

作品的文化背景与审美特性在修复中的体现——以琉球国郑孝德的书法作品修复为例

□ 曹蕾 汉和堂书画保存与修复研究中心

书画装裱与修复的历史悠久，它始终与书画艺术的产生和发展相辅相成，装裱在美化作品的同时更起到了保护作用。而作为这些珍贵文物的守护者——修复师，首要具备的是精湛的修复技术，这是一切工作的前提和基础，然而技术是为修复理念服务的，它不是目的而是达到最佳修复效果的途径和手段。在修复中会遇到各种情况与难题，我们要在分析与解决这些问题的过程中总结经验，完善修复理念，将理论与实践相结合，为类似的问题提供有益的借鉴与参考。

之所以选择此幅书法作品为修复案例，是因为其作者郑孝德为清代乾隆年间作为官生进入国子监学习的琉球人，考虑到他特殊的身份背景，加之作品之前只在画心后面加托一层命纸，并没有经过装裱，修复后应选择何种装裱形式，成为了除画心修复外另一个难点。（图1）

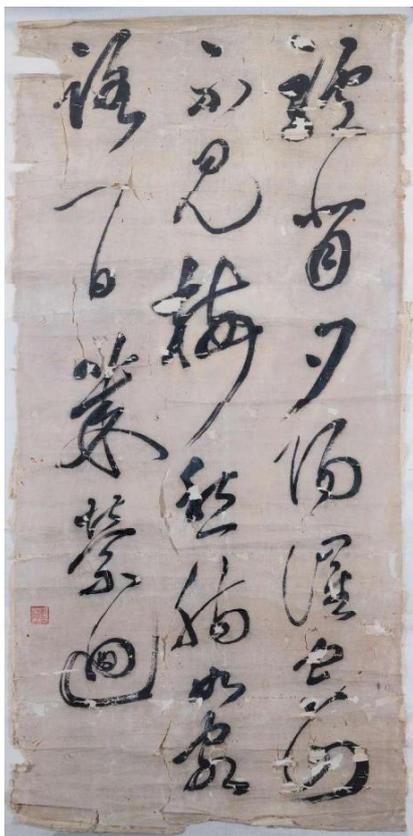


图1 郑孝德书法修复前

在书画修复与装裱工作中，未经装裱的情况并不少见，但多数可通过对作者的署名、时代风格等综合考量制定相应的修复方案。此次的修复却与以往不同，作者郑孝德是学习了中国文化的琉球国留学生，且书法创作年代在乾隆年间，此时的琉球国还是中国的藩属国，往来密切并在各个方面都受到中国的深刻影响，究竟应该以何种面貌展现这幅书法的文化内涵，恐怕就不得不从琉球国的历史以及其与中国的关系切入。

日本西南部的冲绳县古为琉球国，是位于中国台湾东北方向海域中的一个群岛，早在隋炀帝时期就与中国开始往来，因其远观蜿蜒盘旋且浮现于波涛之中，故首将其命名为“流虬”，后经几次更名，于明洪武五年（1372）明太祖朱元璋在其颁布的诏书中定其国名为“琉球”并一直沿用，中山王察度首先遣使入明称臣纳贡，正式建立宗藩关系，翌年山南王与山北王也相继称臣，开始使用中国年号。后“三山”被中山国王巴志统一，被明宣宗册封为琉球国王，赐其“尚”姓，后国王均沿用此姓。洪武二十五年（1392），朱元璋令闽人三十六姓移居琉球，助其航海与对外贸易，并对琉球国的风习改变和中国文化的对外传播做出了重要的贡献。与此同时琉球国也不断地派遣王室成员及官员子弟来中国最高学府国子监留学，称为

“琉球官生”。明清两朝共派遣过 103 人，其中 81 人姓名可考，他们通过对四书五经和诗文的学习，也将中国文化带回琉球。两国这种频繁的互动与宗藩关系直至光绪五年（1879），日本强行“废琉置县”将琉球国吞并为止。

本文提及的修复案例中书法作品的作者郑孝德便是三十六姓后裔，乾隆二十五年（1760）入学国子监的四位官生之一，师从潘相。在潘相晚年所著的《事友录》琉球官生部分，提及郑孝德：“孜孜问学，手抄四书五经，尤玩味《近思录》。书学米帖，诗文有规矩。^①”可见其勤奋好学，书风习米芾，诗文也极佳，一入学后潘相便对他寄予厚望，还曾为之题写座右铭“欲为海国无双士，来读天都未见书”^②。学成归国后官至紫金大夫，把中国文化传播到琉球。

