到的导读要义

中国画题款有始于唐、发展于宋、成熟于元，[2]而书法题跋、款

文在作品鉴赏中所起到的导读要义主要体现在印证社会历史、昭示作者创作认知与心理状态、体察作者本人的人生经历、传递作品流转轨迹、诠释作品内容以及真伪的判定等方面。

吴昌硕六十七岁所作《篮菊图》（图3），现藏于南京博物院，是图用笔、用墨精致中不乏率意。篮柄线条篆意浓郁，菊花设色稳重。菊篮与长篇题款分据画幅上下，偏于左侧。右下蒲草似有因构图上的不足而匆忙补救之嫌。此作虽称不上吴氏佳制，然极具史料价值。这可能也是受画者陈半丁事先将之馈赠友人继而又愧悔之因，而其史料价值正是从书法题跋和款文中得以具体获悉的。画幅上方分布长篇题款，其一题曰：“铁虹百丈跨黄河，水自天来夜不波。身已御风驰广漠，心如寒雨对滹沱。山长莽带胭脂色，野旷凄闻敕勒歌。毕竟成仙无我分，邯郸先已梦中过。

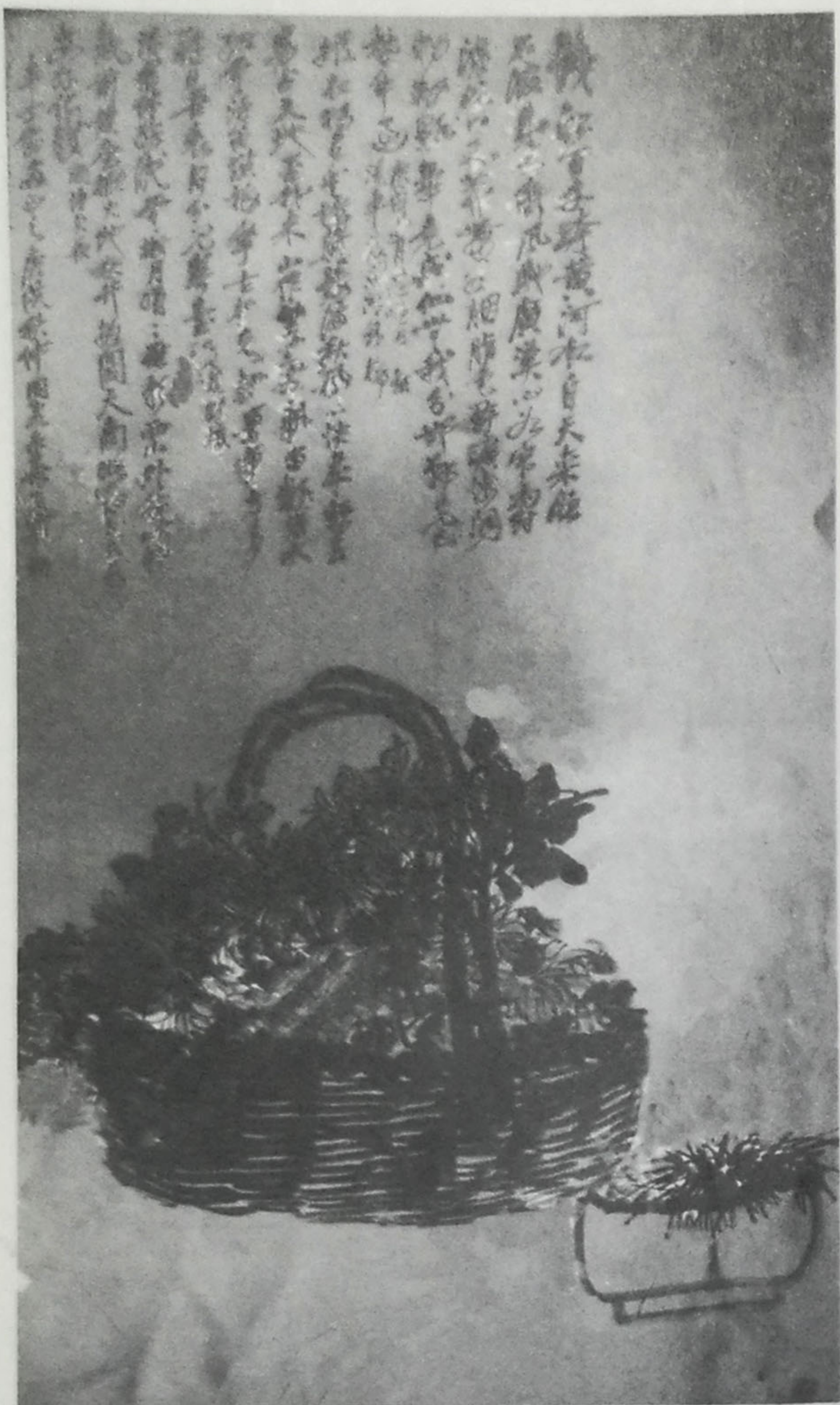


图3 吴昌硕《篮菊图》 南京博物院藏

庚戌七月廿二夜半乘汽车渡黄河铁桥。”其二题曰：“振衣独有登楼兴，楼满秋风亦快哉！轿去易占天地否？我来山作芙蓉开。雷翻汉水孤云活，笛点梅花古韵哀。却是万方多难日，吾衰何分见琴台。登黄鹤楼遇雨。”其三题曰：“请君休醉眠，云散月娟娟。雁影西山外，笳吹朔气前。黄尘掀大地，秋井抱圆天。商略寻花去，长安好化钱。赠诸贞长。”“诸贞长”即诸宗元（1875-1932），字贞壮，亦字真长、贞长，别署迦持，晚号大至，浙江绍兴人，书画家。末名款记：半丁翁两正之，庚戌秋仲同客京华。“半丁”即陈年（1877-1970），字半丁，一作半痴，又字静山。吴氏自题款之后，尚有陈半丁补题长款，文曰：“安吉吴缶老，忘五之年，始奉吾乡任伯年，究心画事，用笔浑厚，气味古茂，深得石涛、青藤意，人争重之，今老夫不复多得。是年，吴先生道出都中，同居一室，为余作此巨幅，

