

# 談十八學士圖的設色與畫中畫裝裱

洪順興

從唐閻立本所繪〈秦府十八學士圖〉之後，歷代以此命題者不絕如縷，繪畫內容常涵蓋以人物、家具、樹石、畫中畫等為描寫題材。院藏舊題〈宋人十八學士圖〉軸，其中〈十八學士圖〉（棋、琴、書、畫）中的第四幅（畫），一群人在槐樹陰下，翠竹、文石、曲欄、盆栽環繞四週，四人共讀畫，一執麈尾，一握扇，一袒衣立，一方盃，童子畫叉狂畫，四人一同凝視著山水畫。畫中主角人物衣著、表情、動作互異，或立或坐，人物、曲欄、竹石、家具皆設色重彩；此畫三色裱挖

裱，湖綠色天頭綾五五·五公分，有貼黏兩條驚燕，湖綠色地綾三十二公分、淡仿古色上副隔水二〇·七公分、淡仿古色下副隔水一五·三公分、秋香色上隔水四六·七公分、秋香色下隔水二七·二公分與秋香色邊條一二·七公分。鸚鵡木軸頭，下夾口處裱綾覆樞，有別於常見的覆背紙。天頭綾已傷損，部分裁切，修護時重新包天桿，畫心正面向有破損與顏色脫落以及裝裱修復痕跡，確定不是第一次裝裱，從材料、形式判斷應為明清時期裝裱風格。（圖一）

過去已有研究者從其繪畫表現風格、畫中家具、畫中畫山水等方向質疑本畫，認為此幅為明代風格非宋人所繪。筆者就其過去鮮有探究的設色技巧與畫中畫掛軸的裝裱風格提出一些看法，試圖以此法推測其繪畫的年代。

## 設色技巧

傳統人物描繪的筆法，有粗筆沒骨法與墨線勾勒的工筆畫法，或者混合以上兩種方法。沒骨畫法如梁楷〈潑墨仙人〉；墨線勾勒工筆畫法又可分不設色的白描技法，如宋李公麟

〈免胄圖〉與設色如宋劉松年〈畫羅漢〉等兩種方法。設色又細分淡彩與重彩，淡彩以植物性顏料為主如藤黃、花青等，塗染時顏色使用較輕薄；重彩使用顏料以石青、石綠、硃砂、蛤粉、赭石等礦物性顏料，塗染時顏色較厚實。本幅即墨線勾勒後敷上石青、石綠、硃砂、白色蛤粉、赭

石等礦物性顏料再加上一些植物性藤黃、花青、胭脂等顏色，讓色調多樣層次豐富。  
畫幅中人物、翠竹、曲欄、案、椅均敷有重彩，從正面絹網目與破損處可見白色顏料透出。（圖二）敷彩的技法可從正面上彩，亦可從背後填彩輔助，正面上彩較背後填彩常見。

畫心背後填白粉或顏料塗底，又稱反襯法、襯托法或背後上彩，其目的是使用較薄的顏料達到加強正面色彩的濃度與厚實感，並讓色彩更為明亮，亦可減少正面用色的厚度，人物畫也不會因顏料使用過厚或濃重，因而造成人物面色僵硬無生氣。

絹本畫心因織法產生網目，比



圖一 十八學士圖 畫 縱174.1公分，橫103.1公分 國立故宮博物院藏



圖七 清 官夫人像 軸 背部上彩 美國弗利爾美術館藏

筆者於二〇〇一年於上海博物館親眼見到兩塗軒捐贈該館明杜堇畫〈十八學士圖〉（棋、琴、書、畫）的揭裱，在揭除命紙後清晰可見人物以白粉打底。（圖五）及至目前本院修復五代、宋代等繪畫如劉松年〈畫羅漢〉、〈明皇幸蜀圖〉、董源〈龍宿郊民圖〉、趙伯駒〈漢宮圖〉（林勝伴修復）、宋人〈采芝仙〉（筆者修復）於修復重裱過程中尚未發現背後上彩的情形。日本大德寺所藏南宋絹本畫〈五百羅漢圖〉之一〈阿彌陀佛像供養〉在透過精細放大絹目圖片的觀察，也未見背後上白粉顏料狀況。（圖六）不過亦有人提出五代韓熙載〈夜宴圖〉中的人物面色、服裝、床帳等均有反襯顏料，畫面顏色才能如此飽滿與渾厚的效果。因未實際眼見，很難判斷其真實性。近年來一些博物館在修復清代帝后、貴族人物肖像在揭除命紙過程中，常見用此方法，亦即背後上彩於清代已廣為使用。（圖七）有關於背後上彩的文獻，清代之前暫付闕如，僅清初王概對背後襯粉有細膩的描述：「絹上各