以上为修复前对作品的文化背景做的梳理，包括历史背景和创作者的考据，这有利于在制定修复方案的时候能够有的放矢，从而全面地恢复书画作品的艺术生命力和文化内涵。

此作品的修复方案分为画心的修复和装裱的设计两部分，也是修复的难点所在。

一、画心的修复

（一）作品的检测分析与修补材料的选择

此幅作品书于宣纸之上，且不会晚于乾隆年间，纸质紧实、含皮量较高，虽只是简单托裱了一张命纸，但历时二百多年却依然有较好的韧性和强度。在仔细观察过纤维放大图后，选用了与之年代相近、质地相似的康熙年间旧纸作为补纸。

张彦远《历代名画记》卷二中云：“是故运墨而五色具，谓之得意。”^③这不仅是指墨的浓淡层次变化丰富，其自身的质地不同也能表现出多样的艺术效果。此作品的墨色乌黑泛青，光泽不若乾隆年间流行的油亮墨色，当是用胶含量少的松烟墨所书，经比对选用明万历年间方于鲁所制的一锭墨作为全色接笔用。方于鲁乃是明朝制墨大家，与程君房齐名，所产之墨质地坚实，烟细胶轻，雕刻极细，又刮摩敷漆于表面，几乎无裂痕。此接笔所用墨还被收录在《方氏墨谱》中，乃“百子榴”图案是也（图 2）。郑孝德所用墨色与名墨相仿，足可见其身份尊贵。



图 2 明代《方氏墨谱》中“百子榴”墨锭

（二）揭裱、清洗与补洞

^①（清）潘相：《事友录》卷一《圜桥录》，嘉庆十八年（1800）刻本。

^② 同上

^③（唐）张彦远：《历代名画记》，人民美术出版社，2016年，第26页。

《装潢志》谓之：“书画性命，全关于揭。绢尚可为，纸有易揭者，有纸质薄糊厚难揭者，糊有白芨者尤难。”^①揭裱是非常重要的环节，关乎书画的存亡，需要特别谨慎操作。画心的纸厚还好，当遇到纸质薄浆糊厚的情况，就比较难揭。由于此作品背面用皮纸托过画心，首先在洗画池中作品正面朝上浸入温水中，待画心的脏污溢出，浆糊也稀释软化之时便放掉水，将其取出并正面朝下，用尼龙纸垫于作品与桌案之间，用干净的毛巾吸去水分。此幅作品的松烟墨含胶量少，在潮湿的状态下极易掉墨，要时刻观察其状态，减少遇水时间。

补洞环节选择了苏裱的手法，用马蹄刀在画心破损处背面刮一个小斜口，将之前选好的补纸按照帘纹的方向粘附于洞上，再反向刮斜口使之吻合成一层（图3）。这种方法可以最小限度地损伤作品，有利于长久保存。



图3 用马蹄刀反向刮斜口

（三）托命纸

对于画心物质层面的修复，到托命纸即告一段落，可谓“得资华扁之灵，不但复还旧观，而风华气韵，益当翩翩道上矣”^②。托命纸时纸性与颜色也是要考量的因素。关于托裱用命纸的选择早在唐代张彦远《历代名画记》卷三中即有记载“宜用白滑漫薄大幅生纸”^③。米芾《书史》中也提及：“唐人背右军帖，皆捶熟软纸如棉，乃不损古纸。”^④可见古人在总结前人的装裱经验中，已经认识到了作为命纸必须是绵薄平滑的纸，才有利于画心的保护。明以后命纸多用薄的棉料单宣，这种纸柔软又容易粘合，在下次揭裱的时候不会把画心纸张的纤维粘掉，比较适合做命纸。此幅书法的原命纸用的是薄皮纸，虽然结实强度大，但对于画心的保护并不是最佳的，所以更换为棉料宣纸。

画心本是宣纸，具有一定的透明度，命纸颜色会对书法的整体色调有一定影响。一般书法作品老化、受污染后多会变黄，有一种岁月的痕迹感，命纸的颜色会根据画心的颜色做适当的染色，以烘托作品的古意，使其层次饱满沉稳，染色时选用天然国画颜料。

