

中国画名家作品真伪

ZHONGGUOHUAMINGJIAZUOPINGZHENGWEI

上海书画出版社 杨丹霞著

张大千



敬宋人筆於大千堂下有人張月

清景遠處家三竹
白雲谷看月輕竹是

图书在版编目 (C I P) 数据

中国画名家作品真伪. 张大千 / 杨丹霞编著. —上海:
上海书画出版社, 2001. 11
ISBN 7-80672-024-3

I. 中... II. 杨... III. 中国画—鉴别
IV. J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字 (2001) 第074492号

责任编辑 王中秀
董觉伟
装帧设计 王 峥
技术编辑 朱伟南

中国画名家作品真伪

张 大 千
杨丹霞 著

上海书画出版社 出版发行 上海钦州南路 81 号
邮政编码: 200235
上海中华印刷有限公司印刷 各地新华书店经销

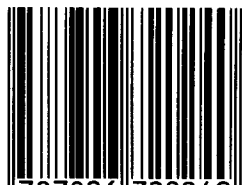
开本: 890 × 1240 1/16 印张: 1

2001 年 12 月第 1 版 2001 年 12 月第 1 次印刷

印数: 1-3,000

ISBN 7-80672-024-3/J · 024 定价: 10 元

ISBN 7-80672-024-3



9 787806 720240 >

张大千(1899—1983),原名正权,又名权,后改名爰,又名季爰。早年曾署名啼鹃。曾出家为僧,因号大千居士。自幼随母曾氏、姊璋枝习画,后与兄善孖同赴日本,修染织专业,1920年回国,在上海先后拜于曾熙、李瑞清门下学习书画。因受两师影响,刻意临摹清初“四僧”绘画,尤对石涛着力最多,研摩最深,达到了可以乱真的地步。而后,上溯唐、宋、元诸家,并远涉西北,考察、临摹六朝以来佛教艺术,画风又为之大变。在中国近代绘画史上,张大千是处在新旧交替时代的代表人物。他融会并超越了几千年的绘画传统,无论是山水、人物、花鸟、壁画等创作题材之广博丰富,还是工笔、写意、泼彩、泼墨等创作手法之精深多变,都堪称是杰出的中国画大师。30年代,画坛就已将他与溥儒并称为“南张北溥”,他还曾被著名画家和艺术教育家徐悲鸿誉为“五百年来一大千”,近年,更有学者将他称为“中国传统绘画的最后的乐章”。

大千寿长,一生创作不辍,游历遍及世界,其作品数量众多,且流布海内外。50年代后,他先后旅居印度、巴西、美国,名噪世界艺坛,晚年定居台北。由于历史的原因,在80年代中国大陆改革开放前,国内收藏多为其1949年之前的作品。近年来,随着出版事业的发展,文物市场的活跃,艺术拍卖的兴起,张大千与其他大师级画家一样,作品受到了收藏界的追捧。同时,大千书画也从海外大量回流,这一方面给雅好大千艺术的人们开阔了眼界,但另一方面也刺激了一些急功近利者,伪作大量出现,给许多鉴藏者带来了不少难题。这些伪作涉及了大千绘画各个时期的各种题材,有的是三四十年代的旧假,有的是80年代末以后的新货,还有的是新旧参半的合成品,如老裱工套新画心,真画册当中掺假画页等等,不胜枚举。其中以山水、仕女、高士画最为多见,这恐怕是以擅作古人假画著称的大千居士亦始料不及的。本文拟就大千各种绘画的形成、演变过程与特点,对照市场上已出现的一些赝品分门别类地加以辨析。

一 山水画

鉴别书画的真伪,首先要掌握画家各个时期的变化特点与风格面貌,并在此基础上了解其风格中某些特有的习惯和技巧。

张大千的山水画是从石涛入手的,为了追

溯石涛之渊源,他不仅三上黄山,而且,他还着力收藏石涛的绘画,一生创作了大量以黄山为题材的山水作品,终于将自己打造成了“今之石涛”。至今,国内公私收藏的大量石涛绘画作品中,有很多都是大千的手笔。

例一:仿早期山水

真迹《黄山莲花峰图》(图1),纸本,设色。自识:“戊寅五月写黄山莲花峰。蜀郡张爰。”钤“蜀中张爰”、“大千毫发”等印。图中以挺劲健峭的笔触,模仿石涛由梅清的《莲花峰图》取法而来的构图,一峰突兀,横空出世,极尽山峰之险;用较湿的浓墨勾写奇峰的外形轮廓,并以淡墨加花青皴擦出黄山山石少土而峻峭的质感,再渲染一层淡薄的浅绛,而后用干笔焦墨写崖隙间偃松,用细笔勾描点景人物,用石绿皴染环绕群山。整个画面笔墨浓淡、干湿相间,浓者湿润秀郁,层次分明而不污腻,淡者干松疏朗,含蓄蕴藉而不草率,这不仅代表了张大千学习石涛山水的典型面貌,也反映出张大千三上黄山后,对于黄山的真切感受和艺术再现。

