

畫情畫紙上千里

書情畫藝 紙尺千里

造紙 王國財

書畫 江育民 陳宗琛 聶蕙雲 吳繼濤 孫翼華

中華民國九十三年三月

行政院農業委員會林業試驗所 發行

寬可走馬，密可藏絲

「寬可走馬，密可藏絲」是我初中練書法時期一位長輩告訴我習字的一句祕訣。他的意思是一個字的筆畫粗細變化雖然多端，但是氣勢是連貫的。另外有句「帶燥方潤，將濃遂枯」，亦為筆毫四方變動與呈現靈活運筆的功夫。

那個時期每日清晨上學之前練毛筆字，只不過是臨帖而已，只要字的架子中規中矩就符合母親的要求了。當時對於中國書法的精髓與蘊藏的文化是完全陌生的。練書法的習慣隨初中畢業而告終，然而培育了我長期愛看中國書法的嗜好。隨著年歲的增長，我對中國書法的感情也越趨複雜，這大約是空看字而不練字造成的。及長，我對中國書法的愛好進入眼高手低的階段，因此再也不敢提筆練字，但是想寫一手好字的慾望越來越高。我只能從看書法展，收集帖、筆、硯、墨來鬆解思念中國書法的張力。中國書法竟成了我解不開中國的文化之節。我的書房內存積了許多字帖及文房三寶（只缺紙張而已）。我只知道「紙」也是同等重要，它可影響書寫及其效果，但是我的紙知識一片空白。

因為中國書法與篆刻是一體的，所以在大學期間雖然短暫地寄情於金石篆刻。那時限於經濟能力，只擁有刻石章的平口鐵筆一隻、壽山石數枚及借來的印譜而已，連印床也買不起。藉著刻印章帶來平服心情，稍為補償對中國書法的嚮往，這個嗜好也卻在去國讀書中斷了。在國外十多年期間我真正遠離了中國書法，趨就蟹形文字了。

任何一個中國字正在我眼中就是一幅畫，它蘊涵無限的風景與千幻的氣象。即使用同一個形體（篆、隸、楷、草、行書）寫同一個字，每個字都是一幅獨立的畫。王羲之的《蘭亭序》內有二十多個「之」字，不但各自可獨立來欣賞，嵌在上下文中間，又可從氣勢連貫的角度去欣賞。每一個中國字，在不同的書法家的筆下，可能創作出截然不同的畫味。雖然中國書法名家歷代輩出，各勝所長，但是，到了二十一世紀的高科技時代，中國書法仍然迷人，仍然令人流連。中國書法有永遠變化莫測的潛力，有讓書法家一再創新局面的機會。書法家從前人的路子走出自己的嘗試，用個人的風格與前人神交。

這次《書情畫藝、紙尺千里》展，囑我寫序，於是再度揭開久藏內心的秘密，也可解開了我對中國書法的心結，讓我坦然無蒂的面對中國書法，從感受、欣賞與傾羨去接納它們。我也希望這個展覽，不但帶給大家交流中國書法的機會，更帶給大家快樂。

林業試驗所所長

金恒鏢

謹識

中華民國九十三年三月

目次

序——金所長	2
手工紙上寫風華——侯吉諒	8
書情畫藝·紙尺千里—— 兼論書畫表現媒材的重要性——吳繼濤	19
從本色紙的迷思談起——王國財	30
造紙·王國財	42
磁青紙	44
紫箋、羊腦箋、磁青蠟箋	46
硬黃紙	48
藏經紙	50
羅紋金砂塵紙	52
仿宋羅紋紙	54
金宣、冷金紙、銀宣	56
蟬翼箋、桑斑雁皮紙	58
絲絮紙	60
五色金花紙	62

書畫・江育民

仿澄心堂紙	64
梅花玉版箋	66
如意雲粉箋	68
流沙箋	70

偶遇心得——江育民

篆書對聯・飲冰室宋詞集聯

篆書中堂・周永鎬硯銘

隸書中堂・翁方綱硯銘

小楷條幅・陶淵明歸去來辭

楷書斗方・蘇軾凌虛台記

小楷條幅・莊子刻意

行書中堂・孫廷銓暑中久雨新晴

行書對聯

行書橫披・溥西山清平樂

草書中堂・曹植詩

書畫・陳宗琛

試用王國財手製紙——陳宗琛

靈飛

楷書金剛經

無所得故而得

懷素草書歌	110
論書扎句	112
老芒瓦屋・草書斗方	114
草書得好友來	116
草書寒山詩	118
寒山詩草書堂幅	120
楷書醉翁亭記	122
臨董玄宰栖真志	124
書畫・聶蕙雲	126
試紙有感——聶蕙雲	128
觀自在菩薩	130
白衣大士	132
心經	134
釋迦牟尼佛	136
臨宋人梅禽圖	138
白描觀音	140
歡迎光臨	142
書畫・吳繼濤	144
台灣行旅記——吳繼濤	146
七美遠眺	148
七美印象	150

書情畫藝

手工紙樣品

羅紋金砂塵紙

183

孤芳

180

讀白

178

惜芙

176

爭妍

174

心往

172

對話

170

滌塵

168

花靈

166

在有限中追求無限——孫翼華

164

書畫·孫翼華

162

暮靄

160

山海變幻冊

158

山海四季

156

浮嶼

154

荒境

152

紙長千里

手工紙上寫風華

侯吉諒

二〇〇三年五月，我和王國財先生在台北合作展出「畫品與紙品」，這個展覽的特色，和本次「書情畫藝·紙尺千里——造紙·書畫六人展」相同的是，完全都使用王國財研製的手工紙。那次展出，雖然正值SARS風暴席捲台灣最嚴重的時期，台灣畫廊幾乎陷入完全停擺的狀況，但「畫品與紙品」依然獲得媒體、收藏家的高度重視和傲人的銷售成績，很重要的原因，當然是王國財在手工紙方面的驚人成就。

從手工紙驗證書畫創作知識

在書畫創作上，我向來不滿足於一種或幾種特定的題材或技巧，然而，由於中國繪畫用紙的特性（也是缺點），在長久的創作過程中，我卻常常有一種找不到好紙和「被紙打敗」的挫折。

找不到好紙，是因為找不到精緻如江兆申老師特別在日本訂製的「靈漚館精製純三桎羅紋宣」那種等級的紙，可以在創作的時候，有一種難以形容的滿足感。「被紙打敗」呢，是因為每次在書畫用品店買到的紙，總是難以預估質性，無法完全以預定的技法表現心中的畫意，因而動手之際，難免有若干程度的不確定感，甚至，即使有滿意墨稿，也經常會有不敢渲染上色的猶豫，因為不能確實掌握上色之後，是否會有更好的效果。有的紙，墨色表現很好，但上色之後卻失去光彩，甚至裱褙前後的色調也會有明顯差別，因此很難拿捏適當的效果。

我當初去找王國財的時候，坦白說，完全沒有想到，王國財，而不只是王國財的紙，會對我的書畫創作產生那麼劇烈、深遠的影響；我後來甚至覺得，如同我在〈王國財造紙〉那篇文章中所寫的，我找紙的辛苦過程是「除了在上下千百年的歷史文獻中尋找資料，十數年來，我從台北到埔里、北京、南京、揚州、安徽、香港、日本、甚而遠至羅馬、埃及，跨越許多國家和地區」，前後長達十多年的時間，但一直到我的創作技法和藝術思想雙向成熟的時候才找到王國財，可能是一種冥冥中極為恰當的安排。因為，要到這個時候的我，才有足夠的技巧去試驗他的紙張，也才能夠從他的紙張中驗證所有的創作知識。

不誇張的說，在認識王國財之後，我是從數不清的和他的討論（多半是提問題請教）中，才終於或了解或解決或超越了中國傳統書畫的許多觀念與技法。王國財會的，豈只是造紙而已！在我心中，他根本就是一個解決中國書畫材料問題的全才。

相對於中國繪畫的教學方式，西方藝術教育在材料的理解、應用上，顯然要豐實得多。中國書畫的傳統教育，大多只著重創作的技巧，關於材料，最多也只能做到老師不藏私，而無法真正破解材料的諸多疑點和問題。

解決書畫創作的材料問題

做為一個手工紙的專業研究者，一般人總以為，王國財「理所當然」要能掌握造紙的原料和流程，殊不知，這樣的理所當然，卻是一點都不理所當然，因為王國財對原料性質的了解、造紙過程中諸多微妙變化所產生的巨大影響，以及產生這些影響的物理、化學因素的深刻了解，遠遠不是一般造紙人所能想像。

由於對紙張原料、工序、添加物的物理化學性質的完整掌握，王國財做紙的神奇技術，已經達到光是閱讀古書中對紙張的文字描述，就可以反推出紙張的製作方法，歷史名紙如澄心堂紙、流沙箋、磁青紙、羊腦箋、硬黃紙、金粟山藏經紙，他都已经一一再現，不但如此，他更改進古法造紙的種種缺點，經過物理、化學、光學、色彩學的測試，以及高溫強光的劣化實驗，準確掌握了排除紙張製作過程中，可能損傷紙張保存的種種原料和因素，找到可以表現相同效果但無保存問題的解決方案，更有進者，他再加入高科技的材料如合成金粉、雲母粉，製造出帶有金屬光澤而完全沒有氧化變黑的顧慮，而創作出前所未有、華麗無比的金宣、銀宣、絹澤紙、絲絮紙、蟬衣宣，然後，再改進塗佈方式，再現磁青蠟箋、如意雲粉箋、梅花玉版箋、灑金箋等等，當王國財在「畫品與紙品」中一次展現這麼多以前只有在畫冊文獻或博物館中才能看到的紙時，連我都不敢相信，這些驚人的成就，都是王國財一個人獨立完成的。

因此，用王國財的紙創作時的安全感，是我用別人的紙創作時，未曾有過的經驗。

過去中國傳統書畫教育，重視的是書畫本身的技法，在材料上，如紙張性質、顏料、甚至是墨，都很少能夠清楚交代材料本身的特性，以及材料和材料間的互動關係。如生紙、熟紙的不同，不同原料的墨在不同材質、製法的紙張上面為什麼有不同的表現，植物顏料和礦物顏料使用上的技術如何掌握，以及如何解決書畫裱褙時可能碰到的脫色、跑墨的困擾等等，大都只能憑經驗甚至運氣。許多談論書畫顏料、裱褙的書籍雖然也清楚說明顏料的製作和使用方法，但其中有很多還是人云亦云，究竟道理何在，卻很少能夠清楚交代，例如膠在顏料中的功用和禁忌，就從來沒有人能說得清楚，我每每

在無法從前人的方法中找到答案的，就問王國財，沒想到這樣一問，就問出了一個更寬廣的世界。

我常常開玩笑說，我連繪畫的顏料問題，都常常「問道於盲」於王國財。而國財兄也因此深入思考國畫顏料在原料上、使用上的種種問題，並陸續解決我提出來的嚴重疑難雜症，例如，如何發展出不會臭的顏料（國畫原料通常加動物膠，容易腐敗、臭不可聞），如何不使用傳統的「三礬九染」（嚴重傷紙）的方式，而可以在熟紙上固定顏色，如何讓顏料有高度的耐光性（許多國畫掛一陣子以後就褪色變淡），如何讓生紙變熟紙、熟紙變生紙等等，王國財無不一手到擒來、迎刃而解。

而為什麼說是問道於盲呢，因為，王國財是色盲！他雖然解釋說「我的世界也是彩色的，只是和一般人看到的不一樣」，但一般人恐怕很難想像，「色盲的王國財」是如何解決我的顏料和色彩上的問題，然而不爭的事實是，他對顏料的掌握，絕對精準，因為靠的是科學儀器，他用每一種顏色都有固定「色相角」的方式，來精確掌握顏料的運用，和前人的「一青二青三青」的分色方式，如同數位科技與類比技術，根本不能同日而語。

以上種種，只是試圖說明王國財造紙成就之非同小可，相關知識的培養，也正是有興趣研究手工紙的人，所不可缺少的。

造紙·書畫六人展

「畫品與紙品」展覽籌備的同時，國財兄和其他許多書畫家合作，希望透過大家的不同創作經驗和風格，可以發現更多紙張與創作之間的關係和問題，本次「書情畫藝·紙尺千里——造紙·書畫六人展」即是再一次的豐

碩收穫。這次參展的幾位藝術家，都是當今台灣書畫的好手，他們的技法純熟、創作態度崇古而不泥古，在創作上早有傲人的成績，我對他們使用王國財的紙究竟會創作出什麼樣的作品，也是充滿期待，更希望可以在他們的作品中，學到更多知識。

台大法律系畢業的江育民先生，年紀雖然不大，以書法聞名當代卻已超過三十年，篆隸行草楷無一不精。擅長各種書體對一位成熟的書法家而言，可能只是「必備的條件」，所謂篆隸行草楷無一不精，對江育民而言，自然只是一種基本功夫。江氏早年工於楷書，筆墨靈巧的褚體尤為精到，有數年全國美展的得獎作品，幾乎全被褚體籠罩，江氏之影響，可見一般。

不過他近年書法逐漸捨棄靈巧的風格，無論篆隸行楷，都明顯追求樸拙的力道，即使草書也捨棄連綿長筆，而突出頓挫轉折的風格，〈草書中堂·曹植詩〉用熟銀宣，這張紙是國財兄用合成銀粉加入紙漿抄製出來的，紙性前所未見，觸感滑膩如絹，書寫的感覺也類似，筆觸的表現效果非常好，但水份控制不易，江育民以乾濃筆法寫草書，其實並不容易表現，但是作筆畫力道十足，轉折也非常靈動，沒有相當控制筆墨的功力，不容易做到。

〈篆書中堂·周永鎬硯銘〉〈隸書中堂·翁方綱硯銘〉〈篆書對聯·飲冰室宋詞集聯〉都是用一九八五年所做的稻草雁皮生宣紙，紙性和一般的宣紙接近，深濃的墨色表現非常犀利，江育民刻意追求篆書、隸書行筆的飛白效果，也在這張紙上表現得非常清楚。

〈小楷條幅·陶淵明歸去來辭〉用三桠生紙，〈小楷條幅·莊子刻意〉用龍鬚楮皮羅紋熟紙，都是國財兄二〇〇二年做的精品，江育民用他最擅長

的楷書，略帶行書筆意書之，加上紙張特有的色澤、紋路，顯得非常雅致、秀麗而溫文，無論書法與紙張，若置於明朝精品之中，都絲毫不見遜色。或許江育民對這樣的作品，亦有「恨古人不見我」之心情。

國財兄做紙之一絕，是「流沙箋」的再現，古人做流沙箋是神而秘之，雖然有文獻詳細記載做法，但終究還是失傳了數百年。國財兄熟知各種顏色和界面活性劑相吸相斥的性質，十幾二十年前就把製作流沙箋的方法系統化，近年偶然小試牛刀，出來的效果總是讓人捨不得下筆，二〇〇二年小說家韓秀回台，我以一張捨不得寫字的流沙箋轉贈，她如獲至寶，連說那張紙本身就是藝術，談話間還頻頻忍不住移眼欣賞，珍愛之情，可見一般。也許就是因為太珍貴，至今只見江育民用流沙箋寫〈楷書斗方·蘇軾凌虛台記〉，精巧的筆法配上華麗的流沙紋，這種寫字的幸福，恐怕古今書法家中，沒有多少人有此種不尋常的福份。

卜茲（陳宗琛）是台灣當今書法家中，草書成就極為搶眼的一位。我觀察他的作品將近二十年，對他行雲流水般的書技相當佩服。一般總以為，草書也者，草草是也，其實在行家眼中、手中，草書技法的理性、規律性和嚴謹度，較一筆一畫都要求工整的楷書，應有過之而無不及。原因是，草書的運筆速度快，筆勢變化多端，點畫結構都需要高超的技巧和嚴格的控制，才不會「手逸於筆」，而流於一昧的快速、流暢、狂放。卜茲的草書能放、能收，筆畫結構都在法度之中，這點，可以從他極為內斂的楷書中，看到其草書之所以收放自如的筆墨功夫。此次展出的〈楷書醉翁亭記〉全幅筆筆力道勻稱，溫文蘊藉，最可以看出他不尋常的功底。本作使用本色雁皮生紙，係國財兄二十年舊抄紙張，雁皮本身纖維細膩而不跑墨，纖毫俱能畢露，紙張久置後，會有一定程度的熟化效果，用於楷法，當更能調順手筆，〈楷書醉

翁亭記》臨自明代大家文徵明八十二歲高齡的作品，卜茲以精壯之年臨寫，居然可以重現文徵明晚年從容優游的心境，體會之深，令人佩服。

《臨董玄宰栖真志》，則為行書，董其昌習以特長軟毫著淡墨於生紙上作行書，風格、寫法俱出前人規範，也體現了晚明文人物質繁華之後的審美意趣，卜茲書之以三桠生紙，在紙品的選擇上相當適恰，此三桠紙極為細膩柔軟，也比一般的紙薄些，因而不耐硬毫、剛強的筆法，卜茲是作雖然沒有董其昌那種恍兮惚兮的筆墨味道，但依然散發出瀟灑出塵的風格，可以想像作者書寫時的心情，應該也是極為愉悅的。

王國財的仿宋羅紋大概是他所有紙張中最受書畫家喜愛的一種，除了羅紋特有的質感，他混用三桠、楮皮、雁皮諸種材料，使紙張表面在一定程度上細緻外，別有一種溫厚的質感，無論工筆寫意，都可以適當表現；不知是否因為這樣的緣故，所以卜茲在《寒山詩草書堂幅》《草書寒山詩》中，都草中帶楷，甚至流露魏碑凌厲的轉折筆意。

《草書得好友來》用王國財特有的生金宣，我當初用此紙畫畫，受到許多挫折，因為金宣顏色較深，不但一般顏料很難表現，便是墨色也容易沉落纖維之中，卜茲的筆記中說「若厚度不足則暈染甚速，而難於駕御」，顯然也有類似經驗，但他畢竟功力老到，很快就找到這張紙的特色，並且能做到「受墨後紙能分彩，變化多端」。紙張之妙，有時就看書畫家是否靈巧變通，若不能找到紙張的特性加以發揮，再好的紙恐怕也對作品沒有幫助。

吳繼濤是靈漚館弟子李義弘師兄的高足，我對他的作品也非常熟悉，他綿密的筆法和典雅精緻的構圖變色，在笛音凝室同門中相當傑出，由於

同出江兆申先生法脈，雖然我的「輩份」較高，但一直覺得吳繼濤「後生可畏」，因而也特別好奇，他用了王國財的紙以後，會有什麼特殊的作品或風格出現。

吳繼濤這次展出的作品用的紙張主要是羅紋，雖然材料有雁皮、楮皮、三桠之不同，以及生紙熟紙的差異，但風格上維持他一貫的特色，仍然是綿密如針織的筆法細細勾勒山石草樹，設色也一如以往，以淡以雅，並層層積疊，務求溫潤華滋，在秀巧中另有蒼茫意象。

