



傳宋劉松年〈十八學士圖〉 文物狀況與裝裱修復策略

■ 洪順興

永續發展是二十一世紀博物館所面臨的新課題，身為國立故宮博物院書畫修護人員，期間經手不少清宮舊藏書畫手卷，其裝潢、格式與材料都有獨特之處，也發現傳統的裝裱修復方法與材料皆早已默默實踐永續的精神，此精神如同當今博物館文物修護界所提出「最小干預」與「可逆性」的原則。本文便以此原則作為裝裱修復的策略，並於下一期月刊接續介紹修復步驟與材料的再使用。



圖1 傳宋 劉松年 十八學士圖 卷 畫心與董其昌題跋 國立故宮博物院藏 故畫 000995

傳宋劉松年〈十八學士圖〉卷畫心為絹本設色，用筆細膩，人物表情、衣著、擺飾、傢俬、花草植栽、庭園造景以及文會活動皆有深刻描寫，從明董其昌（1555-1636）所題跋的隔水與裝裱材料判斷應為明代裝裱。全卷裝裱平整，薄而柔軟，背紙光潔，是少見的裝裱佳作。

全卷有多次重裝修復痕跡，其中畫意有不少描金與細小白、粉紅色顏料於多次裝裱後逐

漸消失與模糊。本卷褐色撞邊紙脆化極為嚴重，幾已脫落並損及鑲接處的畫心與拖尾，天頭與包首錦缺損與斷裂，畫心中段曾遭撕裂並經頂條修復。加上過去不當的捲收與持拿，造成眾多的摺痕導致無法展示。因此必須擬出修復策略裝裱此手卷，使文物可以得到最好的保護與留下最多、最原始的文物與物質訊息。



圖 2 傳宋 劉松年 十八學士圖 卷 拖尾 國立故宮博物院藏 故畫 000995



圖 3 全幅共有三段硬接口 楊早早繪圖

傳宋劉松年〈十八學士圖〉卷歷史背景

一、作品基本資料

本幅無作者名款，第二隔水董其昌跋「五代周文矩有十八學士圖，宣和畫譜戲此乃劉松年所摹，前輩跋之頗詳，丙寅二十日得於京邸因題，其昌」，卷內鈐有乾隆（1736-1796）、嘉慶（1796-1820）、宣統（1908-1911）等皇帝璽印，畫心右上角一印渾沌不清，未見著錄。於《石渠寶笈三編》（御書房）第七冊，《故宮書畫錄》（卷四）第二冊，《故宮書畫圖錄》第十六冊，皆錄為劉松年之作。¹（圖 1、2）

二、劉松年

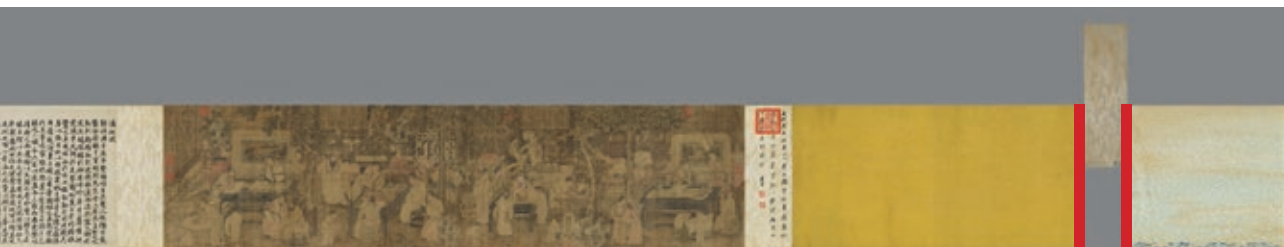
劉松年（活動於 1174 至 1225 年前後），南宋浙江錢塘人（今杭州），居清波門，俗呼為暗門劉。為南宋孝宗年間（1162-1189）畫院學生，宋光宗紹熙（1189-1194）年補待詔，是宋孝宗、光宗、寧宗（1194-1224）三朝時的宮廷畫家。師李唐（1066-1150）學生張敦禮（？

