

# 谈谈艺术品评估的教育播布与资产预期

刘骁丹

艺术品评估包括两部分:一是价值评估,二是价格评估。由于艺术品市场的一切问题都涉及艺术品的价值或价格,所以艺术品评估既是艺术品市场的重要理论问题,也是艺术品市场无法回避的实践问题。但遗憾的是,目前理论界对艺术品价值评估、价格评估的研究仍欠深入。实践中也很难拿出取得广泛共识的艺术品价值评估、价格评估方法。其主要原因是,在理论和实践中未能将艺术品的价值与价格充分统一。

艺术品的价值与价格,既相互依存又有各自的形成逻辑。

在学术领域,艺术品的价值研究和价格研究分别属于艺术学、经济学两大学科门类。艺术品价值,是指艺术品的有用性,包括使用价值和交换价值。其中,使用价值是艺术品在认识、教化、审美等方面对人的用处,交换价值是由艺术品使用价值衍生的、能够交换其他商品的用处。艺术品价值的大小,主要取决于其艺术属性,具体体现为题材、形式、材料等方面的特质。艺术品价格,则是艺术品在与其他商品交换时呈现的比例。艺术品价格的高低,不仅取决于其交换价值的大小,还取决于市场供求关系。如果仅从艺术学角度评估艺术品,往往会更重视其价值形成逻辑,如果仅从经济学角度评估艺术品,往往更重视其价格形成逻辑。所以,经常出现所谓“艺术品价格与价值背离”的说法。

能够整合艺术品价值与价格的,是二者的共同底层逻辑——心理学。

万相皆由心生,心理学能够解释个体心理机制在其社会行为中的作用,心理因素对人们使用艺术品的态度有巨大影响。关于市场参与者对艺术品价值的判定,笔者在《艺术市场行为学》一书中专门从心理学角度解析了艺术品的消费行为、投资行为、营销行为。比如在艺术品消费行为中,由于某些艺术品被消费者判定具有品牌价值、炫耀价值、符号价值,从而被用于阶层攀比,用于获得高价满足,用于区隔地位和身份认同。

在艺术市场交易行为中,心理成分更为浓厚。交易的本质是交易者之间智慧和意志的心理博弈,在精神属性显著的艺术品市场更是如此。笔者曾在《艺术品价格原理》一书的后记中套用英国



傅抱石《富春山色》1965年

美术史论家贡布里希的名言“没有艺术这回事,只有艺术家而已”,提出“没有恒定的艺术价值或者价格,只有评价者或者估价者而已”。笔者一直强调,所谓艺术品的价值,不仅仅在于客观的艺术品“那件东西”本身,更多是评价者对其有用性的主观判断。至于艺术品的价格,又不仅仅在于艺术品价值本身,更多是估价者对其价值的主观度量。

人们对于艺术品价值的心理态度,很大程度上来源于对艺术资产的预期。

20世纪以来世界范围内的艺术市场,投资是重要驱动力。中国艺术品市场自21世纪初爆发,投资需求更是主要推动力。将艺术品看作资产,是主要看重艺术品的增值属性,名家书画便被形象地誉为“挂在墙上的股票”。投资市场是典型的信心市场,这在股票市场表现得淋漓尽致。艺术品资产价格的高低,取决于投资者对其未来价格的心理预期。资产价值评估有重置成本、市场比

较、收益还原三种主要方法,重置成本法适用于可复制的资产,市场比较法适用于同质性强且交易活跃的资产,收益还原法适用于未来收益确定的资产。由于艺术品可复制性差、未来收益不确定,艺术品资产评估经常使用市场比较法。然而,艺术品资产同股票甚至房地产相比,同质性很差且交易很不活跃,这让市场比较法的可靠性大打折扣。

艺术资产未来信心的波动性较大,美术教育播布的价值观念更为持久平稳。从美术教育价值播布入手,可以获得较为稳定的艺术资产评估内在依据。

(作者为李可染画院中国艺术经济研究院副院长)

晓丹见解

## 藏珍

### 白石老人的“琵琶痴人”

齐白石(1864-1957),原名纯芝,字渭青,后改名璜,号白石山人,湖南湘潭人,是中国近现代艺术史上最具有影响力的艺术家之一。他出身寒微,早年以雕花木工为生,后自学绘画,经历“衰年变法”后终成一代宗师,融民间艺术的质朴与文人画的雅致于一体,开创“红花墨叶”大写意风格。其作品涵盖绘画、书法、篆刻三大领域,尤以花鸟画和篆刻成就最为卓著。

齐白石的篆刻艺术深受传统滋养,初学丁敬、黄小松,后追攀赵之谦,并取法汉印,尤以《祀三公山碑》《天发神谶碑》为宗,最终形成了雄奇恣肆的独特印风。他主张“胆敢独造”,不拘泥于古法,强调刀法与篆法的个性表达。其篆刻线条刚健朴拙,布局疏密有致,单刀直入的冲刀技法造就了金石味浓厚的艺术语言,其篆刻作品“琵琶痴人”便体现了这一特点。

