

# 別出新裁

## 溪鳧圖的補筆問題初探

劉芳如

故宮收藏的元代〈陳琳溪鳧圖〉軸，一向被認定為是陳琳（約一二六〇～一三二〇）與趙孟頫（一二五四～一三二二）聯手完成的傑作。然而日前，經由重新提件照相的過程，筆者發現，在此畫的上、下兩緣，各有一道○·五公分與○·三分寬的細長補紙，由於補紙的筆墨與本紙銜接得天衣無縫，遠觀時幾乎無法分辨。究竟〈溪鳧圖〉補紙上的墨彩，是出自何人之手？本文試圖透過放大影像的觀察與分析，探討此一饒富興味的嶄新課題。

寄生本自  
陳仲美潤  
色暈煩趙  
子昂秋水黃  
黃間獨立  
野兔那羨  
善翹翔  
丁亥秋日  
泚

陳仲美戲作此圖近  
世畫人皆不及也  
吾亦



## 陳琳與趙孟頫

在研究〈溪鳧圖〉的補筆問題之前，有必要對兩位主角畫家的背景與交友關係，預作初步的瞭解。

陳琳，字仲美，錢塘人（今浙江杭州）。他的父親陳鈺，曾任南宋畫院待詔。陳琳經由父親指授，也兼善各種題材，山水、花鳥、人物，無所不畫。夏文彥（約一三一二—一三七〇）《圖繪寶鑑》卷五，談論陳琳的風格，即稱譽他「師古人，無不臻妙，見畫臨模，咄咄逼真。蓋得趙魏公（孟頫）相與講明，多所資益，故其畫不俗。論者謂，宋南渡二百年，工人無此手也。」相同的見解，在厲鶚（一六九二—一七五二）《南宋畫院錄》卷八，以及金寶（一五六〇—一六六五）《畫史會要》卷三，均可見及。另外，張丑（一五七七—一六四三）《清河書畫舫》（一六一六）和卞永譽（一六四五—一七二二）《式古堂書畫彙考》則評述：「元畫自趙魏公而下，陳琳差近古。」將仲美的畫藝，列於次趙孟頫一等的地位。

陳琳傳世的作品，有〈寒林鍾

馘〉（一三〇〇）、〈竹岸漁翁〉、〈筍竹乳雀〉、〈疎枝雙雀〉、〈花卉〉（一三一一）等數幅，但屬於陳、趙二人聯手創作者，卻僅見〈溪鳧圖〉一幀。

陳琳的畫友趙孟頫，字子昂，號松雪道人、水精宮道人；設籍湖州。他原本是宋朝宗室，宋亡後，歸里閑居。至元世祖（一二七九—一二九四在位）蒐訪遺逸，才被舉薦為兵部郎中。仁宗（一二三二—一三三〇在位）時，更官至翰林學士承旨，並敕封為魏國公。

除了超卓的文采，趙子昂也兼善書畫創作與古物賞鑑。他的繪畫，下筆圓潤而蒼秀，代表作有〈鵲華秋色〉（一二九五）、〈幼輿丘壑圖〉、〈調良圖〉（約一二八〇年）、〈水村圖〉（一二三〇）、〈重江疊嶂〉（一二三〇）、〈秋郊飲馬圖〉（一二三二）、〈窠木竹石〉、〈甕牖圖〉等多幅，由於作品兼具古樸與淵雅兩種不同的風致，因此被後世推許為元代復古派

與文人畫的代表。

著錄陳、趙二人交遊關係的史料，除了《圖繪寶鑑》之外，仇遠（一二四七—一三三四）的《山村遺集》另有兩則記載：「大德五年（一二三〇）秋，仲美訪子昂學士於餘英松雪齋。」「趙子昂陳仲美合作水鳧小景。良工苦思可心降，底事文禽不解雙；欲采芳華波浪間，芙蓉朵朵隔秋江。」

仇遠文集中所述的〈水鳧小景〉，就題材來推想，應該就是故宮的這件〈溪鳧圖〉。因為接下來的那首詩，在〈溪鳧圖〉的上方詩塘裡，由同時期人柯九思（一二九〇—一三四三）所寫的詩跋，同樣可以見及。