1107），神氣精妙，名過其師。其山水皴法受李唐影響，風格上沿董源（？～約 962）、巨然（生卒年不詳，五代十國南唐畫家）。與李唐、馬遠（1160-1225）、夏圭（約 1180 至 1230 前後）並稱「南宋四家」，為「院體」畫代表畫家。工人物與山水，筆精墨妙，設色妍麗變化多，山水以青綠為主而加以變化。²所作造景、植栽花卉、湖石、盆景乃至傢俱描繪細膩，質感豐富，屋宇界畫精細工整；人物表情或老或少自然逼真，傳神見勝，衣褶造型生動饒富變化，目前藏於本院作品有〈四景山水圖〉、〈天女獻花圖〉、〈羅漢圖〉、〈醉僧圖〉、〈補衲圖〉等。

文物狀況描述

一、裝裱形式

此幅為二色撞邊手卷，裝裱結構由右向左依序分天頭 45.6×55.3 公分——隔水——45.6×13.4



公分—迎首 45×91.3 公分—隔水二 45×14.6 公分—畫心 45×182.3 公分—隔水三 45×14.4 公分—題跋拖尾 45×369.4 公分—隔水四 45×14.4 公分—空白拖尾；手卷總長 1191.9 公分。全幅共有三段硬接口：³首先是隔水一，兩側鑲接天綾與迎首皆為硬接口，前段出現兩次硬接口於手卷裝裱中非常罕見，推測天頭部分曾單獨取下修復再以硬接口方式黏貼。而第三個硬接口出現於隔水四，此位置以硬接口處理主要原因可能是尺幅太長使然，由於乾燥板牆長度不足因而分段上板乾燥，之後再以硬接口方式鑲接。（圖3）

一般而言，手卷長度至少 10 公尺，常為克服桌面長度不足以及解決板牆長度不夠之苦，裝裱時便以分段覆背後繃平乾燥，再裱後半段。此法自古以來皆有為之，如明代江左先生（1582～約 1658）所提：「包首通後必長托，用長案接連幀之，如卷太長，則先裱前半，壓定俟乾，再裱後半，以必通長無接縫為妙，

研令極光。」⁴ 或者一次覆背後再分段上板乾燥，也可使用幾張桌子相連後於桌面上繃平。手卷覆背與繃平方法很多種，其中分段裝裱再鑲接，接口處會增加厚度，漿糊的水分也會造成裱件變形，因而影響手卷的品質。

二、畫心與裝裱材料

本幅畫心為二經一緯平織絹，於顯微鏡下觀察每平方公分約有 34 條經線與 46 條緯線，屬中等密度。（圖4）天頭為湖綠色雲鸞紋綾；



圖4 畫心為二經一緯平織絹，每平方公分約有經線 34 條、緯線 46 條。國立故宮博物院登錄保存處修復紀錄



圖5 傅宋 劉松年 十八學士圖 局部
隔水皆為仿古色雲鳳紋緞

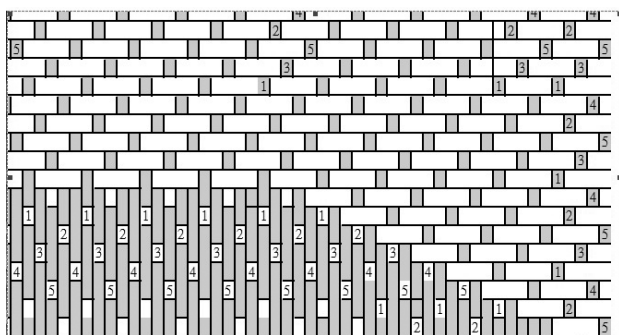
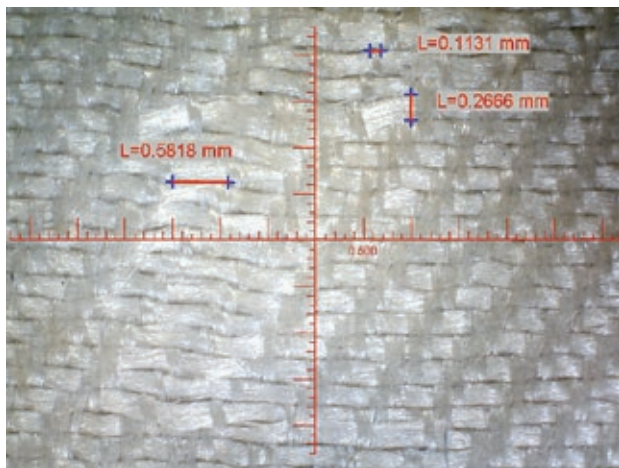