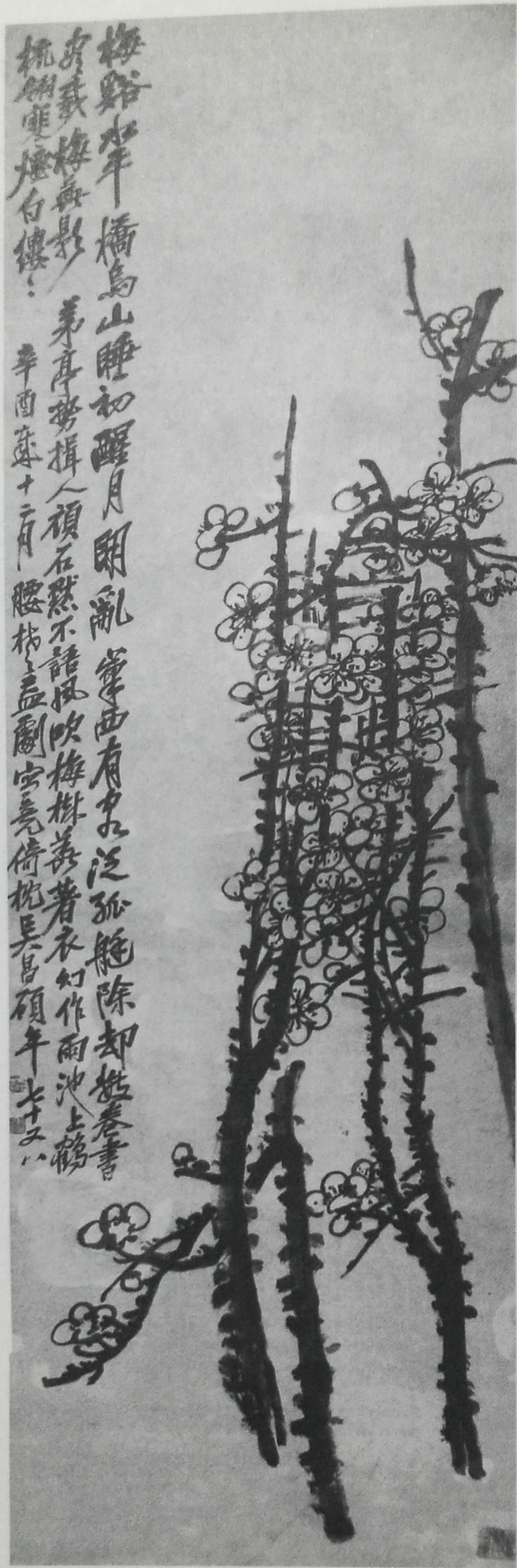


图4 吴昌硕《墨梅》 中国美术馆藏

掘指计十载矣！以吾友寅元见爱，贻之。己未二月一日服罪识。”此长款补题于画成十年后、因友人宝爱赠送而自悔之际。“忘五之年，始奉吾乡任伯年，究心画事”，乃言己学画之事。从齐白石在吴氏八十岁所画的一幅学石涛山水作品题跋可得复证。其题云：“余见缶庐六十岁前后画花卉，追海上任氏，得名天下。”“道出都中”则印证吴昌硕庚戌年赴京师远游一

事。是年，吴昌硕与陈半丁在京同居一寓，并为陈作此巨幅。补题款也反映了陈半丁与吴昌硕的相知相识至深的师友情谊。吴氏在艺术上既尊重任伯年，也极力提倡要有开创精神。吴昌硕在任伯年画册题款中曾写道：“伯年先生画名满天下，予曾亲见其作画，落笔如飞，神在个中，亟学之，已失真意，难矣！此册花朵，如风露中折来，百读不厌。”而对自己的艺术创作，吴氏则又主张“画之所贵存我”“画当出己意”，这正是其锐意革新、独辟蹊径，自成一家的根本。从题跋与款文亦可见，庚戌吴氏京都行印象深刻者乃三事：一是与苏州诸宗元的笃深友谊，二是武汉登黄鹤楼遇雨的场景，三是乘车过黄河铁桥之感喟。这三首题诗长款，详述吴氏六十七岁赴京过程中的经历与感怀，具有珍贵的史料价值。这是书法鉴赏中技法之外的文化解读，无疑对鉴赏过程具有极为重要的意义，如果仅从画面内容和技法上看，这幅作品很难昭示出如此丰富厚重的内涵，对于鉴赏活动而言，显然是有很大缺失的。

吴昌硕七十八岁所作《墨梅》（图4），现藏于中国美术馆，图上有吴昌硕自题行书长款。题诗：“梅溪水平桥，乌山睡初醒。月明乱峯西，有客泛孤艇。除却数卷书，尽载梅华影。茅亭势揖人，顽石默不语。风吹梅树华，着衣幻作雨。池上鹤梳翎，寒烟白缕缕。”款文：辛酉岁十二月，腰楚益剧，写竟倚枕，吴昌硕年七十八。“顽石默不语”正是吴氏暮岁之时身体状况和内心真切表露，由此可见作者心境之一般，这是鉴赏活动过程中的另外意象。再有吴氏五十八岁所绘《花卉四条屏》，现藏上海博物馆，各屏题款长短、位置形式不一，其中兰屏题曰：“溪水欲变一浪鸟，云雨，潺湲夹乱峰。鸥鳬一浪鸟，云壑半高松。煮茗竹烟碧，锄荒兰气

浓。管宁呼不起，馋眼共真龙。”款记：“光緒廿七年暮春，于役枞阳结茅崖下，锄荒得兰，写此寄兴。苦铁。”此题款证实吴氏客枞阳的史实，在其所绘《枇杷图》中，亦曾款记：“辛丑小暑节客枞阳。”管宁（158-241），字幼安，北海郡（今山东）人，为避汉末战乱，隐于辽东，谈经颂典不问世事。曹魏几代帝王征召皆未应，《晋书》卷四十一云：“北海管宁，以贤良征不行，累辟三府。”很显然，吴氏以此典故赋诗画兰，也正是吴氏辞去安东令后现实生活的写照与真实心境的流露，这无疑丰富了鉴赏活动的内涵。