在吳繼濤這些並未突破原有風格的作品中，我看到的，還是紙張對作品的深刻影響。同樣的筆法、技巧、構圖，比照吳繼濤以前的作品，用王國財紙的這些山水，無論大小，都更為雅典寧靜，筆墨顏色的表現更為細膩、層次清楚。國財兄的羅紋我輕易不敢動用，原因之一，正是其表現筆墨、顏色的能力，不是尋常紙張可以達到，珍愛之餘，也就捨不得隨便用了。

江兆申老師自溥心畬先生傳承下來的繪畫，特別注意筆墨、染色，層次務求多、變、深、厚，一般的紙張，或因材料的關係，或因不當漂白、染色，往往不耐太多次的皴擦渲染，很容易就「糊」成一片，因此找紙常常就成為靈漚館同門的一大功課。王國財的各式仿宋羅紋幾乎因此成為我們最愛。我自己更是非得有好的題材、好的精神、心情時，絕不輕易使用。

不知道是不是同樣的原因，所以吳繼濤這次的山水畫，有二件型式極為特殊，是比較少見的「小作品的集合」；一般來說，二尺、四尺半的紙張在傳統山水中算是一般的尺寸，畫家處理這樣的尺寸幾乎不會用小尺寸的作品去集合，雖然這種集合小作品的處理方式，頗有「分割畫面」的現代效果，

但視覺意義和藝術的呈現，畢竟不如在一張紙上完整，之所以這樣處理的原因，我猜想也許正是對紙張的珍惜。在所有參展的作品中，我都看到了這種對王國財紙張的珍惜。

擅長以現代女性意識為題材入畫的孫翼華，主要使用國財兄二〇〇二年全新開發的犀合成金粉類熟紙，熟冷金箋、熟絹澤紙、閃金蟬翼箋、閃銀蟬翼箋，都是歷史上前所未有的紙張種類，因為加入合成金粉，使紙張在墨色、顏料的表現方法和效果上，與傳統紙張都有很大不同，使用以上紙張畫畫，需要比較繁複的技巧和相當的耐心，孫翼華原本的風格就以工筆重彩取勝，二〇〇三年中我花了許多力氣研究工筆技法，當時國財兄就推薦孫翼華的作品，我對她用傳統筆墨、材料表現出的羽毛、木頭的質感，印象非常深刻，因而一直期待著她的技巧可以開拓出我尚未體驗的王國財所造紙張的新境界。

傳統的國畫工筆，畫家大都喜歡使用加礬的「蟬衣宣」，主要是蟬衣宣是高度熟紙，容易控制線條，墨色、顏色表現都很突出，但缺點是一般的加礬的蟬衣宣容易老化、脆化，對紙張的保存傷害很大。王國財有鑑於此，改用AKD為熟化劑，可以有熟紙的效果卻不傷紙質，然後在抄紙的過程中即加入合成金粉，同樣達到傳統蟬衣宣上雲母片的閃亮效果，但紙張更為柔軟、平滑、華麗。孫翼華使用這樣的紙張表現她原本擅長的工筆技法和女性意識題材，完全發揮華麗、細緻的風格。尤有甚者，是她在高覆蓋性的礦物顏料上的使用，進一步發展了熟冷金箋、熟絹澤紙、閃金蟬翼箋、閃銀蟬翼箋最適合表現的纖細風格，大量的潑彩使原本華麗的畫面更為炫爛，線條、造型都柔和深情的女體在繁複的花草、魚貝等象徵性元素下，畫意已經極為豐富，紙張本身的金屬質感和重色潑彩，更賦與畫面主題的多元。傳統國畫在

前人的高度成就下，要有突破勢必找到不同的題材、內涵和技法，孫翼華的作品提供了可行的方向。

同樣是女畫家，和孫翼華比較起來，聶蕙雲似乎「傳統」許多，但仔細賞讀聶蕙雲的作品，可以發現，在深厚的傳統功力中，聶蕙雲同樣具備不可忽視的爆發能量。

聶蕙雲擅長工筆重色人物，工筆人物所需要的白描線條，也極為突出，之前見過的熟絹重色工筆人物，線條流利、構圖典雅、設色厚重，完全是傳統工筆的紮實之作，她把這樣的工夫應用在王國財的仿宋羅紋上，畫出來的〈觀自在菩薩〉，可以說只不過是駕輕就熟的示範而已，但也許是因為仿宋羅紋特有的質感，讓聶蕙雲的白描顯得古意盎然，流利的線條和變化極為細緻的墨色，讓這樣平淡的作品讓人眼光不忍遠離。

這樣的白描工夫，用到王國財最為得意的磁青蠟箋上，就變魔術般的，產生出不可思議的魅力。磁青蠟箋只能以重色礦物顏料或金銀泥覆蓋，而泥金調製因為兌入膠水的關係，變得濃稠滯筆，非常不易書畫，聶蕙雲的〈釋迦牟尼佛〉全部以泥金線條表現，精準流利的線條，把磁青蠟箋深沈、典雅的特色，表現無遺。

特別讓人訝異的，是作品風格以秀麗典雅為主的聶蕙雲，在主題的表現上，也有極其強烈的社會批判意識，〈歡迎光臨〉中，豔麗、性感的女性在繁複的牡丹花下媚視人間，構圖、設色，都彷彿只是現代的盛裝仕女圖，但她卻以小小的「條碼」作為解構典雅畫面的玄機，讓原本只是技巧華麗的圖畫成為批判時代現象的深刻之作。

以上五位的作品，無論在方法、技巧或題材的表現上，比起我自己的努力、實驗，顯然有更多、更寬廣的收穫，除了欽佩他們的成就之外，也很羨慕他們的成績，對我日後再使用國財兄的紙張，以及國財兄再製作新紙的時候，一定都有很大的助益，而這些成果的公開，相信對台灣整體書畫創作、造紙技術的提升，必然產生極其重大的意義和影響。

書情畫藝·紙尺千里——

兼論書畫表現媒材的重要性

吳繼濤

一直以來藝術史界認為影響中國美術史風格發展最顯著的，即是時代風尚與師承關係，然而如果從文人書畫家作品形式表現上看，直接影響的因素更可說是創作材料的改變。

除了秦漢時期前以鑿刻為主之外，自漢代至魏晉以來用竹、木或絹帛、紙張，皆使書畫風尚為之一變；光是從盛唐的青綠與水墨山水分歧，以至於從絹到紙張的材料轉換，就顯出唐、宋、元、明不同時代間畫院繪製與文人戲墨的差異，而從繪絹、皮料紙到宣紙，也造就水墨畫破墨暈瀟的審美轉變。至於書法用紙，從東晉以來就出現的加工紙，由實用性的研光、填粉影響滲墨速度，到印花、染色、加蠟，甚至塗佈金銀的華麗裝飾，都將書藝表現風貌提升到既能展現文人情趣又能表達內在思維的新境界。

民國以來，中國大陸依照傳統技法，雖能延續許多紙張的製造，但文革以後技術的失傳，與面臨工業化、環保的要求下，添加化學劑料與縮短草料曝曬時間，已使得許多書畫家面臨無好紙可用的困境；因為傳統中國所製作的宣紙，大多以青檀樹皮添加稻草混合抄製，而稻草在經過長時間自然曝曬漂白，與細心調整纖維比例後，其發墨效果顯得豐潤多變；反觀台灣製作的宣紙，由於抄紙法與原料的差異，再經過手續的「簡化」與「改良」，逐步

形成以市場導向為主。埔里的造紙廠商就坦言，在原料取得與成本為主的商業考量下，台製紙張幾乎無法加入太多的樹皮原料，所謂的「宣紙」其實是加入大量木漿纖維或碳酸鈣作為填充劑，每一家廠商製作的成品差異不大，充其量僅能算是代工，根本少有自行研發的能力，而發墨效果也無法與天然材料相較。販售書畫紙張的盤商也說，最大的書畫材料市場是以初學者為主，他們最常選用再生紙漿所製作的廉價品，在庫存風險考量下，頂級紙張根本無人製作，也無人願意購買。但是以市場上所能購得的大陸宣紙來說，往往有許多真偽與次級品的問題，就算在重視文化保存的日本，製作最好紙張的匠人被視為重要文化財的「人間國寶」，在當代同樣面臨著無人傳承的困境，往往製作一批售完後就很難再尋得。

幾年前從我的老師李義弘先生處，看過使用過幾種由林業試驗所送來，墨韻效果極為特殊的紙張，那時真是非常羨慕，也為自己無緣取得而遺憾；後來輾轉透過鑽研書畫修復的洪順興學長引介，總算在兩年前見到這位我心儀已久的造紙巨匠王國財老師。

王國財（一九五六）老師先後畢業於中興大學森林系、臺灣大學森林研究所，現任農委會林業試驗所助理研究員，並擔任過故宮博物院、經濟部、工研院、國家圖書館等學術單位的顧問，近十年間對於手工紙的研發與發表，除了奠定他在當代造紙藝術的傑出表現外，更進一步擴及傳統書、畫、裱褙、古籍修護用所有材料的改良，對我而言，面對這麼一個願意為傳統藝術保存付出心力的研究者，實在讓我肅然起敬。

從事紙張研究歷二十年，王老師從早期製作的純料皮紙，到近年的仿宋羅紋紙與色箋，筆者終於有幸使用。他的認真與執著，從就學階段就往紙張

材料鑽研，能精確的掌握手工造紙材料、程序的特色，從傳統著錄的解讀到現代科學材料的分析，透析加工紙發墨效果的秘訣與原理，可以說王老師每一道樹皮漿料的剝洗、比例與抄製，都是這些經驗歷程相輔相成的結果。經他親自抄製的紙張，就我使用過各類書畫紙的經驗而言，無論在純樹皮材料的發色效果，或是加工紙張（如以AKD、合成金銀粉、絹雲母等）的精緻程度，確實與市面上大多數的材料有極大的區別。

除了對材料質感的追求外，王老師也極重視紙張保存的耐久性，尤其在加工紙上從材料取得到工序的鑽研，只為取得與時間競逐的存留價值，不論磁青紙、羊腦箋、冷金箋、蟬翼箋、絲絮紙、流沙箋……等等，他不斷鑽研古籍與加入新科技的材料嘗試，展現出不拘古今與不斷自我追求的實驗精神。他曾經耗費整天的時間只為剔除雁皮材料上的髒污；也因為開發了金銀箋，他又必須對顏料發色、定著作完整的考量，以避免裝裱過程的脫色，這一切的一切，都只為了追求結果的絕對完美。

對於他所製作的「仿宋羅紋紙」，我更有著一種難以抹滅的情感，這種紙張曾在前輩書畫家黃賓虹與張大千的畫作上見過，而近代江兆申先生也曾於二十多年前先後由日本訂製過以楮皮、雁皮為材料的仿宋羅紋紙，與委託日本人間國寶菊池五介製作淨楮仿宋羅紋牋。江先生晚年所留下許多紙墨相發的精彩作品，令我對這種紙張的特色有著進一步的認識，所幸當代有王老師對這類型的紙張進行了一系列的研究，相當程度的保留了傳統的紙藝風華。王老師所製作的「仿宋羅紋紙」光是纖維皮料的選取，就有三桠、楮皮、雁皮、龍鬚草漿與絹雲母等材料，在相互的混合比例之後，嘗試製成的紙張就多達六種，生熟不一，但實際製作上因為簾紋正反面的差異，其效果又有顯著的不同。據我所知，純料的皮紙在纖維處理粗細適中的狀態下，是

能夠以其光潔的綿密度「留得住」筆墨線條，這與宣紙添加稻草纖維，所能夠表現的滲水效果與墨韻潤澤是完全不同的。以王老師對樹皮漿料的理解，他摻合不同比例所製作的「仿宋羅紋紙」，經試用過之後更讓我體會到好的紙張彰顯線條筆意的重要性。試筆過程中，潑灑漬撞效果不免凸顯出筆墨薄弱的困境，因此無論揮運後的補筆皴擦，或是設色渲染表現靜穆滄澹，更需反複的烘托層次，方能顯出韻趣。

過去王老師的紙張大多是採用純料，但近年來他也使用調和性的材料，惟漂白的程度上都盡量減少，且在適度加入氧化鐵染色後，不但無損於發墨與發色效果，反而增添些許古樸之氣。由於本身不擅書畫，他也承認自己對材料特性的掌握，是要高過於對發墨效果的理解，因此，如何真正理解自己所製作紙張所能表現的特色，王老師非常謙虛的要求筆者給他意見，但因我也所知有限，才討論出如果可以找幾個書畫界的好友，共同從研究成果中實驗出彰顯紙張特質的方式，應該是件極有意義的事情，遂逐步促成這一次展覽的機會。

這次的展出，除了以王國財先生研製的手工紙為重點外，邀請的五位書畫家中，都是當代書畫藝術界的一時之選，除了筆者以山水創作為主外，江育民、卜茲兩位先生都是少壯輩書法界極有特色，且書風能入古出新的代表人物；而年青一輩的聶蕙雲與孫翼華，也都在繪畫上兼具傳統與創新，無論在工筆或寫意的表現上，都具有明顯的個人面貌。

江育民（一九五八）先生早在極為年輕就獲得全省美展書法類永久免審的肯定，近年來更不間斷造訪大陸各古文明區與博物館，面對第一手史料碑刻、墨跡，不吝惜的將想法發表於每個月的《書法教育》會訊，將秦漢至

魏晉以來的碑刻，作更具邏輯性的審思與分析，令人對他的博學專精甚為傾慕。綜觀江先生的書風，早期受清代楊沂孫小篆書體影響，爾後在結構筆法上又取徑日人青山杉雨，篆隸書體轉折之間確有一股奇氣；行草書風雖上溯王鐸、祝允明一路連綿跌宕，也因天資氣格而趨近趙松雪、董玄宰的閒散飄逸。以當代書家多流於刷筆、扭擺的奇姿異態看來，江育民的書風反而有一種歸真的內蘊，在當代是少數極重「古法」且筆墨不俗的書家。

以〈陶淵明歸去來辭〉小楷看，江先生的楷體貫穿褚、顏、柳行筆法度，並從六朝碑刻與抄經體中吸收滋養，正由於諸體鎔鑄且兼容古法，反倒不容易一眼分辨其書學來歷。這件作品無論在行筆的速度感與流暢性，都能見到魏晉書風的韻致表現，筆鋒虛實彈跳自然而不矯揉，顯現出書家融貫行草的運筆能力，初觀其用筆似乎隨手任筆，但細審方知無一筆不有規矩，無一筆不力到紙面；橫畫約略呈弧形，收尾處上揚法是溯及草隸的筆法，行筆尖瘦卻顯出提按奇變與游絲意趣，超逸靈動外能藏斂於勁挺樸茂中。

唐代大書家歐陽詢晚年書作〈夢奠帖〉，筆法皆呈現疏鬆的毫穎鋒芒，這與他晚年用筆「特未嘗擇，而皆得佳趣，故當是絕藝，蓋所寫者心爾。」（宋董道《廣川書跋》）也由於進入適意的狀態，所書雖不擇筆，卻能自得而不受約制，轉折自如無一筆凝滯。江育民此作簡鍊而不拘泥，毫穎間頗似歐陽率更風度，但更近於元代倪雲林與清石濤的沖淡虛靈，從書法演變來看，倪瓚書風胎息晉唐，而苦瓜僧又取法其意，自是一路淵源。

卜茲（陳宗琛，一九五九）可以說是近年來書法界的異數，不循著大多數以比賽資歷為主的模式，他書學的變化使得一出手就儼然透露出驚人的功力與創意；無論承認與否，就筆者對當代書法界的觀察，他已然對許多試圖

轉變的老中青書法家造成獨特的影響力。

卜茲的楷書植基於顏、柳，行草書則自羲、獻的嚴謹而入旭、素之奔狂，後又從何紹基、八大之拙筆，一變為張瑞圖、傅山的轉折之勢，此一從羊毫線條的圓融拙澀，轉入狼毫鋒穎的縱跳奔奇，端賴他直覺操控著筆法的瞬間彈性、與追求率性酣暢的筆意連綿，在作品的意念形式上已然推陳出新，尤其他以少數字所纏繞的結構圖式，至今看來仍是一種新意。

卜茲涉獵明代連綿的條幅書風，除了充分掌握行筆提頓執使，他更體認到，明朝書家在思考書法創作上，往往不盡然能完全掌握筆法與形式的契合，比如祝允明在手卷中對於點線交叉的表現狀態，並未能相對完成於中堂形式；因此卜茲認為，或許能於此間奮力一搏出具有當代性建構的新草書形式。無論試圖從完全脫離、抑或延續傳統的思考，卜茲聚合碑、帖結構相互關係的向背與衝突，直接突圍出明代至徐渭以來轉筆跌宕的高峰，解放了此中因連續線條所形成的點線空間感，代之以當下視覺與空間思維，形成一種全新感性的，隱然欹斜疏落的內在衝突。

從二〇〇二年秋所臨〈董玄宰栖真志行草卷〉中，卜茲提到這種紙張纖維的平整流暢，極適宜表現董其昌恬淡疏朗的特質，藉此他表現出的安適典雅非平時所見的狂奔恣肆。從文後的題跋中，他提到此紙頗得「水墨流暢、平淡天真之勢」，自古以來凡於筆墨材料考究者，在創作書畫之際所追求精妙筆法，極大部分牽涉到材料的適切性，因此「冀欲筆精墨妙而後止」也是書畫家追求精神與物質合一的整體表現，為了得到這一種要求，除了心性趨近於古外，其間「紙墨相發實其至要之旨也」，對於當代不思書學筆墨的內在修為，而汲汲追求形式上標新立異者，紙墨相發是他們無法體認的境

界，而卜茲創作中所呈現的當代意識，無疑也給那些誤認書法已至窮途，且衝不出藩籬而步入「當代式的書寫或裝置」者，一個重新思考傳統可能的例證。

巧合的是，江育民與卜茲這兩件作品所選用的都是王老師所製作的純三桠絹雲母紙（910506），就書法的創作過程看來，為保留行筆轉折的遲速之變，與追求一氣呵成的神采相生，紙張能留駐筆痕的細微變化是非常重要的，因為以絹雲母填塞入纖維毛孔，柔化了三桠皮料的紋理而產生較為細密的特質，濃墨色澤反倒顯出一種淡逸鬆秀的氣息，是最適宜吋楷、小行草書的表現；至於篆隸或狂草追求筆墨暈瀋的趣味，此紙就不若宣紙來得有韻緻，由於皮料本身就與生宣或絲絹特有的漲墨效果不同，倘強求其淋漓之變，反倒是一種嚴苛了。