圖6 組織為五枚二飛顯經亮花緞 劉玉玲繪圖

第一隔水與其餘隔水皆為仿古色雲鳳紋緞，其組織為五枚二飛顯經亮花緞。⁵（圖5、6）迎首黃地灑金箋，右下有泥金描繪前景湖中沙渚，三五成林草木豐姿，對岸平遠巒丘幾可連成一線，天空以泥金勾勒描繪浮雲，一副江南景緻，通幅餘空處皆雨夾雪灑金，極具裝飾性。包首為黃地華蓋燈籠妝金錦，其組織為2/1斜紋妝金彩緯，⁶此織金錦於包首中較為少見。（圖7～9）

天、地桿為杉木，質地輕，天桿左右兩側採取平整無刻略凹的方式處理，並無《裝潢志》所云狀況：「卷貼兩頭刻凹些，須以容包首折邊之痕，視之一平可愛。」玉片未蠶出卷外（出軸）是與手卷齊平，地桿與玉軸片相接處並非

使用最常見於兩側平面黏合的方式製作，而是將地桿出木桿再桿接有凹槽的白玉軸片，此種作法在手卷中並不常見。（圖10）

本幅畫中出現不少置放於案上的手卷是以出軸的形式繪製，而手卷平軸與出軸的兩種型式從宋代至明代兼有之，只是藏家與裝裱師各有喜好，如明代文震亨（1585-1645）於《長物志》中提到：「畫卷須出軸，形制既小，不妨以寶玉為之，斷不可用平軸。」此句言下之意，文震亨較喜舊制，認為畫卷必須出軸。而在清周二學（活動於清康熙乾隆）《賞延素心錄》有關於手卷一段描述：「卷首用真宋錦及宋錦，……軸用白玉、西碧為上，犀角制精者，間用之