吴昌硕七十八岁曾作一帧小幅山水《灵岩山图》，并与另七帧八篇唱和诗文合屏成册。此山水图用笔轻松闲雅，近处山石、树木用墨湿淡，远处用墨枯淡，枯湿节奏分明，意趣萧散简淡。画幅左上题诗曰：“塔尖佛坐翫延月，涧底琴鸣玉戛渠。旧馆岩腰移不得，令人惆怅毕尚书。”款记：“辛酉五月，梦坡老兄约虞琴诸君登灵岩山酬唱为乐，为图其意。吴昌硕年七十有八。”款侧钤“俊”“缶”单字朱文印。由此可知此图乃吴氏因周梦坡之请，根据梦坡、虞琴、纯白三人纪游灵岩山所赋诗文应景补绘而成的过往史实。从梦坡诗文款识“辛酉五月游灵岩山，归纪小诗，纯白、虞琴、各有和作，苦铁复绘图以张之，装竟，重写拙句并志岁月”，以及陆树藩诗文款识“辛酉五月八日，偕周梦坡、姚虞琴、俞宇伯、黄谷梅次子熙瑞游灵岩山，梦坡即景赋诗”可知：辛酉五月八日，周梦坡以“梗”韵与邻韵“迥”韵为韵格，即景赋诗一首，同行数人中，次韵唱和的仅纯白、虞琴二人。所以，梦坡、虞琴、纯白三者赋诗时间皆为五月八日游灵岩山之际，而题写时间要晚于游纪当日，应在吴昌硕此帧山水图完成

并“装竟”之后，而重新誊抄到成册之际。其余五篇诗文分别为潘飞声、恽毓龄、恽毓珂、陶葆廉、陆周鼎所和，其中二恽两篇诗文为一帧。此五篇和诗成诗和题写时间不一，从成册的顺序和潘、陶二家款识而判，要晚于梦坡、虞琴、纯白三家所题，当属是年八月之后，值“五松琴斋出灵岩图命题”之际，惟最后一帧陆周鼎所题时间或有争议。而这些皆从题款传达出来，其对作品的鉴赏所起到的价值不言而喻。

2、吴昌硕绘画中钤印对其作品鉴赏所起到的导读要义

在绘画鉴赏的体验过程中，钤印对作品在色彩和构图有补充协调的作用，所以才有引印章、拦腰印、布局印、押角印等用途分类，《中国画题款艺术》对此专门举例并予阐述，用印无论那种，除钤落身份名谓而外，其大致是起“破板”“聚气”“平衡”的作用。[3]此外，所钤之印印文的内容对绘画的鉴赏也起着不可忽视的深化功能。

吴氏一生爱梅、画梅，上文所述《墨梅》，右下角钤一朱文押角章，文曰：“园菜果蔬助米粮”。史游《急就篇》有载，唐颜师古注曰：“木实曰果，草实曰蔬，言园圃种菜及殖果蔬，贫者食之，以免饥馑，故云‘助米粮也’。”[4]吴氏虽出于书香门第，然咸丰十年，因战乱，其祖母、母、妻、以及弟、妹相继病饿而终，是印边款云：“予居乡时，常涉此境。”其亦曾治“芜青亭长饭青芜室主人”一印，边款题记：“昔余避难山中，欲求草根树皮代粮而不可得，同谷长饑之叹无以过之，以三字名吾室，以痛定思痛之意。”由是可见吴氏所历境遇之一斑，在鉴赏过程中，这是由印文提供的技法之外的思考。