伪作《松风高士图》(图2),纸本,设色。右上题诗并识:“大千居士张爰。”图中左侧一峰独立,其外形与山石均与《莲花峰图》相似,然山石全用干笔,不仅殊无力量,线条的运行和转折间毫不贯气,而且为了求得与真迹相近的视觉效果,惟恐其不像,作伪者竭力将大千此类作品中的一些笔墨特征无限夸大,造成了无论何部位,勾勒用笔尽是干细方硬,皴点处处都粗重浓黑的现象,使得画面黑白对比超乎寻常地分明,好像版画一样。另外,作伪者还将这一笔法贯穿于整幅作品。如画面下方的松树、坡渚和画幅上的题款,尤其是题款中“居”字的一撇,竟然拉出去两个字的长度,试问大千何时有此落款法?大千向来对印章的镌刻和印油的颜色都十分讲究,他的印章大多为名家镌刻,如陈巨来、方介堪等,印油喜用朱砂,印色红中透紫,次为朱磬,色深而正。此画上“大风堂”朱文等三印具为翻刻,且翻刻用料极软,钤盖纸上,显得浮滑无神,印文亦与大千所用数种“大风堂”印章相差悬殊,印色浅淡,几近橙黄。综观此作,虽然可以判定作伪者的确见过张大千早年仿石涛山水,但由于他在笔墨上过于尖刻浅露,全无大千画黄山用笔“似枯而实膏”的特点,判其赝品无疑。



图1

例二：仿石涛山水

真迹《仿石涛山水图》（图3），纸本，设色，幅上题诗一首，年款为丙戌六月。按丙戌为1946年，是年大千四十八岁。这一年，是他继三十五岁那年以后，以自己成熟的艺术风貌正式迈向世界艺坛的开端，他的画作相继参加了在塞那奇博物馆、巴黎现代美术博物馆举办的展览，也是他的“大风堂”迅速扩充古代书画巨迹收藏的一年。由于抗战胜利后，大量的清宫藏品流散出来，大千不惜以一座王府的价钱购得《韩熙载夜宴图》、《潇湘图》等千古名



图2

画。同时，他耗用花费了很多时间和精力临摹新收的名家绘画，促使自己的山水画走向了成熟和达到顶峰。虽然，对石涛山水画的临仿贯穿了大千的一生，但与早年的临摹不同的是，40年代以后，出现更多的是其自家面貌。图中的山川林木虽然还留有石涛的影子，但在笔墨上，也可以看出宋元人的痕迹，较大千30年代的山水，在秀逸灵动的内涵中更增添了些许浑厚沉稳，如造境的幽深转折、树木的勾皴点染，手法更为丰富多变。

