



陈振濂谈

张大千仿石涛

近代中国画坛，徐悲鸿称雄人物，吴昌硕齐白石擅名花鸟，张大千黄宾虹傲视山水。其实当时海上有“三吴一冯”（即吴待秋、吴湖帆、吴子深、冯超然），稍后有郑午昌贺天健，论山水画名家辈出，代不乏人，至建国前后，则傅抱石、李可染、陆俨少崛起，百年丹青，尽得风流。在此中，张大千是关注中国古代山水画从图式到笔墨的最典型的楷模——黄宾虹师心自用，艺术语汇单一而坚定，而从三吴一冯到傅抱石李可染陆俨少的百年间，自成一家者不少，摹古成派者亦不鲜见。而张大千在形式笔墨语言的独创性不如李可染傅抱石，而摹古的专业高度与纯粹度，却又大大高于清末民初“三吴一冯”到海上画坛大师吴湖帆郑午昌贺天健。他们都在摹古中掺杂自己的个人风格，这在画史上向被评论家认定为一种成功；而张大千竟反其道而行之，他可以在摹古中做到丝毫不变样而几致乱真。他的丝丝入扣的技法与揣摩逼似的体貌，作为一种能力，几乎无人可敌。这一点，在他的关于敦煌壁画飞天仕女人物的临摹稿子中，已经得到了充分的验证。

在临摹仿古中，掺入个人习惯易，纯粹追踪原迹难。从明代仇英到清初四王尤其是王石谷，大批量的摹古早已成为一种风气，它通常不外乎两个目的。一是作为学习范本，在缺乏图像印刷技术时替代复制以供摹习，二是本身创作时就希望依傍古人以示正宗，是以古为尚的艺术审美风气。在过去，我们较多的是瞩目后者并以泥古摹古之弊而批判之；而不太注意还有一个学习临摹时用来代替复制范本的功用。张大千的出众临摹功夫，或许更多的是靠近后者，因此，绝对的逼真而不掺入个人风格，保持纯粹，应该是他以之自得自傲的“绝技”。

“仿”石涛，是张大千最负盛名，也是他一生最辉煌的业绩之一。请注意，不是临石涛，而是仿石涛。对张大千而言，临摹是取法，取法就有取法的主体选择，就会有个性化的掺入。而“仿”则是百分之百的相似、逼肖；以仿乱真，摹本与原本不辨。张大千对石涛画风烂熟于心，他貌似是有意在逐件摹仿石涛的传世作品并形成一个个系列。不是临模以



华夏古陶瓷研究院——讲堂——



古瓷轩微信号

“青花黑筋”

明中期至清早中期的一种青花特征。在偏灰的青花中，会有一条黑色的细线条，很像青草中的筋脉线，故又称青草筋。乍看是黑色，细看呈深蓝色。青草筋是顺着青花绘画笔势而产生，每一笔画中也只会出现一条青草筋。笔势长，则青草筋也长。在青花中的左右位置，是跟笔锋走的。中锋用笔，一般会出现在青花的中间部位。有小分岔，是坯胎纹理造成的分岔，分岔线条很短，也不规则。现在的仿品，区别在于仿品的青草筋是细笔补重色彩，看出有另笔加绘迹象，无自然顺着笔锋形成的风味。

有青草筋特征的青花瓷，其数量特大，既有官



张大千仿石涛山水 立轴 设色纸本

筹交错之际，一副儒将的风雅派头。遂令张大千折服钦佩，无以言表。显然自己的满脸大胡须与一领长衫半蹬布鞋一副江湖术士相，虽身怀绝技，却在气度上赝赝而已。张学良又以“活石涛”誉之，大给面子，于是两张竟成莫逆之交，以后张学良被蒋介石软禁于台湾，张大千还数度突破重重阻碍，于1964年在台治病后探望少帅，洽谈甚欢。其中也免不了谈及仿石涛之逸事。

今存张大千有菜单一纸，堪称奇葩。言及1981年在台北摩耶精舍，宴请张学良、赵一荻，菜单为张大千手书，张学良见之乞收又乞题跋，张大千欣然题之，时间地点落款皆备。其后张学良又精裱再请张大千补题，张大千先于空白处画萝卜白菜，并赋诗：