再有，钤印及其印文，有时

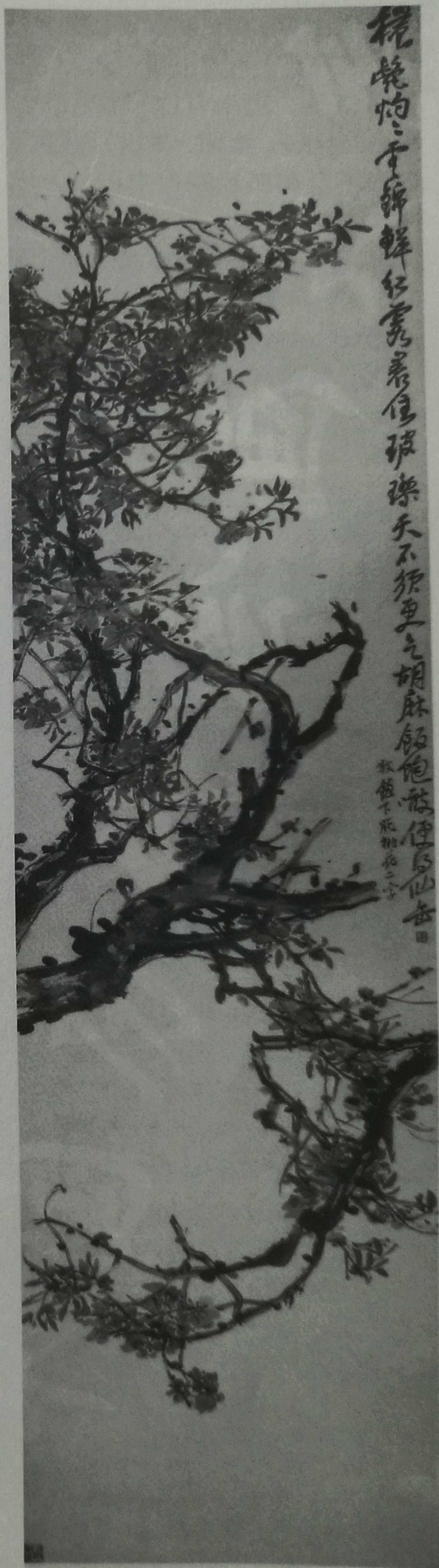


图5 吴昌硕《浓艳灼灼桃花图》中国美术馆藏

还可推断出作品创作的时间。如吴氏所作《浓艳灼灼桃花图》（图5），现藏于中国美术馆，作品具

体年代不详,但从四个方面来判断,或为五十六岁以后,六十九岁之前作品。理由有四:其一,画风略显具细、柔媚。其次,题款用笔尚不及吴氏后期行书用笔之老辣、结字之巍峨。其三,所钤朱文款印“聋”与朱文押角章“一月安东令”,印证了吴氏1899年藉身患重听之由辞安东令一事,即所谓“聋于官”。其四,以“缶”字入款,也多集中在这个阶段,有“缶”“缶道人”等,其间尚有《缶庐印存》《缶庐诗》《缶庐别存》等名谓专集问世,亦可辅证,1912年以后,吴氏始以字行,其自治印“吴昌硕壬子岁以字行”可为据,而这种推断依据即是从所钤之印获得的。

另外,吴昌硕所作《花果》四屏,现藏中国美术馆,其一为七十七岁所作,所题上款曰:“为君持一斗,领取凉州牧,庚申秋杪,老缶,时年七十七。”文出刘禹锡《葡萄歌》,《山堂肆考》有载:“……种此如种玉,酿之成美酒,令人饮不足,为君持一斗,往取凉州牧。”[5]下款曰:“笔底明珠无卖处,闲抛闲掷野藤中。又录青藤句补空,大聋。”“青藤”即徐渭。款侧钤印皆为吴氏常用印,惟左下押角章“二耳之听”所钤不多,此印白文古玺风格,在吴氏印作中亦极少见,却印证了一定史实。吴氏曾自言其耳聋是因于山海关为大炮所震,其时正值甲午战争之际,吴氏年方半百,学者多谓其时耳聋,只是吴氏对过往经历讳莫如深之故,亦有诗云:“客来问我山东事,除却谈碑口便瘖。哪有新闻入聋耳?不妨古水照寒心。”诸宗元尝试探问吴氏耳聋是否为“聋以自晦,其有托耶?”吴氏笑而颌首。是印边款刻记“一耳之听也,不若二耳之听也,吴俊。”无论吴氏是否真聋,结合题款“大聋”二字,可知此内容押角章乃吴氏有意

