

浅谈古画全色方法与技巧——以《钱南园先生画马》《文殊菩萨像》为例

□ 朱莉 国家图书馆古籍馆

古书画的修复大致可概括为“洗”“揭”“补”“全”几道工序。“全”即“全色”和“接笔”，对整体修复效果起着画龙点睛的作用。若遇良工，可使画面气韵生动，否则破坏原画之风貌，更为严重者，还需要重新更换命纸，反复遇水重托，对文物本身造成修复性破坏。这就要求修复师不仅要有丰富的经验，还要具有一定的美术功底及美术史知识，对色相、色度、色性和复合色调配及比例，甚至于各种画笔的性能、绘画风格都要有深入的研究和掌握，才能准确迅速得心应手地全出满意的效果来。

除了对于“全色”基本技术的要求，其修复标准亦是说法不一。在过去很长的一段时间中，“四面光”是衡量一位书画修复者技术优劣的重要标准之一，然而，“可辨识性原则”修复理念的引入，给传统的书画修复工作者带来了一定的困惑。过度地追求“四面光”的全色效果，或是一味强调“可辨识性原则”总是有失偏颇，故而，本文以中国佛教协会送修的《钱南园先生画马》及《文殊菩萨像》为例，浅谈水墨绘画及工笔重彩的水陆画的全色方法与技巧，为修复这两种画作的全色工作提供修复思路。

一、全色前的准备工作

（一）古画现状分析

1. 《钱南园先生画马》：绢本水墨，裂痕几乎贯穿整幅画作（图1、图2），仅下部5cm左右连接，重残，画心中间断裂处已无绢丝，极有可能是由于长时间未进行修补磨损而成，缺损处需隐补后全色处理。



图1 《钱南园先生画马》（重残）



图2 《钱南园先生画马》（重残）

裂痕裂痕几乎贯穿整幅画作

2. 《文殊菩萨像》：纸本，工笔重彩，画心上横向折痕颇多，且画心多已断裂；由于之前的修复操作不当，使用较厚的折条粘在覆褙后（图3、图4），且所用浆糊较稠，极可能导致

画心正面部分颜料脱落，特别是菩萨的头光、宝冠及背景处（图5）残损较多，破坏了画面的完整性；题签破损严重，字迹不清，亦需全色修复。

（二）分析画作使用的颜料材质



图3 《文殊菩萨像》覆裱后的折条和补纸



图4 《文殊菩萨像》覆裱后的折条和补纸



图5 《文殊菩萨像》贴有折条处的正面，部分有颜料脱落



图6 《文殊菩萨像》全色后

在对《文殊菩萨像》进行全色工作之前，首先查阅了大量清代水陆画的修复案例^①，并在相似材质和颜色的纸上进行试验、比对，经初步判断，《文殊菩萨像》主要使用了矿物颜料，遵循“修旧如旧”的基本原则，也主要选取矿物质颜料及黄明胶对其进行修复（见表1）。

表1 《文殊菩萨像》全色环节所使用的颜料

矿物质颜料	石青、石绿、朱砂、赭石等
植物颜料	花青、藤黄、胭脂等
粘合剂	黄明胶

（三）全色原则

1. 遵循“修旧如旧”原则

在全色前，对需要全色的部位进行拍照，以便在全色的过程中随时进行比对，尤其是在新全色的部位，要罩染“旧色”，这就需要明确全色标准的“旧”是哪个“旧”。画作最初的完成，是“旧”，在当下之前的每一次全色修补，也是“旧”，当下看到的也是“旧”。由于《文殊菩萨像》最初原貌、之前修复过几次，已不可考，故而以目前所见到这幅作品时呈现的状态，为修复此作“旧”的标准，进行全色。

2. 遵循“最小干预”原则

对大面积缺损、且无法对其原貌进行考证的，只全底色，保证画面的完整性，不再进行接笔处理，做到最小干预，避免过度修复。

3. 遵循“可逆性原则”

避免将颜料全在边缘上，对以后的修复工作造成困扰。如未来的修复工作需要，可揭掉命纸重新全色。

二、全色方法与技巧：全色和接笔

（一）全色

1. 毛笔的选择：秃笔不可用，且要求吸水性能和弹性要好，否则遇到窄小的细缝处，易全到缝隙两边的原作上，形成“脏圈”，虽可用毛笔蘸清水洗去，但很难完全去除，还会留下痕迹，无疑是增加了对于文物的伤害。