（四）全色接笔

全色接笔是画心修复中又一重要环节，谢赫六法中把“气韵生动”放在首位，可见通过造型所传达的意境是艺术审美的第一要素。当艺术品残缺损坏不再完整的时候，人们无法通过残损的画面感受到作者的创作初衷和意图，其审美功能便大大降低，当墨迹支离破碎无法分辨其面貌之时，它就回到了物质层面，即旧的载体和颜料，不再是艺术品了。藏于北京故宫博物院的唐代韩滉《五牛图》经历千年传世流转，至1977年国宝回归故宫时，已是满目疮痍，遍布数百处破损，后经当时的文物修复厂的书画修复专家孙承枝先生主持修复后，几乎天衣无缝变成完品，重新焕发了生机。可见在中国的传统修复中，在能力所及和条件允许

^①（明）周嘉胄：《装潢志》，中华书局，2012年，第31页。

^②（明）周嘉胄：《装潢志》，中华书局，2012年，第43页。

^③（唐）张彦远：《历代名画记》，人民美术出版社，2016年，第47页。

^④（宋）米芾：《书史》，《钦定四库全书》，中国书店，2014年，第34页。

的情况下，对于完美品相的追求是最高的标准。但这一切的前提是作品的长久保存，尽量恢复完整的品相，而不是为了达到完美而不择手段。

郑孝德的此幅书法，内容为一首“驴背夕阳催，空山不见梅。愁肠如客语，一日几萦回”的五言诗句，草法书就，俊逸洒脱。然空白处斑驳破损，墨迹处也多有剥落，经修补后需全色接笔。其中“驴”“空”“山”三字的转折处接笔稍有难度，需参考历代草书的字型，仔细揣摩，再根据残留下来的墨迹的笔势将字形补全。其余如“催”“回”虽破损较轻，但缺笔处有枯笔飞白，也需依样做到接笔自然。（图4，5）

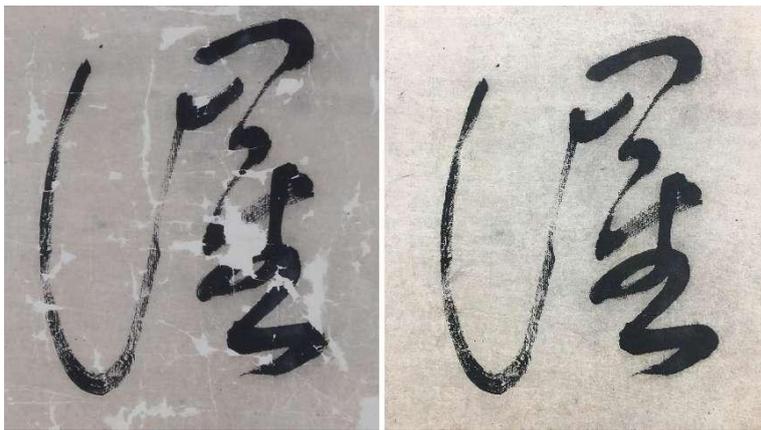


图4 “催”字修复前后对比图



图5 “回”字修复前后对比图

字形恢复后，还要考虑到补笔的墨色。《装潢志》中“全”的小节提到：“古画有残缺处，用旧墨不防以笔全之。须乞高手施灵。”^①这里的“旧墨”不单是指年代旧，还要是同品类，质感相同或相近的墨。此画的修复所选用的明朝方于鲁制松烟墨与画面原有的墨色十分相近，接笔效果较为理想（图6）。

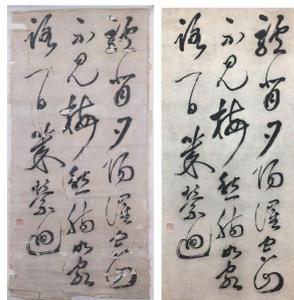


图6 郑孝德书法修复前后对比图

^①（明）周嘉胄：《装潢志》，中华书局，2012年，第47页。

二、装裱的设计

（一）装裱样式

在装裱的样式选择上，考虑到郑孝德所处的时代为清乾隆年间，此时琉球国还是中国的藩属国，文化各方面与中国有着密切的关系，为体现其作品的地域性，还需从琉球国的装裱材料与风格入手。由于找不到相关的史料和记载，只能在零星的其他资料中获取到一些信息，而一幅百年前琉球旧装的中山王尚育的书法作品，给装裱工作指引了方向（图7）。