聶蕙雲（一九六五）老師畢業於師範大學美術研究所，現任教於華梵大學美術系，從她這次所展出的作品佛像、人物、花鳥兼具，就可看到她多變的創作方向。但以其人物畫題材來看，總體呈現出一種自在的典雅美，以擬古與現代兩個方向並進：擬古的作品上溯明以至唐代，尤其莊嚴的佛像造型與青綠重彩，保留盛唐壁畫中的宏偉寬博，對她而言，造型的莊嚴圓滿亦是她生命氣質的展現；而現代仕女的部分又極具思考性，濃重的設色與西化的構圖，可以看見她豐富多變、不泥於古的創作態度。

筆者認為，當代畫家汲汲追尋創新以致自耗虛空，聶蕙雲願意花費繁複的程序對傳統作深入的探詢，反而極有可能開創出融貫古今的個人特色。觀其〈白衣大士〉一作，雖仿自明人所繪的觀音法像，但純泥金勾勒的蘭葉描重按輕提，形成起伏活潑的律動，畫幅雖小卻充滿雍容莊嚴的質感。王老師

這類耗時鑽研的熟化「磁青紙」，是將合成靛藍直接混入漿料中，因此不但色彩耐光且品質穩定，在創作上更是可工可寫，以礦物性顏料施之於上，層次鮮豔分明。而〈觀自在菩薩〉則是作者將託古與想像結合超現實的表現，以一朵高雅白荷托映著嫺靜雍容的觀音，反而有種「一砂一世界」具體而微的自在，看來似乎得力於明末變形主義（如陳洪綬）的人物造型，緊密的曹衣描結合提按輕重起伏的用筆，相互出靜謐溫婉的特色。歷來觀音以足踏蓮花的化身最為普遍，因蓮花代表清淨高潔的象徵，法像左手持卷應為「經卷觀音」的化身，省略其髮髻與上方的本師阿彌陀佛，更顯出其出陰柔的美感與人性化特徵。這件作品使用熟化的「仿宋羅紋紙」，是王老師以化學研究的心得，將不傷紙的AKD取代明礬混入龍鬚草、楮皮混合的漿料中，不但使呈現古雅的氣息，其纖維質地也因細密而不易滲溢，使得花瓣渲染無須先襯底色即能由淡而厚層次分明；髮髻雖僅以油煙墨分染，墨彩卻能立體分明，單染衣物的紅、黃岩繪色澤更顯得鮮豔厚重。

與聶蕙雲同是師範大學研究所前後屆畢業的孫翼華（一九七〇），從她98年發表的「羽毛系列」展中，我認識了這一位年輕的藝術家。她的作品幾乎都選用熟化的礬性紙張，試圖將熟紙所能表現諸多壓印、撞墨、積色與暈染的自動性技巧，理性的合併她所擅長的精細工筆生、植物，形成具有當代意識的複合元素。

而她畫作所具有的現代性，可說將唐宋以來花鳥畫特重留白與寫實的高峰，一變為近於照相擬真的具象表現。從持續不斷參展、獲獎的全力投入，正可以看到孫翼華作品與當代水墨脈動的緊密結合，近兩年來她轉以人物畫為表現方向，將象徵的情、境結合精細描繪，形成一種內在抒情的詩意；這一夢幻與超現實的概念，的確與魏晉六朝重神采的意境疏離，於傳統人物畫

脈絡中跳脫出，既兼容西方而又隱喻出藝術家個人私密的精神象徵，正如羅芳教授指出的：「其畫面看似細緻、工整，卻象徵生命歷程的吊詭多變。」

〈讀白〉藉象徵和平的鴿子為主題，捨棄傳統工筆畫以線條為主，將極為理性的觀察轉化以具象的技巧，融合、交錯、並置於複雜的空間中。動性技巧積墨、疊色形成潑灑與壓印的痕跡，更趨近於水彩所表現的流動感，卻能掌握「蟬翼箋」所散發細緻的色澤與厚度，而積澱出作者試圖表達「在有限中通向無限，同時將觀者帶入深層的想像及對生態自然的反思」，形成獨特的人文關懷。

歷朝所留下的工筆畫由於時間久遠，加上當時添加膠礬熟化，至今有些已呈現發黃甚至碎裂的現象，但也因時間的印記使作品呈現一種古雅的氣韻。當今工筆畫家雖多半以自行染紙的方式解決紙張過白的問題，然而市售材料或許膠礬失當、漂白過度，實際染色後仍無法解決粗糙的燥澀感，再說紙張所能承受的渲染次數有限，久染甚至容易起毛、漏礬致使色澤髒污。但她們二位分別採用王國財老師製作的熟紙，無論是磁青紙、蟬翼箋或冷金紙銀箋，在渲染色上她們都肯定這一個材料不澀、不燥而且發墨、色俱佳的特性，尤其讚嘆「冷金紙」特殊的光澤與顏料間渾然化一的特殊效果。

筆者吳繼濤（一九六八）先後發表過與「蕭瑟、寄懷」有關的數次展覽，從魏晉到唐宋以來大量蕭瑟、寂涼的「感傷詩」，對應著與繪畫的複雜關係，明顯出詩、畫間物我合一的生命情境。對於山水創作，無非是畫家藉以肯定自我、與折射精神象徵的重要寄託；面對情感的孤寂，水墨終能淬煉出介於激情與理智間，深刻存留的動人感受。

此次展出的作品，是以近年來行旅台灣沿海、澎湖、馬祖等地，結合情感與自然經驗內化的象徵山水。以二〇〇三年所作〈七美印象〉為例，雖點出是遠眺澎湖七美後的感動，但實際上卻是將不同時地的視覺總和於斯，主觀的表現凌駕於真實的再現。使用混合雁皮、楮皮與絹雲母為材料的仿宋羅紋生紙（910513），羅紋簾紋稍顯粗厚，但選取抄製厚薄得宜的用紙，仍能無損於顯現筆墨的細密度；雖然在墨色表現似乎略帶灰色調，但以日本HWC水彩 PEACH BLACK補筆積墨，就能顯現出明確的墨色對比。對於過度強調的黑色部分，填染自行由溪石所磨成的灰色粉末，顆粒雖粗卻仍能附著，這與紙張較粗的纖維含量有關，甚至在裝裱時也不易掉色。可知這類紙張無論在滲透性細緻的墨色、或顏料顆粒略粗的重彩表現，在適當的技巧輔佐下，會呈現很好的效果。

二〇〇四年的〈山海變幻冊〉，是試圖在當代思考「冊頁」可能的表現形式，故而將之組成合併成廣闊的全景山水。創作過程中對於明暗虛實的互補交疊，並將單視點的景物以多重組合的方式，呈現磅礴的氣勢又兼融時序變化，在筆墨、色彩上面臨極大的自我挑戰。雖同於江育民、卜茲兩位書家所選用的三桠紙，卻呈現另一種可能效果，根據王老師描述，絹雲母添入漿料的目的，除了避免纖維疏鬆以致溢水渙散，於線條的潤澤效果也有助益，由於紙張抄製厚度薄而均勻，對平時擅於使用單宣的我而言，無論在皴法、擦筆、疊染的墨色與滲水速度表現都更能掌控。在設色上，三桠紙不但耐於複染，噴水後以極淡的色彩渲染也不至於產生水紋，雖然帶起些許纖毛，但無損於細緻層次的呈現，這是纖維非常細密所形成的優點。為追求不同季節下草坡的斑駁變化，於底色加染淡墨後，逐次填加石綠、汁綠或黃土色，數次之後紙張即呈不透水性（因礦物粉末與膠作用填實纖維毛細孔），因此適

度噴水使其部分還原成生紙，在擦染石綠時自能累積不同層次的厚度；海水的變化是以石青多次交互渲染之後，最後單染花青，使其色澤鮮豔而內斂，可以預估此紙對於青綠與硃砂等礦物色的表現，確比宣紙更能夠彰顯醇厚的特質。

惟筆者雖著迷於三桎紙適中的薄度，卻也惋惜裝裱後紙張纖維無法遮蓋托紙過白的現象，使海面色澤顯出不均勻的灰色，實際上有著無法兼得的困難，我想起王老師曾提到：每一種紙在不同書畫家的筆下，經常得到不同的結論，使他非常困惑到底怎麼樣才算是一張好紙？我倒認為只要用最純淨天然的材料結合標準工序，就算紙質本身特殊難用，但藝術家能將這特殊性解決出適合自己的效果，且具有它者無法取代的特色，那就是一張好紙吧？

當代藝術在大環境的改變下，較之過去歷史形成更多元的表現方向，但書畫用紙的品質低落，卻儼然形成延伸書畫創造性的一種桎梏，創作者對畫書材料的使用要求，無疑在未來面臨更多嚴苛的考驗。如果這個展覽能喚起創作者對於材質的理解與堅持，相信未來書畫界的朋友在藝術創作的真趣表現，應該會有更進一步的思考。

從本色紙的迷思談起

王國財

記得初開始研究手工紙的時候，深受本色紙那淺淺的米黃色所吸引，感覺是柔和的，沒有一絲火氣。那時候也用心做了好些本色紙，三桤、雁皮、楮皮的全都有，甚至有楮皮與麻合製的本色皮麻紙，這些紙後來少有機會做，也不想這麼做，便留了一些捨不得送人，至今還常拿出來觀賞撫摸。

本色紙因為沒有經過漂白的工序，原料中髒污的部分沒有辦法經由此一工序使其潔淨，因此，怎樣將原料處理得乾淨是極具挑戰及耗時的工作，這個揀選樹皮、剔除雜質的過程，在找不到合適名稱的情況下，暫時稱它為去塵作業吧。

目前台灣手工造紙用的樹皮原料多是由國外進口，楮皮來自泰國，經營管理較集約，等級好的樹皮在原產地已處理得相當乾淨，外層黑皮及中層的青皮都已刮除，僅存纖維含量豐富的內皮，在樹枝分叉、節疤處雖不免殘留少量未刮乾淨的黑、青皮，其量甚微，以人工去塵還不是那麼困難，去塵工序通常安排在蒸煮之後，以人工檢選剔除。

台灣幾乎沒有廠商製造三桤紙，許多喜歡三桤紙的書畫家只好從日本購買，貴還是其次，不得其門還不容易買到好的三桤紙。十數年前民間及我服務的林業試驗所曾引進試種，但都不怎麼成功，生長狀況不好又容易有病蟲害，最後都不了了之。我現在用的三桤皮由中國大陸進口，樹皮還算乾淨，幾經試驗發覺如將去塵置於蒸煮之前頗為允當，因為三桤樹皮容易解纖，在

蒸煮後樹皮不似楮皮或雁皮那麼完整，這時去塵著實困難，倒不如浸漚後蒸煮前，樹皮硬挺，可用像湯匙等簡易工具刮除殘餘的外皮，這種方式可以處理得很乾淨。

最為傷腦筋的非雁皮莫屬了，此原料主要由菲律賓進口，他是屬於小灌木類，枝桠分叉多，樹皮較楮皮及三桠為瑣細，所以殘留許多未刮乾淨的外皮，一想到要做本色雁皮紙，頭皮都會發麻，需要有極大的耐心與人力才有辦法。以前有很多助手，曾作了幾回，如今可能要成絕響了。

除了去塵作業耗時費力外，樹皮的種類和蒸煮的藥品決定了紙的顏色，而這兩項因素也不能說變就變，比如說你要做本色雁皮紙，就非得用雁皮不可，可以改變紙色的蒸煮藥品也有限，而且蒸煮主要的目的不是為了紙色，所以紙色跟你期待的也許有些出入。加之本色紙未經漂白，殘留較多的木質素，紙遇光也容易變色，這可是書畫用紙的忌諱。再來本色紙和墨彩相發的效果，較漂白紙為差，這種種缺點使我重新思考，是不是還要用傳統的方式來做本色紙？延伸出來的問題是：仿古的困難在那裡？遵古法製作有優越性、必要性嗎？天然物一定會比合成品為適用否？以下藉一些造紙研究上的例子來說明我的觀點。

當然還是先回到我現在是怎麼做本色紙的？樹皮還是一樣的煮，經過漂白成白漿，要抄紙前再以顏料染色，這樣一來有太大的好處。首先，令人望而卻步的去塵工序免了去，省了時間，也少了煎熬；選擇耐光性優異的顏料，將紙漿染成我們所期望的顏色，那是可操控，容易達成的，它的好處還不僅於此，被附在紙纖維上的優質顏料對紙的變色，還有某種程度的保護作用；書畫時施用的墨彩彩度會較沒漂白的本色紙好，但墨彩色相不免受染色

顏料的影響，未漂本色紙未嘗不如是，不過這對書畫家而言不是什麼大不了的事，在預知的情況下，作些微補償性的調整即可。

說到本色紙及去塵作業，先岔開談一下最近研製的一種新紙——羅紋金砂塵紙。無論是楮皮、雁皮或三桠，蒸煮後漂白前總是要以多次撈洗的方式，將蒸煮時溶解出來的成分及殘留藥品清洗乾淨，撈洗的濾渣包含自樹皮上脫落的纖維及深色的皮斑，通常都是以固體廢棄物的形式處理，前一陣子連續蒸煮了多批樹皮，主要是雁皮，外加兩批的三桠及楮皮，撈洗的濾渣甚夥，棄之可惜，不免想廢物利用一番，從冷藏室找到一包過去將不穿的牛仔衣褲拿來造紙時，被殘留打漿機中少許藍色纖維混到的龍鬚草紙漿，為了刻意加強這些塵屑的效果，又加了些抄蟬衣箋時用的粗顆粒合成金粉，由羅紋簾盪起，羅紋金砂塵紙於焉誕生。在本色紙時必除之而後快的塵屑，反倒變成羅紋金砂塵紙的特色裝飾物，天生萬物必有所用，良以有也。

雖然曾多次為文介紹磁青紙、磁青蠟箋、羊腦箋的研究與製作，但在處理仿古、遵古法製造、天然物、合成品孰是孰非這些問題時，它們無疑是一個可以藉以說明的好例子。首先我們看看仿古或遵古法製造的困難性在那裡？

要仿古基本上要找個對象，古代的磁青紙還不是那麼難找，民間收藏或博物館不乏它們的蹤跡，有些古紙，像流沙箋上那兒去找呢？其次，有了對象以後要分析研究這個對象，圖書館、博物館從業人員有幸可以近距離觀察，但要取樣加以分析試驗，恐怕也不是那般容易的事情，既然對它不瞭解，要如何仿得像呢？再來這些古物經過千百年的歲月，早已失去了原有的風貌，原始的樣貌甚至無法想像，更不用說可以瞭若指掌了，那要仿的是那

一個古呢？當時的環境我們瞭解又有多少？怎樣從現代的觀點去推估古代的工序，準確性又有多大？在在都是問題。因此，雖然明知道仿古或遵古法製造容易引人注目、吸引焦點，但都盡量避開，小心應用這些字眼。說實在，有些古紙像宋羅紋紙連圖片都沒見著，更甭說是實物了，是因為大夥把我所研製可能像宋羅紋紙的叫仿宋羅紋，說實在，我可心虛得很。

仿古或遵古法製造除了有困難性之外，我覺得還有不必要性，當你有可能做得比古紙更好，或者改良為更便捷的工序時，為什麼還要仿古或遵古法製造呢？

那對這些古紙的研製要採取甚麼樣的原則呢？「古紙新造」可能不失為一個可行的辦法，也就是說我們採用古紙的名目，以紙之功能性為導向，以新材料新方法來完成之，在研究的過程中可能先遵循古法來作，再不斷研究改進，使具有古紙的所有優點而以新法完善之，「尊古」可能比「遵古法」更切實與貼切，來說些實際的例子吧。

磁青紙是一種以靛青染成非常深藍色的紙張，這種色彩的紙張常用於書寫內容深奧、哲理性較強之經典，顯得莊嚴肅穆。那磁青紙到底需具備有什麼樣的功能或特色呢？除了古書上說的紙堅價昂之外，筆者覺得磁青紙至少必須有以下特色：其一它的藍色必須足夠深，則使用金銀泥書寫、繪畫時對比鮮明。色相最好是像青花之正藍色，稍偏紫色者無妨，若偏綠色則色相不佳。色彩飽和度不可過低，以免流於晦暗；其二此藍色必須耐光性良好，蓋以金銀泥書寫、繪畫者，通常困難度較高，若磁青地褪去，只留金銀，情何以堪。

再來看古代是怎麼做磁青紙的。說到磁青紙，我們不能不說一下「藍」，《荀子勸學》所謂「青，取之於藍，而青於藍」的第一個青字係指靛青即靛藍，而藍則為用於製作靛青染料植物的統稱。當染色之時，無論施染於紙或布，傳統上皆採用浸染法或所謂「青用靛青，照布洗染」，藉由一次次之浸染壓吸、水洗發色而逐漸加深被染物之顏色，像磁青紙那般深顏色，非經近十次浸染不可，過程繁複，耗時費力，且易造成紙張破損與皺摺。不過為了要模擬古法，還是上山採藍、漚製藍靛，再照古法洗染，製程是沒問題，跋涉耳！

植物靛藍已經算是植物染料中的佼佼者，它屬於甕染料的一種，靠還原—氧化的反應機制染色，和大多數屬於酸性染料，需要靠媒染劑來定著的植物性染料之反應機制是不一樣的，後者通常容易褪色，完全無耐光性可言。然而，自合成靛藍在一八九七年問世以來，原料供應充足、純度高、色相純正、使用方便等優點已非植物靛藍所可比擬。目前還有少數小量的染藍作業，仍然採用傳統的植物靛藍，對於滿足人們回歸大自然的心理健康，具有某種程度上的意義，有些則是偏遠地區，就地取材，不失為充分利用環境資源的好方法。

其實，天然物與合成品的取捨得視情況而定，不要過份強調孰是孰非，比如說，抄紙的時候要添加俗稱紙藥的分散劑，合成的分散劑有製備容易、分散效果佳及製品不易發霉等長處，植物性的分散劑如馬拿巴栗根汁是否就無立足之地了呢？其實不盡然。使用合成分散劑抄製磁青紙時，紙張色相偏綠，色相角略小於正藍之270度，使用植物性的馬拿巴栗根汁，卻得到略大於270度的藍色，色相非常漂亮。有時基於考量因纖維保水力造成濕紙堆的過乾或過溼，進而影響抄造，而將合成與植物性分散劑混合使用，這些都是必須從實際的操作中去體會，才好作決定。

筆者近年研究以合成靛藍內添於漿料中，單次完成深色之染色作業，再手工抄成磁青紙，這要比傳統先抄成紙後，逐張多次浸染的工序簡化了許多，紙張的品質也會提昇，這種工序實在要比古法高明太多了，何須仿古或遵古法製造？