伪作《仿石涛山水图》（图4），图中也

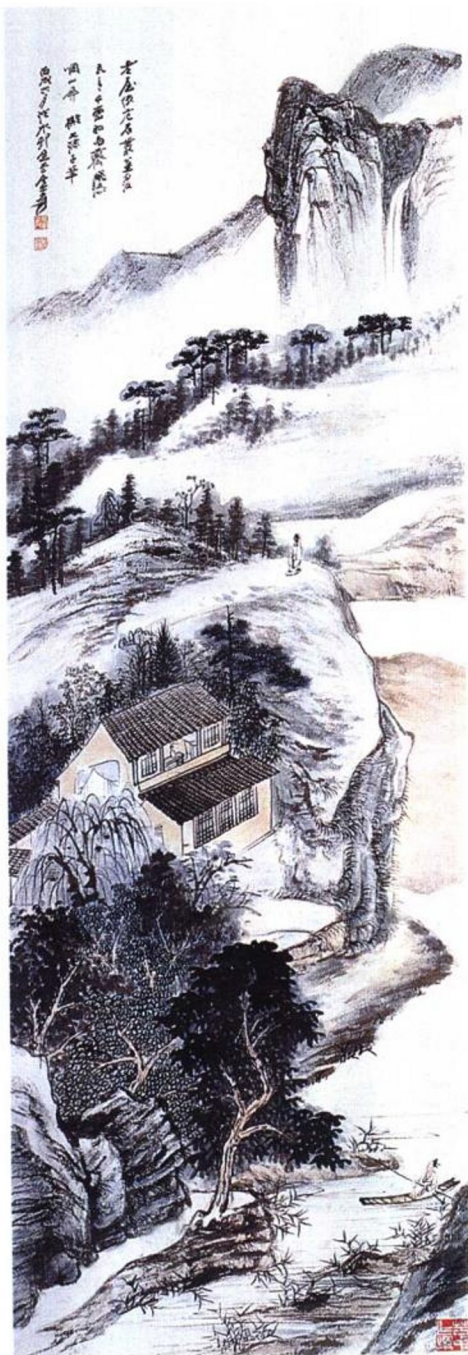


图3

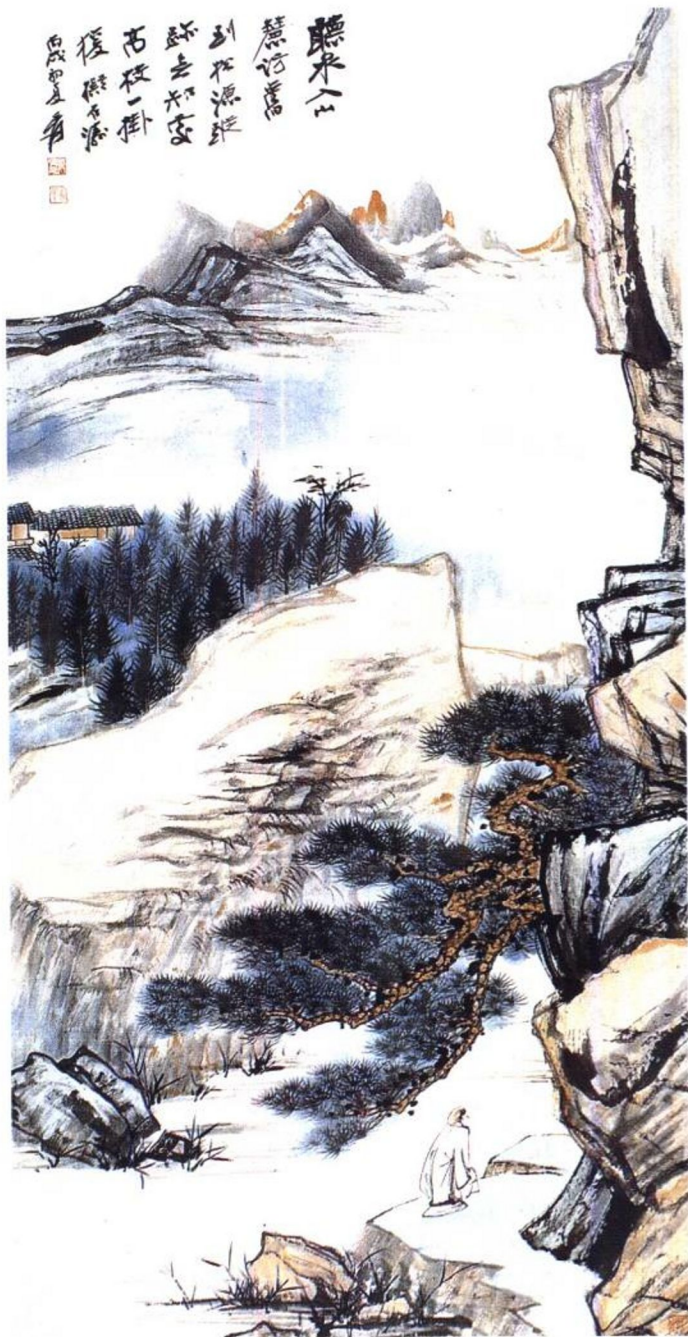


图4

有一首题诗，与真迹署同一年所画。主要的问题在于：（1）构图可能出于几幅真迹的拼接。（这种方法张大千作石涛假画时也用过）在山川崖谷的章法安排上，右边过于突兀，山石的结构和脉络，笔墨交代不够清楚，左侧空虚但又并不开阔，画面显得滞涩沉闷。总之，造境上缺少周详、精细的谋划和构架。（2）笔墨较《松风高士图》（图2）的死板刻露有了一些改进，用笔稍稍收敛了，但在某些细微处还是经不住推敲。如山石的勾皴，因为是在石上打完一层浅绛或花青以后才用墨笔勾皴的，所

以，每一笔的起落、顿挫、走势以至软硬、干湿都十分清楚地反映在作品上，除了少数干笔细皴还勉强过得去以外，所有粗笔水分多的长线条的勾皴都显得过分“纵恣”，既不合情理又不加区分，毫无章法地一味放纵用笔。水渚岸际的芦苇也全无大千的灵动秀巧，多用侧锋斜出，笔迹断续，笔法松软。这已不是张大千式的放逸，而是一种“野狐禅”式的狂怪乖戾。

