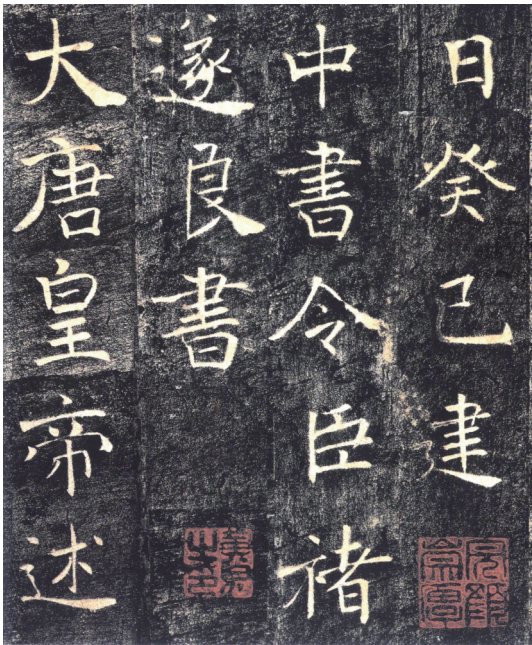




陈振濂谈

# 大小雁塔与《雁塔圣教序》



《雁塔圣教序》局部

少时学书法，父命习颜，云男儿气度胸襟宜先取重拙大，但我私喜褚遂良。尤其是当时沈尹默前辈擅书大名而从褚书《雁塔圣教序》出，上海书法界诸公自潘伯鹰、马公愚以下，无不自此奉《雁塔》为主臬。下一代再下一代当然是流传承接，故而成为沪上书法横贯五十多年的经典风格——沈尹默号为二王共主，有《二王法书管窥》专论文章在50—60年代享誉于时，但他其实于二王并非传人；倒是唐代褚楷，乃是沈翁当行本色。《雁塔圣教序》乃得为其中标杆。

褚遂良书法的线条弹性与顿挫起伏勾连组合，是唐代欧虞所不具备的。即使在褚遂良自身也有层次不同的表现方式，比如《伊阙佛龕碑》就十分平实木讷，缺少起伏弹跳的褚氏招牌用笔技法的魅力；传为褚的《大字阴符经》墨本，则笔画弹跳感十分夸张，抖擻过甚，以至被人疑心为伪。而《雁塔圣教序》则正处于恰到好处的静谧境界，记得当时试过临习《雁塔》数月，一被指为过于静穆，有女儿气少丈夫风；又被书法圈朋友（同为初学者）另携一部旧拓《雁塔圣教序》拓本来比，认为彼本好于我本，其实两个都是初学者，根本没有碑拓鉴定的知识与能力，画虎照猫，纯然不着边际，但仍然煞有介事津津有味。现在想来，十分可笑。

临习《雁塔圣教序》虽短暂数月，但因喜欢倒留下深刻印象。文革结束后负笈杭州，带学生到西安、洛阳、开封一带实地考察。西安之行，慈恩寺内的大雁塔是必去之处。我也因有《雁塔圣教序》情节，当然视其为首选。记得30多年以前作为旅游风景区的大、小雁塔，实在是寂寞简陋，“文革”的破坏痕迹历历在目，乘兴而去，喀然而返，但在参观时发现大雁塔竟是一座斜塔。这不禁诱发了我极大的好奇心，过去只知道意大利有比萨斜塔，而中国自古也并不记载大雁塔是斜塔。20世纪70年代，勘测者偶然发现，在1970年时，塔向西北偏斜0.71

米。1984年再作勘测，塔身向西偏0.86米，向北偏0.17米，倾斜偏心约0.99米。到1988年的十八年后，塔身向西北偏0.99米。比70年代的0.71米明显增加倾斜偏度近0.28米左右。