磁青蠟箋則是以上述磁青紙為原紙，表面再加工的高級紙張，它的藍比磁青紙更深，但彩度即色彩飽和度要保持得很好，光看到那種深邃飽和的藍，就足以使人肅然起敬，更別說上書泥金經文或彩繪菩薩法相了。說是蠟箋，即表示紙面的光澤度要較好，但倒不一定非加蠟不可，因為寫泥金時對紙之生熟度可能較墨書更要求些，淡墨書法雖精神差些，可成就另一番趣味，而泥金若無法平順鋪滿，則整體氣勢會差很多，所以，書寫用的磁青蠟箋不可太熟；重彩繪畫，由於可多次上彩，則不在此限。

說了磁青紙、磁青蠟箋，再看看羊腦箋是怎麼做的？清沈初《西清筆記》對此有相當完整的描述：「羊腦箋以宣德磁青紙為之，以羊腦和頂煙墨窖藏，久之取以塗紙，研光成箋。黑如漆，明如鏡。始自明宣德間，製以寫金，歷久不壞，蟲不能蝕。今城內惟一家猶傳其法，他工匠不能作也」。從這一段敘述我們可以知道羊腦箋是用磁青紙作塗佈原紙，即成紙之正面是黑色，背面是深藍色的，但也有可能雙面塗佈。

一般而言，塗料最基本上應包含顏料與黏著劑，這裡的黑色顏料是頂煙墨，即煙道最頂端收集的碳黑，其粒子最細。至於以何為黏著劑，這裡沒有明指，最有可能者為動物膠或澱粉。羊腦在這兒扮演的角色應為光澤助劑而非黏著劑，一則它沒有黏著的效果，再來，一個羊腦約略與雞蛋一般大小(80克左右)，不足以應付黏著劑的用量。羊腦富含腦磷脂，磷脂為含磷酸根

之類脂化合物，有表面活性，因此除了作為光澤助劑，還可以是頂煙墨的溼潤助劑。

此羊腦箋有幾個特點即顏色漆黑；光澤如鏡；歷久不壞，蟲不能蝕。它的黑如漆除了因為採用細粒子的頂煙墨外，據筆者試驗，羊腦也提供部分功效，除此之外，有些助劑對增加墨的黑色度有莫大助益，國畫常用的花青即是一例。張大千先生嘗用檳榔墨畫馬，要比一般的墨來得烏黑，恰有同仁研究燒竹炭技術，就央請他幫我燒一段檳榔樹，其樹心部分果然漆黑。明如鏡的效果主要由羊腦中的類脂化合物在研光或打磨後產生出來，當然也會受接著劑種類及用量所影響，蠟乳液也有這種功效。至於蟲不能蝕，筆者相信不是因為羊腦中有什麼會使蟲蟻致死的成分，而是因為羊腦紙有獨特的氣味，有避蠹的功效，就好比古人在藏有書籍或紙張的地方放置麝香、芸香、樟腦，藉其強烈的氣味，使蟲蟻退避，達到防蛀的目的，這與黃蘗紙、椒紙或萬年紅等含有植物鹼或有毒重金屬化合物的防蟲機制是不同的。

研製羊腦箋的時候，也是先照古法演練一遍，請同仁幫我到市場買羊腦，不過他帶回來的可是羊頭，剖開取腦過程著實難過，又將之分為生、熟分別配方，塗佈成紙，氣味非常濃厚，讓人整天都吃不下飯。像這種紙只能作我們研究的對照組，要大量做，誰也吃不消，況且現代材料技術非常進步，各種功能大多可以找到相對應的物質，過度看重這些天然物的功效與好處是不需要的。

古代寫經紙依書寫顏料之不同，大致可分為二類：其一為以金銀泥或八寶七彩書寫，紙張為深藍或黑色者，如故宮博物院所藏清貝葉式泥金藏文甘珠爾、明宣德貢牋羊腦箋及磁青紙，一為以黑墨書寫者，紙張為白色、米黃

色或黃色，如敦煌寫經紙及著名之硬黃紙、金粟山藏經紙等。前面說過了羊腦箋及磁青紙，現在談一下硬黃紙及金粟山藏經紙。

硬黃紙起源甚早，現存世界各大博物館敦煌寫經卷子，很多是寫在硬黃紙上。實際上，基於書寫的要求，可能在紙發明後不久，像硬黃紙這類的加工技術就已經存在了，當時的造紙原料主要是麻，皮紙甚至都很少，麻經過漚洗去除膠質，抄成的紙是生而漫的，麻質又粗，如果不加以改造，實難應付像寫經這種書體的需求，當時已發展成熟的楷、隸等書寫較慢的書體，也不可能生麻紙上作精彩的表現。如果仔細觀察歷代書跡，不難發現用生紙寫字，是非常晚近的事了，清以前的書跡幾乎都是寫在廣意的熟紙上，也就是這些生紙經過拖漿、漿捶、塗蠟、填粉或施膠等加工過程，最主要的目的是為了防止水墨暈漚，硬黃紙也不例外。

硬黃紙光從它的名字就知道怎麼回事了，我們分開硬與黃兩個部分來談，硬的部分是由於塗蠟所致，紙張經過塗蠟之後會產生甚麼樣的性質呢？首先當然是防水、防潮性，這可以防止水墨暈漚是無需置疑的。蠟的種類很多，可以是動物性的川蠟、蜜蠟、鯨蠟；植物性的椰子蠟；礦物性的石油蠟等，這些蠟的性質不盡相同，在用途上也有區分的，防水性太強的也不能用來加工書畫用紙，像在一般較好的紙箱外表有一層潑水加工，就是以蠟為原料，那只適合油性顏料，水性墨彩是上不去的。蠟的第二個作用是降低紙張的不透明度，也就是說紙張變得較透明，蠟用得越多，透明度越高。唐張彥遠在《歷代名畫記》說得很清楚：「好事家宜置宣紙百幅，用法蠟之，以備摹寫」，所以降低不透明度的目的是為了摹搨，一般書畫家對此都相當了解。油質對紙張也有這種效果，因為它跟蠟是性質類似的東西，只是熔點

在常溫以下，傳統的油紙傘就是用桐油加工的。當然塗蠟對紙張性質還有其他。

硬黃紙的黃是由黃蘗染成的，歷代多處文獻都說：「硬黃紙，唐人用以書經，染以黃蘗，取其避蠹」，因此避蠹是染黃的主要目的，黃蘗皮含小蘗鹼等生物鹼，有殺蟲的功效；它又是一種明亮黃顏色的鹽基性染料，與纖維有親和力，無須藉由媒染劑即可使紙張染黃，所以潢紙減白是染以黃蘗的另一個效用；另外，鑑於白紙多虫蛀，唐高宗時尚書省頒下州縣，並用黃紙；或規定某些場合，如「凡慰軍旅，用黃麻紙，並印」。至於佛道二家寫書，多用黃紙，除了考慮避蠹外，有無宗教上的意義與沿革，就不得而知了。

至於金粟山藏經紙，基本上我們可將之視為硬黃的延續，以黃蠟經紙為主，按《金粟箋說》，金粟山藏經白色最少見，至於筆者於王北岳先生處見到乾隆年仿金粟山藏經紙，有濃淡斑紋，未見之於文獻。清張燕昌《金粟箋說》：「董穀續漱水志：『大悲閣內貯大藏經兩函萬餘卷也，其字卷卷相同，殆類一手所書，其紙幅幅有小紅印，曰金粟山藏經紙，間有元豐（宋神宗年號，元豐元年為西曆一〇七八年）年號，五百年前物也。其紙內外皆蠟，無紋理，與倭紙相類造法，今已不傳，想即古所謂白麻者也」。……海鹽縣圖經：「金粟寺有藏經紙千軸，用硬黃繭紙，內外皆蠟摩光瑩，以紅絲闌界之，書法端楷而肥，卷卷如出一手，墨光黝澤如髹漆可鑒」。由這些敘述不難想見，金粟山藏經紙的原紙不會是宣紙這一類纖維較短的手工紙，應是麻或皮紙，即使是皮紙，也不是三桠、雁皮、青檀之類，而可能是楮皮、桑皮之類，才會「無紋理」，其實無論是倭紙或高麗繭紙，將之目為楮皮紙應八九不離十。至於內外皆蠟摩光瑩，顯然是兩面加工，而加工成白經箋或黃經箋，有謂塗以白蠟者為白經箋，塗以黃蠟者為黃經箋，但筆者認為除了少數的蠟，如巴西椰子蠟它原來的顏色可以使紙稍具黃意外，其它的蠟

要如此恐非易事，所以黃經箋還是像硬黃一般由塗蠟和染色雙重加工所造成的。另外一點相當重要的是這些藏經紙墨色如漆，光可鑒人，與一般粉蠟箋堅滑不留墨，是截然不同的。有濃淡斑紋的藏經紙，製法與虎皮宣類似，紋樣不同耳！曾試製，技術尚未純熟。

對這兩種紙有了基本瞭解後，最近也試製了「類硬黃紙」及「類金粟山藏經紙」，用「類」而不用「仿」字的理由，前面已說過了，為了不過於繞舌，在以下的敘述中去除「類」字，直接稱之為硬黃紙及藏經紙，相信讀者是可以理解與諒解的，如果有好的紙名，也歡迎大家不吝提供。

基本上這兩種紙還是採取後加工的方式，即先以手工方式抄成紙張，再依不同方法加工之。在這裡採取兩種方式，一為表面塗佈法，另一為拖紙含浸法。由於加工法不同，用的原紙也不一樣，前者為熟紙，後者為生紙。至於紙的原料在加工紙上並不主導其使用特性，因此不特別考究，就手邊庫存有的取用，熟紙由雁皮、龍鬚草及絹雲母抄成，中性施膠；生紙則楮皮、雁皮各半，還是有點紋理，沒似宣紙那般明顯罷了。

兩種加工法都以PY-42黃顏料為色料，那是一種合成的黃色氧化鐵，我將之置於強烈紫外光下照射12晝夜，色差都在肉眼難以分辨的範圍（ $E_{ab} < 0.5$ ），這樣的顏料用來染色加工，才會讓人放心。它的顏色又不是明亮的黃，染起色來，當下即有古意，長期又不易變色，在纖維上形成的被覆，對纖維起某種程度的保護作用，一舉數得。黃蘗的黃，是鮮明的黃，現在看到的硬黃、藏經是紙張纖維長期自然劣化的顏色，我相信黃蘗的黃色，早已褪色不復存在了。十數年前，應國家圖書館（原中央圖書館）之請，做了一批黃蘗紙，在製紙的過程中，就可以感覺顏色的變化，更別說是久存了。

硬黃紙的防蟲性方面，倒是沒有刻意去設計，我的看法是可能從環境控制上著手較好。多年前曾以各種原料抄製的手工紙，包括以黃蘗汁浸過的紙，夾在正遭白蟻啃食的書中，結果無一倖免於難，當然這不算是正式的試驗，若有機會可以試試看。在防霉方面，傳統使用的黏合劑可能是澱粉及動物膠等天然製品，在相對溼度50%以下的乾燥環境，發霉的機會少，在潮溼的環境自不免黴害，這些物質的黴害要較纖維本身嚴重得多。為了要改善這種狀況，我使用由纖維素變性改造的黏著劑，主要是羧甲基纖維素(CMC)，有時也用甲基纖維素(MC)，兩者都不容易發霉。這不免讓我想到，裱褙漿糊有沒有可能改用聚乙烯醇(PVA)或這些不容易發霉的物質？如果成的話，那書畫家及收藏家可以少去許多夢魘。

用塗佈方式研製的硬黃紙並沒有將蠟包含在配方中，只是試圖提供一種適合表現寫經書法的紙面，同時這個紙面當下即有可以持之久遠的硬黃古意，不必待千百年以後。用含浸法研製藏經紙時，就很想瞭解，蠟在紙裡面扮演了甚麼樣的角色。

古代以蠟來加工紙張大致有兩種方式，其一為以蠟塗擦紙面後，再以光滑砥石磨光，這是裱褙作業上常用的方法；另一種則是以「黃蠟熨紙」，即塗擦以蠟，繼之熨勻。無論那一種方法對我來說，都不算便利，現代乳化技術進步，將蠟乳化成用水可以稀釋的乳液，再來加工紙張，不就方便得多了。

以蠟乳液 合黃顏料含浸生紙，則除了可將生紙變熟紙外，紙也變得較透明，當然熟度、透明度與蠟的種類和濃度有關。以蠟浸紙還有蠟斑的問題要解決，所謂蠟斑就是浸蠟的紙碰到水的時候，水漬處泛白，曾為此傷腦筋

了好一陣子，最後透過黏著劑的改變，來解決此困擾已久的問題。此外，蠟乳液也不能過量，蠟膜是硬而脆的東西，蠟染就是利用這種特性，藏經紙若產生那般的龜裂就不佳了。

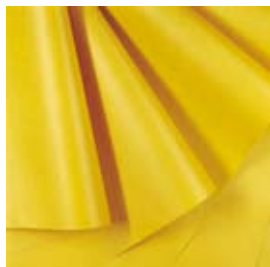
其實在研究紙的路上，有太多這一類的問題，初時不免內心衝突、矛盾、鑽牛角尖。想通了，才發覺原來路是那麼的寬廣。

這篇文章寫在二〇〇四年「書情畫藝·紙尺千里——造紙、書畫六人展」之前，這個展覽本來預定在二〇〇三年，它的時序甚至在我與侯吉諒君「畫品與紙品——文人畫·手工紙聯合展」之前，但因展覽場地未備妥當，延宕至今。由於時間上甚為接近，兩個展覽紙的種類大同小異，增加的部份是「畫品與紙品」展後半年多來所研製的新紙，包括羅紋金砂塵紙、磁青蠟箋、硬黃紙、藏經紙、如意雲粉箋及更完善些的羅紋紙。先前為一些紙，包括磁青紙、金箋、銀箋、冷金箋、絹澤紙、絲絮紙、蟬衣箋、流沙箋及羅紋紙寫的介紹〈從手工造紙到文人書畫〉，收錄在未來書城出版的《手工紙與文人畫》中，這篇倒是從另一觀點來看幾種新紙。

此次大力幫忙的書畫家有江育民先生、陳宗琛（卜茲）先生、聶蕙雲小姐、吳繼濤先生及孫翼華小姐等五位，我非常感謝他們耐心的試紙。說實在，他們如果照平日書畫的慣性來使用這些紙，我認為他們會覺得百分之八、九十的紙都不理想，而自己以造紙人的觀點，認為張張是小有瑕疵的好紙，就這個觀點已給他們很大的壓力了，更別說要把每種紙的長處發揮、缺點包容起來，又要不違背他們一慣的創作理念，難為他們了。也希望我們的紙，對他們的藝術創作能產生額外的一些激盪，激盪出來的力量，使參展的人一如此次展覽的主題「書情畫藝·紙尺千里」。



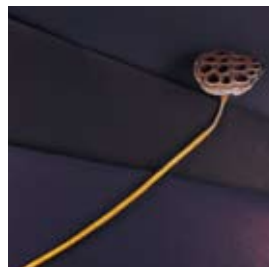
王國財，一九五六年生，中興大學森林系、臺灣大學森林研究所畢業，現任農委會林業試驗所助理研究員，曾任文化大學化工系兼任教師、故宮博物院手工造紙試驗室顧問、經濟部中小企業處手工造紙工廠輔導計畫顧問、國家圖書館古籍修復用紙提供、工研院化工所手工造紙輔導計畫顧問、吉豐造紙廠顧問、一九八七年奉外交部派往荷蘭參加國際紙藝大展，荷蘭女王親臨參觀、最近十年間舉辦手工紙發表會、書、畫家試墨會、手工造紙研習會數十次。曾獲臺灣省政府農業研究發展基金獎、臺灣省政府林業有功人員獎及中華民國林產事業協會林產事業紀念獎(木材加工類)。



藏經紙



硬黃紙



紫箋、羊腦箋、磁青蠟箋



磁青紙



蟬翼箋、桑斑雁皮紙



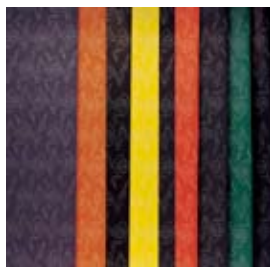
金宣、冷金紙、銀宣



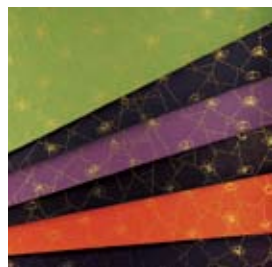
仿宋羅紋紙



羅紋金砂塵紙



如意雲粉箋



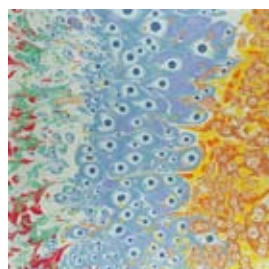
梅花玉版箋



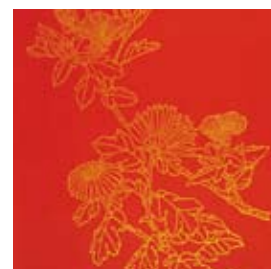
五色金花紙



絲絮紙

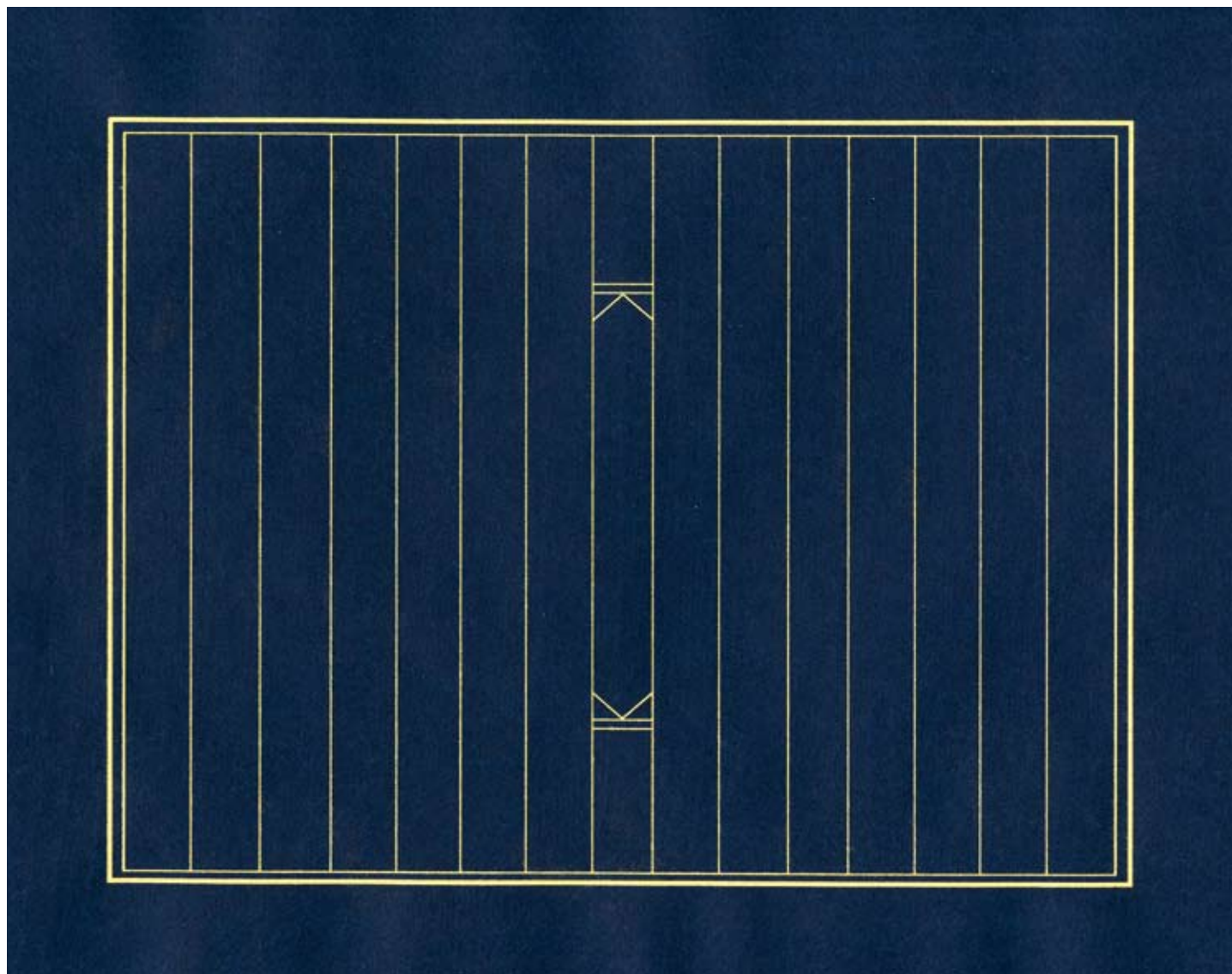


流沙箋



仿澄心堂紙

是一種以靛青(Indigo)染成非常深藍色的紙張，其色調與青花磁器的青色一樣，這種色彩的紙張常用於書寫內容深奧、哲理性較強之經典，顯得莊嚴肅穆，與其靜謐、深遠的特質相符。當染色之時，傳統上皆採用浸染法或所謂“青用靛青，照布洗染”，藉由一次次之浸染壓吸、水洗發色而逐漸加深被染物之顏色，像磁青紙那般深顏色，非經近十次浸染不可，過程繁複，耗時費力，且易造成紙張破損或皺摺。我們研製磁青紙係將靛藍內添於漿料中，單次完成深色之染色作業，再手工抄成磁青紙，簡化工序，並得到耐光優異的高品質紙張。詳細的研究內容與結果可參閱台灣林業科學15卷2期147-158頁(2000)及漿紙技術4卷4期19-21頁(2000)。



