

■收藏大家

■真伪鉴定

尘缘烟渺 丹青流芳

——大收藏家钱镜塘与裱画师严桂荣的半生缘(中篇)

◎何鸿

丹青无声,翰墨传情,这些脆弱的文明背后蕴藏着多少酸楚和激动。俗话说,绘画难,藏画更难,裱画难上加难。民间就有“三分画,七分裱”的说法。常识告诉我们:中国绘画所用的绢、宣纸等材料,经过千年或几百年的流转和传统,大多剥蚀和破损,没有高超的装裱技术是难以回复的。“三分画,七分裱”既说明了绘画的观赏效果,也指出了绘画的装裱要求和难度。中西绘画在保护和修复方面都遇到了同样的难题。

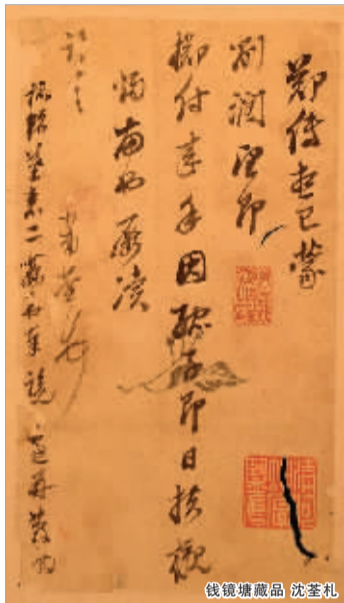
扬帮裱画师的风光岁月

曾负责意大利画家达·芬奇名作《最后的晚餐》的修复专家P·B·巴西隆说:“修复《最后的晚餐》,这在意大利乃至世界上也许是一份最艰苦的工作,它的修复难度是罕见的。像布朗克西、西斯庭礼拜堂或其它修复工程一样,修复者都面临同一个问题:即这些艺术品被严重破坏,色块从墙上剥落。这就要求修复者将这些剥落的残片在显微镜下用刮刀一点点反复的刮洗,有的甚至要重复六七次,这足以令一个人想到自杀。”中国古画的装裱又何尝不是如此。一次,钱镜塘先生得到一幅北宋绘画《柳雁图》(绢本,无款,尺幅五尺,今藏北京故宫博物院),这幅画霉变得相当厉害,基本上面目全非,装裱难度相当大。后经严桂荣先生花了一个多月的时间清洗、修复,才装裱好。严先生精湛的装裱技巧深得沪上书画收藏家的青睐,极大的保护了中国书画艺术遗产。他与钱镜塘的交往,也成为民国以后中国书画收藏界的一段佳话。

严桂荣,1921年出生于江苏镇江,祖辈富收藏,自幼好书画。14岁便来上海闯荡,“少年不识愁滋味”的严桂荣在裱画技师潘德华先生门下学裱画。事实上,严先生后来毕生从事裱画事业和走上这条艰苦之路绝非偶然。其实,严先生家境非常富裕,父亲是经营纸庄的老板,作出这种选择正是出于家父的启迪和祖辈收藏书画艺术的文化责任所至。藏画的最终目的是护画,使之得以传统,而裱画则是护画的重要手段。

20世纪30年代的上海,名流云集,艺术繁荣,书画收藏成为一项很重要的艺术活动。而正是书画收藏带动了书画装裱业的发展。这对严桂荣先生而言,无疑是一个机遇。裱画在当时的上海,也是不错的行业,并形成了许多行业帮会。如裱画业,就有扬帮、苏帮和本帮。扬帮当时是规模最大、最有势力的帮派。扬帮传承的是扬州裱画的技术和精神,与苏帮和本帮不同的是扬帮不靠画家吃饭,而是收购一些古旧字画,然后进行装裱卖出去。

严桂荣的师傅潘德华是扬帮裱画出身,因此严桂荣继承的是扬帮的裱画传统。当时的裱画店集宝斋(今上海威海路一带,后迁到南市大吉路)生意兴隆。扬帮之所以在上海声名鹊起,是同它严格的行规分不开。扬帮对裱画员工的要求很高,衣着要整洁,干净利落,礼貌待人,在上海口碑很好,因而赢得沪上书画收藏家的青睐。由于生意红火,裱画师的待遇



钱镜塘藏品 沈奎礼



钱镜塘藏品 王武《花鸟图》(之一)



钱镜塘藏品《山水晚色图》



钱镜塘藏品 高翔书画 清纸本墨笔(之五)

也很好,月薪有三十大洋。这是其它裱画行业难以相比的。

收藏大家的鉴藏态度

严桂荣20岁时,就认识了当时名重一时的书画收藏家钱镜塘。在采访严先生的过程中,我得知,钱镜塘收藏书画的确与别的收藏家不同,除了他的眼力、学识、经济实力外,他爱画、惜画的精神令人敬佩。他爱画如痴。1978年的某一天,当得知一位海外归来的朋友要带八大山人的《大别方丈图》带回大陆重新揭裱,为求先睹为快,钱镜塘直奔他府,在品鉴后感叹过瘾,称赞“真乃八大精品之极”,还合影留念。他买画不管画有多破、多烂,只要有价值,就都买下,然后花重金精心修复和装裱。钱先生独具慧眼选择扬帮的裱画传统,正是基于扬帮的裱画理念和保护古代绘画的精神。