圖7 傳宋 劉松年 十八學士圖 局部 包首為黃地華蓋燈籠妝金錦

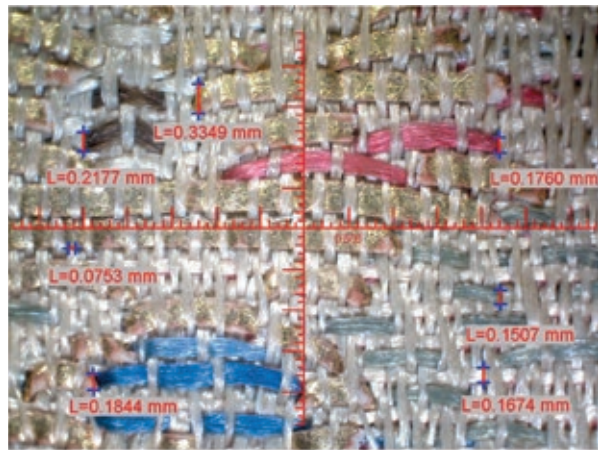


圖8 包首黃地華蓋燈籠妝金錦顯微放大圖 國立故宮博物院登錄保存處修護紀錄

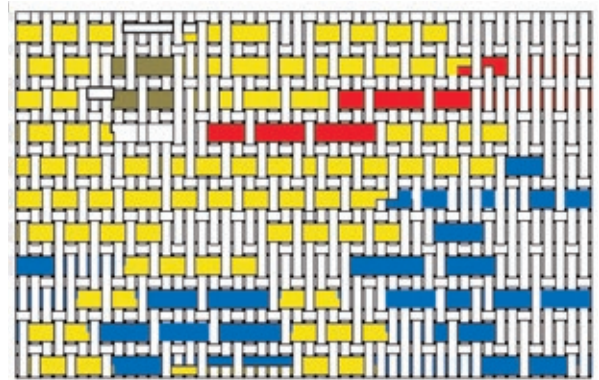


圖9 包首黃地華蓋燈籠妝金錦經緯線組織圖 劉玉玲繪圖

以備。一種須縮入平卷，才便展舒，勿仿古蠹出卷外。」因此，到清代初期平軸已經完全取代出軸了，之後確實甚少看見出軸手卷。⁷

三、作品劣化狀況

作品整體保存狀況不一，畫心之前至天頭劣化狀況較為嚴重，後半段拖尾狀況尚為穩定，通幅撞邊嚴重脆化危及保存。以下就個別情形說明：

(一) 包首：包桿處與別子扞插處磨損嚴重，導致經線及部份緯線磨損、缺失，局部出現塊狀缺損，缺損



圖10 地桿出木桿再桿接有凹槽的軸片 國立故宮博物院登錄保存處修護紀錄



圖 11 傅宋 劉松年 十八學士圖 局部 包首受別子擠壓造成空鼓與磨損

處四周有褐色滲移，侵蝕位置皆於緯線的固定圖樣，疑似染料侵蝕。包首翻邊處磨損嚴重，部分已脫落。由於包首保護手卷，因此受外部環境影響最深，使用與接觸頻率最高，加上別子擠壓造成空鼓現象最為嚴重。（圖 11）

（二）迎首：完整，材質狀況穩定，僅小部分摺痕與斷裂痕，部份刮痕；前人全色處黃化，顏色暗沉較為明顯。

（三）拖尾：前段題跋處及後段空白拖尾保存狀況最良好，僅有幾處小折痕，小局部浮

開及空鼓。有蟲蛀痕跡，為前次裝裱即已存在。鑲接處受到撞邊紙影響而變色，導致部分脆化。

（四）撞邊：上下為黑褐色撞邊紙，皆已脆化變色，脫落嚴重，並影響到隔水、迎首、畫心與拖尾，造成鑲接處局部脆化變色，導致捲收與保存困難。經 X 射線螢光光譜儀 XRF (X-ray Fluorescence) 檢測結果：出現鐵離子與鋁離子。推測撞邊紙使用氧化鐵成分的赭石染色，造成脆化則與使用過量硫酸鉀鋁（明礬）有關。（圖 12）

（五）天頭綾：保存狀況良好，僅局部褪色、變色以及水漬痕，翻邊處部分磨損與缺損，以及修補痕跡。（圖 13）

（六）隔水：保存狀況良好，受到撞邊影響鑲接處變色，部分脆化。

（七）畫心：黃化變色嚴重，有縱、橫向摺痕。縱向劣化狀況與地桿捲收應力有關，橫向摺痕則由捲收後的持握以及扦插別子所造成。受到撞邊影響鑲接處變色，部分脆化造成畫心缺損。畫幅中間由上而下開裂，有前人修補痕跡。畫心局部磨損及小面積缺失，以及過去所殘留霉斑與污漬、畫心顏料脫落不完整，部分顏料曾滲移，筆意渙滅。經點測發現，顏料有掉色狀況，黏著力不穩定。由於絹目較大，於人物臉部部分可見白粉滲出，判斷背後有以白色顏料打底。絹目之間顏料脫落，應是過去修復時揭除命紙的過程而導致畫心局部顏料變薄。（圖 14～19）