王國財
磁青紙

三者都是以磁青紙為加工原紙，分別製成紫色、黑色及藍紫色的高級泥金書畫用紙。以羊腦箋為例，清沈初《西清筆記》對此有相當完整的描述：「羊腦箋以宣德磁青紙為之，以羊腦和頂煙墨窖藏，久之取以塗紙，研光成箋。黑如漆，明如鏡。始自明宣德間，製以寫金，歷久不壞，蟲不能蝕。今城內惟一家猶傳其法，他工匠不能作也。」從這一段敘述我們可以知道羊腦箋是用磁青紙作為塗佈原紙，即成紙之正面是黑色，背面是深藍色的，也有可能雙面塗佈。磁青蠟箋與羊腦箋之研製可參閱台灣林業科學18卷2期125-129頁(2003)，當時覺得還不夠黑的羊腦箋，目前技術也已突破。這三種紙之泥金書寫研究可參考林業研究專訊10卷3期1-6頁(2003)。



王國財

紫箋、羊腦箋、磁青蠟箋

硬黃紙是古代有名的紙張之一，「硬黃臨晉帖，勻碧錄唐詩」，習誦於文人之口。硬黃紙起源甚早，現存世界各大博物館敦煌寫經卷子，很多是寫在硬黃紙上。實際上，基於書寫的要求，可能在紙發明後不久，像硬黃紙這類的加工技術就已經存在了。硬黃紙可從它的名字硬與黃兩個部分分開來談，硬的部分是由於塗蠟所致，紙張經過塗蠟後會有防水、防潮性及防止水墨暈湮。蠟的第二個作用是降低紙張的不透明度，唐張彥遠在《歷代名畫記》說得很清楚：「好事家宜置宣紙百幅，用法蠟之，以備摹寫」，所以降低不透明度的目的是為了摹搨，一般書畫家對此應相當了解。硬黃紙的黃是由黃蘗染成的，歷代多處文獻都說：「硬黃紙，唐人用以書經，染以黃蘗，取其避蠹」，潢紙減白則是染以黃蘗的另一個效用。我們研製的硬黃紙不採用易褪色的黃蘗，而是利用耐光性優異的合成氧化鐵，它的顏色又不是明亮的黃，染起色來，當下即有古意。



王國財
硬黃紙

基本上，我們可將金粟山藏經紙視為硬黃的延續，它以黃蠟經紙為主，按《金粟箋說》，金粟山藏經白色最少見，至於筆者於王北岳先生處見到乾隆年仿金粟山藏經紙，有濃淡斑紋，未見之於文獻。清張燕昌《金粟箋說》：『董穀續澈水志：「大悲閣內 大藏經兩函萬餘卷也，其字卷卷相同，殆類一手所書，其紙幅幅有小紅印，曰金粟山藏經紙，閒有元豐（宋神宗年號，元豐元年為西曆1078年）年號，五百年前物也。其紙內外皆蠟，無紋理，與倭紙相類造法，今已不傳，想即古所謂白麻者也」。……海鹽縣圖經：「金粟寺有藏經紙千軸，用硬黃繭紙，內外皆蠟摩光瑩，以紅絲闌界之，書法端楷而肥，卷卷如出一手，墨光黝澤如髹漆可鑒」』。此次展示的藏經紙係以含浸方式製成，屬黃蠟經紙，而有斑紋的藏經紙，製法與虎皮宣類似，紋樣不同耳！曾試製，技術尚未純熟。



藏經紙

無論是楮皮、雁皮或三桠，蒸煮後漂白前總是要以多次撈洗的方式，將蒸煮時溶解出來的成分及殘留藥品清洗乾淨，撈洗的濾渣，包含自樹皮上脫落的纖維及深色的皮斑，通常都是以固體廢棄物的形式處理，前一陣子連續蒸煮了多批樹皮，主要是雁皮，外加兩批的三桠及楮皮，撈洗的濾渣甚夥，棄之可惜，不免想廢物利用一番，從冷藏室找到一包過去將不穿的牛仔衣褲拿來造紙時，被殘留打漿機中少許藍色纖維混到的龍鬚草紙漿，為了刻意加強這些塵屑的效果，又加了些抄蟬衣箋時用的粗顆粒合成金粉，由羅紋簾盪起，羅紋金砂塵紙於焉誕生。在本色紙時必除之而後快的塵屑，反倒變成羅紋金砂塵紙的特色裝飾物，天生萬物必有所用，良以有也。



王國財
羅紋金砂塵紙

很早以前，孫雲生教授給我一小張仿宋羅紋紙，囑咐我有機會試做看看，我妥善收藏著，那是他老師張大千先生從日本訂購的。張大千先生曾用海南岳雪樓舊藏宋羅紋紙畫黃山遊稿冊頁，我無緣目睹真正的宋羅紋紙，曾把孫老師給我那張日本仿宋羅紋紙拿出來仔細端詳研究，也試了幾次，總是不得要領，也沒有非作不可的壓力，一拖就是十多年。這幾年和知名書畫家的接觸多了些，言談之間，他們對仿宋羅紋紙都有熱切的期待，加上剛好我計畫做古代著名手工紙之研製，羅紋紙順理成章成了研究對象，也為它吃足了苦頭。所幸，試製的羅紋紙尚獲好評，感傷的是孫老師沒等得及試用羅紋紙就離開了我們，讓我對手工紙的研究益發有急迫感。



王國財
仿宋羅紋紙

係將合成金銀粉與紙漿混合抄製的高輝度紙張，說起金銀粉，不得不讚嘆現代科技之神乎其技，它用雲母粉被覆一至兩層其他材質的礦物，藉控制粒子大小、被覆量與厚度，以決定粉體的色相與輝度，這些改質的礦物顏料和國畫常用的石青、石綠等礦物顏料一樣，相當安定，不容易變質。這一系列的紙先抄金箋、銀箋、絹澤紙，最後抄冷金箋，當時抄紙筆記的抬頭上寫著「抄2×3尺，熟·變光金箋」，之後有一條註記是「俗稱冷金箋者，係於熟紙上塗以膠礬，灑金、銀箔而成。此紙抄成，諦視良久，見其似金非金，冷光閃閃，稱之謂冷金箋，似更為傳神也！」。



王國財
金宣、冷金紙、銀宣

顧名思義，蟬翼(衣)箋是一種薄或透明如蟬翼的熟紙，傳統的做法是把生紙用膠礬水含浸或塗刷，再稀疏的灑上一些雲母片，台灣很多畫家喜歡用這種紙，它對墨彩的表現相當好，但致命的缺點是保存性差，壽命很短。依我們以前作人工加速劣化試驗的數據來看，蟬翼箋的壽命可能很難超過五十年。不用礬的蟬翼箋或熟紙、繪絹是我們很堅持的原則，當然施膠也是在中性或微鹼性情況下進行，中性造紙系統的發展有一、二十年了，因此對我來說熟紙、繪絹的製作從來不用考慮礬的問題。這次展出的蟬翼箋比傳統的更透明，符合蟬翼的特性；除了灑銀色雲母片作裝飾外，還抄一種灑金色雲母片的蟬翼箋，增添另一種趣味。桑斑雁皮紙則是雁皮紙的漿料中添加桑條的外層樹皮，作成類似灑金般的效果，製法雖與金砂塵紙相似，趣味截然不同。



王國財
蟬翼箋、桑斑雁皮紙

王羲之的〈蘭亭集序〉，相傳是用鼠鬚筆寫在蠶繭紙上，〈蘭亭集序〉的名氣太大了，所以我也一直想做蠶繭紙。把多年以前跟蠶蜂改良場要的一大袋蠶繭，委請工研院化工所的朋友幫忙切成約三至五毫米，大約是楮皮纖維一半的長度，與雁皮或三桠纖維的長度類似，原以為這樣一來在打漿機中就可以解纖，蠶繭紙似乎唾手可得。但事與願違，我動用了各種試驗設備，只作了幾張一尺多的小紙，纖維交織的情況就別談了，工研院後來送了幾種仿蠶絲纖維，纖維的型態類似蠶絲，光澤尤有過之，單獨抄紙過於炫目，少量混入紙纖維中，抄成絲絮紙，甚有味道，本來想直接名為蠶繭紙，又覺太聳動，而且在心裡總是有一點那天要讓真正的蠶繭紙問世的心願，保留一點也好。



王國財
絲絮紙

明項子京《蕉窗九錄》中造金銀印花箋法係用五色箋，將各色花版平放，次用白芨調粉，刷上花版，覆紙印花版上。這裡的粉是雲母粉，分別以薑黃煎汁或與蒼朮、生薑、甘草同煮而成，印成花如銷金、銷銀。所以加工原紙有多色，花板有多種，粉則為金、銀兩種。這裡展示的五色金花紙，基本上屬於噴染的一種，沒有花版的存在，紙上呈現的花是含膠的金粉噴灑在紙上時，在很短的時間內，利用一些物理原理及化學變化讓它“長”出來的，花的位置分佈及數量多寡甚且可以控制，整個過程在一分鐘之間，眼看著一朵朵的花展開，煞是有趣。這裡的五色意指多色，實際上是無限色，用的粉也是以雲母粉為基材的合成金粉，顏色變化眾多，不止於金、銀兩色。



王國財
五色金花紙

澄心堂紙為南唐後主李煜設官局監造的名紙，宋蔡襄評為紙中第一，並有一傳世尺牘求製作澄心堂紙，書畫家們再為熟悉不過。宋文人餽贈澄心堂紙之際，不乏相互酬答的詩詞，以造紙人的觀點來看，梅堯臣《宛陵集·答宋學士次道寄澄心堂紙百幅》的詩，讓我異常驚訝，文人可以對造紙工序作這麼精準的描述，著實不易。詩云“寒溪浸楮春夜月，敲冰舉帘勻割脂，焙乾堅滑若鋪玉，一幅百金曾不疑。……”看似平常，其中有些狀況若非身臨其境，實在很難憑空想像。清乾隆年間仿製不少古代名紙，當然不會漏過澄心堂紙，我們也是依據清乾隆年間仿製的澄心堂紙加以改製的。



王國財
仿澄心堂紙

紙為斗方式，大約創製於清初，紙表先經粉蠟，再以泥金或泥銀描繪冰梅圖案，是非常高級的加工紙，造價極高，一幅紙的工料錢常達數兩銀子。古代很多有名的加工紙如梅花玉版箋、明仁殿紙等都是粉蠟箋，屬於塗佈紙，類似於現代的銅版紙，且通常是有顏色的，市售少有手工粉蠟箋，倒是機製塗佈紙蓬勃發展，以應大量彩色印刷的需要。實際上，好的粉蠟箋應是表現書法藝術最佳用紙，不僅色彩圖案多元豐富，在白紙黑字之外，提供多樣的選擇，使書法藝術更形活潑。並且經塗佈加工的紙張，較生紙更能精準的表現文字之美，當然蠟質過重者，一如現代的銅版紙，無法呈現豐厚的墨色，便算不得好紙。我們也作了些粉蠟箋的研究，發表在台灣林業科學18卷2期117-124頁(2003)，粉蠟箋的耐光性研究，發表在臺大實驗林研究報告17卷2期71-76頁(2003)。



王國財
梅花玉版箋

如意雲紋紙是元代名紙明仁殿紙，乾隆年間亦曾仿製，製法也是先將手工紙精細加工成粉蠟箋，再繪以如意雲紋，當然現代很難逐張以人工方式描繪，凡有圖案的加工紙都是用印刷的，主要是木版水印及絹印，前者多用於尺牘詩箋，較大幅的紙還是以絹印為主。有圖案的加工紙主要以書寫為主，因此在印製圖案時，應特別注意紋路與底紙之生熟不可差距過大，通常大字還無所謂，精準度要求比較高的寸楷、細楷就要講究些了。我在研製如意雲粉箋時，就特別在這方面下了點功夫，其中有一種明黃白如意雲紋粉箋更屬得意之作，殊有堂皇氣。

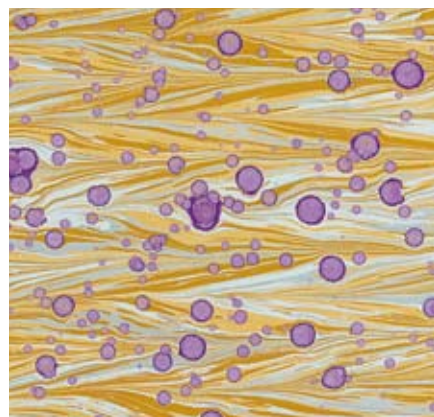
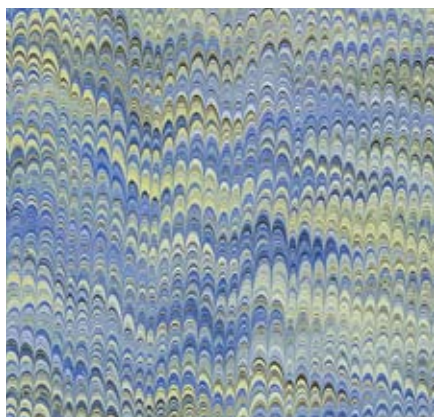
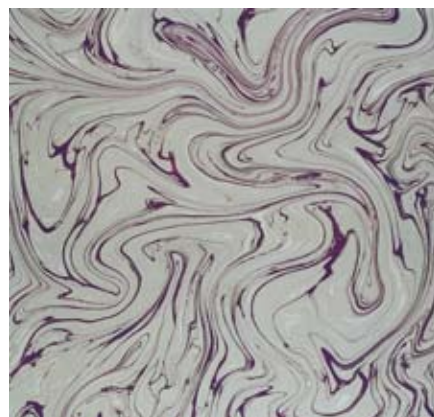
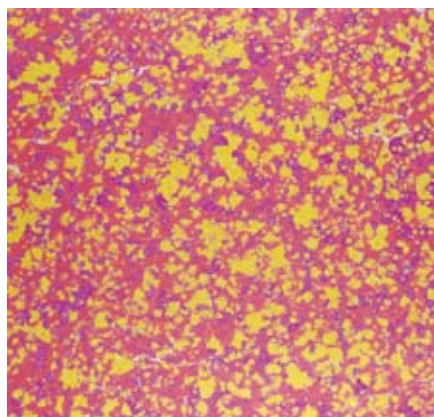


