

《清邹一桂(?)仿宋人工笔花鸟绢本图轴》的修复

——中国书画修复中绢本画全色出现泛色问题的探究

徐婉玲 傅志勇

(上海视觉艺术学院文物保护与修复学院, 上海, 201620)

摘要 本文针对《清邹一桂(?)仿宋人工笔花鸟绢本图轴》的修复过程, 通过对该画现状检查、问题分析、实验观察, 发现作品修复前存在断裂、折痕、缺损、泛黄、返铅等问题, 并且有明显被前人修复过的痕迹。修复过程中通过绢本材料、全色颜料的分析以及补绢材料的选择等, 阐述了绢本画全色出现泛色的原因以及对应的解决方案。另外, 本文还介绍了什么是全色, 并阐述了对绢本画修复过程中出现泛色问题的研究对于文物保护和修复的意义。

关键词 书画修复 全色 泛色 文物保护

引言

《清邹一桂(?)仿宋人工笔花鸟绢本图轴》, 画芯残长169.3cm×60.3cm, 该画为绢本工笔重彩画。因绢料较为稀疏, 所用颜料少量附于绢丝上, 多附于命纸上, 后因前人修复不当, 揭去最原始的命纸, 导致本件作品的画意大量缺失, 多处无法分辨, 并有泥垢陷入绢丝细缝。另外, 由于年代久远, 文物本身自然老化, 绢丝出现严重歪裂、跑丝、并丝、脆化等现象, 厚重的颜料也出现严重剥落、缺失、泛黄、返铅等现象, 从而增加了此次绢本画的修复难度。因此本件作品所制定的修复方案有所不同, 例如, 采用网绢整托作为作品新的命纸, 采用单丝全色的方式代替整处全色等。本文以此次修复作品为例着重于描述绢本画修复中全色出现泛色问题的课题探究。

1 修复作品的原始状况

所修复作品病害分布图可见图1。

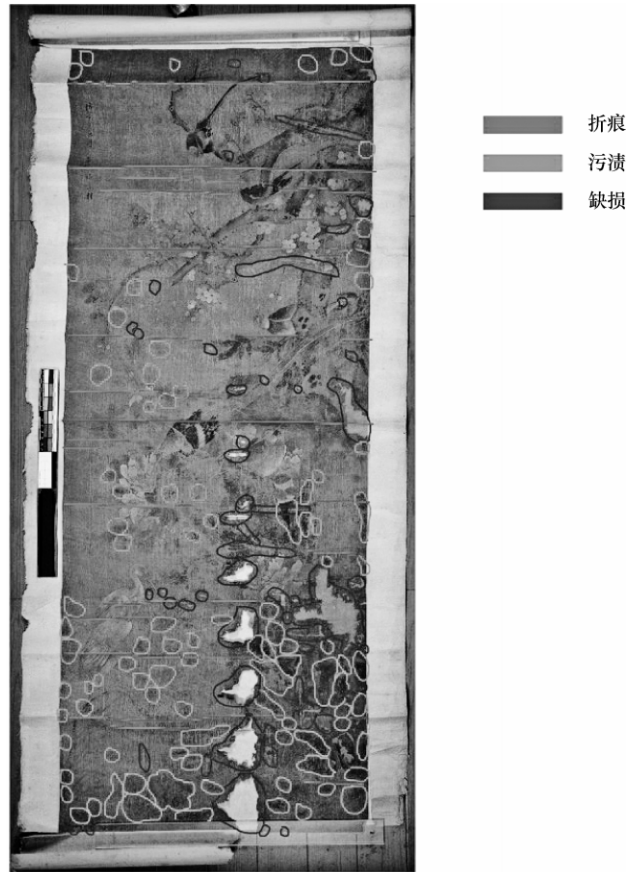


图1 病害分布图

2 修复操作报告

修复者姓名：徐婉玲

修复者单位：上海视觉艺术学院

修复日期：2017年7月11日至2018年1月2日

2.1 去除原装裱，清洗画芯

清洗过程：①将裁减好的画芯正面朝上平铺在擦干净的工作台面上；②用排笔蘸取水分，将画芯正面整体淋上清水清洗（注意：水分要均匀、饱和）；③将半干湿毛巾卷成圆条状，从画芯中心往外扇形滚出多余水分，并滚平在桌面上。