（八）天桿與地桿：保存狀況良好，天桿輕微變形。

（九）別子與織帶：皆缺。

四、本卷裝裱特色

此件手卷最大特質是薄而柔軟且背紙光潔，展開後，至任一位置都非常平整服貼，無一般手

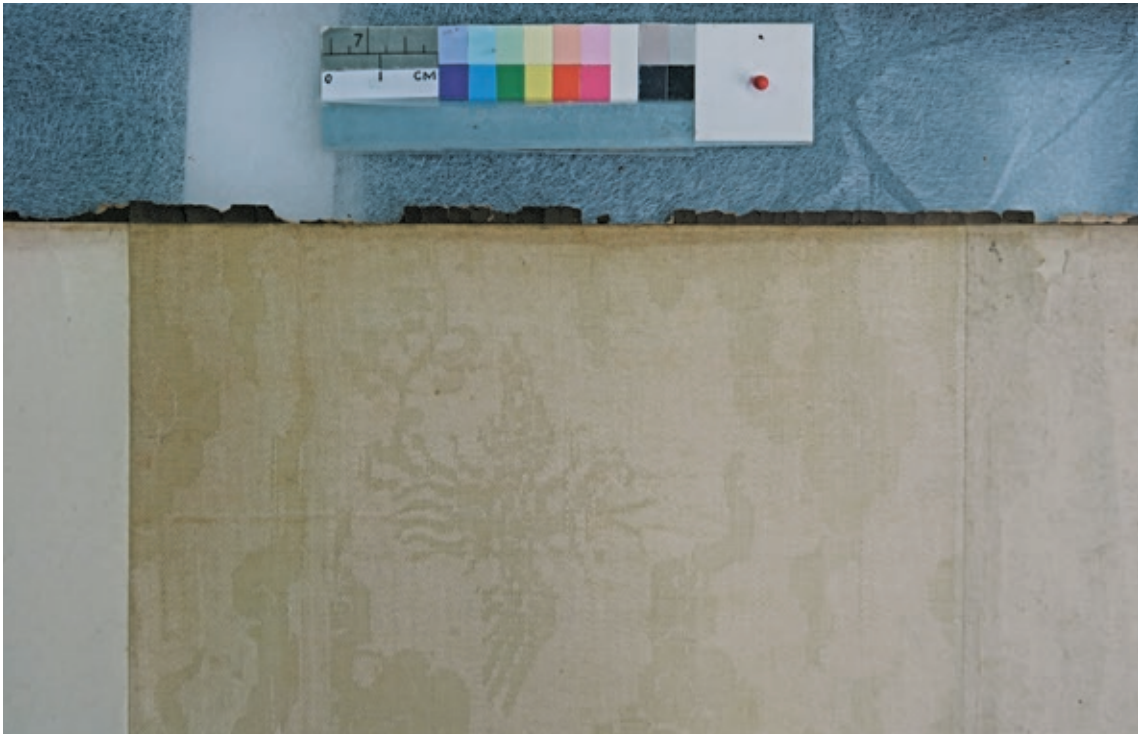


圖 12 黑褐色撞邊，皆已脆化變色。 國立故宮博物院登錄保存處修護紀錄



圖 13 天頭綾水漬痕與變色 國立故宮博物院登錄保存處修護紀錄



圖 14 傳宋 劉松年 十八學士圖 局部 畫心黃化變色嚴重



圖 15 畫心有縱橫向摺痕 國立故宮博物院登錄保存處修護紀錄



圖 16 畫心縱向斷痕 國立故宮博物院登錄保存處修護紀錄



圖 17 過去所殘留霉斑與污漬 國立故宮博物院登錄保存處修護紀錄



圖 18 人物臉部部分可見白粉滲出 國立故宮博物院登錄保存處修復紀錄



圖 19 過去揭除命紙時導致絹目之間顏料脫落 國立故宮博物院登錄保存處修復紀錄

卷開合時所產生的反彈應力，故不需要用紙鎮加以固定左右兩側。猶如唐張彥遠（815-907）《歷代名畫記》所提：「厚薄均調，潤潔平穩」。⁸經目視檢測背紙有研光，卷背光潔平滑，推估背紙為竹料紙。如《裝潢志》所云：「覆紙紙必純用棉料，……或用上號竹料連四……竹料研易光，與畫有益，切記用連七及扛連。」⁹實際於光學顯微鏡觀察檢視，其纖維型態呈頭尖與平直，判斷為竹料紙。（圖 20）全幅手卷除織金錦包首厚度稍厚之外，其厚度介於 0.14 ~ 0.20 公釐，隔水 0.22 公釐，此厚度與其他手卷相較屬於較薄類型。然此薄度也有其危險性，本幅畫心撕裂斷痕，某種因素也可能是太薄所致。

裝裱修復策略

裝裱的目的是要保護作品，但仍有不少文物卻因此受到傷害。本幅手卷經全面檢測後發現其傷害來自過去的裝裱材料、裝裱技術、持拿、展示與不當保存收藏等因素，因而造成書畫出現劣化狀況。計有：黃化、脆化、磨損、斷裂痕、摺痕、缺失、浮開、空鼓、顏料磨損、顏料脫落等；以及過去舊傷損、霉斑、漬痕與蟲蛀等，雖有眾多劣化狀況，然而真正造成需要重新裝裱修復的原因，是撞邊嚴重脆化以及畫心斷裂痕與橫向摺痕，至於其他劣化狀況皆可以使用一般加固便能達到穩定文物的目的。前段提及畫心之後的拖尾部分狀況良好，加上此件裝裱品質極佳，為保留最多的材質、裝裱與藝術訊息，應選擇以安全、容易操作與最小干預的方式做為修復策略。以下就以三種常見的修復方式加以探討，試圖選擇出一種最合適此手卷的裝裱修復方法：