王國財
如意雲粉箋

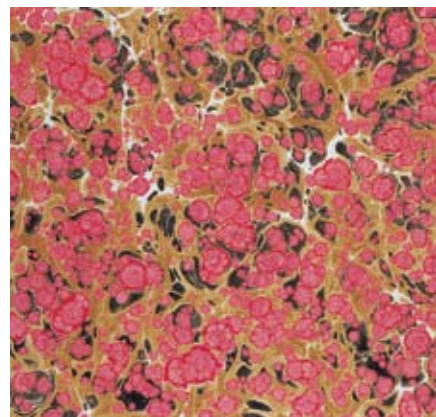
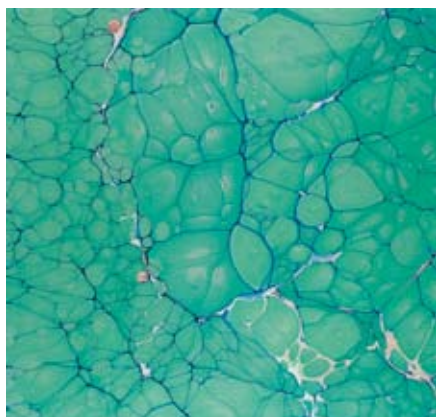
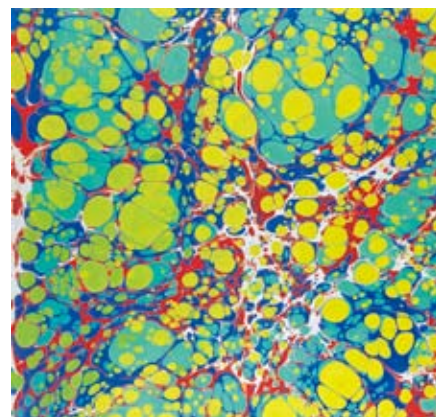
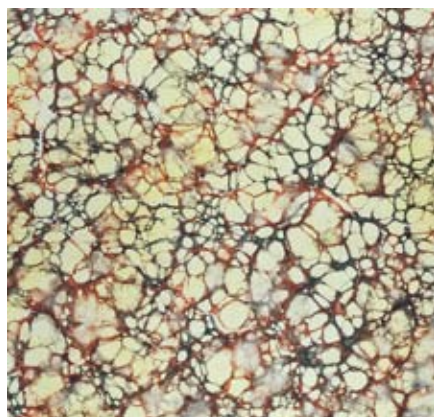
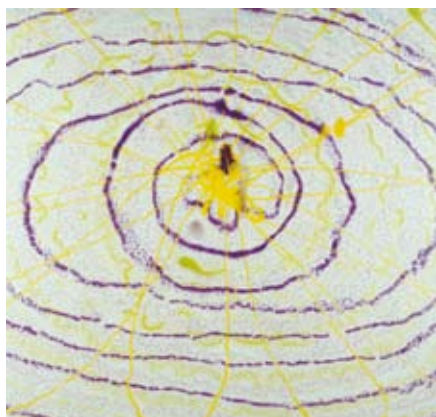
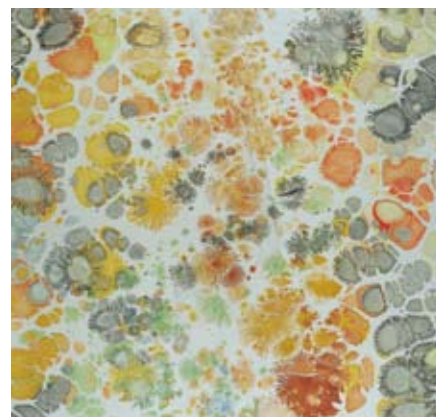
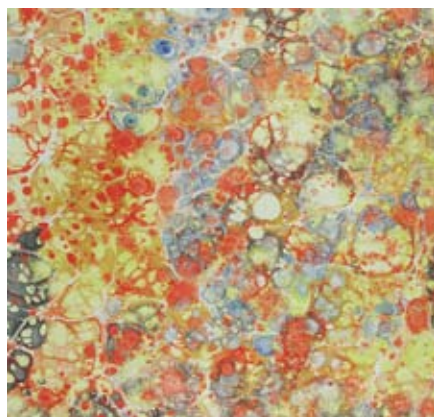
流沙箋或稱斑石紋紙，為我國歷史上著名加工紙之一，至遲在九世紀，我國便有斑石紋紙的出現。宋蘇易簡《文房四譜》中，對流沙箋之製作過程、製作環境、該紙之特性及用途有具體的闡述。流沙箋型樣、紋路變化之多樣豐富，使這項加工工藝增添許多趣味性。此五色可愛的加工紙，大約在宋朝即已失傳，使後人無以得窺此著名加工紙之原貌，殊為可惜。筆者曾嘗試從故宮博物院或國家圖書館藏品中找尋，亦無所得。在造紙術由我國經高麗傳入日本後，日本也同樣自我國學習了此項紙加工技術，並加以發揚光大，稱之為“墨流紙”。另一種被稱為“Ebru”之斑石紋紙，在十五世紀時波斯及土耳其已有之，相信這與造紙術西傳有所關聯，斑石紋紙之製造技術並經由貿易的路線傳至歐美，並發展出各民族的特色如Old Dutch, Spanish over Hair Vein, Italian, French Shell, British Drag(以上皆為斑石紋紙紋樣的名稱)等，這類紙張在西方書籍裝訂史上赫赫有名，許多書的扉頁都使用斑石紋紙，甚或以書口當紙直接轉印斑石紋樣，一則裝飾，一則增加該書的價值。有關流沙箋的研究與說明可以參考：台灣林業科學13卷1期41-53頁(1998)、林業推廣摺頁第11號(1997)及漿紙技術4卷4期15-19頁(2000)。



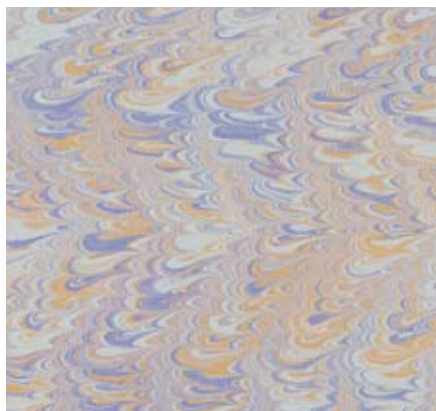
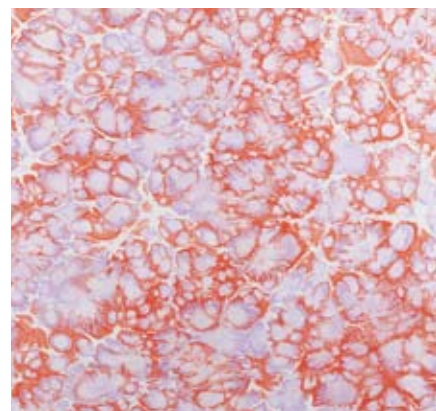
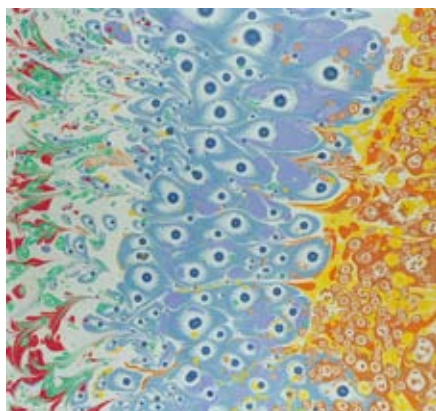
王國財
流沙箋



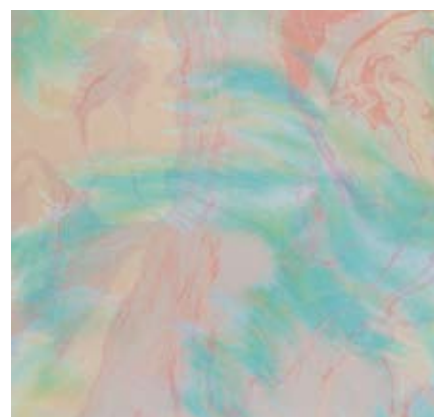
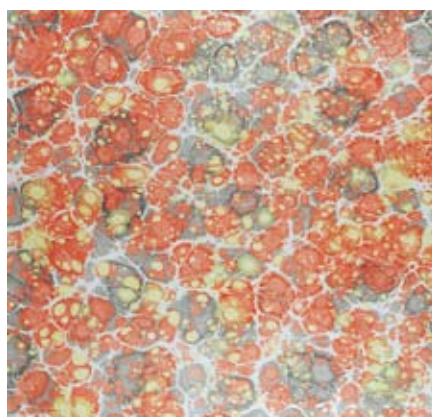
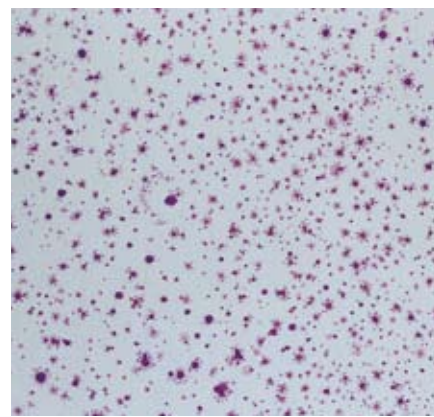
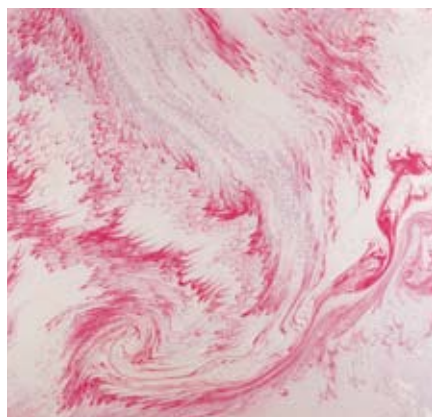
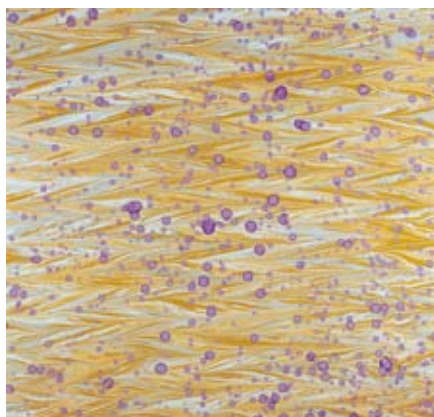
王國財
流沙箋



王國財
流沙箋



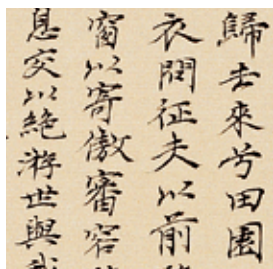
王國財
流沙箋



王國財
流沙箋

江育民，一九五八年生，國立台灣大學法律系畢業，現為專業書法家，師事王北岳、奚南熏先生，著有《秋毫精勁》、《硬筆書法》、《修護孫過庭書譜》、《智永楷書千字文》等書。作品曾獲全省美展書法類永久免審查等獎項。





小楷條幅·陶淵明
歸去來辭



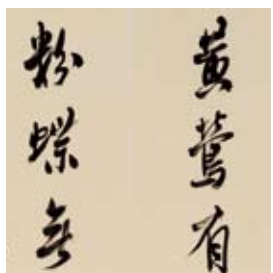
隸書中堂·翁方綱



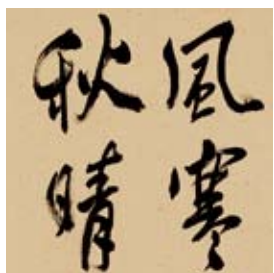
篆書中堂·周永錫
硯銘



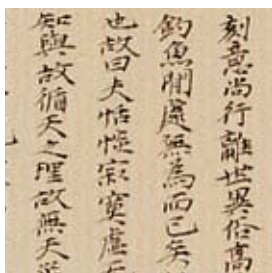
篆書對聯·飲冰室
宋詞集聯



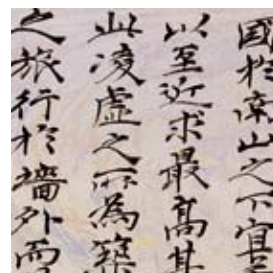
行書對聯



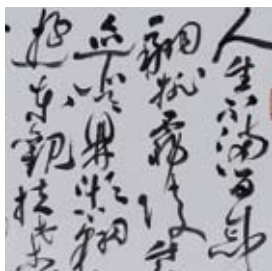
行書中堂·孫廷銓
暑中久雨新晴



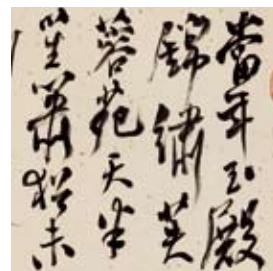
小楷條幅·莊子刻意



楷書斗方·蘇軾凌
虛台記



草書中堂·曹植詩



行書橫披·溥西山
清平樂

偶遇心得

江育民

第一次見到王國財老師是七、八年前，跟當代的幾位書畫家前輩們一起，在林試所的一次現場揮毫的聚會上，當天大家的興緻都很高。第一次用到王老師製作的紙，好像是楮皮宣；當天現場人很多，氣氛極熱絡，大家都在彼此觀摩，這種集體現場揮毫的機會極難得，許多前輩畫家也卯力一搏。大家都沒有仔細去考究紙張的特性，只覺這些紙很好用，紙質很光潔緊緻，墨色也很細密圓融，但是其間的關鍵何在？好像沒有談論，王老師在現場也沒什麼機會給我們說明，那天的聚會就熱鬧而空洞地結束了。

我因為工作的關係，常會接觸到書畫界的朋友，漸漸地常聽人提起王國財老師和他潛心研究的手工宣紙，也偶然有朋友好意地送我一些。這幾年來年齡稍長，稍有見識，也看出了這批紙張的不同凡響；既漂亮悅目而又觸感特殊，用起來也完全不同於市面上所可買到的棉、宣紙，太特別、太珍貴了。我捨不得用，輾轉找人問王老師有無可能量產，我和我書法界的朋友們都想買一些來用，得到的答案是無法量產。但也意外地收到了王老師贈送的另一批紙，還有一張表格，詳細註明了每種紙張的主要材料。這時湊巧認識了徐健國先生，他是中興大學森林系的碩士，在學校讀書時正好跟著張豐吉老師做過鳳梨紙，對手工紙有著相當的科學知識，也客氣地送過我幾張不同的鳳梨紙。我當初不以為意，後來一用之下，不禁大吃一驚，那種紙質的光潔細膩，與墨色層次之豐富，與慣常使用的台製宣紙竟有如此大的差異。我對紙張的興趣突然大了起來，經過徐先生的詳細說明，才逐漸對於紙張的特性有了基本的常識。徐先生很推崇王國財老師所研發的各類手工紙，並說

可以去林試所看看王老師就近請教。於是跟王老師又有機會面對面請教了。我這幾年用到了一些大陸紙，慢慢地在適應各種不同性質的紙張之餘，也有很大的興趣想知道各種不同紙張之間差距的關鍵所在。王老師可用非常精準科學的語句把它說得清清楚楚，讓聽的人明明白白的知道該如何選擇適當的紙。這對所有寫字畫畫的朋友來說都是意外的大禮。對於要不要用古法來做，王老師更有極精闢的見解，有些該用古法，有些不必；用現代科學的方法可以有更好的效果，更簡單的工序，更穩定的品質。他陸續做了好多讓人愛不釋手的紙，有些有古代的名目，有些可能完全是創造了。在這些紙上寫字有著完全不同於既往的感受，有些效果好得令人興奮，有些效果特殊到要想半天該如何來表現，創作的可能性大大地增廣了，技巧的開展與精深更加可能了。古人說夢寐以求，意思是說連作夢都在想；對我們來說，有誰做過這種夢呢？這真是超過夢想的幸福呢！



