

扬帮仿古装池:从“书画修复”到“整体复原”

——扬帮装裱非遗传承人费永明讲述古书画装裱技术和古纸笺复原情况最新成果

本报记者 付裕

9月29日,“纸墨相发——费永明、蔡祎纸笺与笔墨的对话展”在上海图书馆举行。上海市闵行区政协委员、民建上海市文化体育委员会副主任、扬帮古书画修复非遗传承人费永明讲述了扬帮装裱在古书画修复和古纸笺复原领域的最新成果和突破性进展。

整体呈现“扬帮仿古装池”最新研究成果

扬帮装裱肇始于明代中晚期的扬州,以“扬帮仿古装池”为其显著特点,其最核心的看家本领就是修旧如旧,不管古代旧字画多么破碎不堪,一经扬帮装裱,顿时起死回生,天衣无缝。

特别是随着明代扬州周嘉胄《装潢志》刊行,装裱业成为支撑中国书画发展的重要支柱。民国年间,上海古书画装裱业进入鼎盛时期,期间,以苏、扬两帮为主,还有本帮、广帮等间杂其中。20世纪50年代前后,上海曾一度汇聚众多裱画高手,但经历“文革”之后,古书画装裱行业迅速萎缩。20世纪90年代以后,修复过晋王羲之的唐摹本墨迹《上虞帖》、唐代孙位的《高逸图》等国宝文物的严桂荣先生成为硕果仅存的扬帮装裱大家。

费永明师承于严桂荣先生,师徒二人同她共进、交情甚笃。2011年,严桂荣先生辞世后,师母将其生前所用装裱工具悉数赠予费永明,以示扬帮手艺传承。其后,费永明继续默默钻研“扬帮仿古装池”技术,提高古书画鉴赏能力,研究修复材料整体复原情况。直到2017年春师母过世,费永明才认为“习艺”之路告一段落,并于次年在上海图书馆举办“扬帮古书画修复艺术展”,向社会公众整体介绍扬帮装裱历史脉络和发展情况。

2022年,上海图书馆再次举办扬帮古书画修复相关展览,费永明拿出多年研究所藏所得,与书法家蔡祎一起,以“纸笺与笔墨的对话”形式,展现古纸笺复原的突破性进展,并将扬帮古书画修复技术的最新研究成果直观呈现出来。

在这场颇为特殊的展览中,不仅展示了近年来为大众所熟知的扬帮古书画修复装裱成果,也展示了传统古纸、古笺复原技术,黄金绫条、墨界双钱等业已失传的古书画装裱形式的复原工艺探索,对古代流传感裱文献的解读作出佐证。在此基础上,该展览也呈现了“扬帮仿古装池”的最新探索 and 多样表现形式。

据了解,目前相关“扬帮仿古装池”书画装裱工艺、古纸古笺复原工艺正在申请相关专利认证,而这些最新研究成果的出现,以及古书画装裱的新探索形式,不仅是对“扬帮仿古装池”的继承和发展,也将成为推动中国传统书画艺术保护的重要力量。

让古书画不仅“起死回生”还要“完美再现”

“装潢书画,好手难得,倘幸购副迹,兼获法装,即继褚苏脱,宜斟酌修整,不可重背。”周均坡先生在《黄筌系心录》开篇即提出“法装”的说法。好书法世称“法书”,好绘画世称“法绘”,两者皆意为后学所以取法则。对此,费永明表示,“法装”的说法,也对做书画修复的人提出了更高要求:无可犹疑,不可更改。

“扬帮仿古装池”为扬帮装裱所独有,其核心理念是古书画修复须严格“恪守古法、修旧如旧”。也就是说,扬帮仿古装池要求古书画修复不能简单理解为仅对画心的修复,而是要将整件艺术品的气质和神韵都要恢复到符合当时艺术品创作年代的特质。