陳、趙兩人，基於對藝術的共通嗜好，奠立亦師亦友的良好默契，相互往還之際，餘留下聯手創作，或者為對方作品題詠的軌跡。類似的情形，放眼元代藝壇，尚有黃公望（一二九六—一三五四）、曹知白（一二七二—一三五五）、虞集（一二七二—一三四八）、柯九思、王蒙



圖一 陳琳溪鳧圖的畫心部分

(二二〇八)~(三三八五)、倪瓚(一一三〇)~(一三七四)、張雨(一二七七)~(一三四八)、王穉(一二三三)~(?)等多人的作品可供驗證，可見應屬當時文人圈、藝術圈中相當普遍的流行時尚。

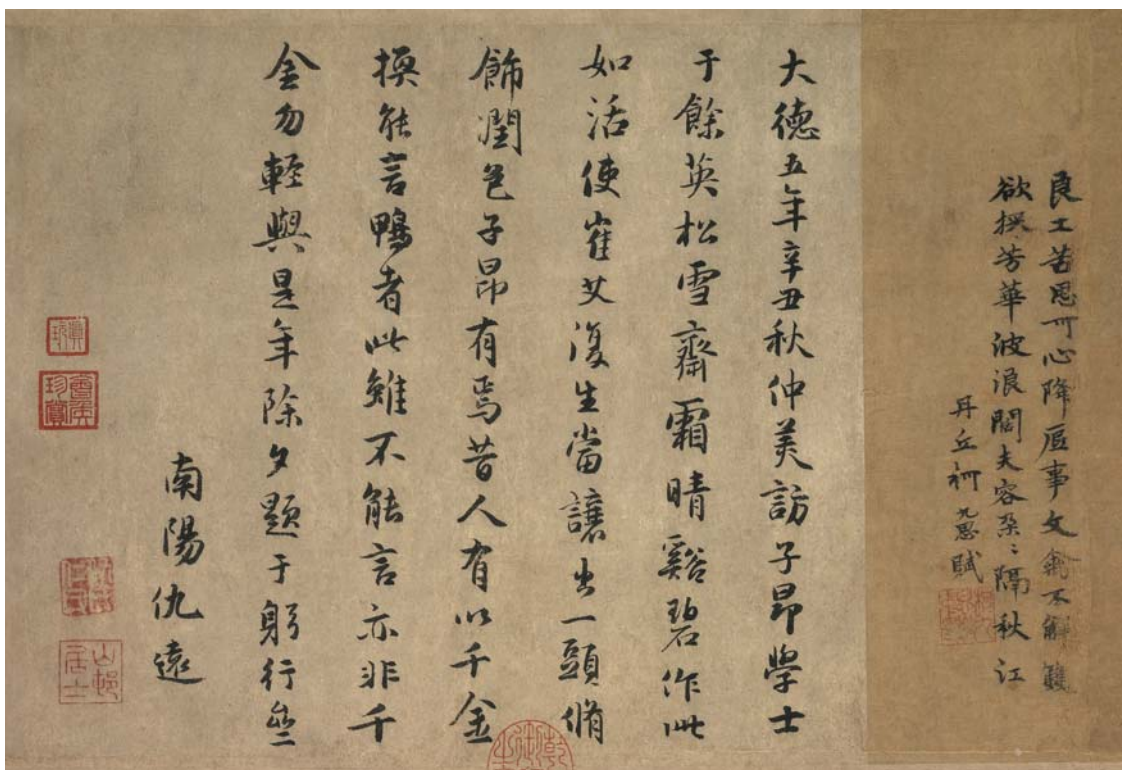
### 〈溪鳧圖〉的總體觀察

院藏〈溪鳧圖〉軸(圖二)，是一件紙本、淺設色畫，畫心縱三五·七公分，橫四七·六公分，文物編號為故畫甲〇二·〇九·〇〇二三七。外緣包首的籤題上，繫有「陳琳溪鳧圖」楷書一行。(圖二)