圖六 南宋 阿彌陀佛像供養 軸 局部 日本大德寺藏

粉色花，後必襯濃粉方顯。若正面乃各種淡色，背面只可襯白粉。若係濃色，尚未顯，則仍以色粉襯之。」至於能否以背後上彩來斷定繪製年代，必須收集更多宋元重彩絹畫的修復揭裱資料，才可作為輔助斷代的依據。因目前樣本數不多，此方法究竟最早於何時使用，仍難加以推斷。

### 畫中畫裝裱

在歷代繪畫中不乏有畫中畫的例子，這些畫中畫常見於屏風與掛軸中。書畫會隨著文物重新修復而改變其原有裝裱，而畫中畫並不會隨著修復而改變其裝裱形式。書畫的裝裱風格就如同繪畫風格會隨著時代而改變，因此研究這些畫中畫裝裱尺寸、形式與顏色搭配亦可作為輔助斷代該畫的方法之一。

本幅右側侍童用畫叉撐起一件掛軸，畫中人物主角凝視著山水畫。畫中畫掛軸細邊二色宋式裝裱，於天桿部分清楚可見掛繩貫穿銅環四鈕，兩條從天桿下方裱貼的垂帶，將天頭約略分為三等分，天地頭近似皂色（黑



圖五 明 杜堇畫十八學士圖 軸 上海博物館藏

可背後上彩後再於正面敷彩。本幅人物的服飾、面色、家具、文石、曲欄等處，同時使用這兩種技法。由於白粉襯底的關係，正面層次與顯色較為飽滿豐富。在正面衣著上又淺淺的罩染一層顏料，因此能表現出各人物衣著不同的色調，同時也感受到衣服的飄逸與透明感的質感。

相較於渲染法、罩染法、烘染法、勾填法等上色技法，背面上彩法的例子較少，也較不容易從正面觀察判斷。筆者曾修復清艾啓家〈畫白鷹〉絹本畫，未修復前觀察畫中白鷹與鷹架上方巾的顏料，其用色厚實飽滿，判斷畫絹背後應有填粉。當修復揭除命紙後，卻未見反襯任何顏料。（圖三）可見要從畫心正面去確定有無背後上彩需要一些條件，如薄絹、疏絹與修復揭裱、畫面破損等條件之下才容易判斷。但背後上彩也常因修復揭裱過程中，在揭除命紙的同時將背後的顏料一同揭除，顏料的揭除會影響正面畫意色彩的飽滿度，甚至會出現露白的情形，本幅持團扇人物白衣即有此狀況。（圖四）