在整体修复和装裱南宋佚名《江干牵舟图》的过程中,就比较完整地体现了“扬帮仿古装池”所要求的复原文古书画“气质和神韵”的要求。在修复过程中,第一个要求是最大程度保存藏品的原始风貌。这幅南宋佚名《江干牵舟图》中所绘为早春二月,父送子参加春闹时的惜别场景。远山如黛,波光粼粼,画面里呈现着动人的情感。在拿到这幅南宋小画时,其装裱为清代早期装裱。考虑到此装裱意味醇厚、与画心相得益彰,因此,并未拆掉此裱,而是最大程度保留了清裱原样,不揭裱。同时,在新的装裱过程中,运用新的方法,采用类似活夹插入藏品的装裱形式,将古画带裱整体嵌在完整的册页套子当中,既展现了南宋



南宋佚名《江干牵舟图》

画心,也展现了清代装裱。”费永明介绍:“为了最大程度保存文物原始造像信息,古画的活页采用花绫做成空白画心的口字形,左边半页做正常蝴蝶装册页,右边做成两叠套装,分别挖做沿边。看上去则为一整体。花绫也经重染,以期色泽与图案尽量与藏品原来的裱头接近甚至一致。”

为了最大程度保存藏品的原始风貌,对于这件作品,第二个要求是最大程度丰富文物的文化外衍,包括跋文、配诗、题签乃至钤收藏印等。因此,此画对题诗文需针对藏品画意而作,而非抄录前人陈句,这样就有针对性的题识,为藏品开辟了另一种鉴赏角度。“对题诗文内容是由诸文进依照画面内容创作,蔡祎行书抄录。格调高雅、清新脱俗。”费永明回忆说:“第三,此幅绢本,有着南宋典型风格,装裱时便将一幅古画装裱扩容成一册,增加了考究且相宜的藏品包装。封面用金桐雕草纹锦,四边镶老红木细边,册内题跋页书写纸采用旧楮皮重加煮捶,与原作绢色保持完整的统一和谐。”

在修复明代王冕《楼东赋》《长笛赋》残片时,费永明在修好画心之后,以明代手卷经典型式将其完整补全,以新研制的仿金粟山藏经纸作为引首,以煮捶楮皮纸作为拖尾,蔡祎补《长笛赋》原文,先以小楷书于旧竹纸上,后数行兼用煮捶山桑皮纸,恢复了明代书画的气度。蔡祎在“长笛赋”后题跋中恳切地写道:“是作含蓄冲和,精力内蕴,寒木气盎然,虽不能窥其全貌,只字片纸间亦能观其古茂,朴厚自得魏晋之韵,卓然明之大家,殊可宝藏之。”

最大程度保存和复原古书画“气质和神韵”是“扬帮仿古装池”的最高要求之一。“扬帮古书画装裱名师除本行手艺外,在鉴赏、材料方面必须有独到的本领与见识。”费永明表示,装裱修复是综合认识的劳动。对书画本身的鉴赏鉴定、修复的技术手段、修复材料的认识积累三个方面缺一不可。

古纸、古笺的“复原”呈现

中国书法绘画的用纸,看起来就像吃饭喝水一样,是普遍平常且不用讨论的常识问题。但是,从六朝到明清,书画用纸不仅品种多样,而且效果千差万别。除了现在的青檀皮、楮草、龙须草、桉树皮……还有楮、麻、桑、竹等制成的手工纸,而这些特殊的古纸,则构成了一个色彩斑斓的“古纸、古笺”世界。

“作为一个装裱师傅,作为和传统手工纸打了30年交道的人,我有很多实践经验,更有因为兴趣爱好引发的文献查找和实际操作手操作的试验。这种经验建立在‘用’的方面,或许能够帮助更多艺术家探寻中国古书画以及书画装裱过程中的迷雾。”费永明在进行书画装裱的过程中,敏锐地发现了当代大部分宣纸无法满足古代书画修复和装裱的要求,随即开始进行重新“造纸”的古纸、古笺复原试验,时间长达十多年。