书画收藏和书画装裱,相得益彰,密不可分。钱镜塘收藏的很多字画就是在严桂荣的帮助、联系下促成的。在收藏家收藏书画的过程中,裱画家起了很重要的作用,很多裱画家后来也成了收藏家。清代裱画技师王子慎、顾千一等人,本来职业是为收藏家裱画,后来自己也开始讲究收藏。由于精于裱画,又对书画真伪有鉴别能力,且多藏宋元精品,常作为秘笈,不是相知的人一般不轻易示人,与一般的收藏家没有区别。严桂荣作为裱画师,不仅有高超的裱画技巧,也善鉴别和收藏,同时也善画,这也是我之所以称严先生为“裱画家”的原因。

收藏家也是如此。单纯的收藏,不能称其为“家”,收藏的目的,在于其献,在于其研究和整理。藏而不献,藏而不宣,无益也。藏而不究,宛如过

眼云烟,亦无益也。从钱镜塘的鉴藏印:“镜塘审定”、“镜塘藏古”、“镜塘鉴赏”、“镜塘心赏”、“镜塘平生珍赏”、“镜塘所爱”等中可以看出他认真的鉴藏态度。他还对藏品进行分类整理,如“镜塘藏扇”、“镜塘藏荷”、“钱镜塘藏乡贤籍印”、“钱镜塘审定任伯年真迹之印”等。

这里特别值得一提的是钱镜塘对海上画坛巨擘任伯年的青睐和珍赏。他收藏任伯年的绘画赢得了“海内外藏任画第一家”的美誉。据郑海梅先生描述:钱镜塘不仅精于鉴赏和收藏,还将书画收藏与生活情趣结合起来。当时钱镜塘住在沪西茂名南路一幢楼上,明亮舒畅。四壁挂满书画。他的悬画,往往按着季候,不断变换。如梅花绽放时,他就悬挂许多梅幅,且多为明清人的杰作。在他的庭院中,杂栽盆花供置几案,使画中的花与盆中的花相映相亲,顿使室中充满着春的气息。夏秋季节,他就将莲、菊、山茶、松竹等盆栽,配着映时的丹青妙迹。并邀请当时书画名流赏玩,开襟清话,其乐陶陶。

(何鸿为中国美术学院艺术品鉴藏与保护专业教师)



图二

名家书画“相对克隆” 造假法辨识之“改变幅式”

◎黄鼎

较常见的书画“相对克隆”造假,除了前面几回揭秘的“款识替换”、“内容删减”与“画面拼凑”以外,还有一种颇具迷惑性的“改变幅式”招术,它就是本文要解说的话题。我们知道,常规名家书画作品的幅面形式(简称“幅式”,有的人号其为“制式”)有立轴、手卷、册页和扇面等等。它们的画面大小、形状都不一样,各具特点。它给收藏鉴定者带来的是当局作品最“表层”的直观印象,在鉴藏活动中带有特别意义。

“改变幅式”具体是指作伪者在做克隆时,故意将成品的幅式操作成与被仿母本的不一致状态,或者说是施作伪成品笔墨、造型之前,先找一个与母本幅式有别的材质来作伪。如将立轴的作成手卷,册页的改为立轴,手卷的变作扇面等等,以此达到增强母本“隐蔽性”的目的。从某种程度上说,“改变幅式”造假有点像不法之徒在偷盗了某家东西后,再对作案现场做了精心伪装。

“改变幅式”与其他“相对克隆”式作伪的不同点有三。一是造假者在找克隆母本时多半会选取相对较多见的立轴幅式,然后改成其他非常规幅式;二是从母本到“子”本,以将大尺寸做成小尺寸伪作的居多;三是此种作伪由于幅式的变更,使得由母本到伪成品上的章法(俗称构图)必大变,故从正面的艺术创作原理上讲,造假者根本就无法将“画面组构”之漏洞填补得“尽善尽美”。

现举图一陆俨少立轴书法真迹与图二陆俨少扇面疑伪书法成品做范例,来具体说明“改变幅式”造假法之辨识要点。前者是我在15年前就观赏到的陆俨少书法亲笔,现由我一位好朋友收藏,此书法曾于1994年被编入西泠印社版的《陆俨少作品精粹》画册中。最近一段时间,我发现有人以画册中的它为母本将其“相对克隆”出外观大同小异的好些件成品,并被送到各拍卖行去竞拍。后者便系其中的“一员”。一经比照便可知,图二与图一虽说幅式与字的行款(即每一行字的长短与疏密编排)不同,但图二上每个字的结体与行笔征象又基本与图一的一个模样——这是明显违背

书法书写规律的。

每位懂鉴定的人都知道:凡名家书写在不同幅式上的字,只要其大小与行款有异,那么二件作品上字与字的“牵丝映带”(笔划上下左右呼应的细节)状态是绝不可能极相近似的。也就是说,当二件署名同为同一人,但幅式、行款都不同的书法作品,其单字结体与运笔细节就必定有“恙”。不但书法是这样的,名家们的画作从大道理上讲,当更甚于此。

因此,将“局部状态”与“总体结构”做全面、系统的观照与衡量,正是辨识“改变幅式”伪作的重点内容,鉴定唯此方“对症下药”。当然,所有这些都是建立在要找到当局成品的母本,在有参照物“对证”的前提下。若母本未谋面,哪怕是经验再丰富的鉴藏家有时也不见得一定就能立辨是非。由此可见,“改变幅式”造假法是何等的“阴险毒辣”。



黄鼎



图一