畫幅中，一隻綠頭鴨獨自佇立在岸邊；牠雖然面對著粼粼的波光，但是眼神卻瞟向身後，表情異常生動。右下方的地面上，錯落生長著車前與雜草，為原本稍嫌偏倚的構圖，適時發揮了穩定、均衡的效果。從畫面右上角，斜斜地伸進了芙蓉的花和葉。左上緣，另有趙孟頫的兩行題語，寫道：「陳仲美戲作此圖，近世畫人皆不及也。」在「子昂」款的上方，並鈐有「趙氏子昂」印一方。但是，趙孟頫在這幅畫上所留下的，並不僅止於此。因為無論是水紋或土坡，車前或小草，都是粗、細並陳，充斥著兩



圖二 包首上的籤題，僅書寫「陳琳溪鳧圖」的字樣，並未提到合作人趙孟頫。



圖三 溪鳧圖的上方詩塘，有仇遠與柯九思的跋。

種不同的筆調，相互間甚至有交疊的現象，明顯是出自兩位風格不同的畫家之手。

〈溪鳧圖〉的上方詩塘，另有仇遠與柯九思的兩則題語，分別書寫在紙和綾上。（圖三）仇遠的跋為紙本，內容記述：「大德五年（一一三〇）辛丑秋，仲美訪子昂學士于餘英松雪齋。霜晴谿碧，作此如活，使崔（白）艾（宣）復生，當讓出一頭。修飾潤色，子昂有焉。昔人有以千金換能言鴨者，此雖不能言，亦非千金勿輕與。是年除夕，題于躬行齋。南陽仇遠」落款的左方，並鈐有「仇氏仁父」和「山村居士」二印。

柯九思跋為綾本，他稱頌此圖：「良工苦思可心降，底事文禽不解雙；欲採芳華波浪闊，芙蓉朵朵隔秋江。」除「丹丘柯九思賦」的署款外，並鈐「柯九思敬仲印」一方。柯九思的跋並未署年款，但由於他的生年較晚，此畫創作時，他不過是名十二歲的孩童，所以這段跋語出現的時間肯定會晚於仇跋。

倘若依據上述訊息，來推敲本幅字與畫之間的關聯，大致可以理出這樣一種脈絡，亦即：在一三〇一年的秋天，陳琳前往趙孟頫的松雪齋作客，其間，繪成了一幀以水鳧小景為主題的作品。爾後，趙孟頫復為他在畫上潤色和題字，使之成為更完整的畫幅。而這段經歷，仇遠顯然有所耳聞，因此同一年除夕，當畫幅被送到仇氏的書齋時，他便將事情的始末題寫下來，甚至在自己的文集中，也做了同樣的敘述。至於另一位題跋人柯九思，卻僅僅從仇氏的《山村遺集》裡，擷取了一首詩來形容作品的高妙。柯氏題跋的時間較晚，位置卻在仇跋的右方，可見兩則題跋是到了後代，才被合裝為一左、一右的形式。

明代兩百餘年間，這件〈溪鳧圖〉究竟歸屬於何人收藏？由於在作品上，並沒有餘留下任何軌跡可供查考，只怕是不容易找到答案了。此作最早的收傳印記，是清初王時敏（一五九二～一六八〇）所鈐的「時敏」，位置在畫心右下角。稍後，另有耿昭忠（一六四〇～一六八七）的「丹誠」、「真玩」二印，以及耿嘉祚（十七～十八世紀）的「耿會侯鑑定書畫之章」、「會侯珍賞」二印，分別鈐蓋在畫心右緣和仇遠題跋的左方。

在這之後，〈溪鳧圖〉便成爲宮廷收藏，因此被陸續添加了十四方清宮的鑑藏寶璽；包括高宗（一七一～一七九九）的「乾隆鑑賞」、「三希堂精鑑璽」、「宜子孫」、「石渠定鑑」、「寶笈重編」、「寧壽宮續入石渠寶笈」、「乾隆御覽之寶」、「古稀天子」、「壽」、「樂壽堂鑑藏寶」、「八徵耄念之寶」，和宣統帝（一九〇九～一九一一在位）的「宣統鑑賞」、「無逸齋精鑑璽」、「宣統御覽之寶」。