圖二 十八學士圖 畫 局部 國立故宮博物院藏

起紙本畫心較為透明，故絹本畫心背後上彩效果較紙本為佳。繪畫的順序是先在畫心正面勾好輪廓線條，然後在畫心絹的背面、畫意處輪廓線內，



圖三 清 艾啓家畫白鷹 軸 背部 國立故宮博物院藏

填上一層顏料，一般都使用礦物性顏料為主，植物性顏料與墨為輔，尤以臉、手、衣飾處白色粉質顏料居多。背後上彩的時機可於正面彩繪後，也



圖四 十八學士圖 畫 局部 國立故宮博物院藏

地須用皂綾龍鳳雲鶴等樣，不可用圓花及蔥白、月牙白二色，二垂帶用白綾，闊一寸許，烏絲粗界畫兩條。」

畫上雙墨線，更突顯其裝飾性。（圖十一）如《長物志》所提：「上下天地須用皂綾龍鳳雲鶴等樣，不可用圓花及蔥白、月牙白二色，二垂帶用白綾，闊一寸許，烏絲粗界畫兩條。」



圖十 南宋 禮拜觀音像 軸 局部 日本大德寺藏

但為何垂掛浮動的縵帶到了明代以後不再使用？可能原因之一是在明代出現以青檀樹皮及稻草所抄製的宣紙，並以薄柔的宣紙與竹料連四紙為裝裱的主要材料。掛軸使用這兩種紙材裝裱之後，必須捲實掛軸，若將飄動的縵帶捲在掛軸中，天頭處容易突出而產生印痕與摺痕，若不捲實易造成摺痕。日本掛軸是沿襲唐宋風格，直至目前仍保持驚燕形式，成為可動的風帶。這與其使用相對較厚的楮

但到了清代在驚燕畫上兩條墨線似乎已經不流行了。在《賞延素心錄》談到：「：或淡月牙白二垂帶，不必泥古，墨界雙線，舊裱亦竟有者。」而懸掛掛軸的縵帶分別由固定的鉸鏈（銅環、雞腳）與捆束掛軸的經帶（織帶）所取代。如《裝潢志》：「裱背亦有十三科，：一鉸鏈、一縵、一經帶：」這幾種材料及至清代，如《賞延素心錄》所述：「搨竹及狹畫必釘紫銅四鈕，貫金黃絲繩，縛用舊織錦帶。」，銅環、掛繩、綁帶這些材料與形式直到現在仍在使用。

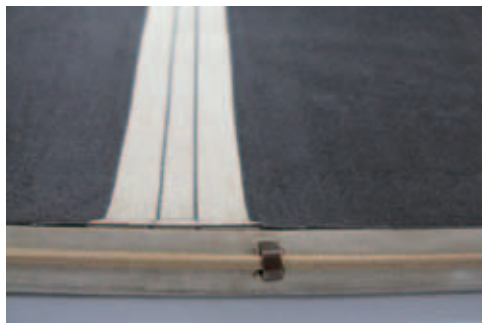
皮紙和錦、緞、綾有關。在捲收掛軸時有較大的空間容下風帶而較不會造成摺痕與印痕，但也不能捲收緊實。如《畫史》所題：「略略縛之，烏用力。」明代將實用功能的縵帶透過材料、美感與技術的改進，朝捲收與裝裱的便利性，同時又能具有美觀與裝飾性發展，這是傳統裝裱技藝細膩的變化。

關於裝裱形式，在本畫方桌左側有一包巾捆束幾捲手卷，手卷無軸頭。（圖十二）《書畫式》有關於手卷的記載：「兩漢、三國、二王、六朝、隋、唐君臣墨跡。：高麗紙，出等白玉碾龍簪掛軸，檀香木桿，鈿匣盛。：五代、本朝臣下臨帖真跡。：夾背蠟紙談，玉軸或瑪瑙軸。」從文字敘述可以得知，南宋當時手卷是有軸頭的，這是沿襲至唐代風格，在敦煌石窟發現的唐宋寫經卷有此形式。元代所修《宋史·職官志》亦記載各官職告身手卷使用犀軸、玳瑁軸、角軸、牙軸等各式材質的軸頭。這說明元代之前手卷使用軸頭，並以不同材質來區分其等級與重



圖八 十八學士圖 畫 局部 國立故宮博物院藏

圖九 宋 無款 人物冊 局部 國立故宮博物院藏



圖十一 驚燕畫有雙墨線 作者提供

色），隔水淡仿古色。（圖八）南宋周密（一二三二）一二九八）《齊東野語》卷六，〈紹興御府書畫式〉中提到：「掛軸用皂綾上下裱，碧鸞綾引首，碧鸞綾托裱（全軸），檀香軸桿，上等玉軸。」使用黑色天地綾的方式至清代初期仍廣為使用。清周二學（活動於康、雍、乾三代）《賞延素心錄》談到：「天地好墨染絕黑，或淡月牙白二垂帶，：。」畫中畫若依畫中人物大小比例換算尺寸掛軸約二四〇×七〇公分，天頭縱約六〇公分，天地比約二：一。《書畫式》：「書畫裝裱尺寸定式：上裱除打搨竹外，淨一尺六寸五分，下裱除上軸外，淨七寸。一幅半上引首三