蔓菰先儿芥有孙，老夫久已戒腥荤。脏神安座清虚府，那许羊来踏菜园。

汉（卿）兄以爰所书菜单装成见示，试涂数笔见笑。壬戌闰四月十六日

“戒腥荤”的菜单上，赫然写有红烧鱼翅、干贝鸭掌……此得谓“清虚府”耶？一笑！

瓷也有民窑，但是在窑瓷中呈现。若是粗胎，面不光滑，就形成不了青草筋特征。若是青花料过度浓重时，在深蓝发黑的青草筋上，又会在青花特重处，显示一段段深绿色的线条斑，处在其位置的釉泡，也显示深绿色。如用放大镜观察，在深绿色的线条斑里，还会有放射状的细纹，显银白色亮光。在乾隆时期，这种特征被运用到树叶、花叶、草叶的绘画上，恰到好处，煞是形象逼真，继而被推到极致，又发展出一种被称为“青花白筋”的瓷艺，又称“花草白筋脉”。

（华夏古陶瓷科学技术研究院供稿，耿宝昌讲述）



收藏故事

大明洪武瓷——朱元璋的“情”结

文/蔡瞳民

玩古瓷的人，一听“洪武瓷”，脑海里立刻会呈现：乳浊状带奶白色的釉面，透明度差，颇有玉质感，青花的呈色偏灰或偏黑，或略带蓝色，晕散严重，呈模糊的晃动状！胎体类似元朝瓷器，比永宣时显得厚重。很多行内人不是特别看好它的收藏价值。恰恰相反，我认为洪武窑起到承前启后的特殊历史作用，在中国古陶瓷史上有着很高的地位。

因为旧时往事 洪武帝要烧制特别的瓷器

雄才大略的明太祖朱元璋登基后，并没有削弱景德镇御窑的地位，相反，“洪武二年，在景德镇建新窑二十座，专供烧造御用器皿，只求出品精良，不计成本多寡，故瓷业进展急速，数年间即完全恢复宋代之繁兴”。（引自赵汝珍《古玩指南》）

如果此观点成立的话，洪武瓷应该不输给元朝浮梁瓷局的瓷器，很多人却认为洪武窑青花发色和画工均不及前朝。

其实，单从青花的花色和画工来讲，洪武青花似乎不及元青花之色正和画工精美。但我觉得它元青花瓷不具备的厚朴感和古拙美。这也是洪武帝刻意追求的一种与元朝极为不同的效果。

关于洪武瓷特有的风貌，明野史中有如下的传说：明开国皇帝朱元璋从小丧父母，孤苦中以乞讨为生。一次，三天没有讨到食物，实在支撑不了，一头栽在路边，昏厥过去……不知道过去了多久，只依稀感到有人在用力推他。他睁开眼，发现一位年轻漂亮的女人，把自己搂在怀里，一手端着一只青花瓷碗，碗里是稀薄的米汤。当他的眼神痴痴地从女人脸上移到青花瓷碗上时，那青花是晕散的，跳动的，色泽是灰黑的……据说，这女人就是年轻寡妇胡氏，也是明史有记载朱元璋的初恋情人。日

后，当他成为明朝开国皇帝后，就命御窑烧制昏化状态下呈现的样式——那碗上的模糊的似乎在晃动的青花样式。这是世上最美的图案，他要解开久存的这个心结！虽然是传说，但还是多少符合洪武帝性格的逻辑性。据明史记载，他对救过自己命的胡氏一往情深，最后还是想方设法将她娶为妃子，在马皇后暴病离世后，曾一度想立她为后，因群臣的极力反对才作罢。不过，还是授其重任，主掌后宫。以上的传闻多少有些根据的。如果洪武帝要仿元朝之瓷，无论从胎釉到发式，均没有多大难度，元朝制作御瓷的匠人大多仍在，制瓷材料也不缺。所以只能理解，洪武帝是要烧制出前不见古人，后不见来者的瓷器，他要独创一种格局，一种特有的样式，以追忆那最美好的一幕。

