



明 文徵明 山水 軸 局部 國立故宮博物院藏

# 紙下玄機

許兆宏

## 從文徵明山水看書畫修補方式的影響

書畫繪於柔弱易損的紙張與絹絲上，需經由「裝裱」保護才能妥善的保存。若是紙絹已受損傷，也能透過裝裱師的修補而予以復原。古人的書畫修補方式，從現存藏品的追尋下，不僅做為現今文物修護的借鏡，也蘊藏著文物過去的製作智慧與時代內涵。

本文從一幅文徵明〈山水〉(圖

一)軸的揭裱過程中，觀察到書畫修補技術在古今時代的改變，藉此探討修補方式對於畫作基底材之影響。

「前代書畫傳歷至今，未有不殘脫者。」(明周嘉胄《裝潢志》)書畫的保存工作實屬不易，尤其古老嬌弱的紙絹材質，稍不留神即可能造成損

傷，因此需要後人加以修補復原，才能持續流傳。面對這些獨一無二的瑰寶，修補時不應只單純地考量修後的視覺美感，或者是其他單一目的，應同時考慮使用的方式及材料是否對畫作有害。

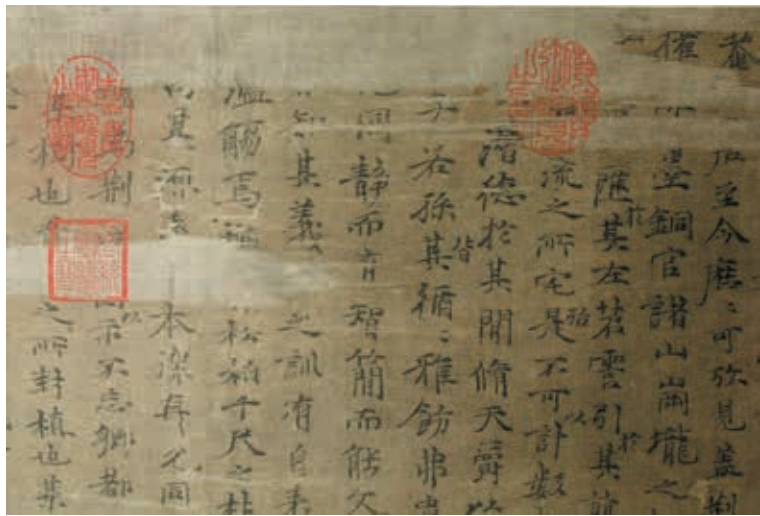
紙與絹，是書畫自古使用的基底繪材，若此類材質受到損傷，古代

即有修補處理的方式。在各項科技設

備、材料開發的協助下，現今的修補方式已逐漸多元，但也相對面臨著能否與文物協調共存的相互考驗。本院購入典藏的書畫藏品文徵明〈山水〉

軸，因原裱裝狀況不佳必須予以重裝，從揭裱修護的過程中，得以見到書畫修補技術在古今時代的改變，本

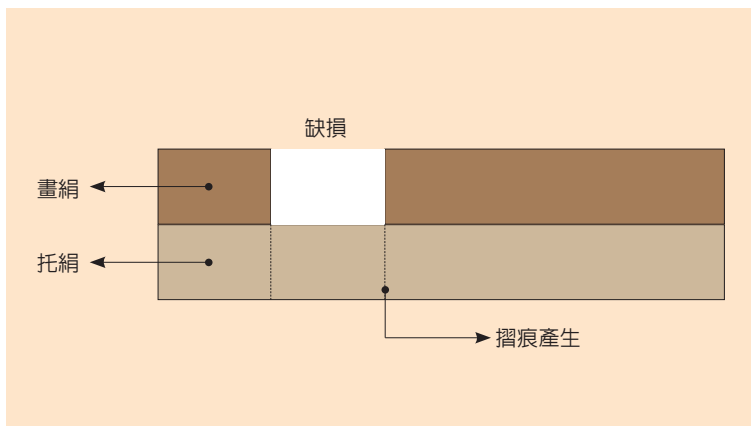




圖二 明 陳汝言 荆溪圖 軸 局部 登錄保存處修護紀錄



圖三 宋 宋人畫十八羅漢（八） 軸 局部 登錄保存處修護紀錄



圖四 整托後畫作紙層示意圖