与意大利比萨斜塔相比，当然还是小巫见大巫。关于大雁塔的倾斜，有认为是在唐高宗建塔时即有倾斜，也有认为是地层沉降导致塔身偏斜。众说纷纭，各持一见。而更有唐玄奘西天取经，为贮藏天竺（古印度）携回经藏法像而特造大雁塔（又名慈恩寺塔）并在此译经数年的历史记载，曾闻许多导游乃至家长带着孩子来大雁塔，都会以《西游记》唐僧孙悟空师徒西天取经的小说家言为喻，闻者无论老少男女无不眉开眼笑，即此可知民间文学传闻故事口耳传播过程中喜闻乐见之功用与能量。

关于大、小雁塔之得名，有唐玄奘西天取经在西域迷途遇大小二雁引路脱难，返唐后遂造大小雁塔以怀其恩之说；又有佛祖修行在古庙中为洪水所

困，十日未进食，饥肠辘轳。忽见有雁群飞过，佛祖心念一动，竟有大小二雁坠落。佛祖大悔，遂先葬二雁并建大、小雁塔，一以自忏一以赎行。其说甚奇。但我以为这些传说皆属于劝人向善之意，多类寓言，无法证其为实。但有两则尤其是“雁塔题名”一则，对于“雁阵”的解读却应该有事实依据：

唐代中期开始，新科进士插花佩饰，游宴终了，都会结伴到慈恩寺塔即大雁塔以符登高远眺，赋诗抒怀之习俗，故唐人有句云“塔势如涌出，孤高耸天官”，以喻其为西安城内最高去处；又可比拟春风得意、踌躇满志的新进士们受至上恩宠重用的难得际遇。至于唐时更有进士“雁塔题名”之风尚，出自时喻。所谓鱼雁而行：“妙有行列，宛若雁阵”，并指此为雁塔的得名缘由，虽出以未必，无法考证确凿，然足可成诸说之一，不亦可乎？

《雁塔圣教序》佳拓甚多，在碑帖学尤其是拓本鉴定场合，向被视为范例。而且，初唐之际，欧阳询由隋入唐，书取北派、虞世南褚遂良承大王法乳。但虞取内敛温雅，较为保守；而褚则丝丝入扣，更见开拓。这一特点，从虞世南摹《兰亭》与褚遂良摹《兰亭》两卷对照即可知晓。又从传世虞楷代表作《夫子庙堂碑》与褚氏代表作《雁塔圣教序》作笔墨对比，更见差别鲜明。当时我于此颇有心得。可惜我后来从二王转向宋人尺牍手札，再也未涉《雁塔》，遂失其胎息矣！



收藏故事



## “瓜籽片”

“瓜籽片”与鱼籽纹、碎米纹、龟裂纹相关联，表示开片的大小如瓜籽，汝窑天青釉中最常见，现在的仿品也相似，但有别。古瓷片缝大，可以看出是相继千百年来，陆续开片的。而新品，是人为控制，一起开片的，古瓷的缝色是多种多样的，而仿者基本是一色的。加之，再运用其他的鉴定依据，就不难辨认了。孤证，容易犯错。



古瓷轩微信号

（华夏古陶瓷科学技术研究院供稿，耿宝昌讲述）

## 旧器如新才是宝

文/蔡喧民

### 陶瓷水深？外行人不敢买光亮如新的旧瓷

玩古陶瓷的人都知道一句俗语“官窑如新”。还有一句诠释得更为清晰的话“旧器如新必是宝”。确实，很多传世的官窑看上去跟新出窑炉似的，光亮如新。特别是在还未入门的外行人眼里，它与新瓷没有什么区别，和高仿品放在一起，外行人更是无法区分。

其实，这个道理很简单，传世的官窑器自它诞生这一刻起就受到人们的宠爱，倍加呵护，或陈设在玻璃橱内，或置放在锦盒中，偶尔开启观赏也是小心翼翼，故除了岁月的自然氧化形成的肥厚包浆外，外行觉得与新器少有区别。这样保存下来的官窑器才是瓷中珍品，是宝贝！

但也恰恰是这些官窑佳器会不被人们看好，总以为它是新的，晶亮的釉面，毫无瑕疵的器身，仿佛刚出窑炉似的亮丽。佳士得、苏富比、邦翰斯等国际大拍公司上拍的中国历代官窑瓷器大多属这一类，只有极少量是残破件。这又佐证了“旧器如新才是宝”的观念。