2. 水分的控制：全色的过程中严格控制毛笔中水分的含量。原因有二：一是水多色淡，水少色浓；二是毛笔中水的含量太多会润到画面的其他部分。故而，调好色后，在调色盘边缘刮去毛笔多余的水分，再用其他干净的宣纸撤水，并仍要保证撤水后的笔尖不散，才可在

^①谢俭华：《湖南省博物馆馆藏水陆画的保护修复》，《湖南省博物馆馆刊》，2010年，第614页。“……此三件水陆画工笔重彩，用银珠、石青、石绿、章丹等矿物颜料绘制，颜色至今仍鲜亮如故……”；胡琰：《海藻胶、化纤纸修复应用研究——以水陆画为例》，《丝绸之路》，2020年第3期，第156页。“……明清时期水陆画大都为绢本设色，所用颜料主要为石青、石绿、章丹等矿物质颜料……”；周海宽：《清·水陆画五佛图》，《中国文物科学研究》，2009年第3期，第92-93页。“原画质地为绢本，又是重彩，使用颜料是石青、石绿、大红等”。

画上全色。

3.有序的用笔：《文殊菩萨像》中较大面积的全色（图7、图8），用笔时，先用小笔沿着边缘从上至下，由外而内，一笔紧挨一笔地染，下一笔与上一笔的颜色边缘衔接，最忌毫无章法的用笔，会造成颜色不均匀，更会有颜料的积聚，非常显眼。除此之外，笔不要触碰到缺损处边缘，亦会形成“脏圈”。



图7 全色前的天衣、裳和莲瓣

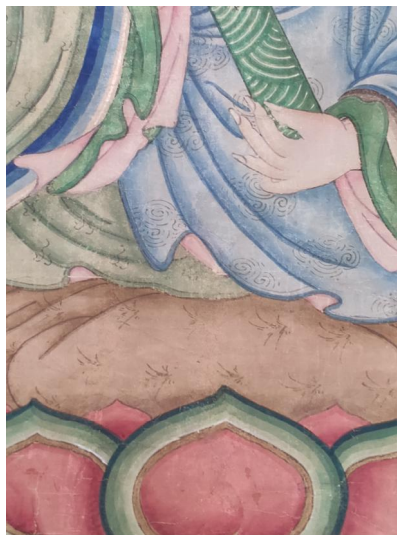


图8 全色后的天衣、裳和莲瓣

4.试色：为了更好地还原原作的水墨及颜色层次，部分古书画的命纸经过染色的工序，在全色时就需要格外注意，需要在同一张或同一批的染色纸上进行试色，而非白色的宣纸，一致后方可在画上全色。因为即便是同一批染色纸，每一张也会有色差，尽量选用与命纸同一张染色纸，更为准确。

5.找准底色，由浅及深：《钱南园先生画马》中的裂痕自上而下，几乎贯穿了整幅画作，在全中间缺失部分的底色时，首先找到画面中最干净、污染最少的参考点（图9），以此作为全色依据。待底色全干后再罩染其它颜色，层层递进（图10）。在全色过程中，遵守由浅



图9 《钱南园先生画马》全色前



图10 《钱南园先生画马》全色后

及深、少量多次的原则，即在调色时，将颜色调至比原画稍淡一些，待第一遍的颜色干后再

全第二遍颜色。原因有二：一是中国传统绘画讲求“层层积染”，为多层次的颜色叠加绘制而成，如果只是看到画面呈现的颜色就径直调制，则略显单薄，可渐次点染表层、干笔虚扫。二是如果调制的颜色不合适或过深，会令修补处格外显眼，只能用清水洗掉或重新更换命纸，对文物造成损害。

6.“旧色”的罩染：古代的书画作品随着时间的推移，其表面在不同程度上略显晦暗，新全的颜色难免过于鲜艳而显跳脱，这就需要对其进行再次处理，减弱它的色度。全色时，并非在调制的颜色中径直加墨一次调配而出，而是先用与原画未破损处相同的颜色打底子，待干后，对照着此画颜色晦暗的程度，调配颜色，再次罩染，更为自然。

（二）接笔

接补画意最重要的就是要尊重史实，以史实为依据，不能凭空臆造^①。

《钱南园先生画马》（图 11、12）和《文殊菩萨像》（图 13、14）的题签保存状况不好，文字缺失严重，尤其是《文殊菩萨像》虽知晓其书写内容，却无作者书法风格可以进行考证，因此，两个题签仅做底色的全色处理，而不接笔，以免“全非其人，为患不浅”。