例三：青绿重彩工笔山水

张大千认为，中国山水画自元以后一味讲求笔墨，在画理上多有疏忽，而唐宋人山水中画理之严明，为历代所无。因此，为了能够探寻

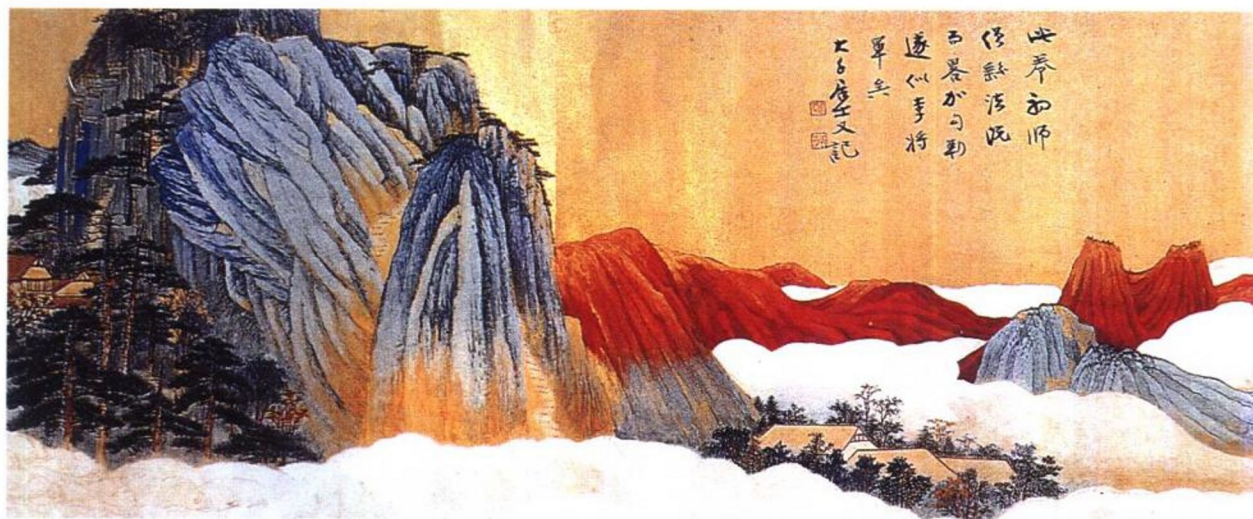


图5-1



图5-2

中国山水画的渊源与堂奥，他也临仿了许多唐宋名迹，如杨升《峒关蒲雪图》、董源《江隄晚景图》等。尤其是自明末以来很久无人涉猎的工笔重彩金碧山水，他并非是浅尝辄止，而是花费了许多心思，也创作出了不少这类作品。

最著名的有他1936年4月为北京“翠花楼”的老板白永吉所画《华山云海图》（图5之1、之2）。此卷画在长近六米的洒金笺上，幅上自题“西江月”一首并书跋两段，其中写道：“此卷初师僧繇法，既而略加勾勒，遂似李将军矣。”可见这幅作品是融会唐张僧繇设色

没骨山水和李昭道的金碧勾勒山水而成，图中雄阔磅礴的构图，精谨工致的用笔和辉煌夺目的设色，表现了华山雄奇秀拔、云海微茫的万千瑰丽景象，显示了大千全面、深厚的传统功力。

伪作《峡江云帆图》（图6），亦为纸本，设色，幅上书“浣溪纱”并识云：“丙子二月大千居士爱。”按此款题，此图与上述《华山云海图》卷，应是同一年之作，时间只相差两个月，又都是同类体裁，按理在绘画的技法和水平上应相当一致，但事实并非如此。首先要说明的是，此图有为本仿造，类似的设色没骨



图6

或工笔山水构图在张大千的作品中十分常见，然而，图中其他方面的漏洞却个个皆为“硬伤”：

(1) 底色不符而罩色浅薄。大千画青绿工笔山水，山石均先以赭石打底，再加石绿或石青，石绿、石青要加两三次，才能盖住底色，但每次罩色要薄，以显明透干净；而此图以汁绿打底再加石绿或朱砂，由于汁绿不像赭石净透，所以，石绿敷上后不够明净，显得黯淡，但因两者属同一色系，所以还能勉强盖住底色；可是山头的朱砂色稀薄浅淡得却不足以掩盖底色，故而将大千原画中用以表现落日斜照、残阳如血的朱砂色弄得说红非红，说绿非绿。此技法之大谬。

(2) 既以“云帆”为画题，云，自然是图中点睛之笔。观《华山云海图》之云，勾画精工，铺展翻卷，有绵延千里之势。吾忆昔至三峡，江云随风飞宕，如裂帛，如奔马，只令人亦欲腾空随之来去。而此轴之云，不过是将山峰中段留出空白，既无勾描，也无渲染，呆板滞重。大千曾论工笔山水中云：“画要有气韵，一落板滞，就不入鉴赏。”以大千精妍圆熟的审美情调和甜美流丽的笔墨风格，断不致如此拙笨。