以上动作进行三次，直至毛巾吸出的水明显变脏、变黄。

2.2 固定画芯

固定画芯是方便画芯在揭去覆褙和命纸后避免跑丝，也方便画芯翻面。

固定步骤：①将糨糊用鬃刷均匀地刷在水油纸上，将水油纸刷平在桌面上；②将刷上糨糊的水油纸逐个平刷在画芯正面（注意：水油纸和水油纸的接缝处不能留空隙）；③在水油纸背后用糨糊刷上一层合好的双层宣纸；④用鬃刷排实后将画芯翻到覆褙面朝上，画芯正面朝下，用鬃刷刷平在干净的桌面。

2.3 揭覆褙、命纸

旧覆褙与命纸已经失去对画芯的保护作用，甚至和画芯一样受到污染，带有污渍和霉斑，去除旧命纸是对画芯的保护和避免画芯的二次伤害。

操作步骤：①将拧干的湿毛巾盖满整张修复作品上，在开始揭覆褙的地方揭开毛巾（此步骤为了避免揭覆褙的同时其余处晾干，要保持整张修复作品的干湿度均匀）；②用镊子辅助将画芯背面的覆褙揭去后揭去命纸。

注意事项：在揭覆褙、命纸过程中，使用喷壶保持整张画面的干湿均匀，在短时间内揭去命纸，避免发霉，造成画芯的二次伤害。

在揭命纸过程中发现命纸和画芯中有补绢痕迹，判断由前人修复所致，且命纸带有少量颜色，经过讨论，为去除前人修复过程中发黑的补绢，为了避免作品二次伤害，决定去除命纸。

2.4 补洞、托命纸、上墙

对于绢本画修复，补洞方法有局部补绢和整托补绢，因画芯的绢丝过疏，采用网绢整托作为绢本画的补绢和命纸，便于更好地固定画芯绢丝，保护画芯。将网绢打胶矾水/豆浆水是为了在全色时，颜色不会在补绢上化开，影响全色效果。在上墙前背后吸一张比画芯小的宣纸，为了使画芯和板面接触时不会黏合，全色时更方便。在上命纸前用刀刮去洞口跑丝的绢丝。

操作过程：①将托好的网绢染上与揭去命纸的修复作品画芯相近的颜色（颜色要比画芯浅，便于全色）；②将染好色的网绢利用胶矾水/豆浆水做熟，避免漏矾，然后放在毛毡上晾干；③将配好的网绢作为新命纸与补绢均匀地刷上糨糊，用鬃刷刷在画芯上（事先在画芯上适当、均匀地喷洒一些清水），四周贴上助条；④将画芯翻到正面，揭去正面的水油纸；⑤在画芯反面吸一张比画芯小一圈的两层宣纸，拍浆上墙。

注意事项：糨糊不能刷得过薄，绢和绢黏合时需要中等厚度的糨糊。

2.5 全色、接笔

全色是为了补全画面缺损部分，提升画面的完整度。

接笔是尽可能补全画意，达到更好的观赏效果。

用天然植物颜料、矿物颜料、墨汁、锡罐颜料（根据情况而定）配比出画芯需要的颜色，用羊毫笔或狼毫笔进行全色、接笔，先全色后接笔。

2.6 染料、托覆褙

对画芯进行装裱前材料准备，有利于作品保护、提升观赏效果，便于张挂、展示。

操作步骤：①对画芯进行测量，配比出合适的装裱材料尺寸；②对装裱材料（绫、绢）进行染色，托上命纸；③根据尺寸托好覆褙。

注意事项：因为画芯过脆，不适合卷轴，所以裱成镜片，为了更好地保护画芯，将覆褙托成五层宣纸（棉料）厚度。

2.7 镶画、托覆褙

为了使作品更美观，便于展示、张挂，提高观赏价值，也为了更好地保护作品，对作品进行装裱。

操作步骤：①画芯启下后，留出助条，将画芯裁方正；②用事先准备好的装裱材料裁好尺寸后（托染好的绢、绫）镶在画芯上；③将准备好的覆褙托在画作背面，拍浆，上墙。

2.8 研装

为了使画作更平整，需要做最后工作——研装。

操作步骤：①用蜡打磨后用研石上下反复研四次；②裁方正、装框。

3 中国书画修复中绢本画全色出现泛色问题的探究

3.1 修复论点概述

3.1.1 绢本画修复中补绢的结构分析与选择

3.1.1.1 绢本画修复中补绢的结构分析

中国书画绢本画绢的种类有很多种，画绢的织法、密度以及绢丝的粗细、圆扁的不同都会影响补绢的选择方向，另外作品年代的不同，破损程度的不同也会影响修复的难度和修复材料的选择。所以在清洗前，选择合适的补绢和命纸是成功的第一步。