很多人都说古陶瓷水深，难玩，以上现象也是个主要的原因。往往正官窑佳器与顶级的的高仿品在外行人眼里只是一丝之差，他们稍一不慎就滑入高仿品的泥沼中，因而大多数人不敢碰精、尖、稀的顶级官窑佳器，宁求残、破、旧的普品，如果没有多年积累的鉴瓷经验的确难以区分。特别是不经常在一线现场花钱买，缺少实战经验的人都免不了落入陷阱。

高科技手段的日新月异，高仿技术的不断深化，那些本来尚有一定鉴赏眼力的“专家”、“行家”一旦脱离一段时间在市场的历练，也免不了掉会走眼。由此，迫使那些大拍公司更多地信传承有序的路子，这实在是不得已而为之的办法。

流传下来的官窑佳器中也确有一部分旧气明显，伤痕累累，破损残缺的，这往往是拥有者不识其珍，随意放置使用造成的，而很多眼拙的人只认这些东西，也难怪。主要是很少见到如新的官窑，更谈不上上手了。偶尔见到，当成新器擦肩而过。眼睛只停留在残旧或满身伤痕的普品上，越不出这个圈子。有的索性采用简单的思维方式：相信科学的

检测结论。最早用的是炭14，现在大多采用热光谱测定。其实，我这人并不太固执，也不太自信，曾也对热光谱做过测试，将同一件晚清的民窑器敲碎，送两家权威单位测试，结果竟然出现两个截然不同的结论，其间竟相差近百年。这民窑器充其量也只有100多年，说明这所谓的科学测试仍掌握在人的手里，靠人的眼力分析得出数据，到目前为止，对古陶瓷的准确断代最精准的还是靠经验，靠长期与市场接轨中练就的眼力。当然，那些不具备实战经验的人见到一些“如新的官窑佳器”不敢认是情有可原的，将它否认也可以理解的，不识先不认，或先断假是最佳的鉴定方法。将假的说成真的会给日后自己的声誉造成负面影响，而将真的说成假的既表明自己高人一等的眼力，仿佛只是挫伤了真品的拥有者一人的情感而已，其实是犯罪！

### 曲高和寡 眼力越高的人越孤独

为什么玩古之圈会流传这样的说法“专家不如行家，行家不如玩家，玩家不如藏家”。这就是强调实践出真知的道理。事实上，在我们的著名专家中也有几位长期与市场挂钩的，也就是长期在实战中历练的，如自己有过收藏、开过古玩店、经过真假辨别的压力等等。一些多年的藏家如果再开上几年古玩店，翻滚在商海的浪潮中，眼力自然高深。但绝不能推理出凡开古玩店的眼力一定好，有的古玩店老板大字不识一箩，有的涉足此行业不足几个月，也照样斗胆开张，将古玩当儿戏的，不在此例。

曲高和寡，这是在任何一行中放之四海而皆准的真理。越顶级的官窑器识的人越少。所以，眼力越高的人 would 越感到孤独，藏品档次越顶级的人，会越遭到外行的讥讽。瓷坛泰斗耿宝昌先生，曾在故宫博物院被人长期冷落过，很多人都喊他“耿师父”，将他像杂工一样来回使唤，直到他惊世骇俗的巨著《明清瓷器鉴定》问世后，人们才刮目相看。他的老师孙瀛洲先生也曾很长一段时间遭嗤笑，说哪有那么多漏好捡，大家都说不对的，专家也说不对的，他却还去摆弄，真有些过于自信。但他坚信自己的认知“大家说不对的，专家说不对的，我才有机会”。正是这种信念才造就了一代收藏大家，最后将三千多件官窑器捐给了国家。他捐的三千多件古陶瓷中有二十几件是国家一级文物，且很多是“如新的官窑”，这就是他独特的眼力。