“琵琶痴人”这方印章以汉篆为基,融入了含蓄的隶书笔意,字形方正而略带欹侧,线条粗细对比鲜明,如“痴”字末笔的顿挫与“人”字的简练形成对比,构造了整体的张力。就刀法而言,齐白石善用单刀直冲,刀刀与印石碰撞产生的崩裂效果自然天成,但又好像完全控制在作者的掌控之中。如“琵琶”字右半边边栏的残破处理,既显刀锋凌厉,又添金石古意。

从章法与落款角度看,这件作品印面布局注重虚实平衡,右边“琵琶”二字,结构紧凑;左边“痴人”二字,留白疏朗。左右两边特别是右上与左下位置形成一组生动的互动关系。在边款(篆刻作品的左侧)中,齐白石仅体现了雕刻人和自己的名字,故而边款篆刻利落、清爽简明,拓出来后,更加体现



齐白石 琵琶痴人(朱文,边款)



齐白石 琵琶痴人 印章原石

## 意出心思自风流——于希宁的《水墨花卉卷》



于希宁 水墨花卉卷 28cm×500cm 1992年(局部)

余见于希宁先生之画颇多,但手卷较少,这大概是现代书画欣赏的途径发生了变化,昔日文人把玩的手卷不太适宜现代展览之便的缘故。因为我特别喜欢手卷的章法,1992年春,建议先生作花卉长卷,先生遂作长卷两幅,每一幅都很精彩,《水墨花卉卷》为其中之一。

该卷高28厘米,长5米,用的是旧时日本障子纸。全卷六段,绘六种花木,每段都有题诗,堪称诗画合璧,诗、书、画、印“四全”。

自右首起,首绘牡丹,题诗是:“旧历年华照眼,曹州花海擅风流。宫廷颜色争王,采撷名魁笔底收。”(按“眼姑”为牡丹别名)

次绘绣球,题:“太湖三月花散锦,更爱横云飞雪球。”再绘双橘,题五绝曰:“连理黄山松,玉泉带并函。天公多美事,一柄两黄岩。”

第四段画山茶,录俞国宝句:“玉洁冰寒自一家,地偏惊时此山茶。归来不負西游眼,曾识人间未见花。”

第五段画水仙,题句是:“天上人间都起舞,月宫仙子下瑶台。”

最后画石榴,题:“枝头开口进,妙在刹那情。”

见此卷者,无不称妙。此卷之妙,一是构成之妙。四时花卉本不相干,却顾盼左右,相互照应:一枝牡丹自右向左上探去,绣球花枝却从相反方向(即从左向右)伸来,山茶花枝又变方向,从左下向右运行;绣球与山茶间巧妙地垂下并蒂双橘,尺幅虽小,但平添不少趣味;水仙花自右向上左右舒展,石榴便变化方位,从右上向左下俯仰,这种安排合乎物性,合乎情理,也合乎画理,出于自然,又极严谨。花枝走向本已自成佳构,更以书法

(即题诗)穿插于花间,长长短短,高下参差,富有节律。最后铃上的那几方红印,或朱或白,或方或圆,亦极考究,宛如跳荡在花间的几颗宝石熠熠闪光。长卷的构成在中国画的诸种结构方式中又是较独特的一种,难度也大,弄不好就有拼凑感。像这样的一幅信手挥就的长卷,事先没有草图,画什么,怎样布局,用什么笔法,都在随机应变的一刹那。这一刹那实际上凝聚了画家一生的艺术修养、功夫才情和性情品格,正像于希宁先生在他的另一幅长卷里的题诗所说“妙构乘兴挥健笔,神催恣得洒洒风”,可以说此卷之洒脱与构成极相关,已臻“清水出芙蓉”的自如境界。

此卷之妙,二为笔墨之妙。手卷的笔墨妙处,除了中国画的一般要求之外,还要有与整幅手卷的构成相谐的笔墨上的节奏和气韵。譬如此卷,牡丹花头以墨色点染,枝叶却施以线条,下面的绣球、山茶便变化为勾点花叶之法,水仙纯用白描,石榴画法又近于牡丹画法,运笔施墨的变化便在跳度中赋予审美心理以起伏,在差别中赋予审美心理以激越,若通篇一法,便味同嚼蜡。当我把整幅画卷展开时,墨牡丹花头、绣球、山茶的墨叶和榴实便成为全卷墨色的量感焦点所在,而淡墨枯笔的白描水仙便是全卷的虚实之处,更为画卷增加了些仙气。我想,在横向狭长的尺幅里,这种全卷的笔墨变化和量感的分布才是长卷笔墨结构的特殊之处。近观此卷,牡丹花头墨色的灵动,绣球花枝转折的自如,橘实用笔的枯苍意味,山茶的坚挺力度,水仙的虚实缥缈,石榴用笔施墨的变化,均可细细咀嚼,反复品味,若口含橄榄,余味无尽。此卷纯施笔墨,且笔精墨妙,已有纯化之美,诚如可染先生所