选择合适的补绢除了要靠运气和积累以外，还要对作品本身所用绢丝材料的结构、年代、材料等进行研究，在尽可能的情况下提高补绢和作品原绢的匹配度。

中国古代早期最重要的两种书画载体是竹木简和丝帛，由于它们各自的质地和形状等因素的不同，又具有各自不同的功能：书与画。竹木简呈条状，丝帛则呈片状，前者多用于书写，后者则多见于绘画，这两件书画载体是书绘材料进展历史之大观。

而在中国早期文明中，与丝帛并用的书画载体其实非常多样，如玉、骨（甲骨、兽骨）、金（实为青铜）等，而并非是竹木简。丝帛的发明，可以说是中国古代物质文明的一大进步，也是早期人们精神生活的产物。作为世界上最早有蚕、植桑、缫丝、织绸的国家，丝帛在中国有着悠久的发展历史^[1]。

在古代，绢丝多泛指蚕丝。而在现代的绢丝中，开始分为交织绢丝织物和纯绢丝织物。它们根据绢丝制作原料的不同来区分，可以分为柞蚕丝绢丝、木薯蚕绢丝和桑蚕绢丝等。每种不同的绢丝都是由不同材质的蚕丝织造而成，而每种蚕丝所织造的绢丝也都有它们独特的展现效果，无论是从反光程度、手感或者质地去观察，都会有略微差别存在。

不仅仅是绢丝的织造方法在日益更新，织造绢丝的机器也随着科技的进步不断更改、进步。早期，人们简称织绢机器为绢机，也就是过去织丝绸用的。当时的绢机使用木头织造而成，棱角分明，方方正正的。而现在根据产量和时代进步的要求，织绢的机器的基本要求都开始自动化、机械化、工厂化，手工织绢也就自然而然地成为“历史”，但毋庸置疑的是在过去的年代里，绢都是织工们用自己的双手配合着绢机一针一线完成的。绢就是以绢纱或纱线为原资料，以平纹安排编织的商品，而绢纱就是选用蚕丝的短纤维通过纺纱而再生制成。所以丝绸类的绢包含绢纱和绢线制品。绢的质地相对严密，绸面细洁、润滑、平挺，光泽柔软，故多用作装饰品和服装材料。

绢的制作工艺大多是将丝线作为经丝、纬丝交织制作而成，可大体分为生织和熟织两大类，用于绘画和服饰的材料。生织是丝线经编织后染色而成，熟织是丝线经染色加工后再编织而成。由于每类绢的生产过程、制作工序、织造材料的不同，它们的应用方向也是有很大的差异的，用作绘画的绢多数归为生织类。从制造工艺的角度去考究，随着朝代文明等各类原因的多样化，每个朝代的制造工艺也各有其特色之处，汉代以前人们作画均是画在较细密的单丝织绢上，五代到南宋时期的丝绢与前代相比有了很大的发展和变化^[2]。也就使得双丝绢出现，双丝绢的经线是每两根丝为一组，每两组之间约有一根丝的空隙，纬线为单丝。元代绢与宋代绢相比就显得粗一些，不如宋代的绢细密，呈现的效果相对稀松很多。而明代绢质量较低，主要体现在质感粗糙，绢也比较稀薄。由此可见古代丝绢有的粗糙稀松，有的整齐致密，各有其优劣之处。