寸六分，下引首二寸六分。經帶八分。」一尺六寸五分，約五〇公分。而明代周嘉胄在《裝潢志》中提到：「中幅如整張連四大者，天一尺九寸，地九寸五分，上玉池六寸五分，下四寸二分，邊之闊狹酌用。」天頭一尺九寸，約五七公分。目前院藏明清書畫掛軸天頭五〇至七〇公分之間，與《書畫式》所提天頭尺寸相較，明清掛軸與本幅畫中畫掛軸的天頭長度比是在相近的範圍內，天地比接近二比一。

撐起的〈水月觀音〉掛軸。（圖十）該軸天桿並沒有四個銅環，垂帶與〈宋無款人物〉畫中掛軸一樣垂掛。如宋米元章在《畫史》中論及當代趙叔盎所云「線編縵闊指半，絲細如綿者，作畫帶不生毛。以刀刺縵中，開絲縵間，套掛裱後，卷即縛之。」趙叔盎所指與〈無款宋人物冊〉和日本大德寺所藏〈禮拜觀音像〉相同，不用銅環穿掛繩，兩垂掛縵帶是浮動，可用這兩垂掛縵帶當掛繩並捲束掛軸。而這兩幅畫目前都認定為宋畫。

「畫中畫」垂帶裱貼在天頭並將天頭約略分為三等分，與院藏〈宋無款人物〉冊垂掛於屏風左上角的那件主人像畫中畫掛軸相似。但其畫幅僅用細柔的縵帶固定懸掛，天頭與天桿之間劃一縫隙，同一絲帶經由缺縫伸出兩縵帶垂掛，並向中間靠緊也未黏貼在天頭上。（圖九）相較之下兩畫中畫垂帶差異很大，一則固定一則是浮動，分隔天頭的比例與位置也不相同。現藏日本大德寺之〈五百羅漢像〉的其中一軸〈禮拜觀音像〉，畫中五位羅漢正禮拜一件由侍者以畫叉

垂掛的縵帶即經帶，經帶又稱經帶，即為當今的驚燕。驚燕一直以來常被解釋為，因古代大廳堂容易飛入燕、鳥，於是在靠近天桿處垂落兩條活動飄帶，風吹動飄帶，可驚飛燕、鳥，並避免因駐留於天桿上而產成排遣，導致污染畫心。不過從「驚燕」一詞的發展與功能，必須被懷疑。其一，從文獻發展的角度，早在南宋《書畫式》至明末周嘉胄《裝潢志》到清初二學《賞延素心錄》都未出現驚燕一詞。其二，從功能的角度，若驚燕有實際驅離鳥蟲的功能，明清



圖十二 十八學士圖 畫 局部 國立故宮博物院藏



圖十四 宋 《妙法蓮花經》卷 蘇州博物館藏



圖十三 唐至五代 碧紙金書《妙法蓮花經》卷 蘇州博物館藏



圖十五 手卷之各色平軸 作者提供

### 小結

繪畫斷代方法有很多種，其中一種是筆法與設色。本幅筆法與用色並非有特殊之處，但從其破損處有白色粉質顏料滲出，絹背後有粉質顏料是一種特別的繪畫技巧，歷代鮮有文獻著錄，僅出現清代。從修復過程中發現有無用此方法是最為可靠，但院藏一些設色重彩宋畫於修復過程都未發此現象，亦有人提出五代韓熙載〈夜宴圖〉中的人物面色、服裝、床帳等均有反襯顏料。不過可以確定藏於上海博物館杜堇〈十八學士圖〉在修復時可見背後上彩。而本幅背後上彩符合明代重彩設色的方法，但若推測此法在宋代是否有之，則需更多的修復報告才可印證。

