



古代裝池的補綴與全色—— 以故宮藏畫為例

■ 劉芳如

紙和絹是書畫最常見的載體，兩者都屬於相對脆弱的材質，隨著時間流逝與外在環境因素影響，作品表面出現老化和破損現象，是一種自然的規律。歷代修復師在進行重裝的過程中，做適當的補綴和全色，已成為維持畫面完整的必要手段。一幅殘破不堪的畫，採用類似的材料補綴，再加上全色後，從一定距離檢視，宛如已恢復作品舊觀。本文擬例舉國立故宮博物院藏畫中的實例，據以說明全補修復的三種不同樣態，冀能有助於讀者在欣賞古畫時，清楚辨識出原畫與修復部位的差異，不至於錯看作品的時代與技法。

古畫修復的雙重要件

國立故宮博物院所收藏的書畫類文物，肩負著展示推廣和保存續命的雙重使命，但是文物一旦被選為展品，勢必要歷經被燈光照射與展開懸掛的過程，這兩者都是導致文物受損的主要原因。隸屬於登錄保存處的書畫修護室，所擔負的任務，就是在展覽前後，針對作品表面的摺痕和傷損，進行必要的局部修護，損害嚴重者，則需通過全面性的揭裱程序，使其恢復安全穩定的狀況。

事實上，古代書畫在流傳過程中，很多都已經過重新裝池，除了置換原本的裱褙材料，也會將破損嚴重的畫面，選配相近的素材來做填補、接合。因破損而遺失掉畫意的部分，修復師還會加以補繪，讓重裝後的作品，看上去彷彿完好如新。這兩項工序，即名為「補綴」和「全色」，亦可簡稱「全補」或「補全」。

筆者在2016年10月參加杭州美術學院所舉辦的「古書畫鑑藏與修復國際研討會」中，曾經以「裝池中的補綴與全色」為題，說明二者與古畫保存和鑑賞的密切關聯。由於研討會結束後並未出版論文集，本文乃彙整該次報告的核心內容，分成「長條狀」、「局部」、與「大塊面」等三種類型，並透過作品實證，援以演繹古畫全補的多元面向。

補綴與全色的三種類型

一、長條狀的全補

古畫在進行重新裝池的過程中，修復師會先解體裱件的各個部位，待修復完成後，再重新組裝使恢復舊觀。畫心四周於手工拆解之際，最容易滋生不整齊或殘損的現象，因此修復師通常會選擇兩種方式來補救，其一是直接將屈曲的周邊裁切掉，以求取畫面方整，但缺點是會犧牲掉部分畫心；其二是用材質類似的紙或絹補綴到舊畫心的邊緣，多出來的地方再視需要添加筆觸，以期周全畫意，優點是原本的畫心不會短少，但難度較高，處理不當的話，難免降低畫作的藝術品質。

試以明代唐寅（1470-1524）的〈陶穀贈詞〉（圖1）為例。此作的上下、左右四邊，均裱貼了或寬或窄的長條形補絹，上方補絹且針對畫幅中間那棵高大的榆樹（樹名係推定），做了較多的補繪，好讓畫面空間得以向上延伸，感



圖1 明 唐寅 陶穀贈詞 軸 國立故宮博物院藏 故畫 000936



圖 1-1 〈陶穀贈詞〉上方長條形的補絹，所添加的筆觸，略嫌凌亂，與原畫不同。



圖 1-2 〈陶穀贈詞〉左、右緣雖有補絹，但並未補筆。



圖 2-1 〈春山晴雨〉下方的長形補絹與添繪的土坡



圖2 傳元 高克恭 春山晴雨 軸 國立故宮博物院藏 故畫 000230



圖3 元 陳琳、趙孟頫合作 溪鳧圖 軸 國立故宮博物院藏 故畫 000237

覺更爲空闊，幅右方畫家的三行款題，也不至於太迫近邊緣。兩方清宮的印璽「嘉慶御覽之寶」和「嘉慶鑑賞」，都是鈐蓋於原本畫幅和後加補絹的交界處，所以如果從遠距離觀看，並不易察覺有這段補絹。但若仔細比對，原畫的樹葉疊搭，筆意條暢而自然，補筆則顯得較爲凌亂，互有優劣不同。（圖 1-1）

至於此作左右兩側的補絹，主要是將不規則的邊緣予以補全，故僅用淡墨填染，補絹上並未添加筆觸。（圖 1-2）雖然看得出畫心邊緣的線條有缺損，但比起逕行裁切畫心，造成畫意更多的遺失，已屬不幸之幸了。