3.1.1.2 绢本画修复中补绢的选择

不同的织造方式也形成了不同纹路的画绢，无论是从手的触摸感知还是眼睛的视觉感官上都有很大的不同，由于绢的种类与制造方法的多样性，在绢本书画的修复过程中，更需要认真地比对修复作品所用丝绢的经线、纬线的特点，然后根据对其的研究和理解采用经线、纬线相同或相近的绢作为补绢，使选择的补绢的经线、纬线与修复作品原本的经线、纬线连接自然（补绢与修复作品原绢的经线和经线相连，纬线和纬线相通，并且要与修复作品原绢的经线、纬线间距一致）。不要小看这些细节步骤，一幅作品的成败往往体现在这些细节步骤中，所以每一位修复师在修复过程中都要有十足耐心，全神贯注、细心地应对每一个看似容易的步骤。从上述丝绢的多样性、年代性的角度去分析，对于书画修复来说，修复者需要了解不同朝代的绢的特色，所谓“对症下药”，也就是专门针对每一幅修复作品去寻找其织造工艺、年代、特色相对应的补绢。只有达到这个要求，对于绢本画的修复才能称得上精益求精。

另外，补绢的褒光与修复作品原绢的褒光也需要较高的匹配度。在古玩行业中有一个专业术语是“包浆”，指的是物体表面因长时间地氧化而形成的氧化层。“包浆”指的就是“光泽”，专指古器物经过长年累月之后，在表面形成一层自然的光泽。不止文中所提到的绢本画，包括宣纸材质书画、瓷器、木器、铜器、玉器等都可以形成包浆。包浆承托着岁月，物件年代越久远，形成的包浆就会越醇厚，所以在中国画的修复过程中，残余的部分绢、纸上也有包浆，都需保留，可用于补洞，年代相近的补绢、补纸在褒光程度上相近，也有利于全色。其实在传世字画、古籍善本上，本

身并不具有“油性”，但也会出现包浆。

随着时间的积累，文物经过无数次的风吹雨打，画绢缝隙中就会进入很多不明的填充物，如泥土（随葬书画中出现较多）、灰尘、昆虫尸体等不明物体。在这些不明填充物的影响下，也为选择补绢提高了一定难度。

综上所述，补绢要求必须做到“三接近”：①补绢的自然褒光与画芯本身接近；②补绢的颜色与画芯的颜色接近；③补洞的绢丝与画芯的结构接近^[3]。因为旧绢本画本身颜色较深，画芯本身材质相对纸本较厚，容易酥脆，所以选择合适的命纸颜色、材质以及糨糊的厚薄都是至关重要的步骤。绢本画命纸往往会略比画芯深一层，容易托显画作原本的神采，材料多用棉连，糨糊相对纸本略厚。

另外，绢本的补绢方法除了局部的补绢，也有整托的方法。在修复作品断裂与缺损较为严重，绢丝跑丝，无法完整地将绢丝利用局部补绢固定的情况下，多用整托绢的方法。

3.1.2 全色

中国绘画基本都是在宣纸和画绢上进行创作的，因为保存方法的不妥善、天气的干湿、霉斑的侵袭等各种原因叠加，本身脆弱的材质出现霉斑、形变、断裂、缺损等不可逆等损伤。中国书画修复是为了尽可能“医救”已经惨不忍睹的残破作品，恢复它的基本原貌。

在修复过程中，有一项工序称为“全色”。全色有两个意思，一是完整残缺的画意；二是完整残缺的画面。画芯有破损的情况下，在补缺用的纸或者绢上使用墨色填入与原本画芯相同的画意及基本底色色调，这就是全色。

全色是一项极为细致的工作，不仅要求修复人员有熟练的技巧、合理的方法，还需要对色彩具有敏锐的观察能力和分析能力。根据修复材质的不同选择合适的全色颜料，对画面有合适的色彩分析、对画意有正确的补缺，是全色的基本要求^[4]。全色的技巧则是达到目的的手段，它包括用笔的选择、用笔的方法、颜料的选择以及颜色的调配等。只有正确的方法和熟练的技巧，才能使全色后的作品恢复它的原貌，取得满意的效果。

3.2 绢本画全色过程中出现泛色现象的基本情况阐述与分析

3.2.1 绢本画全色过程中出现泛色现象的几种可能原因

在中国书画修复过程中，全色结果是需要时间考验的，颜料会根据各种外界因素而产生不同的变化，如发黄、发黑等，统称泛色，而绢本画出现泛色的概率高于纸本画，绢本画全色出现泛色问题是由于以下几种不恰当的选择：①补绢的选择；②补绢的吸水性（打胶程度）；③补绢表面的糨糊层；④全色颜料材质的选择；⑤颜料的调配以及颜色的选择。