### 跳出井底 多看精真新的官窑佳器

识官窑器难，识如新的官窑器更难！有位体制内的颇有名的专家，上世纪九十年代初移居海外。他跟我谈起他的亲身感受，他说：“我出国前在文物商店呆过多年，后又调博物馆掌管古陶瓷部，但说实话，看到的大多是民国器和少量品相不太好的官窑器，至于如新的官窑佳器无缘见到，能认的就是这类残、破、旧的东西。当我第一次在伦敦的一位资深藏家那里，见到一对‘雍正斗彩八吉祥纹小碟子’时，觉得新得好似刚出窑似的，一时真不敢相信它是到代的雍正官窑器！可他却不真万确从佳士德拍来的，有拍卖图录和成交单据为证，不由我不信！类似的东西如果拿给我们国内博物馆的陶瓷掌眼人看，我相信很多人会摇头。没见过一定不会认！像我当初一样，也不能怪他们眼拙。国际大拍公司和一些著名博物馆展示的是我们祖先顶尖的智慧结晶，让世人看到了我们祖先才智的真实面目。而那些残、破、旧的东西会使后人产生对中华民族传统文化造詣的误读……”这位专家坦言了自己的切身感受。他比较坦率，承认与国际鉴赏界的客观差距。确实，只有类似的宝贝见得多了，会感觉那特有的宝光与新仿品绝对不一样，它会引起心灵深处的无法表达的舒适感，暖暖的柔柔的，温润如玉，那么的养眼。据调查了解，这些宝贝大多传承有序，基本来自八国联军将帅的后代，应该都是从圆明园流失出去的东西。自然，国内的“专家”无缘见到这些“如新的官窑”，主要是国内很多东西在颠沛流离中损伤严重，又经历了“文革”的浩劫，加上习惯上又不擅于保管，使得侥幸流传下来的东西品相大多不如人意了。

有位名藏家呼吁：“有志于古陶瓷研究的同好们，要想练就一副火眼金睛，除了要毅然跳入市场之海的浪潮中外，有机会还要跳出井底，多看一些精、真、新的官窑佳器，扩大视野，抬高眼界，眼力才会与世界接轨！”

鉴语

## 徐邦达的鉴定方法：最典型的博物馆式的研究

文/林如

从几位中国当代权威鉴定家的鉴定风格来看，谢稚柳的笔墨风格分析法，启功的文史文献考证法和傅熹年的器物图像考证法都有特殊的倾向性，并把各自的倾向性内容做到了近乎完美的程度。尽管如此，因为书画鉴定包含许多各个领域的知识内容，这种带有倾向个性的鉴定方法总是会顾此失彼，遭受质疑。徐邦达鉴定书画的手段相对来说是最丰富的，角度和依据也最多，技术的全面往往使得虽然大家对鉴定的结果会有分歧，但他提出的论证过程却很难让别人找出破绽，这是令人佩服的一点。但同时，相对其他几大鉴定家鉴定风格的个性鲜明、角度清晰，徐邦达的鉴定方法也应该说是最缺乏个性和最不具想像力的一种。徐邦达的研究方式要首先确立一个样板，再一一对应作品反映出的信息是否符合，考证符合或不符合的原因，得出解释。一旦心目中的样板有偏差或者作品反映出的信息很少，就很难有一个令人信服的圆满的解释。这不同于谢稚柳的鉴定方法，即使作品表面表达的信息很少，他也会通过艺术家的想像力，合理地生发出许多依据和解释，并自圆其说。对比之下，这是徐邦达在鉴定研究中所缺乏的。