本幅畫中畫從其二色裝裱、天頭皂色、尺寸比例與形式，和宋、明代常用的方式並無明顯差異，但其驚燕的裱貼與於天頭位置和比例，以及四鈕銅環的使用，都與〈宋無款人物〉冊、大德寺所藏〈禮拜觀音像〉兩件宋畫差異頗大。加諸《畫史》所云：「線編緣闊指半，絲細如綿者，

要性。到了明代文震亨（一五八五—一六四五）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，明代末年平軸才出現，文震亨較喜舊制，認為畫卷必須出軸不該使用平軸。但畫卷須出軸真如文震亨所述嗎？於一九七八年蘇州瑞光寺發現一批佛經唐至五代碧紙金書《妙法蓮花經》卷，五卷經卷都出軸。（圖十三）另一批宋雕版印刷《妙法蓮花經》卷，經卷平軸。（圖十四）這說明宋代至明代手卷使用平軸與出軸兩種型式兼有之，至於何者較受歡迎則有待再深入探討。不過可以確定到清代初期平軸已經完全取代出軸了，在《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，間用之以備。一種須縮入平卷，才便展舒，勿仿古蟲出卷外。」目前院藏清宮舊藏手卷出軸者的確百不及一，數量非常稀少，應該於清初重裝或僅更換換桿時將出軸改為平軸。（圖十五）

作畫帶不生毛。以刀刺襟中，開絲縷間，套掛袂後，卷即縛之。」相異。但與明代使用習慣「袂背亦有十三科，…一鉸鏈、一縷、一經帶…」相似，確定此畫中畫裝裱風格應是明代形式。至於畫幅中出現平軸手卷，能否以出軸或平軸用來斷定此形式出現

的時代，以瑞光寺經卷與《書畫式》為例，出軸與平軸在宋代已經同時出現，依明代文震亨《長物志》中敘述，手卷平軸到明末是一個轉折點，到清代出軸已不復見，完全被平軸取代，並一直延續至今。

作者任職於本院登錄保存處

#### 註釋

1. 清中葉梁紹干於《兩般秋雨齋隨筆》中提到：「凡畫軸裝裱既成，以紙一條附于上，若垂帶然，名曰「驚燕」，其紙條古人亦不黏，恐燕泥點污，因風飛動以驚之。」「驚燕」一詞應於此時才出現，但畫軸裝裱既成才貼上紙條，與一般在裝裱中貼上綾絹不同。

#### 參考書目

1. 林利娜，〈澄心觀物—宋無款「人物」之研究〉，《故宮學術季刊》第二十四卷第四期，頁九—一九九。
2. 張孟珠，〈〈十八學士圖〉源流暨圖像研究〉，國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文一九九八，頁一〇七—一二一。
3. 清王概，〈芥子園畫傳〉，收入俞劍華編，《中國畫論類編》，臺北：華正書局，一九八四；于非闇，〈中國畫顏色的研究〉，臺北：華正書局，一九八七。
4. 杜子熊，〈《書畫裝演學》〉，上海：上海書畫出版社，一九八六；蔣玄怡，〈中國繪畫材料史〉，上海：上海書畫出版社，一九八七；杜秉庄，杜子熊，〈中國裝裱技藝輯釋〉，上海：上海書畫出版社，一九九三。
5. 王以坤，〈《書畫裝演沿革考》〉，北京：紫禁城出版社，一九九三。
6. 楊正旗，〈《中國書畫裝裱大全》〉，山東：山東美術出版社，一九九七。
7. 王定理，〈《中國畫顏色的運用與製作》〉，臺北：藝術家出版社，一九九三，頁六七—八〇。提出五代「韓熙載夜宴圖」中的人物面色、服裝、床帳等均有反襯顏料。
8. 蘇州博物館，〈虎丘雲岩寺塔瑞光寺塔文物〉，文物出版社，二〇〇六，頁一五九—一六七。
9. 奈良國立博物館、東京文化財研究所企畫情報部，《大德寺傳來五百羅漢圖銘文調查報告書》，奈良：奈良國立博物館，二〇一一。
10. Jan Stuart, Evelyn S. Rawski, *Worshipping the Ancestors—Chinese Commemorative Portraits*, 2001 Smithsonian Institution pp.104.