3.2.2 绢本画全色过程中出现泛色现象的原因分析

3.2.2.1 补绢的选择

每一幅绢本修复作品选择的画绢材质的不同（绢丝的材料以及织法等因素）会导致作品自然褒光程度不同。从各个角度观察绢丝的反光程度以及颜色都会有所变化。因此，在绢本画的修复过程中，补绢的绢丝织法以及材质都要严格按照原画芯去比对选择，尽量做到所呈现的自然褒光程度相近。

3.2.2.2 补绢的吸水性

绢本画全色与纸本画的全色最大的不同就是材质，绢本身就是密度较高的材质，修复过程中补绢的颜色需要根据修复作品的画芯颜色情况染出基本接近的颜色。染绢大多采用中国画颜料调配明胶进行染色，颜色越深，加染的次数越多，明胶的量就越高，另外在染好的补绢上还要再打一层胶矾水或豆浆水，为了使补绢的生熟程度与画芯本身的生熟程度接近，补绢的生熟程度影响补绢的吸水程度，所以在两种步骤的交替下，补绢本身胶的程度就会提升，从而影响全色过程中颜色在材质上的吸附能力以及颜色的反光程度，也影响着颜料在时间考验过程中与外界空气的接触面的大小，从而导致颜料的氧化程度不同，颜色发生变化，出现泛色现象。另外，吸水程度的不同也会影响全色过程中颜料在补绢上的吸附能力，从而影响全色效果。

3.2.2.3 补绢表面的糨糊层

在补绢利用的过程中，补绢表层残留的糨糊层会影响全色过程中颜色的覆盖率。在全色过程中，如果补绢表面的糨糊层过厚，颜色就会大量覆盖在糨糊层，而不是覆盖在绢面上，颜色无法往下渗透，固然会出现全色泛色现象。

3.2.2.4 全色颜料材质的选择

中国画使用的颜料主要分三种：植物颜料、矿物颜料、锡管颜料（化学颜料）。植物颜料主要有藤黄、花青、胭脂等。矿物颜料主要有石青、石绿、石黄、赭石、朱砂、朱膘等。而锡管颜料大多是化学合成颜料。这些颜料都各有缺陷：植物颜料是透明色，可以相互调和和使用，覆盖能力差，色质不稳定，容易褪色；矿物颜料是不透明色，相互不能调和和使用，覆盖能力强，色质稳定，不易褪色；锡管颜料虽使用方便，但容易出现胶色分离现象，色质不稳定，容易褪色，干后无法使用。

在中国古书画修复过程中，为了使呈现的效果更接近完美，颜色更饱和，全色的颜料多为矿物颜料和植物颜料。但矿物颜料与植物颜料在使用的过程中往往要调配胶才可以使用的，胶越厚重，吸附能力越高，从而反光程度也越大。当然，也有选择锡管颜料进行全色的，锡管颜料与矿物颜料和植物颜料的分子结构不同，用的胶不同，导致颜料与外界的接触面不同，化学反应也会有所不同。

当然，选择矿物颜料与植物颜料全色也是有根据和原因的。传统的中国画颜料，一般分为矿物颜料与植物颜料两大类，从使用历史上讲，应先有矿物后有植物，就像用墨先有松烟后有油烟。远古时的岩画上留下的鲜艳色泽，化验后发现是用了矿物颜料（如朱砂），矿物颜料的显著特点是不易褪色、色彩鲜艳，看过张大千晚年泼彩画的大多有此印象，大面积的石青、石绿、朱砂能使人精神为之一振。植物颜料主要是从树木花卉中提炼出来的。修复作品中时间久远的字画多用的是矿物颜料和植物颜料，为了使全色后的修复作品颜料所产生的变化在时间的见证下与原作相近，全色颜料大多是矿物颜料和植物颜料。

3.2.2.5 颜料的调配以及颜色的选择

不同厂家的颜料往往会有不同的材质添加，在颜料调配的过程中会产生不同的融合效果，如矿物颜料与植物颜料的调配、锡管颜料与植物颜料的调配、植物颜料与植物颜料的调配产生的融合程度会有所不同，颜色效果和泛色程度都会有所影响，其原因是其制作材质不同、化学反应不同等。