洪武青花发黑偏灰是审美意趣的折射

景德镇陶瓷考古研究所认为：洪武青花的呈色不是发黑就是偏灰，是和使用的青花料有关，它使用的青花料是元代提炼加工后剩下的。我认为此观点有待商榷。

其一，没资料记载表明洪武帝时，景德镇的进口苏麻离青料已用完；其二，即使用剩下的，其高铁低锰的含量也不会改变，断不会出现与元瓷差异那么大的呈色现象。

御窑工匠所呈现的作品一定是该时段皇帝审美情趣的折射，是皇帝的旨意体现。谁也不敢冒天下之大不韪自作聪明地表现一番。明太祖出身卑微，虽没文化，但聪明过人，在对器物的喜好上，欣赏厚重、古拙、庞大的造型，适合他的审美情趣。当然，洪武帝时也生产小巧玲珑的器物，如现存台北故宫博物院的那只青花龙纹高足杯，就是一件不可多得的小件精品，被台北故宫博物院专家评定为“独一无二的珍品”！台北故宫博物院陶瓷专家吴玉璋先生在《故宫藏瓷——明清花瓷——洪武、永乐》

和《故宫藏瓷——釉里红》两书中也对洪武瓷作了较高的评价，他也应该是中国陶瓷史研究中最早发现并公布洪武青花釉里红的学者之一，比美国弗利尔美术馆陶瓷研究学者约翰·亚历山大波普更早更有系统性。尤其是近二十年来，随着景德镇珠山御窑厂大量出土了明初洪武、永乐、宣德窑窑残器后，洪武瓷的类型和特征基本明确了：带着混浊的玉质感颇强的釉面，青花或釉里红晕散较重，发灰的青花，花瓣边缘留白，青花中密布点点黑斑……

如果没有明洪武瓷的大胆创新，也不会有永宣瓷的高峰期，更没有成化瓷的特有风貌。洪武瓷起到了很好的承上启下的桥梁作用，它在古陶瓷史上的历史地位是不容抹杀的。

朱元璋开创了大明皇朝，也开创了中国陶瓷史上的崭新篇章。

专论

启功、谢稚柳、杨仁恺对 张旭《古诗四帖》鉴定的不同结论

文/林如

启功的文史文献考证鉴定方法与其他鉴定家的鉴定方法形成鲜明对比。值得一提的就是启功、谢稚柳、杨仁恺三家对张旭《古诗四帖》的鉴定，以及从而引发的一场真伪辨别的争论。谢稚柳认为《古诗四帖》为唐张旭真迹，并为此著文《唐张旭草书〈古诗四帖〉》和《宋黄山谷〈诸上座帖〉与张旭〈古诗四帖〉》，论证了他的判断。他所凭借的论据是笔法、个人风格和时代风格。谢稚柳以历来对张旭草书的叙说，如杜甫的《张旭草书歌》：“锵锵鸣玉动，落落长松直，连山蟠其间，溟涨与笔力。”等对张旭笔法的形容与《古诗四帖》笔势相印证；并从对《古诗四帖》与怀素狂草《自序帖》和颜真卿《刘中使帖》笔势结体的具体比较分析中，证明《古诗四帖》确为张旭所书。谢稚柳反复提到的就是笔法、风格、形式，这非常具体地体现了他以笔墨形式风格分析为主的鉴定方法。