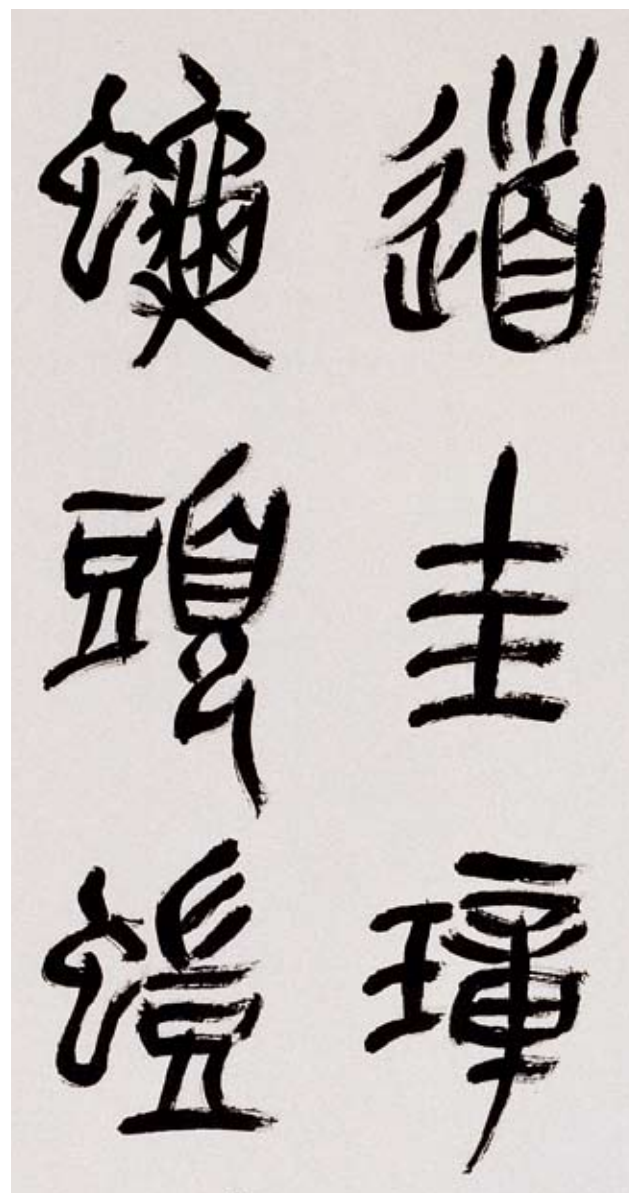
釋文：千里歸艫山映斜陽天接水
一聲長笛月橫南浦月當樓



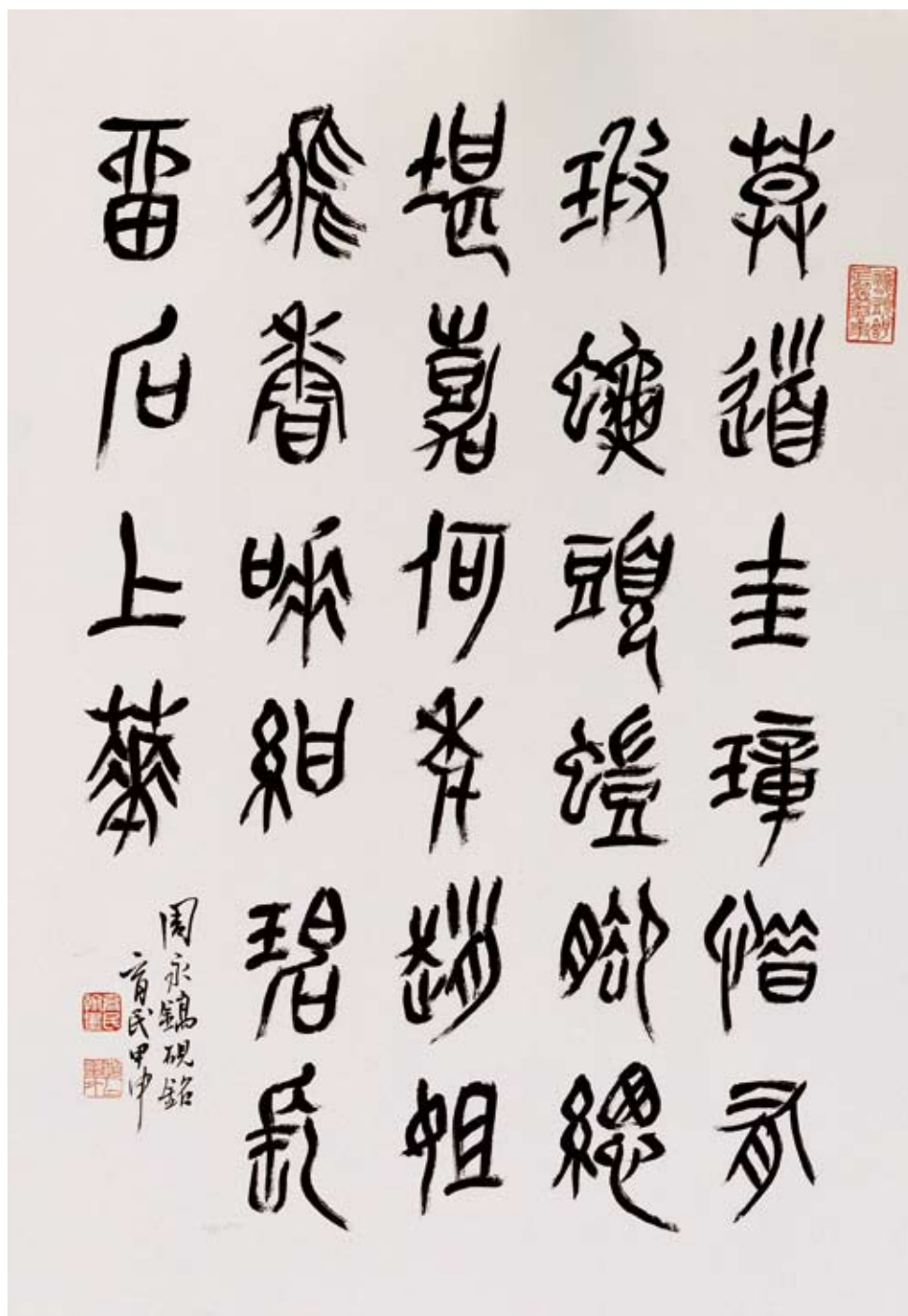
江育民

篆書對聯 飲冰室宋詞集聯 · 138 × 15cm × 2 · 2004

稻草雁皮生宣紙 · 編號：740812



釋文：莫道圭璋惜有瑕 蠅頭蠟腳總堪嘉
何年趙姐飛香唾 紺碧長留石上花

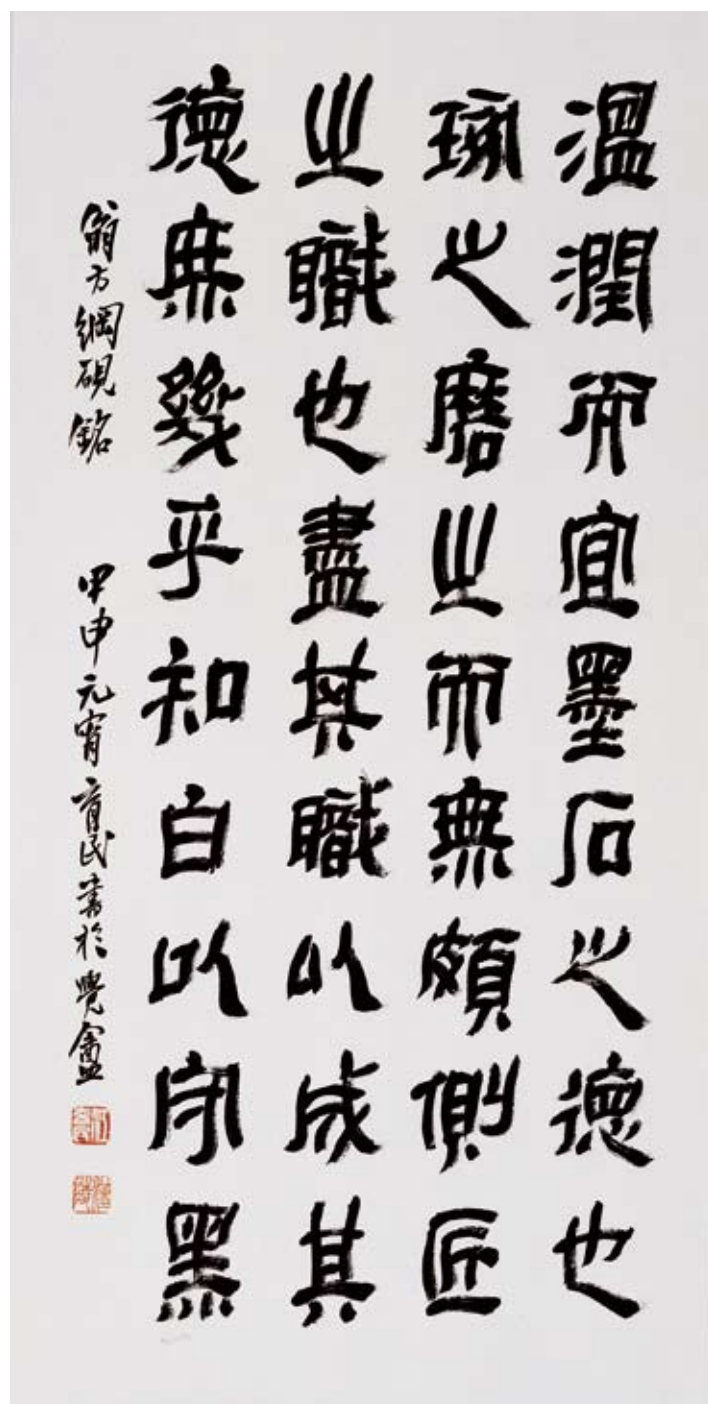


江育民

篆書中堂 周永鎬硯銘 · 67×51cm · 2004

稻草雁皮生宣紙 · 編號：740812

止職也



江育民

隸書中堂 翁方綱硯銘 · 88 × 45 cm · 2004

稻草雁皮生宣 · 編號：740812

而知還景翳以將入
巾車或棹孤舟既窈
之富貴非吾願帝鄉

歸去來兮田園將蕪胡不歸既自以心為形役奚惆悵而獨悲惜以往之不諫知來者之可追實迷途其未遠覺今是而昨非舟楫以輕颺風飄而吹
 衣開徑夫以前路服晨先之憂傲乃瞻衡宇載欣奔僮僕歡迎稚子僮門五粒記筑松菊猶存攜幼入室有酒盈罍引壺觴以自酌眴庭柯以怡顏倚南
 窗以寄傲審容膝之易安園日涉以成趣門雖無而常關策扶老以流憩時時瞻首而遐觀雲無心以出岫鳥倦飛而知還景翳以將入撫孤松而盤桓歸去來兮請
 息交以絕世與我而相遠復駕言兮河求悅親之情始榮辱者以消憂農人告余以春芳將有事乎西疇或命巾車或棹孤舟窈窕以尋壑亦崎嶇而經丘木落
 以時榮榮茂而西流爽鳥鳴之聲時或寄生之行休已矣乎寓形宇內復幾時曷不委心任去留胡為道微何之當貴非吾願帝鄉不可期懷良辰以孤往或種杖
 澗躬耕東皋以舒嘯臨清流而賦詩聊乘化以歸盡樂夫天命復奚疑

陶淵明歸去來辭

癸未夏日江育民



江育民

小楷條幅 陶淵明歸去來辭 · 64 × 14cm · 2003

三桠生紙 · 編號：910506

豈特百倍於臺而已哉然
為禾黍荆棘丘墟隴畝
往而忽來者歟而或者欲

國於南山之下，宜若起居飲食與山接也。四方之山莫高於終南，而都邑之麗以者莫近於扶風。以至近求最高，其勢必得，而太守之居未嘗知有山焉。雖非事之所以損益，而物理有不當然者。此凌虛之所為築也。方其未築也，太守陳公杖屨逍遙於其下，見山之出於林木之上者，常如人之旅行於牆外而見其髻也。曰：是必有異，使工鑿其前為方池，以其土築臺高出於屋之危而止。然後人之至於其上者，恍然不知臺之高，而以為山之踴躍奮迅而出也。公曰：是宜名凌虛，以告其從事。蘇軾而求文以為記。軾復於公曰：物之廢興成毀，不可得而知也。昔者荒草野田，霜露之所蒙翳，狐兔之所窟伏，方是時，豈知有凌虛臺耶？廢興成毀，相尋於無窮，則臺之復為荒田野草，皆不可知也。嘗試與公登臺而望，其東則秦穆公祈年橐泉也，其南則漢武之長楊五柞，而其北則隋之仁壽、唐之九成也。計其一時之盛，宏深詭麗，堅固而不可動者，豈特百倍於臺而已哉？然而數世之後，欲求其髣髴而破瓦頽垣無復存者，既已化為禾黍荆棘，丘墟隴畝矣。而況於此臺歟？夫臺猶不足恃以長久，而況於人事之得喪、忽往而忽來者歟？或者欲以夸世而自足，則過矣。蓋世有足恃者，而不在于臺之存亡也。既以言於公，退而為之記。