颜色的选择也会影响颜色的变化，在全色过程中，多数采用赭石、藤黄、墨进行调配。

3.3 如何解决绢本画全色出现泛色问题

3.3.1 如何解决绢本画全色出现泛色问题的难点分析

根据综合上述绢本画全色过程中出现泛色现象的几种可能原因以及原因分析,了解到每种原因都有不可控制的因素。

3.3.1.1 补绢的选择

修复作品的绢本材料的褒光程度可能是由时间积累中物质影响所导致,每个时段不同,绢丝的材料和织法也会有很大的不同,所呈现出的效果也不同,所以要做到补绢和画芯本身材质基本相近,需要修复过程中对材料的不断采集和积累。

3.3.1.2 补绢的吸水性

补绢的颜色根据清洗后画芯的颜色进行判断,在补绢染色的过程中,需要的颜色越深,加染的次数就容易增多,从而导致胶越重,在根据比例调配的状况下,胶本身的黏稠程度、补绢加染的次数、胶对补绢材质的吸附能力都是影响胶的轻重的影响因素,也是不可控因素及难点。

在打胶矾水过程中,根据比例调配的状况下,空气的干湿程度也会导致补绢对胶矾的吸收程度有所影响。

3.3.1.3 全色颜料材质的选择

植物颜料、矿物颜料以及化学合成颜料,在加工过程中都会受不同的外界因素影响,使用过程中使用胶的浓度都是不可控因素。

3.3.2 解决绢本画全色出现泛色问题的方法及实验类比

中国书画修复的每一个步骤都是环环相扣的,所以在修复进行前要制定修复方案,此外每一个步骤都要根据具体情况分析,以最安全、最适合的方法进行修复,每个步骤都要细心、耐心,因为每个步骤在进行过程中出现任何纰漏都可能影响下一个步骤的进行。

每一种解决方法都要根据不同的原因进行选择分析,即“对症下药”。

3.3.2.1 补绢

针对补绢选择方面的解决方法:①对修复作品进行年代分析,寻找相关资料,了解作品年代绢的材料以及织法特色,根据材料分析,寻找同年代绢本修复作品残余材料作为补绢。本方法要求较高,实现率较低,需要修复过程中对材料的不断采集和积累。②用放大镜观察修复作品画芯的绢丝的织法,寻找相近的新绢进行染色,尽可能做到材质、绢丝织法以及粗细相近。

材料:接近作品本身的绢(包括年代、织法、褒光程度)、新绢。

实验过程:①在准备好的两种补绢上打上同比例的胶矾水(做成熟绢);②在两种补绢背后托一层相同的命纸;③用相同的颜料及颜色在两种补绢上进行颜色覆盖;④24h后,观察两种补绢上颜色变化,对比两种补绢上颜色的不同,并选择与作品更接近的补绢。

实验结果:与原作品接近的补绢在形制与颜料呈色上都相对接近原作品,对修复过程中全色有更好的诠释,初步判断,绢本画全色泛色与补绢选择有一定关系。

3.3.2.2 补绢的打胶程度

针对补绢的打胶程度方面的解决方法:①按照适当的比例来调配染色水和胶,在材料上避免胶

过重；②染色水的颜色尽量与需求的颜色相近，避免多次染色，从而减少胶的叠加；③选择适当天气，调整好工作室的干湿度，在适当的干湿度下打胶矾水（豆浆水），避免多次打胶矾水，减少胶的叠加。

材料：两块托好命纸且相同的补绢，一盆7：3的胶矾水。

实验过程：①在两块补绢上均匀地打一次胶矾水，晾干；②晾干后，将一块补绢两次重复打胶矾水及晾干过程；③在晾干后的两块绢上进行相同颜料及颜色的全色；④24h后，对两块绢上的颜色进行观察及对比，并与原作品进行对比。

实验结果：多次打过胶矾水的绢不仅质感上相对比较酥脆，颜色的吸附性也比较差，容易出现反光现象，颜色饱和度也与只打过一次胶矾水的绢有明显不同，所以推断绢本的打胶程度对绢本画全色有影响。

3.3.2.3 补绢表面的糨糊层

针对补绢表面糨糊层方面的解决方法：①出浆（用手指肚搓出补绢表层的糨糊层）；②在补绢运用工序中降低糨糊的厚度，尽量针对每一个步骤以最合适的浓稠度去操作；③用毛笔蘸取温开水局部清洗（水分含量控制在水无法从画面往下流的状态）。