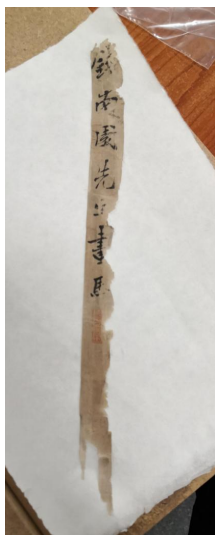


图 11 《钱南园先生画马》题签(全色前)

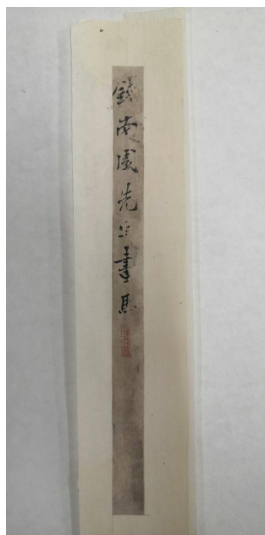


图 12 《钱南园先生画马》题签(全色后)



图 13 《文殊菩萨像》题签(全色前)

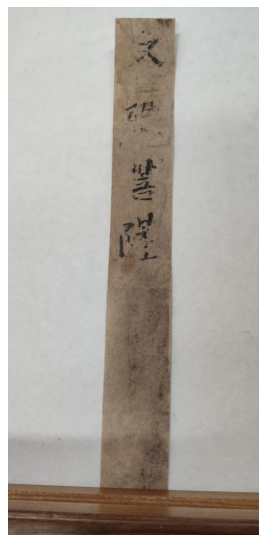


图 14 《文殊菩萨像》题签(全色后)

三、全色工作中的思考：“四面光”和“可辨识性原则”

书画修复工序中的“全”，指的是全色和接笔两道工序，即全补颜色，接补画意^②，使整个画面呈现完整性，要求修复后的部位与周围的部分在上、下、左、右四个方向看上去色调一致，不易分辨，即“四面光”，是衡量一位书画修复者技术优劣的重要标准之一，而西方

^①杨泽华：《浅谈古书画修复中的“全色”技巧》，中国文物修复通讯（第16期），中国文物学会文物修复专业委员会，专题资料汇编，第10页。

^②同上。

传入的“可辨识性原则”，出于对文物真实性的考虑，认为全色只要达到“远观一致，近视可辨”的程度即可^①，对传统的书画修复手段和理念造成了一定的冲击。

实际上，随着时间的推移，画作的表面会受长时间的氧化、灰尘等因素慢慢形成一层“宝光”，新修补的部分，即便从正面看尚且与原作一致，但从侧面看，就会发暗，正是缺少了原件的那层“宝光”^②。且在具体的操作中，由于画是挣平在纸墙上进行全色的，且全色工作是在室内，灯光也并非完全的自然光线。下墙后，平放在桌子上，仍能看出修补的痕迹。因此，“四面光”和“可辨识性原则”在具体的操作应用中，还需要修复者酌情处理。笔者在这两件画作的修复中借鉴了陆宗润老师的修复理念：“在对整幅作品的修复中，对作品的恢复程度控制在90%左右，调整基础色调一致，……以离开20cm之外肉眼不可区分为准。如此，既能够保证不妨碍视觉审美上的和谐统一，也可以对修复前后部分加以区分，不会对科学研究造成干扰与误读。”^③

四、结语

“全色”是一道非常重要，也是需要谨慎对待的修复工序，它需要修复师不仅有着较高的绘画功底，还要有较高的艺术修养，既能了解不同画笔的性能、不同颜料的特性、不同的笔法及绘画技巧，进而能够准确地判断绘画的材料，调配出相应的颜色，又要能够知晓画意，通过作者有据可查的传世作品来完成接笔工作，最大程度上保证画面的完整性，不会造成古画信息错误。

除了基本的绘画功底和艺术素养，修复师还应对当下的绘画材料有一些深入的了解。如现在市场各地出售的颜色质量参差不齐，即便是同一种颜色，受产地、制作条件、工艺水平等因素的影响，使用效果都有着显著差异，如同样都是花青，姜思序膏状花青就与锡管花青有所不同，锡管颜料的花青，青中泛紫，对全色效果有很大影响。

^①徐建华、刘舜强：《古代书画艺术品的装裱与修复（下）》，《艺术市场》，2006年第2期，第71页。

^②郭文林：《中国古书画修复如何借鉴“最小干预原则”》，《故宫博物院院刊》，2011年第4期第154页。

^③陆宗润：《修复理念在实践中的应用——《匏庵雪咏》图卷修复实例》，《中国艺术时空》，2018年第5期，第26页。