一、一般修護

所謂一般修護，即以最低程度修護為原則，



圖 20 其纖維型態呈頭尖與平直，判斷為竹料紙。 國立故宮博物院登錄保存處修護紀錄

達到暫時保存與可展示的程度，並不立即解決全面的劣化狀況。此類型修護常使用於換展頻率高的博物館，可解決修復人力與時間不足以及待修文物數量龐大的問題，同時仍保留原畫與裝裱的歷史以及材料與工藝技術等訊息。此種修護的思維早在乾隆時期便已經開始，提出「應收拾之處收拾，破處粘補收拾，淡薄收拾，不必動錢糧。」其意是於有限的人力與經費能部分修護便適當的修護，劣化狀況嚴重則重新裝裱修復，若僅輕微劣化，局部加固即可。¹⁰又如清宮乾隆六年（1741）《內務府造辦處各作成做活計檔》所錄：

乾隆六年〈裱作〉三月二十九日：「……其軸子、手卷俱換錦包首，應收拾之處收拾。將換包首、錦殼面樣呈覽，準時再做。餘剩冊頁二冊交進。欽此。」同年十月十五日：「……交畫二十軸，傳旨：將畫上舊名色紙簽起下，俱另換古色絹簽，照原簽上字樣寫名色。其畫帶子並畫身有破處粘補收拾。欽此。」又隔二日「……交二等畫一百九十四軸，傳旨：著淡薄收拾，換包首、錦殼面不

必動錢糧，得時交乾清宮，算二等畫。
欽此。」

著淡薄收拾，換包首與錦殼面，便是一般修護。書畫文物常見的劣化狀況有天桿變形、天綾天桿處斷裂、包首磨損、包首空鼓、橫向折痕、縱向折痕、漬痕、髒污、邊緣磨損、變形、脆化、畫心與邊緣浮開等，皆可使用此方式加以修護。修護方式通常用於緊急時候或修護時間不足的狀況下執行，其中最常見的是局部修摺痕，以及小局部空鼓、浮開與缺損的補遺，約佔一般修護七至八成，數量與比例非常高。但其修護後需透過繃平或壓平的方式來緩和和不平整的問題，因此大多數經由此種修護方式的文物仍會因漿糊與水分產生的拉力，而造成些微起皺的狀況。

此件手卷送修時間充裕並無急迫性，若規劃一般修護，必須解決畫心斷裂、撞邊脆化、變色與造成迎首、隔水、畫心、拖尾等黏接處的變色和脆化，以及天頭與包首的空鼓、缺損等種種問題。由於需要修護的面積與部位佔比頗多，並考量其修護成效，小局部修護將不列為此次修護方法的選項。

二、全面裝裱修復

全面裝裱修復是文物有嚴重劣化狀況，需透過修復方法如：解體、清洗、揭裱、更換命紙、頂條、補洞、補彩與裝裱等二十多個步驟。過程可採原裝原裱保留鑲料（綾絹）或移除原鑲料，而其背紙與命紙將於揭裱中移除，為不可逆的修復方式。此法優點是可將大多數劣化狀況一次解決，修復步驟較為固定。缺點是徹底改變文物狀態，失去過去使用的裝裱技術與材料之訊息，修復時間較長，難度較高風險較大。

本幅手卷劣化狀況主要原因是畫心之前的部位有深折痕與撞邊脆化，並影響周邊材質，

必須移除與更換撞邊紙。畫心之前各部位尺寸佔全幅不足三分之一，運用此法將放棄總長超過手卷三分之二且狀況良好的拖尾，而進行全面裝裱修復。然本件文物特色是全幅薄而柔軟，捲開至任一位置都非常平整服貼，此種特質於裝裱技術中視為極高標準，於舊藏手卷中並不多見，若全面揭裱將失去這少見的裝裱佳品。為了保留此特質與技藝及材料訊息，並判斷第三隔水之前的劣化狀況能透過局部修復而解決，故本件亦不採用全面揭除背紙與命紙做為裝裱修復方式。