杨仁恺也认定《古诗四帖》是张旭的真迹，他对草书发展的各个历史阶段、时代背景作了综合分析考察，从颜真卿的《祭侄稿》、怀素《苦笋帖》、《自叙帖》到五代杨凝式的《神仙起居帖》、北宋人黄庭坚《诸上座》等直接或间接接受张旭影响的后代草书家作品真迹进行对照和分析，论证了张旭此卷的特点。他认为：“（颜真卿《祭侄稿》等）所有这些真迹，都与《古诗四帖》有着千丝万缕的联系。其中最突出之点，就是用笔。……盛唐以后书法之风为之一变，草书始于张旭，正指定于颜真卿，不仅是风貌有别，而且运笔方法都具有划时代的标志。从盛唐上溯到东晋，运笔有一个普遍的法则，无论是真、行、草、隶的横笔竖画，基本上是方头侧入，自然形成横笔笔锋在上，竖画笔锋在左的状态，以此去考察这一时期的字迹，不致有多大的误差。到了盛唐以后，运笔改用圆头逆入，笔锋居于横竖画的正中，近于篆书笔法。《古诗四帖》是这样，《苦笋帖》、《自叙帖》、《祭侄稿》也莫不是如此。如果硬是不承认这种运笔法则始于张旭，那么颜真卿、怀素新的运笔法又是从何而来？再说《古诗四帖》用圆笔运笔是那样的明显，如锥画沙，无往不收，内擫的笔势，又处处与右军相默契，是亚栖、彦修之辈无从想象的！”（杨仁恺著《杨仁恺书画鉴定集·唐张旭的书风和他的〈古诗四帖〉》，河南美术出版社，1999年4月）在此，杨仁恺也提到主要用笔、风格的特征来判断此卷的真伪，根据经验对某个时代的笔法特征加以概括，多方比较之后得出结论。

启功的鉴定方法同样是旗帜鲜明的——文史考证法，只是最后得出的结论却是和谢、杨两家截然不同。他对作品的跋文和关于此卷记载的疑点作了详细考证，包括项元汴、丰坊、董其昌等人的跋文，还有《宣和书谱》和王世贞《王弼四部稿》中所记，启功还特别对董其昌的鉴定提出了质疑。最后他阐述了自己对此帖的一番见解：“这卷字迹本身究竟是什么时候人所写的？算不算张旭真迹？我的回答如下：按古代排列五行方位和颜色，是东方甲乙木，青色；南方丙丁火，赤色；西方庚辛金，白色；北方壬癸水，黑色；中央戊己土，黄色。庚信原句‘北阙临玄水，南宫生绛云’，玄即是黑，绛即是红，北方黑水，南方红云，一一相对。宋真宗自称梦见他的始祖名叫‘玄朗’，命令天下讳这两字，凡‘玄’改为‘元’或‘真’，‘朗’改为‘明’，或缺其点画。这事发表在大中祥符五年十月戊午。见《宋李攸《宋朝事实》卷七）所见宋人临文所写，除了按照规定改写之外也有改写其他字的，如绍兴御书院所写《千字文》，改‘朗曜’为‘晃曜’，即其一例。这里‘玄水’写作‘丹水’，分明是由于避改，也就不管方位颜色以及南北同红的重复。那么这卷的书写时间，下限不会超过宣和入藏，《宣和书谱》编订的时间；而上限则不会超过大中祥符五年十月戊午。”（启功著《启功丛稿·论文卷》，中华书局，1999年7月，第79、80页）

虽然启功根据“玄水”改“丹水”所得出的结论遭到了杨仁恺等人的质疑，但对于他的依据，却并没有来自正面的辩驳，它表明启功的立论是不轻率的，有分量的。这样的例子一多，启功的文史考证鉴定方法逐渐得到了许多鉴定家和学者的认可，从而成为当今鉴定学界的一个典型代表。

鉴藏语录

古今鉴藏文献摘录

编/蔡思超

苏文忠公论画以为人禽宫室器用，皆有常形，至于山石竹木水波烟云，虽无常形而有常理。常形之失，人皆知之，常理之不当，虽晓画者有不知。余取以为观画之说焉。画之为艺，世之专门名家者，多能曲尽其形似，而至其意态情性之所聚，天机之所寓，悠然不可探索者，非雅人胜士，超然有见乎尘俗之外者，莫之能至。孟子曰：“大匠诲人以规矩，不能使人巧。”庄周之论斲轮曰：“臣不能喻之于臣之子，臣之子亦不能受之臣。”皆是类也。方其得之心而应之手也，心与手不能自知，况可得而言乎？言且不可闻，而况得而效之乎？效古人之迹者，是拘于尘垢糠秕而未得其实者也。

——明·练安《子宁论画》