(3) 水口岸渚画法拙劣。工笔重彩山水在画法上与水墨写意山水有很大区别，写意山水可以在云际、水口处一笔带过，或干脆留白，以虚当实；工笔山水则要求处处都要交代清楚、周详，如石脚须用花青和墨线勾勒，有时也勾一遍泥金如《华山云海图》，水际要用淡色渲染，然后勾网纹或鳞纹，也有不勾的。但大千无论写意还是工笔，都要在水际留一道白线，不仅衬托出水波的层次，而且也使得画面看起来干净透亮。此图则与大千总结个人的青绿山水画技法有一定差距，水面只留白，没染色，更不用提勾写水纹，水际石脚既无勾皴，岸边也未留白线。而且，石脚与水面交界处更没有颜色过渡，从而使前面山峰与其后群峰失去了应有的主次远近的映带、转折关系，两者的下缘线几乎连成了一体，那么，大千最为推重的画理何存？由这件作品可以得出一些辨别真伪的规律，即表面上临仿构图、设色较为容易，若笔墨功力不足或试图敷衍欺瞒，就会无可避免地影响到创境和赋彩效果，最终暴露出作伪者的马脚来。

二 仕女画



图7

张大千的人物画从题材上看大致包括仕女和高士两大类,虽然也有一些仿古的“婴戏图”传世,但由于数量太少,目前所见伪品亦稀,故在此不作为重点论述。

大千的仕女画基本有三种面貌:最早是继承了清末任伯年、费丹旭等传统人物画(图7),人物造型稍嫌纤细柔弱,形象偏于略带病态的清秀。在笔墨上,某些作品明显地有任氏“钉头鼠尾描”的痕迹,行笔的转折、顿挫较为明显,用笔方硬,色彩上也受到任伯年的影响,显示出稚嫩的绘画特点。20年代末以后的十年间,他主要是学习明代唐寅、吴伟、张风等人的仕女画,尤以唐寅为主。其特点是:人物造型温婉娴静,在面部刻画上还未能完全摆脱任伯年的影子,身体的比例也较瘦削小巧;以后逐渐摸索出了唐寅仕女画风格灵秀淡雅的精髓,以淡墨写意法勾勒衣纹,用笔轻快简率,并参用陈洪绶的树石画法作为仕女画的背景衬托,敷色清浅淡雅(大千早年也学习过明陈洪绶的人物、花鸟画。1936年,叶浅予就见到他和谢稚柳一起仿造陈洪绶的人物画)。

例一:真迹《梅花仕女图》(图8),纸本,设色。自题七言诗并识:“甲戌重九后二日写于昆明湖上听鹈馆。大千居士爰。”甲戌重九为1934年9月,是张大千重游北平,也是他第一次在北京参加正社书画展的时候。此图与《怀玉小像》(图9)创作时间和艺术风格上都较为一致。图中描绘一少女侧身坐在石上,神情娴静,身后老梅枯干新枝,疏蕊幽香。此图为小写意画法,仕女仿唐寅,树石师陈洪绶,人物与梅树皆以淡墨劲笔写出,只在仕女秀发上施以浓墨,用笔洗练概括,干湿相间,加之少女脸部除轻点朱唇外,皆不施铅华,别具匠心地表现出少女的天生丽质。

关于张大千画女人之手,当时他的好友于非闇曾写文章议论说:“他对于女性,观察得很精密,能用妙女拈花的笔法,曲曲传出女儿的心声。”同时又说:“他画的美人儿……少女与少妇的美,都有显然的区别。”认为这是张大千“在女性上曾下了一番功夫的收获”。这个所谓的“收获”,即包括1934年张大千在北京的两桩风流韵事,一是春天他迷恋上了怀玉姑娘,二是秋天娶了长相酷似唐伯虎笔下美人的杨宛君。张大千多次为怀玉和宛君画像,还赋诗赞叹怀玉之手曰“玉手轻匀粉薄施,……一树梅花雪里枝”。难怪于非闇不无戏谑地说:“张八爷画女人手,以轻倩之笔出之,大概得力于此。”可见,张大千早期画仕女的造型、笔墨乃至挑选侍妾的审美标准都与唐寅有着密切的关联。

以往多认为仿造张大千仕女画大多是学他40年代的,但从目前来看,民间流传的仿造早期仕女的作品也为数不少。其方法一般是采用拼凑法和复制法,或如大千当年造假石涛一样,将两幅或几幅作品上的内容提取、拼凑在一处或干脆依样画葫芦,务求乱真。

伪作《竹石仕女图》(图10),就是一种拼凑式的赝品。此图为纸本,设色。自识:“戊寅春日戏写于瓮山湖上,蜀人张爱。”图中画一少女倚坐石上,旁有墨竹数株。按戊寅为1938年。

款识不是30年代末的书法风格。模仿的书体和运笔应是20年代末到1934年间大千的款题式样,“爰”字的上端收得很紧,下端开放成“梯形”口。真迹用笔率疾锋利,此图款题因出于临摹,行笔滞慢,显得疲软而松散。



图8



图9



图10

仕女姿态丑陋蹇脚。大千作为风流才子，最懂得如何表现不同身份女人的美，但此图中仕女屈膝而坐却乏风流娇艳，双臂交叠又乏文静娴淑。更令人难以接受的是双肩溜斜，含胸驼背，腰身比肩部还宽，而大千画仕女最为“出彩”的仕女双手，怎能这样畸形地扶在湖石上，只要有绘画基础知识的人都可以看出来，而且，仕女的肩、臂、手的比例和位置关系，根本就不是正常的人体结构和姿态。