清高宗的《御製詩集》三集卷六十八，收錄有〈題陳琳溪鳧圖〉一首：「寫生本自陳仲美，潤色還煩趙子昂；秋水芙蓉閒獨立，野鳧郵羨善翱翔。」另外，四集卷八也有〈偶做陳琳溪鳧圖因疊舊題陳畫韻〉一首：「秋浦芙蓉照



圖四 畫心右上方的芙蓉花與葉，應出自趙孟頫之手。

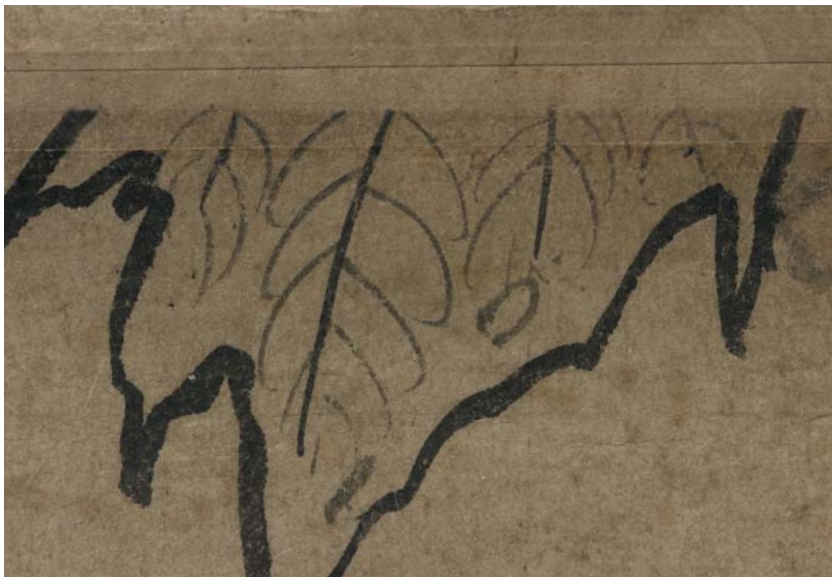
水晴，細莎孤鳴睡初成；傳神無意飛鳴處，精到真堪繼阿兄。」高宗見到這幅畫時，此作顯然已裝池成目前的樣式，也書寫了籤題，所以，儘管乾隆帝知曉作品出自陳、趙二人聯手創作，還是繼續沿用，而僅僅簡稱其為〈陳琳溪鳧圖〉了！

## 補紙的疑團

書畫裱褙的第一道工序，必須先將畫心裁方裁正，使上下與左右兩邊各自平行，四角均呈九十度直角，名之為「裁方畫心」，簡稱作「方心」。所以，凡是經過裝池的書畫，畫心上下左右的邊緣，難免會遭到裱工裁切，以致侵蝕了部分畫心。欲彌補此一缺憾，往往得尋覓質地、氣色相近的紙張，在畫心四周接闊一道「助條」，才不會再逼近到畫面地位。這些助條，有時亦被稱做「補紙」，為了方便於理解，本文在敘述時，遂統一以補紙名之。

在〈溪鳧圖〉畫心上、下兩緣，各有一道橫四七·六公分，縱〇·五

公分和橫四七·六公分，縱〇·三公分的狹長補紙，除了底色全面染有淡墨之外，畫面上方的芙蓉花與葉，以及下方土坡的粗筆墨線，均在補紙上得到了線條與墨彩的延續。由於野鴨



圖五 透過芙蓉葉的局部特寫，可以清楚觀察本紙與補紙交界處，線條接續的情形。

左邊的腳趾，已經壓到了原本畫心的邊緣，導致布局略嫌促迫。就一位專業畫家來衡量，必然不致犯下如此的失誤，因此可以斷定，當初陳琳在描繪溪鳧之際，畫紙的尺幅應當比目前所見還要再大一些。