有破損，憑目視仍可分辨破損處的絲質網目與畫作略為差異。（圖二）而其他絹本書畫（宋人畫十八羅漢）、〈宋人畫雪山行旅〉等，均可發現前代對於傷損的書畫，習慣以絹整托修補的紀錄。（圖三）

依畫心材質採取全幅托底來修補破損書畫，是快速又方便的操作選擇，但對於絹本書畫再用絹托底，

長遠來說並不是最適切的途徑。北宋米芾《畫史》論道：「裝裱畫不須用絹，補破碎處用之。絹新時似好展卷，久為硬絹，抵之，却于不破處破，大可惜。」新的絲絹雖然柔軟平滑，但材質屬性不易黏合，托底時需使用黏度較高的濃漿糊，濃漿糊乾燥後會促使畫作更加脆硬，在絹絲老化後導致畫面開裂、剝落。

另外，畫作的破損若未先行填補，全幅托底後的總厚度便無法一致（圖四），如此會造成畫面於最突出的表層。這看似無礙的毫釐之差，經日積月累地不斷捲收，會使厚薄相接的落差處產生摺痕，種下斷裂隱憂；而捲收時不斷的相互磨擦，也可能磨損最表層的畫意。所以絹本書畫因自身材質已經不易維持，若再使用相同

文則藉此探討近代修補方式對於畫作基底材之影響。

### 修補的意義

古書畫經歷世代交替的戰亂與遷移，加上自身老化、霉害蠹蝕等諸項環境變動而逐漸脆弱，柔弱的楮縑之力，傷損殘缺在所難免。若遇損傷嚴重者，揭裱重裝不失為延長紙絹壽命的方法。清宮收藏歷代之書畫，多數已有揭裱重裝的痕跡，畫作的缺陷傷損，皆仰賴裝裱師的「修補」讓畫面看似完整無暇，維持著往昔風貌。

明代周嘉胄《裝潢志》於「補」中記述：「補綴須得書畫本身紙絹質

料一同者：稍不相侔，視即兩異：絹須絲縷相對，紙必補處莫分。」書畫的修護觀念，若能達到眼觀「不著痕跡」，一方面反映裱工的精湛技藝外，也使得原本殘缺的作品又回到初始的樣貌。但除了維持傳統上追求與原作的協調性，以現今文物保存的角度，更需兼顧修補後是否會對畫作產生不良的後果，避免因顧此失彼。