三、局部裝裱修復

對於有劣化狀況的書畫文物能全面重新裝裱是最根本解決之道，如明董其昌〈書周子通書〉、清無款〈無量壽佛〉的修復。但此法非常耗費人力與時間，一件文物修復往往需要半年甚至一、二年之久，即使有豐富收藏與時代久遠文物的博物館也是一個沈重的負擔。或許是基於此原因，乾隆時期在國力鼎盛且有固定的人力下，也無法對有劣化的文物進行全面的重新裝裱。目前本院的書畫收藏量不亞於當時，更何況這批文物年齡又增加約二百五十年了，因自然老化需要修護的文物勢必增加不少。我們借乾隆皇帝的思維，以有限的修護人力，採取有效而簡便的局部修復方法修復文物，必要時才重新裝裱修復。此件經文物檢視後判定：（一）拖尾除撞邊之外其餘狀況良好，擬以保留原裝裱，僅移除劣化的撞邊。（二）天綾、隔水與包首則使用原材料修復，而傷損較嚴重的畫心需重裱修復以利保存與展示。對文物而言，若能在修護中干預愈少對文物也是一種保護，也符合國際間最小干預的修復倫理。¹¹

結語

基於以上幾種原因考量，本幅計採較為保守又能解決劣化狀況的方式進行修復：首先全面剔除撞邊，再以畫心為區隔，分前段修復與後段修復。前段畫心因幾次重裱顏料與描金已經非常脆弱，故保留原命紙，將可減少絹本畫心於正面暫時性加固時造成對媒材的影響，並降低揭裱過程將絹本畫心網目之間顏色揭除的可能性；迎首與隔水狀況良好亦僅揭除背紙重

裱，之後拖尾題跋保持原狀，重新鑲接撞邊，最後再組合成手卷。

每一個修復個案會因劣化狀況、修復時程或文物尺幅等原因，而選擇適切的裝裱修復方法，其方法優劣主要取決於是否對文物達到最佳的保護，故將本卷分為前後兩段式修復，又能保留最多的文物訊息，並合乎博物館修復策略。

作者任職於本院登錄保存處

註釋：

1. 《數位典藏與數位學習聯合目錄》<http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/03/fb/57.html>（檢索日期：2023年4月7日）。
2. 林宛儒，《以文會友——雅集圖特展》（臺北：國立故宮博物院，2019），頁174。
3. 兩段裱件覆托後相接，相接處紙層較厚稱為硬接口。
4. 杜秉庄、杜子熊，《書畫裝裱技藝輯釋》（上海：上海書畫出版社，1993），頁75。
5. 趙豐，《中國絲綢藝術史》（北京：文物出版社，2005），頁51。
6. 趙豐，《中國絲綢藝術史》，頁66。
7. 洪順興，《手卷的裝潢藝術——及其裝裱與材料使用》，《護秩有道——古籍裝潢特展》（臺北：國立故宮博物院，2014），頁246-263。
8. 杜秉庄、杜子熊，《書畫裝裱技藝輯釋》，頁180。
9. 杜秉庄、杜子熊，《書畫裝裱技藝輯釋》，頁58。
10. 洪順興，《舊思維創新方法——鳳梨葉纖維紙在局部修護與書畫裝裱的運用》，《故宮文物月刊》，433期（2019.4），頁30-37。
11. 傅朝卿，《國際歷史保存及古蹟維護》（臺南：臺灣建築與文化出版社，2002），頁24。

參考書目：

1. 林莉娜，《畫中家具特展》，臺北：國立故宮博物院，1996。
 2. 王菊華主編，《中國造紙原料纖維特性及顯微圖譜》，北京：輕工業出版社，1999。
 3. 陳寶良，《明代文人辨析》，《漢學研究》，19卷1期，2001年6月，頁187-218。
 4. 林莉娜，《關於明人十八學士圖之考析》，《故宮文物月刊》，356期，2012年11月，頁72-87。
 5. 顧春華，《中國絲綢藝術古代設計素材圖係——裝裱錦綾卷》，浙江：浙江大學出版社，2017。
-