與〈陶穀贈詞〉相類的長形補綴，故宮藏畫尙可舉（傳）元高克恭（1248-1310）的〈春

山晴雨〉（圖 2）和陳琳（十四世紀）、趙孟頫（1254-1322）合作（十四世紀初）的〈溪鳧圖〉（圖 3）爲例。

〈春山晴雨〉立軸的下緣，有一道橫向的長條形補絹，表面除了以補筆接續水濱的土坡，延伸下來的面積，也讓河水顯得寬敞。畫幅下方左、右兩側的鑑藏印——耿昭忠（1640-1686）的「信公珍賞」以及其子耿嘉祚（十七至十八世紀間）的「耿會侯鑑定書畫之章」，都是鈐蓋在補絹上面，可據以推知，此畫被重裱的時間，至遲應在清初鑑藏家耿昭忠收藏此作之前。（圖 2-1）

〈溪鳧圖〉的畫心上、下兩邊，各添附了一道細長的補紙，寬僅 0.3 至 0.5 公分。由於原



圖 3-2 〈溪舂圖〉下方邊緣的長條形全補



圖 3-1 〈溪舂圖〉上方邊緣的長條形全補

本畫心的上緣，繪有芙蓉花和葉片（圖 3-1），畫心下緣則是臨水的坡岸（圖 3-2），修復師於完成補紙銜接之後，旋即順著原畫線條的走向，進行巧妙的全筆。較諸〈陶穀贈詞〉和〈春山晴雨〉，此作上的補筆，無疑更見高明，所以即便後代匠師執行修復時，畫幅的邊緣曾經過裁切，但透過卓越的補綴功力，還是保全了這幀合作畫大致上的筆墨結構。

依據前舉三件作品，可以肯定的是，在畫心周圍適度添加長條形的補絹或補紙，確實是修復過程中的「必要之惡」。明末周嘉胄（1582-1658）《裝潢志》在章節起首即強調：「古蹟重裝如病延醫、妙技、優禮良工、賓主相參」，手藝純熟高妙的良工，可以挽救古畫重裝時造成的畫面缺失，還原作品原本的布局，自然深得藏家愛重。



圖 4 宋 范寬 谿山行旅圖 軸 國立故宮博物院藏 故畫 000826



二、局部的全補

古代書畫無論其材質為絹或紙，在裝裱完成之初，通常表面都十分平整美觀，但伴隨著經常性地觀賞與懸掛，很容易在展收的過程中孳生折裂，嚴重時還會呈片狀剝落，露出裱褙在下層的淺色命紙或命絹。修復時倘若任其斑剝留白，難免有礙畫面的美感。因此古代流傳下來的作品，大多數的畫心當中，都可得見及大大小小的補綴與全色痕跡。

以赫赫有名的北宋范寬（約950-1032後）〈谿山行旅圖〉（圖4）為例，此作於流傳過程中，就經過了不只一次的修復，畫面上也遺留下形形色色的補綴痕跡，所幸並無損於整體恢弘的氣勢。

後人形容范寬用筆的特徵，每喜用「兩點皴」之名，實則這種皴法名稱的出現，並非與畫家同期，亦即出自後人所發想。〈谿山行旅圖〉無論是表現山石、樹幹和枝葉，線條都充滿了多樣性，並未侷限於特定的格套。後代的修復師，不一定能完全模擬畫家原本的想法，往往採取比較規律的線條去做全補。如果未經縝密觀察，便容易將補筆誤認成原作的筆意。

附圖所示，是〈谿山行旅圖〉主山峰頂的局部補綴，此處原畫上面綿密的灌木叢（圖4-1），即有多處因年久脆化導致的絹布剝落。修復者雖將破處細心填染上相近的底色，但在補繪樹叢時，屢見規則的類「Y」字，或者倒「八」字，這些帶有符號性的用筆，就與原畫未盡全似。

〈谿山行旅圖〉中景的雜樹叢，樹葉的畫法亦變化多端，反映出自然界草木生長華滋的真實樣態。而在樹叢裡，同樣潛藏著一些形狀不規則的補綴，其中繖形夾葉的部分，墨色每每比原畫稍淺，線條也略細弱一些。（圖4-2）但從遠處觀賞，反而不會產生突兀感。這種相形「保守」的補筆態度，彷彿投射出修復者面對鉅



圖 4-1 〈谿山行旅圖〉主峰高處的灌木叢，中間有不規則的補綴。



圖 4-2 〈谿山行旅圖〉中景的夾葉樹，補絹上的筆觸與原絹的筆觸相比，墨色及線條粗細，略有不同。



圖 5 宋 馬遠 倚雲仙杏 冊 國立故宮博物院藏 故畫 001255-4



圖 5-1 〈倚雲仙杏〉的枝幹與花萼，均有全補過的痕跡。

作時的敬畏，對後代研究者來說，適度的筆墨落差，又何嘗不是分辨真偽的有利憑據！

又如馬遠（活動於 1190-1224）的〈倚雲仙杏〉（圖 5），這件小品在斗方的格局中，畫一枝杏花由左下角向上側出，枝幹原本的轉折與伸展，線條雖然細膩，猶能蘊含畫家運筆的勁道。但倘若仔細觀察，則會發現部分赭墨色的枝條和暗紅色的花萼，業已經修復師精心整治