### 傳統的修補方式—全幅托底

紙張尚未普及前，蠶絲織成的絲絹是繪畫書寫的主要材料，絲絹為蛋白質纖維經日光照射容易導致老化晦暗、纖維脆化以致剝落；植物纖維製



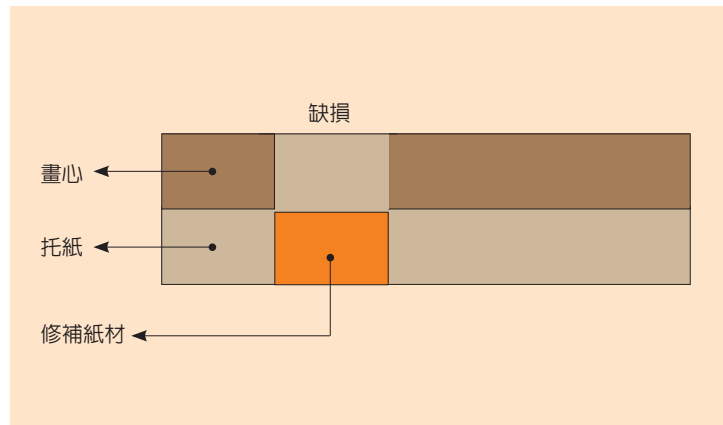
圖一 明 文徵明 山水 軸 國立故宮博物院藏 重修裱裝完成

成的紙張，保存雖然較為長久，但也難以抵抗自然衰老。

對於陳年老舊之紙絹，可於背層黏合一層新紙或新絹（托紙、托絹），以補強老舊紙絹無法懸吊、捲收的物理機能，在裝裱技術裡稱為「托底」、「小托」。另外，畫作若有破損、剝落或蟲蛀造成的遺失，傳統上也多用「托底」的方式解決（托底材質需與畫作相同），此時「托紙」或「托絹」除包含前述功能外，另肩負著填補材料的角色。

上述的修補方式古人運用已久，學院藏明代絹本陳汝言〈荆溪圖〉軸為例，即是以整絹全幅托底來填補舊





圖九 整托後隱補的紙層示意圖



圖八 以透光燈桌輔助書畫修補工作 登錄保存處修護紀錄

式，調整缺損處與基底材的總體厚度。

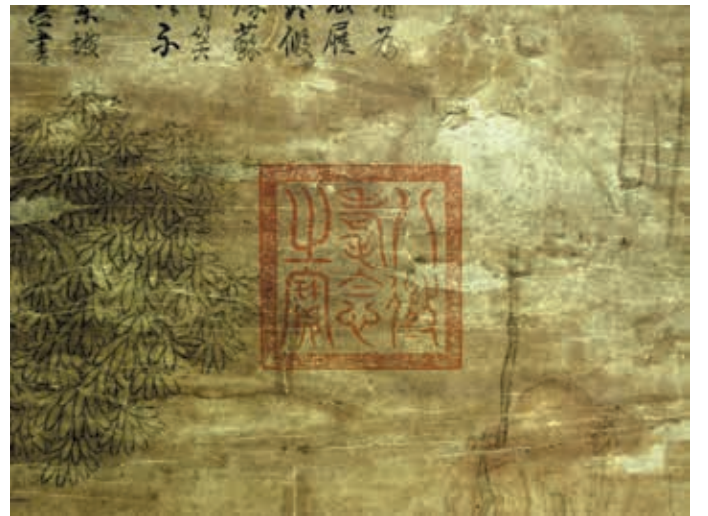
### 近代的修補方式—隱補、填粉

今年四月，明代文徵明特展所展出的紙本藏品文徵明〈山水〉軸，購入前因原裱料有分離脫開的情況（圖六），評估後需予以揭裱重裝。

從揭裱過程中回溯前次裝裱的軌跡，發現畫作早期即有多處缺損，裝裱師遵循傳統方式將畫幅全紙整托，以「托紙」為修補材料填補殘缺處。除此之外，裝裱師在整托後從畫背以「隱補」來增加缺損處的厚度，並於隱補周圍殘有著白色顏料的塗布痕跡，是另外用來代替隱補或是隱補後所遺漏的細縫，稱作「填粉」。（圖七）從這兩種未曾在清宮裱作出現的修補手法，及裱料的年代特色，可推測前次的裝裱應為近代民國所作。

### 隱補

按清周二學〈賞延素心錄〉言道：「補綴破畫，法備前人，無可增損。」書畫的修復發展，確實在前人傳承之根基中前進，而這項工藝在現



圖五 明 崔子忠 畫蘇軾留帶當風圖 軸 透光局部 登錄保存處修護紀錄



圖六 入藏前畫作原裱裝多處脫糊分離 登錄保存處修護紀錄



圖七 原托紙背面的隱補（淺色區塊）與填粉 登錄保存處修護紀錄

材質托底，將使劣化程度雪上加霜。

與絹相較，紙張自古即是書畫托底的合適材料，因此全幅托底對於紙本書畫尚為可行，但托後仍同樣有厚薄相異所造成的問題；而紙本作品若屢遭重裝，會面臨揭裱時造成的紙張薄化，衍生另一種基底材厚度不均的特殊結果。倘若薄化嚴重可能導致墨色、顏料層次減褪。米芾曾言：「今俗人見古厚紙，必揭令薄方背。若古