那麼，究竟這兩道補紙，是何時被添附到作品上的呢？欲尋找這項問題的答案，不妨透過顯微照相與局部數位攝影的鏡頭，繞行畫幅一匝，來進行細密檢測。

首先看右上方的芙蓉花葉。（圖四）在處理這個角落時，畫家的運筆堪稱十分率性，濃墨與淡墨交替駁如，似乎沒有固定的章法。雖然葉脈部分採用細筆鉤筋，但應該是趙孟頫為此作潤色時，為了配合全幅的調性，而選擇要自由地變換線描樣式。本紙與補紙交界處，線條接續（圖五），大致看來，相當地合理；僅僅左方以濃

墨鉤花瓣處，有一段傾斜四十五度的粗筆稍嫌突兀。還有右方花瓣與葉片

交接處，不慎將紅色顏料染出了邊界，以致葉片上也帶到淺淺的紅，可挑剔之為補筆者的小小誤失。



圖六 畫心右下角的坡石與小草，蘊含著粗獷與細膩兩種不同的筆調。

其次觀察畫心下緣的右半段。

(圖六)在這個部分，野鴨的後方，長了一株以白描細筆勾勒的車前草，葉片上被兩道乾筆橫掃而過，形成幾近透明的感覺。何以會如此，合理的解釋應該是，車前原本由陳琳所繪。趙孟頫補筆時，隨興的線條不經意間掃過了它。至於其他的雜草，則是趙氏鉤完土坡之後，才順著邊緣加上去的，因此沒有出現空間前後交錯的不



圖七 畫心右下方補紙與畫心交界處，土坡上的墨線，出現不合理的十字交錯。

合理現象。而下方補紙所見到的粗筆墨線，均是順著土坡的走勢，往外續作延伸。畫心與補紙交界處，線條以濕筆居多，兩邊墨色相當地接近。如果要指出感覺較不自然的地方，可能是有一處呈十字交疊的線條(圖七)，大過於明顯，混淆了土坡應有的前後關係。還有就是左方原本以渴墨畫出的線條，到了補紙上，卻變成以濕墨收尾，渴墨驟然減少了許多。

接著，再審視野鴨腳下的部分。(圖八)經由顯微近攝，可以很清楚地看到鴨足末梢已被裁刀切過的痕跡。(圖九)而鄰近的補紙，同樣採用墨線



圖九 經由二十倍的放大鏡，可以看到鴨足末梢有被裁切的痕跡。

朝外延伸的手法。大體上，這幾道用筆，表現地相當自然，並沒有足資挑剔的缺點。沿著這道補紙，繼續朝左方檢測，所見到的墨線，大致可與本紙聯成一氣，雖然因為補紙與本紙黏合處，紙面



圖八 畫心下方的局部特寫

出現一段高低落差，導致墨線略為斷開，但尚不至於影響整體的統一感。（圖十）



圖十 畫心左下角的局部特寫

倘若肯定補紙上的墨彩，與本紙是出自同一人，亦即趙孟頫之手。那麼，在一三〇一年陳琳造訪松雪齋之



前，〈溪鳧圖〉的主體部分——包括野鴨、細筆土坡、車前和水紋，應該已經完成多時，而且至少有經過「小托」處理，亦即在畫心背後，以漿糊水黏貼上一層托紙，以致畫心週邊遭到裱工「方心」。等到趙孟頫欲為之潤色時，發現畫幅天地兩端的格局太過迫切，於是請人先黏貼上兩段窄長的補紙，然後再落筆揮毫。

然而，一旦做出補紙屬於「趙氏自運」的假設，不啻推翻了仇遠跋語所述，陳琳在松雪齋中做成此圖，隨

即請趙氏為之潤色的雅集過程。由於仇遠與陳琳、趙孟頫同時，又互有交誼，應不至於憑空捏造一段雅集的經歷，還收錄到自己的文集當中。

細看詩塘上仇遠題跋的尺寸，原本的紙心僅縱二九·九公分，但目前上下方均被添加了補紙，變成三〇·二公分。紙心原本的橫是三三公分，裱褙時左方被加出了四·一公分，成為三七·一公分。透過顯微近攝，可以清楚分辨本紙與補紙纖維組織的差異（圖十二）。