“在唐朝的时候,就有个职业叫做‘熟纸匠’(又叫‘潢纸匠’)，《新唐书·百官志》里说,唐代门下省弘文馆有熟纸匠八人,中书省国史馆有熟纸匠六人,秘书省有熟纸匠十人,东宫下属东文馆有熟纸匠一人。”费永明表示,敦煌遗书、传世唐宋书画证明了唐代以麻类原材制作的纸张状况,而熟纸匠专职岗位的设置则保证了朝廷、政府行政机构、文人士大夫有优质的纸张使用,但是也反映了当时楮皮、桑皮、麻皮类纤维纸,不能润密,抄造后不宜直接使用,而必须进行熟化处理后,再行使用的特点。

宋代时,士大夫积极参与到熟纸匠的工艺改造中来,代表人就是米芾。明

人李日华《六研斋笔记》载:“唐人用纸有生、熟二种,熟者妍妙辉光,生者不经潢治,粗涩碍指,非丧中不敢用。”为什么要生纸变熟纸,就像食材由生到熟,是达到好吃的过程,是祭祀礼仪、官制或是书写、绘画者的意见,在造纸制笺生产活动中提升改造的过程。也可以通俗地说,生纸的二次加工叫“笺”或叫“熟纸”,虽然“纸”和“笺”在历史上是互用的,并无明显区别。

因此,“在修复唐人写经时,之所以能把那些写经破损状态修复得天衣无缝,是因为最终采用的是唐代古法再造的古笺(熟纸),也就是经过纯手工方法处理的煮捶狼毒纸,我们是用其作为基础材料进行修复的。这种纸质地坚韧,颇为适合。”费永明说,这里有一个问题,就是如果我们没有用古法再造唐代古笺,我们是没办法完成修复的;退一步说,就算有唐代的古笺,因为是文物,那也不能用在古画修复上。因此,使用古法再造的古纸、古笺进行古书画修复,是扬帮仿古装池的重要组成部分和积极探索的未来方向。

在上海博物馆,费永明和蔡祎曾见到祝枝山用金粟山藏经纸所写的《育斋记》,竹笔打乌丝格,格约三公分大小,用行书兼草法写成,精妙入神。于是,在以皮纸做基纸的基础上,采用明代古法,染未经纸法煮捶而成,纸之色泽与金黄略带褐色,性柔软。蔡祎在此皮纸仿金粟山藏经纸上曾抄录《妙法莲华经》一节,墨饱笔劲,书写凝笔不迟滞,墨沉而不浮,使转处清晰入眼,往来颇为得意。费永明表示,对于桑皮纸的再造,采取了更为复杂的手法。在研究过程中,将桑皮纸合二为一,托成夹纸,再灌浆煮捶研光,搁置数月,待其燥性渐退后,才能使得这种煮捶桑皮纸仿佛与老纸无异。

“对于纸的研究,伴随着整个扬帮书画的修复过程。巧妇难为无米之炊,所以,我第一关心的就是在修复的时候要有材料可以用。”费永明说,由于他一直在跟纸打交道,古纸收藏持续时间很长、标本多样,因此,对于古纸、古笺材料的研究正在逐渐深入。古代的名纸之所以有名,是加工方法非常独特,而且辛苦。因此,古人有“糴、打、煮、碾、金、银、粉、蜡”等各种古老的方法,就是要使纸变得更加坚实、柔润、紧密、绚烂,便于书画绘画,表达情感。

在成功复原皮纸制染黄纸、皮纸仿金粟山藏经纸、煮捶麻纸、煮捶楮皮纸、煮捶竹纸、苏木染煮捶麻纸、乾隆高丽贡笺等古纸笺的基础上,费永明将目光投向了明代董其昌最喜爱的“淡纸”。