(文/刘曦林)

说,是“笔墨胜出色无功”了。

此卷之妙,三为情趣之妙。花鸟画以情趣取胜,当然,这情趣不限于诙谐、幽默之趣,而包括各种各样的情感和文思。于希宁先生是善于画梅的画家,且多喜画各种花木,而极少写鸟兽虫鱼。在花木与画家之间建立了一种物我两忘的精神交流关系。此卷的牡丹少富贵之态而多风流之姿;其绣球正如题诗所言,每有“横云飞雪”之联想;友人赠橘有一柄两果者,遂信手拈来,寓“连理”“并蒂”之意;山茶,爱其“玉洁冰寒”之魂;水仙,慕其仙姿起舞之韵;石榴,则妙在开口进珠的刹那之情。整幅画卷有冰清玉洁之心,风流潇洒之格,恰是老画翁性情和心境的写照。这使我想到,花卉长卷的情趣在花木形象自身,也在各花木的顾盼、照应之间的情语,也体现在同一画卷中各种相关的艺术形象在品格上的共性,即整体的内在联系。

于先生重视气格、文思,讲究“意出心思”,也一再鼓励我坚定“写意”是一种美学概念的观点(而不是指画笔一路的画体)。于希宁的情思、文意就自然而然地流露在他喜爱的艺术形象之中,他那花卉长卷的内美、那风流复高洁的情致就贯彻在他喜爱的花木之内。联想到艺术的文思、意趣,和这文思、意趣的自然流露,所以也才有了“意出心思自风流”这个题目。

晚年,于先生尤喜与中、青年弟子交游,总想多吸收些新鲜事物,并谋求变化些新意、新法。有时,他有意地追求一种新的格调、新的方法;有时,又在有意无意间步入了一个新的境界。本文并无意专门研究花卉长卷的特殊规律,我只是想到了中国传统特有的手卷形式是一种特殊的美的形式,它在结构方式、运笔施墨及情意气韵的传达上确有自己的特殊要求,而有值得进一步研究的必要。在《八十七神仙卷》《韩熙载夜宴图》《清明上河图》、徐渭的《杂花卷》、八大山人的《河上花图卷》这些高仅一尺左右的手卷里,有着广阔的时空和耐人寻味不尽的艺术容量。而在现代的审美生活中,它亦可以陈列在美术馆的坡面柜中,可以装潢在居室或殿堂里,它自具有其他艺术形式不能替代的美。



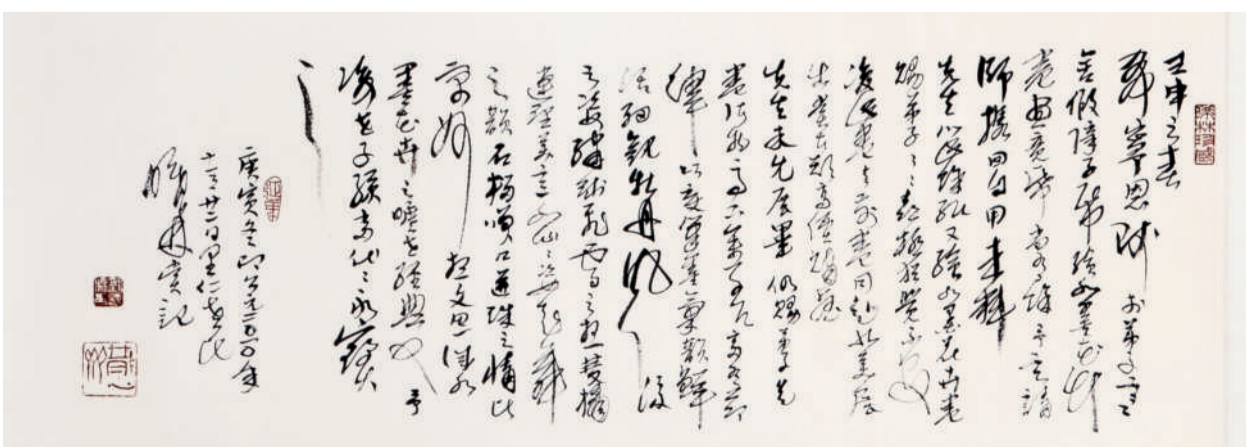
于希宁 水墨花卉卷 28cm×500cm 1992年(局部)



于希宁 水墨花卉卷 28cm×500cm 1992年(局部)



于希宁 水墨花卉卷 28cm×500cm 1992年(局部)



于希宁 水墨花卉卷 28cm×500cm 1992年(局部)