過。因此補綴處經緯線的方向、絹絲的粗細，均與原絹不完全吻合，而且補筆的線條也相對羸弱，不及原作的筆調那般肯定。（圖 5-1）《裝潢志》裡講的「絲縷相對、補處莫分」，其實是很難達到的境界，儘管如此，〈倚雲仙杏〉上的補綴還是成功還原了畫作完整的構圖，不至於因為畫意中斷而難以欣賞。

至於前節曾例舉的唐寅〈陶穀贈詞〉，在

畫中間，同樣有若干小面積的全補。比如女主角秦蕩蘭（十世紀）所彈奏的琵琶，上方琴頭及絃軸的部位，可以發現一片缺損，補筆所用的墨色就比原作更黝黑，而且線條拙劣，實已損及作品的藝術水平，殊屬可惜。（圖 1-3）

古畫因劣化而出現缺損，固然不是收藏者所樂見，但要為缺損處做全補，卻絕非隨時就能進行，必須等待揭裱之際，畫面有機會被浸潤和攤平，才得以添附補綴材料。譬如（傳）宋馬遠的〈華燈侍宴〉（圖 6），在經過前一次的修復後，時日一久，已再度孳生許多新的裂痕和缺口，儼然飄落片片雪花，對於欣賞畫中眾宮娥持燈舞蹈而言，無疑相當掃興。除非經過再一次重裝，將缺口處做補綴和全色，才有可能改善。（圖 6-1）

還有一種局部的補綴，屬於題畫者刻意為之，與作品本身的傷損無涉。具體的例子可舉宋人〈折檻圖〉和元衛九鼎（活動於



圖 1-3 〈陶穀贈詞〉中，秦蕩蘭所持琵琶的琴頭與弦軸部位，補筆拙劣，與原畫有明顯落差。



圖 6 傳宋馬遠華燈侍宴軸 國立故宮博物院藏 故畫 000114

十四世紀中葉)〈洛神圖〉等。

〈折檻圖〉(圖7)左上方的乾隆(1735-1796)御題詩,可明顯看出是寫在不同的絹上,並以挖嵌的方式置入畫幅。(圖7-1)原因推測是高宗不滿意原先自己所題的詩句,或者是中間有誤書、衍字,才會下令裱工移花接木一番。當初補絹的底色應該與原本的畫絹顏色相近,只是後來兩塊絹老化的速度不同,導致補絹顏色稍微深過原絹,變成欲蓋彌彰的感覺,這大概是當初的裱工所始料未及吧!

〈洛神圖〉(圖8)畫面中段的右方,有四行倪瓚(1301-1374)題跋,而左側相同的高度,另有一塊空白的補紙,尺寸與倪瓚跋相近,應是題跋原先所在的位置,後來基於畫幅整體構圖平穩的考量,才把舊跋挖去,重新寫到右邊。

(圖8-1)由於補紙剛好落在寬闊的留白區域,河面也沒有添加水紋,因此從稍遠處欣賞,並不會察覺異樣,堪稱是局部補綴的一次成功案例。



圖 6-1 〈華燈侍宴〉於前次修復後,又孳生新的裂痕與破口。



圖 7-1 〈折檻圖〉的乾隆御題,書寫於挖嵌的補絹上。



圖7 宋人 折檻圖 軸 國立故宮博物院藏 故畫 000181



圖 8 元 衛九鼎 洛神圖 軸
國立故宮博物院藏 故畫 000263



圖 8-1 〈洛神圖〉中段左方，有舊題跋被挖去後的方形補紙。

三、大塊面全補

面積碩大的全補，常出現於畫作的背景部分。在故宮典藏的歷代帝王帝后系列圖像中，〈宋高宗坐像〉（圖 9）可列為此型全補最典型的例子。

由於這批大型帝后像立軸多為工筆重彩設色畫，承受不了歲月的洗禮和垂懸的拉力，很多早期作品，如宋代帝王帝后像的表面，俱已出現嚴重折裂和顏料磨蝕、剝落的情形，因此

在清代乾隆十三年（1748），曾經整批重裝為目前所見兩段式的黃綾鑲裱形式。其中，〈宋高宗坐像〉（圖 9）初看時會覺得背景的底色，比起其他的帝王像特別顯得不均勻。經過高解析數位影像的觀察，才發現沿著人物及座椅的輪廓線邊緣，其實被裱工裁剪過，背景部分已經更換成另外一塊整絹。（圖 9-1）由於裁剪的功夫異常細膩，並不容易被察覺。高宗（1127-1162 在位）身上的朱紅色袍服，和龍椅上的椅