在复原的过程中,费永明将皮纸增加“捶捣”,使益平滑,再用植物汁液进行蒸煮,以达到古纸的气象和程度,因此,复原的“淡纸”有鱼子松花之润、铺玉敲冰之滑,而且,浓墨落纸,须臾间又变淡雅。前者以薄脆易碎的竹纸经秘法加工而成,后者底纸用的是安徽桃儿岭连经煮捶等法制成。

由于颇具古意,这些复原的“古纸、古笺”也深受沪上书画家的喜爱。蔡祎就尤其喜爱捶制楮皮纸,并写成《闲闲堂读书札录》。这些纸温润坚实,为宽窄纹旧楮,纸色略显旧黄,颇为古雅。古纸配旧墨书写,即可见墨分五彩,浓淡自然相生,墨沉着而意飞跃,成为促进中国传统书画发展的又一重要力量。

还有一件趣事。2020年,在修补包括沈周、文征明、祝允明等手札在内的明《吴门清简册》时,费永明在揭裱祝枝山《昨晓帖》时,在帖背后感意外发现了作为原托命纸的南宋龚相《白金帖》手札。

对于费永明来说,意外得宝,欢喜无似。于是,又将龚相原札、枝山

此札照片合裱后嘱蔡祎补书龚相诗六首裱成一册,这样的装裱理念与赏艺集古品位,是继承前人的,达到了“敬惜字纸”的境界。蔡祎补书的二页,用纸也是特制的,纸质及气息力求存宋制之风。如此趣事,成为扬帮古书画装裱领域的一桩美谈。

古书画装裱技术的“复原”

除了古纸、古笺的“复原”,扬帮装裱对于古书画装裱文献的整理和技艺复原工作一直非常重视。费永明表示,古书画修复不是单指画心的修复,而是装裱上也要达到作者创作年代的精神气质。历来书画修复讲究“修旧如旧”,因此,在古书画修复和装裱技术方面,也需要不断探索研究,以求更加生动、直观地呈现书画创作时的风度气象。

费永明以“黄金绫条”和“墨界双钱”举例。他说,文震亨曾在《长物志·装裱定式》中录有两句话:其一,“二垂带用白绫阔一寸许,乌丝界画二条,玉池白绫亦用前花样”。其二,“书画小者须预敬,用淡月白画绢上嵌黄金绫条,阔半寸许,盖宣和裱法,用以题识,旁用沉香皮条……”。

台北故宫博物院藏(传)宋马远《竹鹤图》、宋人《捕鱼图》,下隔水皆有“蕉林收藏”印,两图均上下镶“黄金绫条”,碧色天地,都是仿南宋裱法,原因是隔水的尺寸比《绍兴御府书画式》要大,裱袖整体也长。此外,“五代郭乾晖(传)《岁月晏安》图,虽不能确证为原作,然而在装裱方面,却是明代原装、原修,流传久远。我虽从事书画修复装裱30余年,此幅装裱也是所见到的唯一一件。”费永明对于“垂带……乌丝界画”“……嵌黄金绫条”的材质与裱法,经反复实践得以忠实再现,因为文震亨也已指出,此“盖宣和裱法”,因而再现成功即意味着宋式宣和裱法的再现,而观其再现之式,与坊间习称的“宣和装裱”式样是有区别的,坊间此式,在明清数百年的传承中,是有所增改而变异的,所以称不上原汁原味的“宣和裱”。

以《行书录〈西湖春感〉》一轴为例,此轴高头大幅,书法用纸为再加工藏地狼毒纸,主要观其装裱,以蓝色系的藏青绢做包首,天地头恢复使用《长物志》中“上下天地须用皂绫龙凤云鹤等样”的记载,在此则是皂绫凤云纹,目前坊间装裱的天地头已极少用。“锦眉”用“黄金绫条”,其式所本,乃是参考台北故宫博物院所藏(南宋)马远《竹鹤图》的装裱实物,不是凭空想象的。此外,镶嵌于画心左右侧的两条细狭包边的做法,也值得关注。这两根细条须上下延伸到“黄金绫条”的左右顶头,而非止于画心的左右顶头,这一小细节体现了还原宋裱的用心之处,而细节所本亦源于《竹鹤图》。