材料：两块相同的绢、一盆糨糊、颜料、毛笔。

实验过程：①在两块相同的补绢上覆盖一层水和浆的比例为6：3浓稠度的糨糊，并且晾干；②将其中一块有糨糊的绢进行出浆（用手指肚搓出补绢表面的糨糊层），另一块保持原样；③用相同的颜料调制出颜色后分别在两块绢上全上颜色；④24h后观察，两块绢上哪一块出现了泛色现象。

实验结果：出浆的补绢颜色的覆盖性比较强，颜色没有明显变化，而未出浆的补绢，颜色基本覆盖在糨糊层上，出现了明显的泛色现象，所以经实验判断，全色出现泛色问题与补绢表层的糨糊层有一定关系。

3.3.2.4 全色颜料材质的选择

针对全色颜料材质的选择方面的解决方法：选择多种中国画颜料进行实验，在相同的补绢材料上进行全色，经过一两天时间后，观察每种颜料全色后的颜色是否有泛色现象，选择泛色变化最微弱的全色颜料进行修复（不同的修复作品采用不同的补绢和相适应的全色颜料）。

材料：矿物颜料及植物颜料、锡管颜料、相同的绢（托好命纸、打过相同次数及相同浓度的胶矾水）。

实验过程：①用矿物颜料、植物颜料和锡管颜料相同的颜色分别在相同的补绢上进行全色；②放置在相同的环境下，24h后，对两块绢上的颜色进行观察及对比。

实验结果：两块绢上的颜料细腻程度不同，颜色光泽与饱和度也有明显差别，所以推测颜料的选择对全色后呈现的效果有影响，但对绢本画全色出现泛色问题没有说服力。

3.3.2.5 颜料的调配以及颜色的选择

针对颜料调配以及颜色选择方面的解决方法：在确定全色颜料的状况下，在剩余补绢上进行全色实验，观察两天是否发生泛色，选择合适的颜色后，做好全色色卡和调配的材料记录，保证实验所用颜色与实际全色时一致。

材料：相同的补绢、相同的颜料。

实验过程：①在确定全色颜料的状况下，调配出两种相同色度但不相同的颜色，分别涂在两块

相同的补绢上；②在相同的环境下放置，24h后进行观察及对比。

实验结果：经过24h后，墨色更重的颜色饱和度降低幅度较大，而颜色鲜艳的颜色饱和度降低幅度略小，所以推测颜色的选择与调配方式，对全色后呈现效果和绢本画全色出现泛色问题有影响。

3.4 对于绢本画修复过程中全色出现泛色问题的探究意义

中国画修复过程中有很多步骤是必不可少的，全色是修复恢复作品样貌最重要的步骤之一，这一步骤其中一个目的是减少观赏者欣赏画作的视觉干扰，在全色过程中若出现颜料泛色问题，会直接影响观赏者的视觉效果，使观赏者在欣赏作品的同时被反光吸引，从而导致欣赏趣味降低。所以解决绢本画修复过程中全色出现泛色问题从修复作品的完整角度和观赏角度都是有着一定存在的意义。

结 语

从此次对中国书画修复中绢本画全色出现泛色问题的探究过程中，得出以下结论：在中国修复中，每一件作品的损坏程度、画芯材质、年代等因素的不同都会影响作品修复方案的制定，好比每一位患者都有根据自己状况定制的医疗方法一样。问题也许会反映在很小的一个步骤上，需要修复人员在修复过程中细心观察，以最安全、最适合的方案去解决每一幅修复作品。修复过程中的每一个步骤以及每一个小细节都是完成成品的关键。

参 考 文 献

- [1] 陈锦. 从帛绘到帛画——中国古代绢帛绘画源流试探 [J]. 新美术, 2002, (4): 46-57.
- [2] 周海宽. 《明人仿李龙眠绢本人物卷》修复工艺探索 [J]. 文物保护与考古科学, 2011, (1): 81-85.
- [3] 康建国. 古书画修复全色的探索 [J]. 文物修复与研究, 2003: 61-64.
- [4] 萧依霞. 全色与补笔的适可而止 [N]. 美术报, 2016-10-29 (026).