仇跋右方柯九思的跋，也有相同的拼補痕跡。（圖十三）原先的綾絹僅縱二九公分，橫八·七公分，經加長和加寬之後，變成縱三〇·二公分，橫一〇·五公分。無論是仇跋或柯跋，補紙與補綾上都沒有印章和字跡，很明顯是為要與底下的畫幅同寬，裱褙師才會進行這些補綴的動作。

目前所見的〈溪鳧圖〉，畫心已經與詩塘結合裝為一體，中間僅隔著〇·四公分的接紙，並未以花綾來充



圖十一 仇遠跋語原紙與補紙的對照



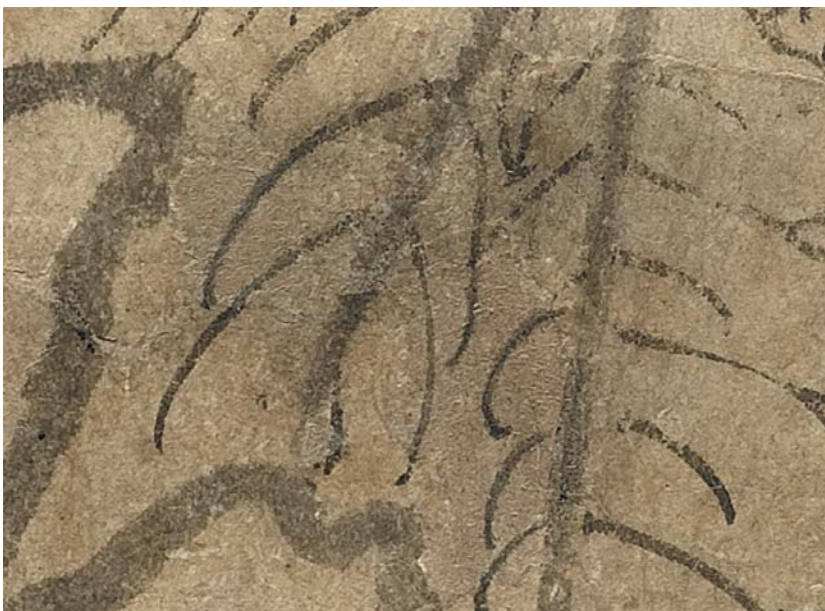
圖十二 柯九思跋綾上的拼補痕跡



圖十三 以二十倍的放大鏡，拍攝野鴨頭部的補紙與補筆。

當界隔，整體視之，成為總縱六六·七公分，橫四七·六公分的長方形格局。清高宗「乾隆御覽之寶」鑑藏璽的位置，便是鈐在詩塘與畫心銜接處

圖十四 芙蓉葉片上的補紙與補筆



的正中央。

〈溪鳧圖〉的畫心部份，另有多處補紙和補筆的痕跡，面積較大的幾塊，譬如：野鴨脖子的中段（圖十三）、芙蓉葉脈鉤筋的部位（圖十四），以及下方土坡與石隙之間（圖十五）等，若以顯微鏡觀察之，可以明顯分辨出補紙的纖維，比起畫心要細長了許多。而這些纖維細長的補綴用紙，材質無疑非常接近於畫心上下緣的那兩道補紙。

### 後話

經由上述觀察和分析，筆者所歸納的結論，大致如下：〈溪鳧圖〉上、下緣的兩道補紙，其表面附著的筆墨，應該是出自於後代裱褙修復師的巧手，而重新裱褙完成時間則不至晚於乾隆朝。至於究竟係王



圖十五 下方土坡上的補紙與補筆

時敏、耿昭忠，亦或耿嘉祚時代的匠師所為，則依舊有待進一步的查考。來日，倘若能透過跨領域的合作方式，藉助諸如高倍電子顯微鏡，或X光線螢光光譜儀（ED-XRF）的檢測，詳細剖析補紙與畫心紙張的植物纖維結構，以及墨錠、顏料的物質成分，或許可以找出更具說服力的證據，而有助於讓溪鳧圖補紙的相關問題，更加地真相大白吧！  
（圖說）