关于藏青色包首绢的恢复,由于此色之绢在市场上没有现货可买,都是手染而成,须用靛蓝经十数次反复漂染才能得到。

《长物志》中记载的“二垂带用白绫,阔一寸许,乌丝界画二条”,在书中所示五代郭乾晖(传)《岁月晏安》一轴的装裱中即有体现,“二垂带”亦即天头两条实贴“惊燕”,“粗乌丝界画”即在“惊燕”中心镂空出两条粗线,使皂色天头的色泽透过“惊燕”得以呈现出两条乌丝,显得别致且精神。垂带乌丝的做法,在“惊燕”还处于非实贴于天头阶段,是画面上或贴上去的,发展到“惊燕”实贴于天头之后,是否镂空是值得探讨的,但效果更觉精致,至于此式后代失传,是因为做工(无论是贴是缝)不易操作所致。

费永明表示:“为了文震亨《长物志》中两句话,我们坚持钻研和完善古代书画装裱技术,寻找古籍文献中的确切解释,并最终结合当地扬帮装裱工艺。真实呈现在观众面前。看时容易!中有许多甘苦,唯我心知!”



周淑安:鼓浪屿上的中国现代音乐先驱

本报记者 照宁

如果说“海上花园”“钢琴之岛”“万国建筑博览馆”是鼓浪屿有形的特色,那么,杰出名人便是鼓浪屿无形的财富,是鼓浪屿不可取代的魅力。鼓浪屿晃岩路35号的老别墅曾是



我国现代音乐事业先驱者——周淑安

从小显露音乐天赋

周淑安(1894-1974)是我国现代音乐事业的先驱者,是中国现代第一位专业声乐教育家,第一位合唱女指挥家,第一位女作曲家。

1894年5月,周淑安出生在鼓浪屿一个兼具中西特色的书香门第,父亲周之德是基督教牧师,母亲谢氏是南洋归侨。周淑安在孩童时代便显露了音乐天赋。当时,没有正规的音乐教育,她只能接触到一点音乐,她的二姐在教堂弹钢琴,她便跟姐姐学认五线谱,并学习弹琴和唱歌。

1907年,周淑安考入鼓浪屿女子师范学校。

1911年,周淑安毕业后,留校任教。为了进一步求学,她于1912年前往特别重视音乐教育的上海中西女塾读书。周淑安在上海中西女塾学习两年后,听说清华大学招考第一届女子公费留学生,便与高年级同学一起去应试。在10项考试中,有1门法文,从未念过法文的周淑安,突击学习了2个月,便去应试,全部课程都顺利过关,于是,周淑安成为我国第一批10名公费留美女学生之一。

留美期间,周淑安积累了十分深厚的理论学识功底,为回国从事音乐教育工作奠定了扎实的基础。

任教上海国立音专

1925年,周淑安回到故乡厦门,任厦门大学音乐研究员兼合唱指挥,成为厦门大学最早的音乐教师。1927年,著名音乐教育家萧友梅在蔡元培等人的支持下,于上海创办了我国第一所音乐学院——国立音乐院(后改名国立音专),也就是现在的上海音乐学院,并于1928年聘请周淑安为声乐组(系)主任,是当时各组组长中唯一的中国人。在当时,该校的钢琴、小提琴组主任都是外国人,声乐组主任居然由一位中国女性来担任,自然异乎寻常。周淑安以极大的热情、超负荷地工作。她除了教声乐主科外,还担任合唱指挥和指导视唱练耳,举办音乐会时,还为合唱的学生作钢琴伴奏。

1928年,周淑安指挥的中西女塾合唱队在上海舒伯特逝世100周年合唱比赛中,力挫群雄,压倒了素负盛名的英国、法国、俄国和德国代表队,一举获得头奖!人们常用唐朝诗人杜甫的诗