选钤,吴氏七十以后画作多见“大聋”之题款。其二题曰:“五月天热换葛衣,家家卢橘黄且肥,鸟疑金弹不敢啄,忍饥空向林间飞。壬戌秋,老缶年七十九。”“葛衣”即葛布制成的衣服,多穿着于夏季。《史记·太史公自序》有载:“夏日葛衣,冬日鹿裘”。[6]此款文和左下押角章“园菜果蔬助米粮”之印文,透露出吴氏壬戌身体状况欠佳且多食果蔬的消息,这从是年所治“老夫无味已多时”之印亦可得证。其三题曰:“口进明珠打雀儿。”又记:“乙丑展四月,拟张孟皋笔意,形似而神逋矣,奈何!安吉吴昌硕,年八十二。”张孟皋即张学广,清代画家,其画风元气浑然,吴氏画作中,题临仿张氏笔意之迹者颇多,或因张氏画风与自己合辙,以及对张氏人品的激赏。其曾赞:“(张氏)为人耿介绝俗。”1920年,吴氏书画首次于长崎展出,从此款文所题推断,吴氏应在为五年后的第二次展览做准备,而第二次展览在大阪实际展出的时间,是其八十三岁时,迟于计划一年,推迟原因可能缘于1925年的意外车祸。吴氏于乙丑对外宣称封笔,画幅右下钤一圆形朱文押角章“寥天一”,也是吴氏其时寂寥虚无、与天合一心境的真切流露。是印边款刻记:“安排而去化,乃于寥天一。仓石。”语出《庄子·大宗师》:“安排而去化,乃入于寥天一。”[7]这无疑对画家的身体状况、创作心理、创作状态在鉴赏的过程中,提供了可靠的判断依据。丙辰吴氏七十三岁,是年病臂,曾自叹“眼花如雾,脚软如棉。”同年所作一幅《五色牡丹图》所题款文侧钤两白文印,而上方“俊卿之印”因误钤而倒置,确实反映其时所叹“眼花”并非虚言。因此,钤印有时还能有意外的佐证实情的作用。

综上所述可知,书法题跋、

款文与钤印在鉴赏活动中的作用,我们往往只是片面地从绘画的本体出发,将其视为绘画技法的构成部分,特别是作为章法把握上的一种积极的协调手段,书法题跋、款文、钤印的这种作用固然是客观存在的,但在深入的、高级的鉴赏活动中,其所承载的导读价值往往被忽视或者边缘化,而实际上,它被赋予的技法之外的内涵在一定程度和阶段比“风格论”这一技法层面对绘画鉴赏和厘定的有效进行,更有价值,也更为客观。

注:

- [1]吴晶:《百年一缶翁——吴昌硕传》,浙江人民出版社,2005年,第51页。
- [2]沈树华:《中国画题款艺术》,学林出版社,2009年,第1页。
- [3]同上,第171-188页。
- [4]史游:《急就篇》,“文渊阁四库全书”,上海古籍出版社,2003年。
- [5]彭大翼:《山堂肆考》,“文渊阁四库全书”,上海古籍出版社,2003年。
- [6]司马迁:《史记·太史公自序》,“文渊阁四库全书”,上海古籍出版社,2003年。
- [7]庄子:《大宗师篇》,“文渊阁四库全书”,上海古籍出版社,2003年。

王中焰
博士
杭州师范大学美术学院副教授
美术学院基础部主任
书法教研室主任
310002
(本文责任编辑 初旭昊)



唐一禾 《江津写生之二》 1941年 布面油彩 33.5×45cm

ISSN 0461-6855



04>

国内定价 20.00元