作伪者水平拙劣。衣纹线条犯有与款题同样的软弱弊病，而且裙子下摆多了一些无意义的方折曲线；脸部虽仿用“三白法”，但不得要领，两颊各有一块红团，色彩的晕染没有任何过渡；由于勾描线条纤细，造成双手轮廓模糊，特别是在皴染湖石时又将墨色盖住了手指的线条，使仕女的双手细如鸡爪，与《怀玉小像》中的手相比，何止天壤之别！竹石的笔墨碎而腻。湖石虽有皴染但无层次，且在石上圈点了成排的苔点，浓重死板，竹子用笔多用琐碎短小的侧锋，缺乏与整体构图的衔接、协调，根本暴露了作伪者不了解大千早期仕女画的艺术特色。

张大千、于非闇合画过不止一幅《扑蝶图》，其中一幅在30年代的北平艺坛曾经引起很大的轰动。这不仅是因为于氏画蝶，张氏画仕女皆是拿手好戏，而且因此图两人还与徐燕荪有过不小的一场笔墨官司。所以，当时就有人借此掌故，制造两人合画的同类作品。

例二：真迹《扑蝶图》（图11）中，大千所画为意笔仕女，衣衫裙带皆用飘逸的小写意笔法，渲染简单，赋色浅淡，并不像后来的仕女画，有繁复艳丽的纹饰。其刻画的重点主要在仕女的脸部，用唐寅仕女画的“三白法”，五官秀丽而富立体效果，颇有古意。在鬓发的烘染上最为细致精到，鬓角插有翠饰，但大千用几缕青丝稍稍遮住，发丝既根根蓬松自然，头饰也隐隐若现。此图的妙处就在于，虽然总体是写意画，但写中有工，工处细腻妩媚，写处挥洒爽利。尤其是仕女的衣裙，随风飘举，线条准确而挺拔，代表了张大千早年仕女画追踪六如逸韵的笔墨内涵。难怪溥儒和张伯英都赋诗、题记，极尽赞誉之辞。

伪作《扑蝶图》（图12），在构图和造型等处均是真迹的翻版。图中的疑点有：衣纹描画较为死板、柔弱，有的地方笔画交代模糊不

撲蝶圖

張大千畫于故都



图12



图11

清,表现出临摹本的典型特征。比如仕女右肩部的飘带、领口,腰上的裙带结等处都明显有迟疑的复笔。另外的两处硬伤是,作伪者不管作品创作的时代(抑或是为了掩饰笔墨上的缺陷),将大千40年代后才运用的一些壁画、藻井纹样勾画在衣裙和团扇上。此外,原作是表现人物迎风徐行的袅娜身姿,所以将衣裙、飘带、长袖作随风飘拂状,但伪作似乎觉得意犹未尽,在团扇柄端加了两条绦穗,却把绦穗飘动的方向搞反了。

张大千人物画的黄金时期是他自敦煌回川后至40年代末。1941年,他听从了著名收藏家、画家叶恭绰主张他去黄河上游寻访六朝、唐宋绘画遗迹的建议,前往甘肃敦煌。在敦煌面壁的两年零七个月里,他才知“唐人丕焕其文,浓缛敦厚,清新俊逸,并擅其妙,斯丹青之鸣凤,鸿裁之逸骥矣”(见张大千《画说》)。他临摹了二百七十余幅壁画,除少部分出自大千亲笔完成外,大部分是他自己勾勒墨稿,由其门生或由青海塔尔寺请来的藏僧完成的。这些作品汲取了六朝至隋唐人物画的艺术精神和创作技法,对于他最终形成自己工笔重彩的人物画风格起到了决定性的作用。

这一时期的仕女画,造型上是取盛唐壁画雍容丰腴的特征,或形象华贵高傲,或神态娇娆妩媚,线描则汲取北齐壁画圆劲豪爽的用笔,中锋运笔稳健而潇洒,气势恢弘,设色明显的受佛教造像及藻井图案的影响,并参考了藏传佛教研制、施用矿物质颜料的技艺,华彩富丽,堂皇绚烂,且更注重技巧与意境的完美结合。由此完成的许多传世佳作如《薛涛制笺图》、《调鹦图》、《簪花仕女图》等,也代表了大千人物画鼎盛阶段的最高成就。当今市场上的伪作也多是仿造这一类仕女画的风格面貌。

例三:真迹《簪花仕女图》(图13)为金笺本,工笔重彩画,作于1944年。图中画一女子微微侧身而立,双臂举于鬓旁,一手拈山茶花,一手抚摩发髻,滑落的袖口露出莲藕般的玉臂。俏脸略低,双眉上挑,眼含秋波,仿佛是在对镜梳妆,凝神睇视的眼神娇媚而高傲。就是这么一幅经典之作,也难以逃脱“双胞胎”的厄运。