红山文化玉人



红山文化玉人

“好雨知时节,当春乃发生,随风潜入夜,润物细无声”来形容她的教学。我国著名的音乐史家廖辅叔教授回忆道:“音乐会上的合唱节目到了,她走到台上,指挥棒一挥,合唱队成员的精神立即振作起来,大有万窍齐号、山鸣谷应的声势,为整个音乐会生色不少。”

她教学认真负责,善于因材施教,循循善诱,培养了很多杰出的歌唱家、音乐家。新中国成立前后,中国声乐界著名四大名旦,其中有3人就是她的学生:喻宜宣、张权、郎毓秀;著名音乐家胡然、孙志君、洪达琦、劳景贤、唐荣枚、陈阶、江桦等都曾就学于她的门下。可以说,周淑安与肖友梅、黄自等音乐家,共同缔造了中国第一所高等音乐学府——上海音乐学院,并为它的发展壮大奠定了坚实的基础。

谱写抗日救亡歌

九一八事变后,国难当头,周淑安和其他爱国者一样,积极投身于音乐创作和演出中,以此来表达自己的爱国之情。1930年,国立音专乐社编辑出版的《乐艺》杂志,几乎每期都有她写的歌曲和文章。在这一时期,她创作了抗日歌曲《抗日歌》《同胞们》《不买日货》合唱曲《呜、呜、呜!》等。

1931年10月,她指挥学校合唱队演唱了黄自的《抗敌歌》《旗正飘飘》,上街宣传演出,开展抗日募捐活动。“中华锦绣江山谁是主人翁?我们四万万同胞!强虏入侵逞凶暴,快一致持久抵抗抗仇报!”这首《抗敌歌》里振奋鼓舞的歌词,激昂磅礴的乐曲,记录了1931年九一八事变后,有识之士鼓舞群众同仇敌忾、共保河山的场景。这些歌曲也成为激励全民奋进的战斗武器。

与此同时,周淑安还创作了大量艺术歌曲,特别是儿童歌曲。列为国立音乐学校丛书的《抒情歌曲集》《恋歌集》各收有6首配钢琴伴奏的歌曲,均由商务印书馆于1935年在上海出版。周淑安在抗战前还选编了《英文复音合唱歌选》《舒伯特歌曲集》,其他作品则毁于战火中。

1932年,中华慈幼协会以五线谱印行了她的《儿童歌曲集》,收入了配钢琴伴奏的歌曲54首。这在20世纪30年代的中国是一本难得的、有分量的儿童歌曲专辑。

周淑安从事音乐事业60余年,一生兢兢业业,把毕生的精力献给了我国的音乐教育事业,培养了大批优秀的音乐人才,在音乐事业上的贡献及影响遍及国内外。

牛河梁第十六地点4号墓是牛河梁遗址上层积石冢遗址中规模最大的、规格最高的中心大墓,也是目前所发现的红山文化晚期规模最大、规格最高的一座石棺墓。此墓主人为一位40至45岁左右的男性,随葬品共8件,为玉凤1件、斜口筒形器1件、玉人1件、镯1件、环2件,绿松石坠饰2件。随葬品玉人、玉凤是首次发现。

其中,玉人位于墓主人腰部,玉凤枕于墓主人头下,很明显具有独特的专属功能。玉人为黄绿色透闪石籽料,背面有大面积深浅不一的铁锈红斑斑,在左侧头顶局部留有略呈圆形的玉皮。玉质细密坚硬。玉人为整身立姿。形体为圆形的三面体,有正面、背面之分,背面光素无纹饰,人体正面上半圆雕,头部方圆,双眼半合,嘴巴半张,额间凹陷,表情呈痴迷状态;双臂屈肘,双手立于胸前;双腿并足而立,呈站立祈祷状;脐下部位凸起,应为巫师作法时的形象。颈的两侧及后面对钻有三通孔,可穿绳系挂。