从何判断这幅字的装裱是琉球装裱？原因在于表面所用的装裱材料是中国产的花绫，（图8）

天杆上穿挂绳的环是中式的，地杆平轴包锦也是清朝流行的书法挂轴样式，加之内容又是琉球国中山王尚育的书法，还署了“道光十八年”的中国年款。日本在1879年吞并琉球国，并强行宣布“废琉置县”将其改为“冲绳县”，还大肆掠夺中琉往来的文书、宝印和政府文件等，企图销毁中琉宗藩关系的历史证物，在这样的历史背景下，这幅书法为日本装裱的可能性极小。那是不是说这作品就是中国装裱了呢？经检测托画心的命纸和内侧的覆褙纸为麻纸，外层的覆褙纸为竹纸。中国在明朝以后的书画装裱中，最后一层覆褙纸为了研过以后光滑确有用竹纸的，但命纸和内层的覆褙纸几乎都使用生宣纸，不用麻纸。而琉球国的造纸技术则延续了早期传入韩国和日本的我国唐宋时期的造纸技术，即以麻纸和皮纸为主，可见此中山王书法作品装裱的样式虽是中式，但材料却是因地制宜地用了琉球当地所产的纸张。这种混合使用两国材料的装裱形式，也是极少见的，综上可推断此装裱为琉球国装裱样式。



图7 中山王尚育的书法作品原装裱



图8 中山王尚育的书法作品的包首

有了这张琉球国装裱样式作为参考，就有了装裱的依据，其总体风貌是明清时期的文人画装裱风格，讲求素雅清新，用料也以绫绢为主，而覆褙纸还沿用麻纸或皮纸。

（二）装裱尺幅

在尺幅上琉球国的装裱尺寸偏短，这与其国家的居住空间有关，潘相在《事友录》卷一中曾提及：“屋卑矮，室内布细席……客至脱屣进，席地坐，卑幼皆跪伏。^①”包括未烧毁前的首里城正殿，内部的结构较中国宫殿要矮很多，所以其张挂的卷轴尺寸也相应缩短。而现在这幅待修的郑孝德的书法作品，作为教学案例，是要经常悬挂于宽敞的展厅或者工作室里，所以在保持其文人画装裱清雅气息的同时，加大了长度和边的宽度，使其更大气舒朗，更接近明朝的裱式。作品的装裱样式不仅要考虑到文化背景，也要兼顾功用性与展示空间的关系。

（三）装裱材料

画心周围装裱的材料选用日本产的“絁”（绸之尤粗者曰絁，茧滓所抽也），浅蓝色，与画面的松烟墨所泛青冷色颇为协调，况且琉球国本是蜿蜒于海天之间的一个群岛，用此颜色也很切合主题。画心的上下还添加了两条米色与蓝色相间的锦眉，又使得画面纸张的米黄底色与周围浅蓝材料自然过渡融合在一起，清雅又凸显些许贵族气质。（图9）覆褙纸仍遵循琉球国装裱的特点，选用皮纸，皮纸与宣纸的纸性不同，需要有相应的工具来进行装裱操作。中国棕刷的特点是短而硬，适用于短纤维较平滑的宣纸，而用来刷皮纸则容易起毛，所以在此操作环节中选用了日式装裱工具，因为日本装裱的覆褙纸也为皮纸。

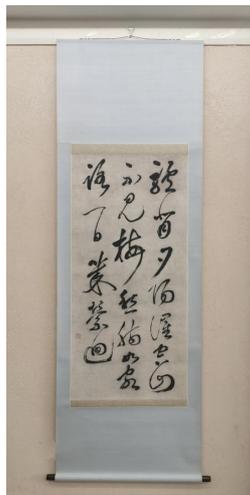


图9 装裱完成后的效果

（四）打蜡研光

这个步骤是中式装裱特有的操作，日式装裱是没有的。装天地杆之前为何要花费大气力把画研光呢？其好处有两点：

1. 经过装裱的作品至少有四层纸和三层浆糊，相对硬度较大，卷轴画如果太硬在舒卷的过程中，会产生很多横断的折痕，这也是为何日本挂轴横断很多的原因之一。但是经过打蜡研过的画却可以让其厚度变薄，而且柔软有弹性，利于长久保存。

2. 皮纸的表面较粗糙，摩擦力比较大。在卷收的过程中与画面接触时容易磨损画上的颜料，当背面打蜡研光后，不但不会磨损颜料，还会将背面的蜡转移至画面上，形成滋润的包浆，可谓一举两得。

艺术品修复，仅仅延续其物质层面的寿命显然是远远不够的，作为一种特殊的人类文化遗产，它所传达出的丰富的精神层面信息也是需要发掘和恢复的重要部分。郑孝德书法作品的修复案例，作为一种探索性的尝试，是在长久保存作品物质属性的基础上，恢复其艺术审美与文化属性，希望可以为大家提供些许有益的参考。

^①（清）潘相：《事友录》卷一《圜桥录》，嘉庆十八年（1800）刻本。