紙去其半，損字精神一如摹書。」即明言此況。

揭薄的書畫有時肉眼不易查覺，需由透光方式得知畫作是否有不自然的明暗差距，或是深淺不一的撕揭痕跡，以此研判作品紙材的受損程度。明代紙本畫作崔子忠〈畫蘇軾留帶當風圖〉軸，於清代重裝時，基底材已有厚薄不均的現象（圖五），可因數次的揭裱造成紙張局部薄化。

代材料的研發及技術輔助下，恐怕不再無可改善。

在光源尚未電氣化前，古代若想要利用透光準確地修補畫作缺損，僅能於窗前仰賴日照，是相當不便且難以操作的，這也是古代修補書畫時普遍採取全幅托底的原因。而在科技的幫助下，透光燈桌已是現今書畫修補必要的基礎設備（圖八），它協助了以往整托後基底材厚度不均的問題。

所謂「隱補」，便是將已整托的書畫置於透光桌，挑選適宜的修補紙材後，在透光照明下將紙材依照破損外形裁剪，再重疊黏合於畫幅的背層，經由適度的按壓使托紙能與畫心儘量位於同一層，減少日後的磨損。這種方式，能有效調節缺損處與畫作的整體厚度，而過程中所使用的修補紙材及黏著劑（漿糊），都與畫心托裱材料一致，使畫作的安全性更有保障。（圖九）

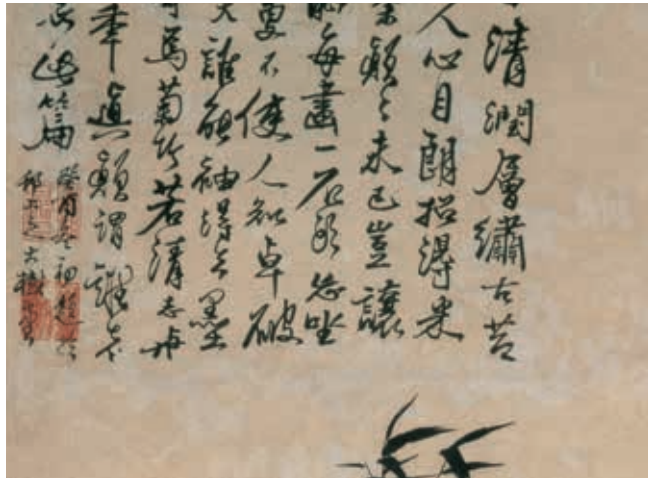
### 填粉

文徵明〈山水〉另外也發現以「填粉」來修補畫作基底材，其目的與「隱補」略為相似，即是以顏料取





圖十三 〈清石濤寫竹通景十二屏〉軸 裱紙因「填粉」產生老化差異 登錄保存處修護紀錄



圖十二 〈清石濤寫竹通景十二屏〉軸 紙面浮現花白色塊 登錄保存處修護紀錄



圖十一 賀清泰〈白海青〉裱紙浮現的輪廓 登錄保存處修護紀錄



圖十 清 賀清泰 白海青 軸 局部 國立故宮博物院藏

代補紙來彌平缺損處的厚薄落差，或是利用顏料具有透光桌檢視時的遮光效果，掩蓋隱補所遺漏的細小區塊。

紙是由植物纖維相互交織組成，其多孔的網狀結構在光線照射下會略帶透明，呈現自然的纖維勻度與透光性，在交互重疊下也有不同的透光度。而書畫經整托後，破損處在透光照明下會因紙張厚度較薄而較明亮。即便透過「隱補」，仍有些微的光線差異以致難與畫作完全融合。所以施以「填粉」，抑是用此方式調和畫作在透光照射下的一致性，未來便難以藉此推斷畫作是否曾受修補。