伪作《簪花仕女图》(图14),纸本,款题为:“簪花图。仿宋人行笔为之。丁亥闰月大千张爱。”按丁亥为1947年,与上述真迹的创作

年份相差三年,是东施效颦的临摹品,将它与真迹比较,可从以下几个方面断定其伪。

首先是笔墨风格不符。大千此时年富力强,将敦煌古代艺术的重染和自己长期的艺术积淀融会贯通,形成了自己独到的笔墨风格。他的人物画极为讲究线条勾勒,每每先用炭条打稿,反复揣摩修改,力求与主题相吻合,而后以淡墨描出轮廓。施彩后,再用浓墨或赭色重加勾勒。由于大千具备了深厚的线描基本功,加上多次修改画稿,因此,其线条皆流畅自然,敦厚圆劲。仔细观察真迹中的线条,每笔落纸,肯定而持重,线条悠长简洁,气势豪迈。而伪作的线条则孱弱单薄,行笔迟疑板滞,在衣纹的刻画上尤为明显。这不仅与此画年款不符,而且即使是大千早年作品,笔力也不会如此之弱。在仕女发髻的用墨上,毫无大千笔墨的影子。大千画人物鬓发取唐宋人之长,先用细笔浓墨写出发丝盘挽束结之态,后用淡墨渲染三次,墨用松烟,以显发质柔黑润泽,追求浓淡有致,根根着肉的视觉效果(图15)。而伪作既无细笔勾写之妙,渲染更是乱涂乱抹,只求把黑色填满了事,以致仕女的头上像顶了个假发套。

其次是人物造型和内涵的欠缺与拙劣。大千曾言,画人物最重要的是精神。作为一代宗师,他已达到了“俯拾万物,从心所欲”的境界,没有什么固定的成法与模式限制他的艺术创作。因此,他画中的仕女无论何种身份和装扮都具备一种共同的审美特征与内涵,那就是自然、优美。伪作在制作过程中不可能较好地把握住原作的神理,更没有深入领会大千的创作风格,因此纰漏百出。如仕女的脸部显见的瘦窄,五官尤其是鼻子的位置下移,使图中人物脸部比例失调,而且下颏处缺乏笔画交代,仕女像是没有下巴。胸前的双臂和发髻后的手指,也比真迹显得略干瘦细小。前文讲过,张大千画女人手在30年代初便得到了艺坛的普遍赞誉,以后在敦煌数年面壁,不仅使他在艺术创作上得到了莫大启发,也使这个以画美人儿著称的大师对手相的研究和表现更达到了前所未有的高度。据说在50年代初,大千曾应台北故宫之请,为其画上自北魏、隋唐下至宋元、西夏的佛菩萨手相演变的示意图共十四张,每幅都详述源流、特点,由此显示出大千对于中国人物画有着多么精深的体会和研究。伪作中



图13

图14



图15

仕女的手、臂不仅违背了张氏仕女追求肥美丰盈的标准,而且模仿的僵硬枯干,反映出做假者对于人物画缺乏起码的写生基础。另外,仕女木然刻板的神情,茫然呆滞的双眼和莫名其妙的耸起的右肩,令人觉得摹本在表现人物形象和性格方面的不足。

最后要讲的是设色与纹饰方面的问题。真迹(图15)白色对襟纱衣上有非常精细的祥云纹饰,薄薄地罩染泛出淡淡的红色,使人可以隐约窥见仕女红色的抹胸和长裙,给人以无限的遐思。长裙下摆的美丽纹饰,明显带有敦煌藻井、梁柱图案的特点,线条婉转,花纹繁复。设色为矿物质的石青、石黄,绚烂夺目,成为与仕女姣好的容貌相辉映的、吸引观者目光的焦点。如果说全幅画是一曲优雅乐章,那么,鲜艳工丽的裙摆则是乐章中一个清脆悠扬的重音。伪作的设色采用平涂法,无论是头面脖颈还是衣帔袍带,一律平涂,无薄厚之别,或颜色晦暗,缺少透明感,或粗劣浓重,刺人眼目。渲染方法稚拙,毫无技巧可言。外面的纱衣不仅变成了不透明的,而且涂染成土黄色,给人一种不干净的感觉。裙摆上的纹饰则线条模糊,花纹零碎散乱,谈不上有什么装饰美感,与真迹相比,何啻天壤之别。

三 高士画

高士画在张大千的人物画中占有相当大的比重。他画的高士除了传统山水画中作为点景的功能外,更多的是作为独立的一个画种,借以寄托对古代先贤逸士宁静豁达、风流倜傥的生活态度的向往。他所画的高士,无论是悠然见南山的陶渊明还是对酒当歌的李白,抑或是独立苍茫的苏东坡,都避开了他们抑郁、愤懑和苦痛的经历,而更强调他们洒脱愉悦的精神气质,并通过对背景环境的烘托,使人产生一种亲切的现实感。