披，均呈現了多處折損，推想原本背景的空白絹布應該殘破得更為嚴重，修復裱工才會採取這種「抽換背景」的做法，讓修復後的畫像仍能擁有較完整的樣貌。

類似的案例，在（傳）元人〈梅花仕女〉（圖 10）中，亦可見及。此作描繪一美人右手持銅鏡自照，左手正將一朵白梅沾附到眉間，巧扮妝容。畫中人物，取自徐堅（六至七世紀間）《初學記》裡，南朝宋武帝（420-422 在位）壽陽公主偶然發現「梅花妝」的記載。〈梅花仕女〉雖舊傳為元人所繪，但畫中人物的開臉及衣紋線描，與杜堇（活動於 1465-1509 間）、唐寅（1470-1523）等人的風格略似，因此可推定為明代中期以後，受到二家影響的畫家所作。

儘管成作時間較晚，〈梅花仕女〉仍然因為保存情況不佳，而在修復時被全面置換背景。所以目前所看到的梅樹、奇石與水仙花，都是重裝時再補繪的。究竟此作在修復前的布局是否與現狀完全相同，已無從查考，但根據壽陽公主額頭上的梅花，畫法與背景梅樹的花蕊類似來研判，修復師可能有見到原畫的樣貌，而非全然憑空杜撰。（圖 10-1）

故宮藏（傳）宋李唐（約 1049-1130 後）的《文姬歸漢圖》冊，共計十八幅。由於其中多幅已殘損嚴重，所以全冊都經過重新裝池，並加以補全。過去曾有研究者將此冊的時代推定為明代畫家的託名之作，很可能是沒有經過近距離的觀測，才誤把補筆部分視同是原蹟。其實



圖 9 宋 宋高宗坐像 軸 國立故宮博物院藏
中畫 000278



圖 9-1 〈高宗坐像〉的背景，是另一塊整絹，補繪的色彩並不平勻。



圖 10 傳 元人 梅花仕女 軸
國立故宮博物院藏 故畫 000362



圖 10-1 〈梅花仕女〉人物以外的背景，全部為補絹與補繪。



圖 11-1 〈懷鄉〉除了右下方的帷帳和人物，幾乎全部是補絹與全筆。

原畫中縝密的圖文搭配、細膩的結構和寫實的筆墨設色，與明代同題材的畫作並不相侔，所以此冊縱非李唐原作，仍不失為南宋歷史故事畫的佼佼者。

《文姬歸漢圖》冊的第二幅、第四幅、第十二幅及第十八幅均有大塊面的全補，比例甚至超過畫幅的一半。且以第四幅〈懷鄉〉（圖 11）為例，此作內容描繪被俘虜到北地的蔡文姬（177-249）由侍女伴隨，佇立於帷帳外，望月思鄉。整件作品除了畫心右下角的帷幕、周圍的樹叢和人物屬於原作所有，左方及中、遠景的坡陀，均係後來添附上去的。現存修復過的畫面中，文姬和侍女所站立的位置感覺過於陡峭，有失合理（圖 11-1），與大都會藝術博物館（The Metropolitan Museum of Art）收藏的同名長卷相比，構圖也不盡相同。由於目前已無從得知此作在修復前的樣貌，只能遺憾地說，面積過大的全補，倘若修復者沒有機會看清楚殘損的畫面，單憑想像去造境，有時難免會降低作品的神采。

小結

綜觀故宮的古代畫作，大部分都經過不同程度的修復和全補，本文所舉證的作品，主要是藉明、清時期所修復的裱件，來分析古畫傷損後被補綴的樣態。近世以來，國際間各博物館和收藏單位對於全色時是否應添加補筆，所持的看法卻並不完全一致。有些博物館會特別招聘擅長臨摹古畫的人，來協助全補的工作。私人藏家，為求能在文物轉手之際，取得較好的價錢，往往會要求修復師盡量藉助補筆，試圖模擬作品原來的樣貌。

故宮現階段進行重裝，則秉持「只全色，不補筆」的原則，主要考量，是不希望因為補



圖 11 傳 宋 李唐 文姬歸漢圖 冊 第 4 幅 懷鄉
國立故宮博物院藏 故畫 001114

筆而去改變作品原本的面貌。修復師即便曾受過繪畫訓練，不見得能夠如實掌握古代每位畫家的筆調風格，如果擅加補筆，不僅無法恢復原樣，反而會讓研究者陷入混淆，誤解了原畫真實的線條特色。與其勉強接筆，導致整件作品的藝術性降低，補繪便失卻原本修復的美意，倒不如採取保守的態度，僅在補綴的位置，填入相近色彩，只要能在一定距離觀賞時，掌握到原畫的色調氛圍，即算達成博物館保存與展示的雙重目的。