填粉時為防止顏料滲透擴散引起畫面污跡，向來使用白色顏料較為合適。傳統膠彩繪畫中，鉛白、白土粉、蛤粉是常見的白色礦物顏料，而通常畫者熟知鉛白會在空氣中氧化變黑，所以常以歷久不變的白土粉、蛤粉取代。蛤粉是以堅厚牡蠣殼研磨成粉後，再摻入動物膠揉合後入畫，與白土粉成份同為碳酸鈣。

而近代化學合成材料的選擇則有廣告顏料（不透明水彩），同樣含

濤寫竹通景十二屏〉，入藏前即已經裱裝。其泛黃的陳舊紙面浮現著與畫意無關聯的花白色塊（圖十二），從外形及分散位置推判，與文徵明〈山水〉的填粉手法頗為相似。推判色塊的生成原因，應是畫作經「填粉」後，使基底材的老化速度產生差異。（圖十三）

由於「填粉」仍有潛藏性的隱憂，目前國內外博物館在修復書畫時都未曾使用，通常出於坊間。從這項經驗中瞭解到，後人利用現代的設備或材料，改善傳統方式的不足之處，但任何的嘗試前都應詳加考慮，避免適得其反增加文物更多傷害。

### 小結

基底材的安定與畫作生命習習相關，東方書畫使用的紙與絹，材質雖然難以保存，但在裝裱的保護下猶能留存至今。而裝裱發展的同時，修繕的經驗與方法也一併相隨傳承，從作品中體會古人如何從當時的環境與材料，找尋合適的修護方式，蘊含著許多人文巧思。

有碳酸鈣或含矽、鋅、鎂、鋁等元素之高嶺土（白土）等成分，使顏料具有覆蓋之特性，但也會加入防腐劑及濕潤劑等化學成分，使用上雖較傳統方式方便，但日後對畫作恐有不良影響。

### 填粉對於書畫的影響

「填粉」原本是裝裱師追求修補「不著痕跡」的美意，卻忽略白色顏料內含性質穩定的碳酸鈣成份，可延緩紙張酸化、黃化（雖然傳統造紙中便會摻入少量的碳酸鈣來預防酸化），日後形成白粉塗布的老化程度與未填塗的區域無法一致，紙張色澤因此浮現花白色塊。

從藏品中找尋類似案例，清代傳教士賀清泰描繪蒙古親王進獻的〈白海青〉（圖十），其羽毛以重彩白色顏料繪成，歷經二百餘年色澤依舊穩定。但畫幅背後的裱紙，中央浮現明顯的白海青輪廓（圖十一），且輪廓內的紙張老化程度較其他區域來的輕微，可知與畫者使用顏料有所關連。另一件捐贈品，紙本書畫〈清石

修護方式除了汲古借鏡，仍有許多未曾遇過的劣化問題會持續發生，修護人員未來在文物修護上，勢必結合部分的現代材料與嶄新技術。而現代的修補作法如何施作於文物，既不破壞原有美感並能長久穩定以防變質，則要依賴修護師的多年經驗及綜合相關專業人員之評估。最後，文徵明〈山水〉所施加的填粉已經揭除並且重裝，避免日後產生花白色塊的可能性，順利於〈明四大家特展—文徵明〉展出。

揭裱修護過程，幸有助理郭倉妙小姐及廖欣冠小姐的配合協助，特此表示感謝。

作者任職於本院登錄保存處

### 參考書目

1. 于非闇，《中國畫顏色的研究》，臺灣：華正書局，一九八七。
2. 杜秉庄、杜子熊，《書畫裝裱技藝輯釋》，中國：上海書畫出版社，一九九三。
3. 周景輝主編，《紙張結構與印刷適性》，北京：中國輕工業出版社，二〇一三。
4. 嚴桂榮，《圖說中國書畫裝裱》，上海：人民美術出版社出版，二〇〇五。