鉴定家在研究中所表现出的差异——优势和劣势，其中的原因当然与前面所提到的，研究方法的差异与鉴定家所处的环境影响和个人的知识结构背景息息相关。谢稚柳虽然为上海博物馆的书画收藏和鉴定作出过卓越贡献，但他始终没有完全进入上海博物馆的编制，他的工作单位一直属于上海中国画院，其实他的真正身份应该是一位艺术家。而启功的主要身份是北京师范大学教授、中央文史研究馆馆长。傅熹年则是中国工程院院士、中国建筑技术研究院建筑历史研究所研究员。他们与博物馆都有着千丝万缕的联系，但他们都不处在博物馆的环境中。唯有徐邦达一直在博物馆从事专职的书画鉴定工作将近半个世纪，他的方法是最典型的博物馆式的研究，与国外博物馆的普遍研究方式一样，有博物馆背景的研究员侧重技术型的研究，接触的实物资料多，技术工作做得扎实，考证翔实，但往往视野比较窄，从微观的角度考虑问题，而不像有着艺术学、教育学、历史学、建筑学背景的谢、启、傅那样，不仅仅只站在鉴定的本身关注鉴定学，而是抽身于书画鉴定本身之外。从更为宏观的视角审视书画鉴定之学，会得出技术型操作难以达到的客观效果，这是被实践证明了的，也是许多研究者在现在正在逐渐意识到的。

当然，任何一种鉴定研究方法都有其长处与缺陷，在没有找到更为科学的鉴定方法以前，博物馆式的技术操作型的研究方法还是值得认真学习的主要方式之一，而以徐邦达为典型代表的技术经验加著录鉴定学派，也是矗立于众多当代书画鉴定学派中的一支最重要的水平标杆。

鉴语

## 古今鉴藏文献摘录

编/刘含之

从事古代书画鉴定学的研究，固然应对宋元以前的临摹本给予十分关注，不可放过，以免造成失误；尤为重要的，则是应把眼光集中在明清以后的摹本和仿本上。摹本与仿本的概念不同，摹本是根据前人原作加以如实的描绘，尽量追求原件的艺术效果，仿本则是出于商业考虑的仿造。好的摹本，不仅对初学者是个考验，老手或许也会出现误判。特别是同时代人的摹、临本，尤其考验人。须知并非每件作品呈现在鉴定者眼前时都会让人一目了然，马上可以下结论，而往往会产生似是而非的复杂因素，需要深入考察，寻找有力证据。如果鉴定时条件仍未具备，只能暂时存疑，不好断然判定真伪。这方面的事例所在多有，不足为怪，也不必怕人讥评。记得我们古代书画鉴定组在工作过程中，对某件作品的认识存在分歧时，自然会将各自的意见记录下来。大家一时还不能作出判断的，则用“存疑”一词表明，庶几不使有待古代书画作品应有的鉴定态度问题，这类作品不包括明清以后流传的苏州、扬州、河南、广州、长沙和北京后门的伪品在内。尽管苏州片中偶然发现个别高手的制作，毕竟绝大多数属于商品性质，与艺术本身无丝毫联系。问题就在于对待高手作伪的佳品如何看法，值得讨论。据文献和流传作品考察，明清靠作伪为生的画工大有人在，不过极少留下姓名，致无法稽考。

——近代·杨仁恺《杨仁恺谈书法鉴定·书画鉴定学的现实意义》

大致说来，至十六世纪以来的鉴定名家，包括董其昌等人在内，对于元代以后的作品的鉴定判断，因为所见较多，经验丰富，故多能取得佳成果，形成有权威性的共识也较为容易。相比之下，宋代及更早期之作品则因传世不多，真赝混杂，无法有效地积累鉴定所需之知识，因此所得既少又偏，更难形成共识，遂易演成无权威可依赖的乱局。然而，这个缺陷却不应成为放弃鉴定学的理由。即使今日绘画史学界对于许多传世名迹之时空位置，尤其是属晋唐五代者，几乎无法在鉴定学上形成定论，任何研究者皆无法对它置之不理。这些作品不仅是画史早期架构之所系，且为后世诸多作品之所依，更是历来多少画史论述之基础，如弃之不顾，画史的构建，不论有何创新史观，其弊亦可想而知。

——近代·石守谦《从风格到画意》

凡画山水，意在笔先。丈山尺树，寸马分人。远人无目，远树无枝。远山无石，隐隐如眉；远水无波，高与云齐。此是诀也。山腰云塞，石壁泉塞，楼台树塞，道路人塞。……此是法也。

——唐·王维《山水论》