张大千的高士造型基本上是石涛山水点景人物的延续和拓展。同时也吸收了唐寅、张风、徐渭人物画的用笔,形成了自家清朗俊逸的风格。

例一:真迹《徐则隐逸图》(图16),作于庚辰二月,即1940年大千从北京逃离日本人的魔爪,避居于青城山期间。图中借《隋书·隐逸传》中徐则隐居天台的故事,寄寓和抒发自己对现实的无奈、忧虑和对逸士生活的欣羡,同时也含有以徐则自况的怡然自得。画松

涧幽谷中徐则大袖飘然,光头赤足盘坐于绣毯之上,仿佛在聆听松风泉鸣,神情倨傲。泉边,一童子执扇侍立,也随主人的视线向远处侧耳倾听。人物基本上为白描画法,造型近于明人,线条精谨秀润,神态细腻生动,背景用石涛山水画法,长松多干笔皴擦,焦墨点苔,笔墨放纵疏朗。

伪作《徐则隐逸图》(图17),是有本临摹之作。其构图、内容乃至款题都与真迹一样,区别只是徐则的右手边多了一柄纨扇,背景中右侧松树少了些松针,徐则身后多了几株树干。作伪的疑点在于,首先是用笔较软弱,如领口、左袖和袍摆露足处的线条,虽然比原作略显粗重,但笔力的不足不是用粗重可以弥补或掩盖的,扶于毯边的右手的线条尤为纤弱,十分模糊含混,人物的神态不如原作,比较木然呆板,脸部的设色也较深,没有通透清俊的效果,这违背了大千主张人物面部用色不能浓重的原则。树石的画法比人物中暴露出的纰漏更明显,这是因为工笔比写意易于掩饰笔力和造型的缺点,原迹的松针、树干上的鳞片、苔藓、泉边的小草都有清楚明了的走向和组织结构,但伪作因是临摹,就不免模糊滑腻,有的地方甚至是乱点一通,树干的边缘线原迹是由数十条圆劲的弧线组成,以表现松树表皮的凹凸起伏,而伪作则是用几条细直线条画出轮廓,使树干显得过于单薄,失去了原作中松树虬枝挺健的立体感。

例二:真迹《渊明嗅菊图》(图18)作于“甲申嘉平月”,即1944年12月。图中画陶渊明侧身坐于地,姿态轻松自然,左手笼在袖中,右手持一枝秋菊。他双眼眺望远处,下颚微抬,有几缕短须飘拂。人物衣纹除受张风影响以外,似乎还受到了梁楷“减笔”人物的影响,简练概括几无多余之笔,全身衣袍及袖口的淡花青饰边,仅用寥寥数笔一挥而就,粗放恣肆又极其准确,令人叹为观止。

伪作《静坐图》(图19),也是作于1944年。图中高士的造型、坐姿也与上图大千真迹相似,但画中人物臀下线描很不舒展又有一定高度,且无笔墨交代人物臀后的长袍下摆,所以,人物好像半跪着没坐稳,显得腿似乎短了一截。在五官的刻画上,作伪者只用几笔虚淡的墨点来代替眉、眼、口及胡须,尤其是颔下的长须,位置和笔法都很笨拙,使人感觉那不是



图16



图17

高人逸士引以为豪的须髯，而像一蓬硬茅草。在用笔上，极细极淡的衣纹线描显然是作伪者出于藏拙的目的，而模糊凌乱的山石皴擦和无从辨认的印文则明白地显示了伪作的心虚。

例三：《蕉阴高士图》（图20），这是张氏进入晚年以勾写结合而成的作品。图中高士的面部和衣纹用细笔勾勒，淡彩渲染，清新柔和。人物姿态闲静，目光平视，负手徐行，神情怡然。芭蕉用花青加淡墨写出，最后再用浓墨点醒，每一个笔触都清晰可见，畅快淋漓而不失状物之确、寓理之妙。大千晚年即五十余几以后，由于眼疾加重使视力衰退，不仅山水、花鸟向泼墨、泼彩转变，人物亦多写意，将凝练、酣畅的笔墨寄寓在严谨的法度之中，最重传神。一些作伪者往往认为写意画可以横涂乱抹，其实不然。

伪作《人物图》（图21），从人物和背景的构思、形象到画上的题诗内容都是上图的临仿品。从人物的形态看，站在芭蕉下的姿势很不放松，右肩耸起，应是人们仰头眺望的习惯动作，但此幅中的人物又作低头状，且眉眼等都是向下俯视的，这就使整个画面结构十分矛盾。另外，高士双手在身侧笼于袖中，这是大千高士图中最常见的造型（真迹中虽然不见手



图18

图19