蘇軾凌虛臺記 甲申春日 育民



江育民

楷書斗方 蘇軾凌虛台記 · 64×44cm · 2004

楮皮流沙箋 · 編號：770105

也故曰夫恬惔寂寞虛無為此天
知與故循天之理故無天災無物累
忤虛之至也不與物交淡之至也無
並流無繫極上際於天下蟠於地化

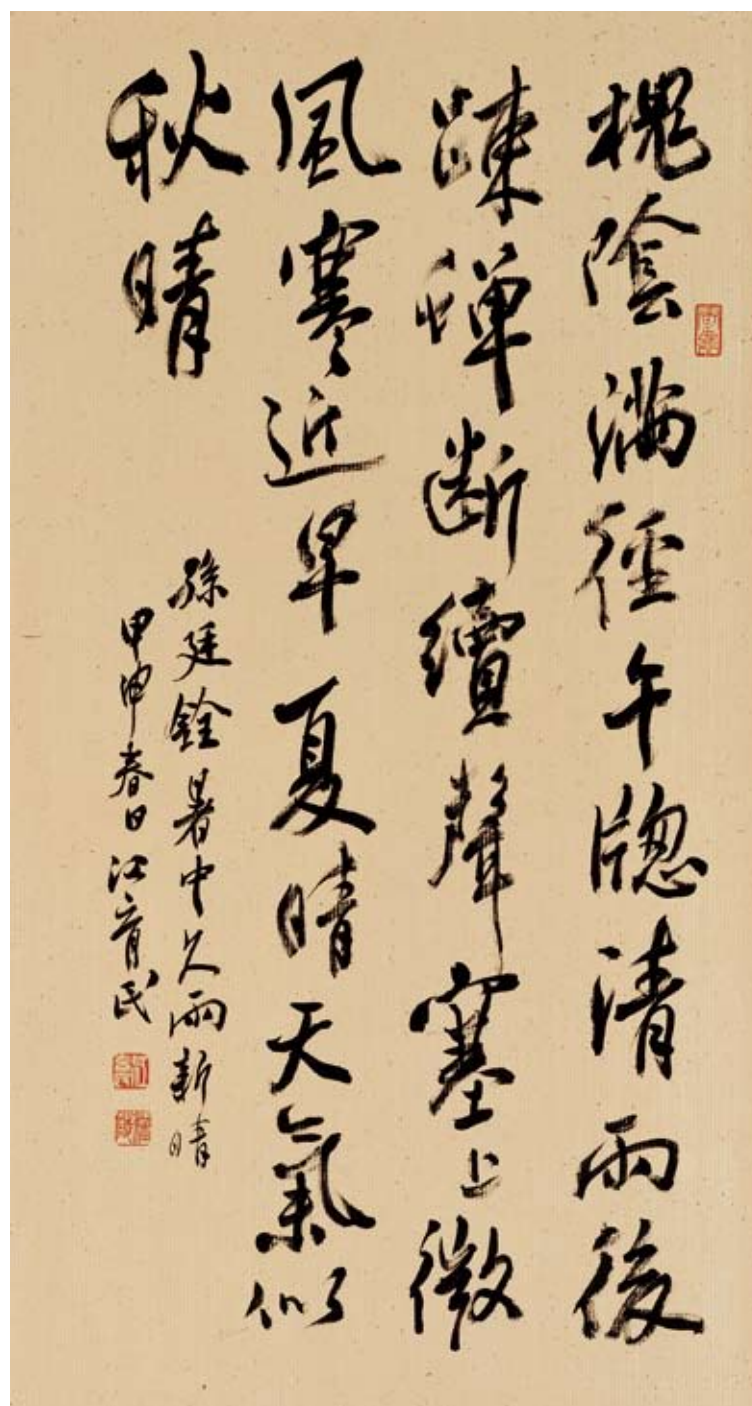


江育民

小楷條幅 莊子刻意 · 86 × 14cm · 2003

龍鬚楮皮羅熟紋紙 · 編號：910520

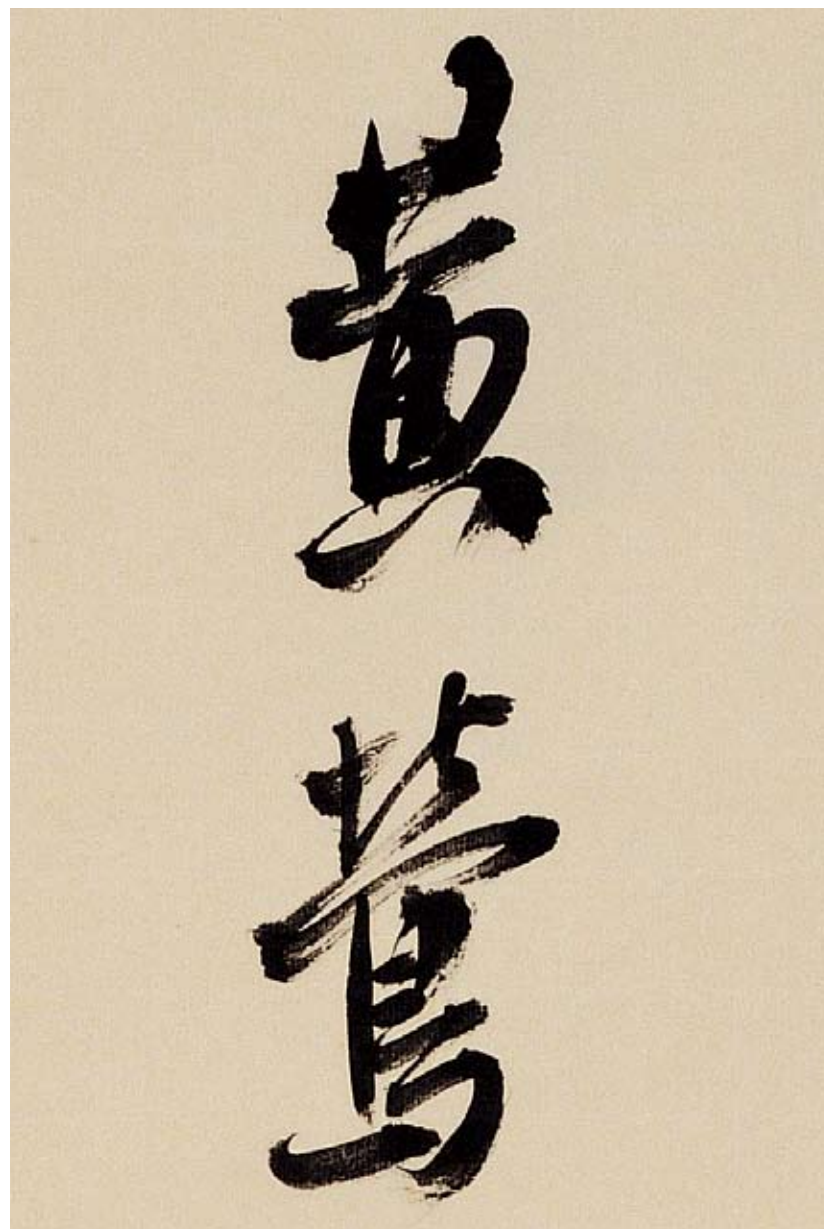


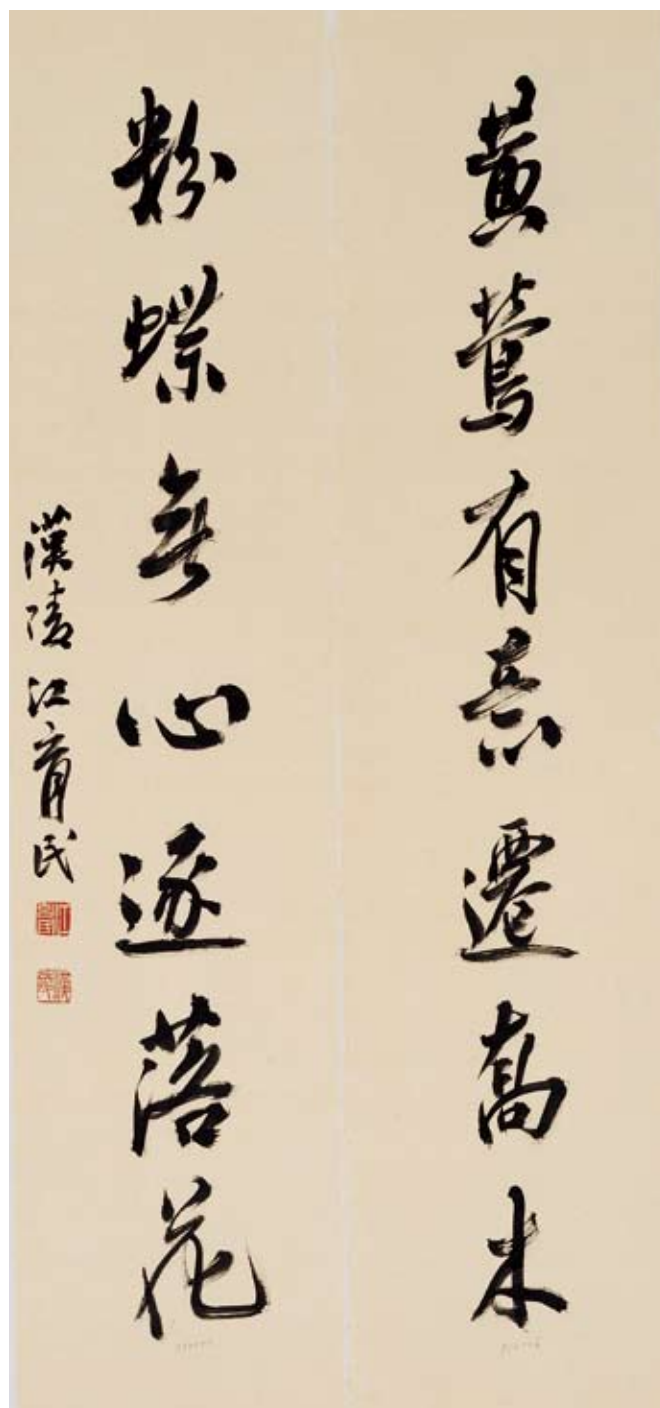


江育民

行書中堂 孫廷銓暑中久雨新晴 · 97×50cm · 2004

生羅紋金砂塵紙 · 編號：921020

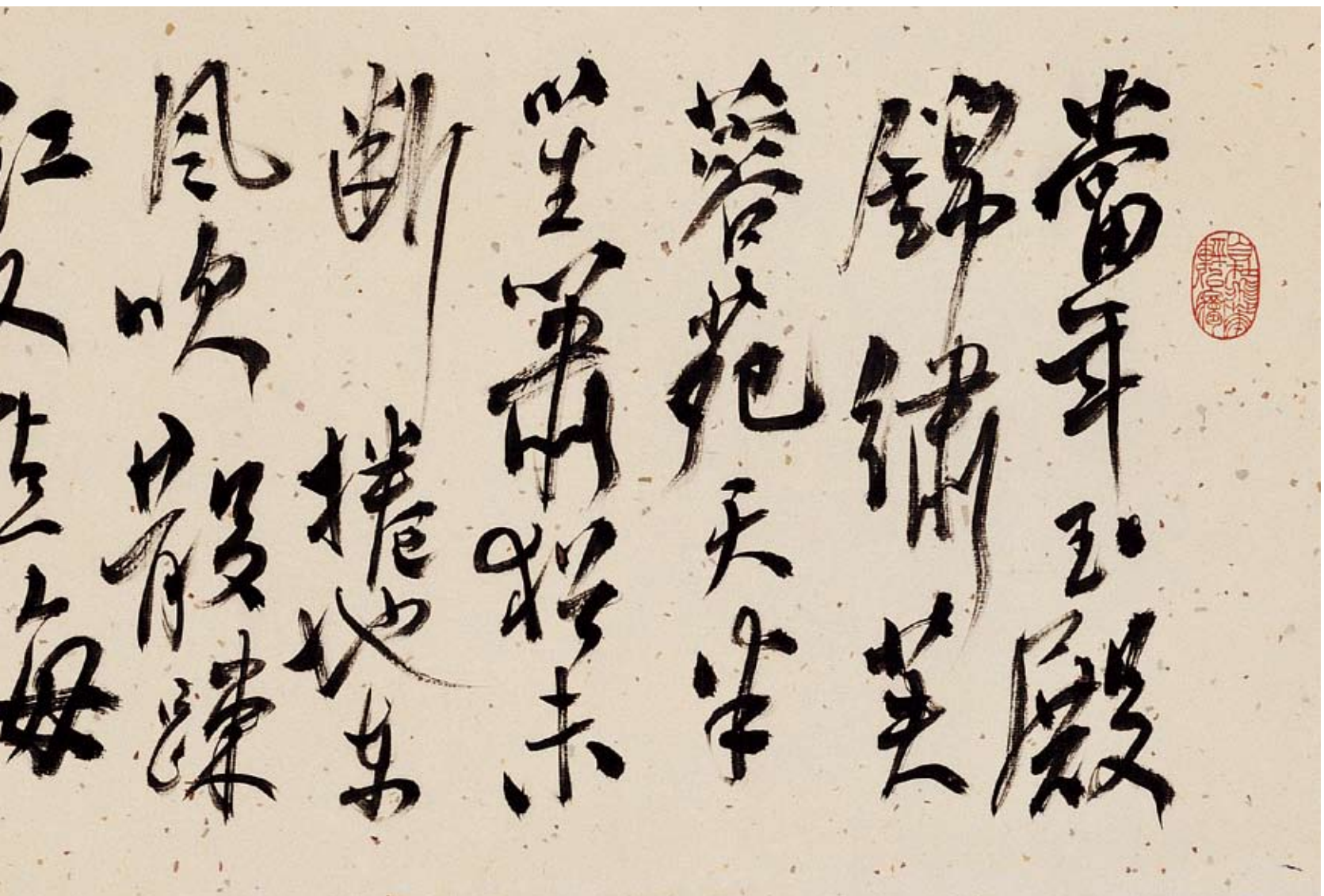


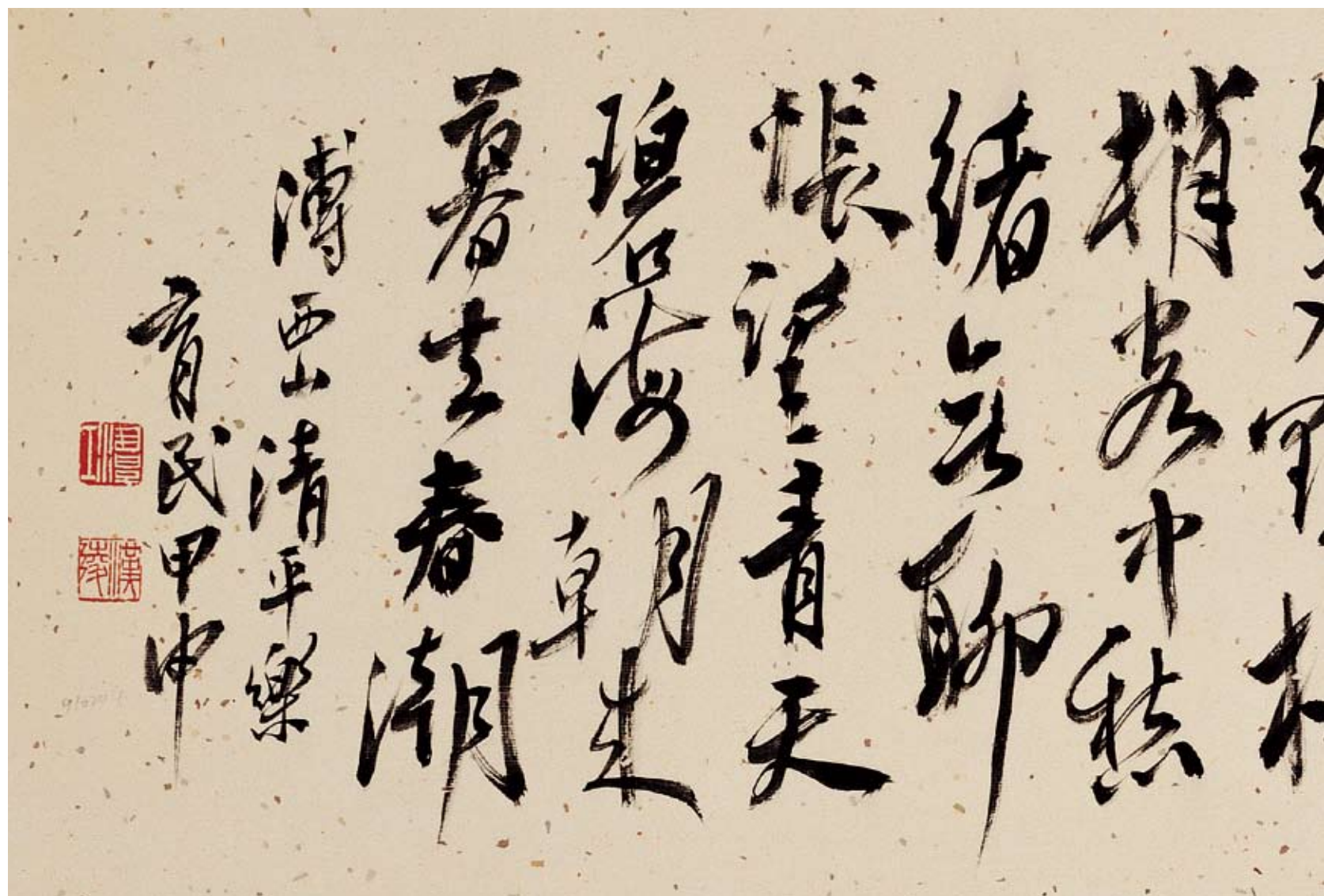


江育民

行書對聯·96×22cm×2·2004

三桠生紙·編號：910506

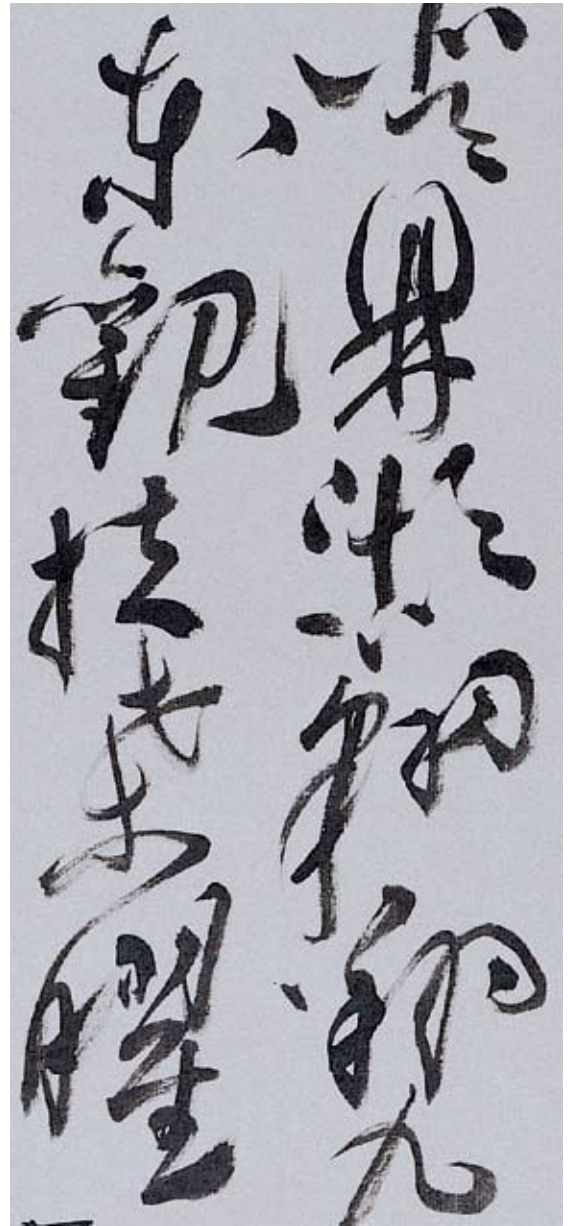




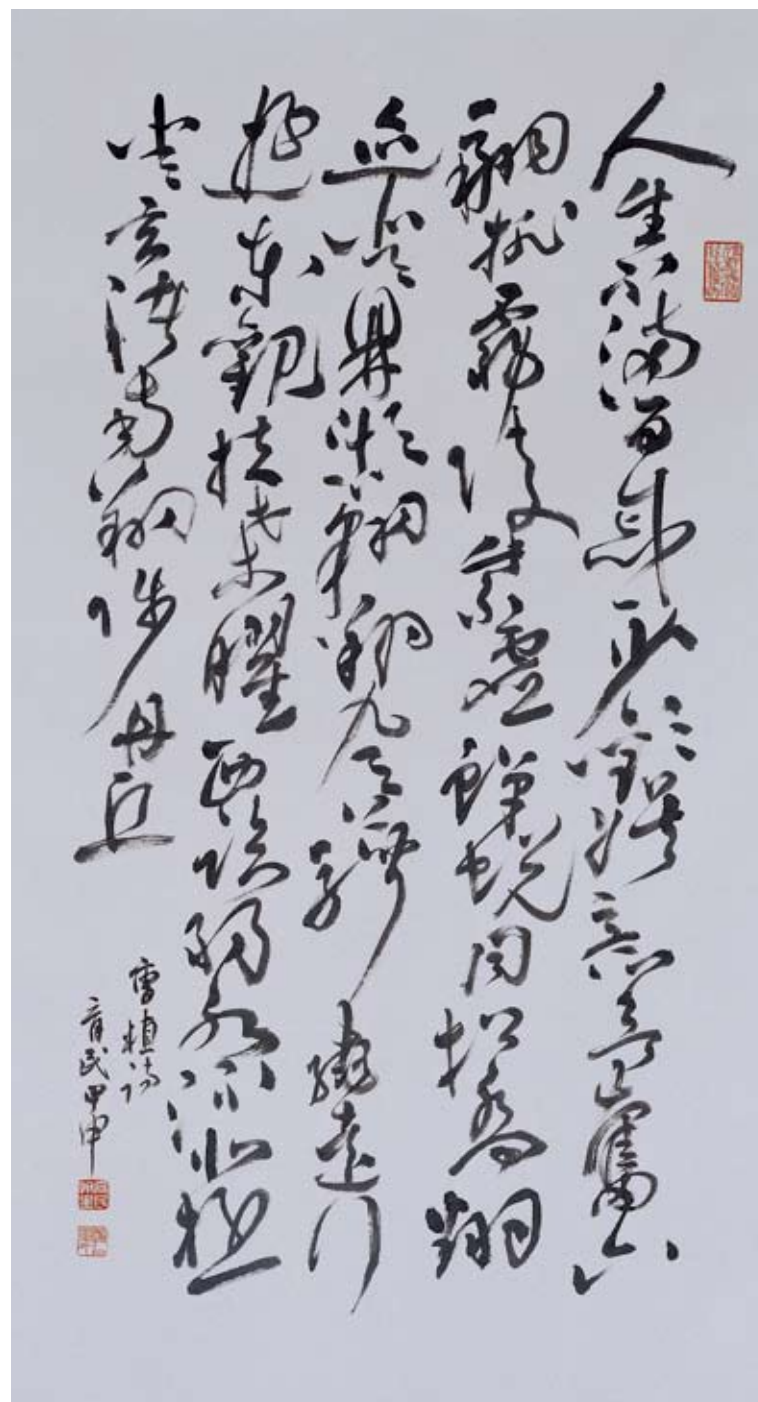
江育民

行書橫披 溥西山清平樂·96×33cm·2004

桑斑雁皮生紙·編號：910204



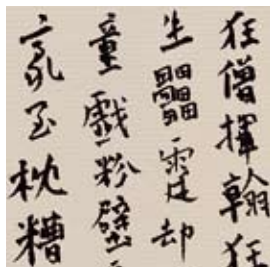
釋文：人生不滿百 戚戚少歡娛 意欲奮六翮 排霧凌紫虛
蟬蛻同松喬 翻跡登鼎湖 翱翔九天上 騁轡遠行遊
東觀扶桑曜 西臨弱水流 北極登玄渚 南翔陟丹丘



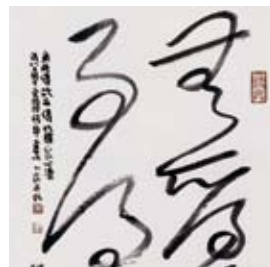
江育民
草書中堂 曹植詩 · 94 × 50cm · 2004
熟銀宣 · 編號：910226



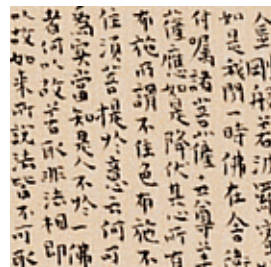
陳宗琛，一九五九年生，號卜茲，別署溪心散人，書室名東山草堂、老芒書屋。曾入澹廬，弘道門牆，書法植基於柳誠懸、顏魯公，並兼擅各體。近年以來致力於狂草之創作，取徑傅青主、八大、徐文長、旭、素、二王，並參章草篆籀意而自成體勢。大字綿密雄渾而多變，小楷空靈淨潔，能自圓一法。著有《卜茲書法集》、《卜茲的狂草世界》等書。



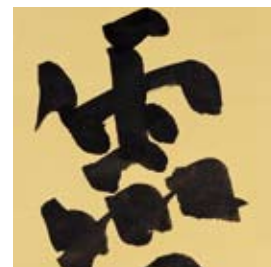
懷素草書歌



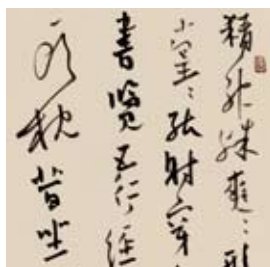
無所得故而得



楷書金剛經



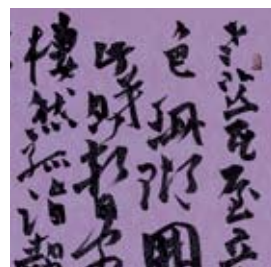
靈飛



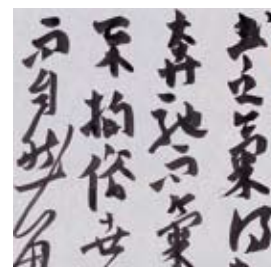
草書寒山詩



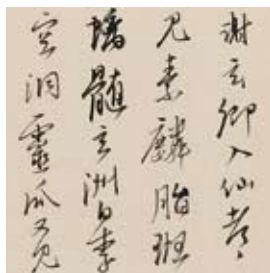
草書得好友來



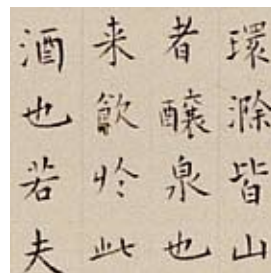
老芒瓦屋·草書斗方



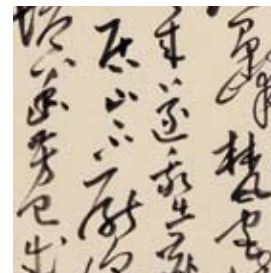
論書扎句



臨董玄宰栖真志



楷書醉翁亭記



寒山詩草書堂幅

試用王國財手製紙

陳宗琛（卜茲）

手工精製三極手工紙錄栖真志手卷跋文

以王國財教授手抄紙，偶臨董玄宰栖真志行草卷，水墨流暢平淡天真之勢，或得其意旨。蓋古人作書寫畫，考究者輒窮搜紙墨，冀欲筆精墨妙而後止也。茲以今之筆墨，欲趨近古賢，除心性近古之外，紙墨相發實其至要之旨也。卜茲於南台故里之老芒樹屋。

手工精製金箋紙

其金淡雅細膩，吾人以唐墨（大陸墨條）磨之令濃膩，以惠風堂小黃鶴試之別具韻味。若厚度不足則暈染甚速，而難於駕御。受墨後紙能分彩，變化多端，應多試他種煙料，以別其適性。

仿宋羅紋

此紙是吾人在林試所選紙時的大宗，紙色古雅，羅紋是手抄時所留下的自然紋路，相當美觀討喜而深具特色，此紙作工細致密實，為難得之佳紙，極適於小行書、小楷書之書寫。吾人以此紙寫小行楷濃墨，呈小暈染有厚實感，墨色變化豐富，至為難得。

吾人常習慣以墨書寫於紙絹之上，所選用之手工紙以米黃、白色、泥金、銀色系列為主軸，而王國財先生之手製紙之精緻內斂，相似於明人所使用之泥金、金箋紙，而此中之分野應在於墨量、紙張的相發係數，及使用人的書寫習慣，而使用者當習於紙墨互動，紙張性格之特色的相互妥協與趨

合。吾人偶以為之，可見其佳勝處當屬細膩典雅之極品。

銀色手工絹澤紙

銀箋手工紙，吾人以小橋溪店水流香墨條磨濃墨，墨色能有變化，受墨之紙張不暈，適小行書。此紙之顏色沉著，有小光澤但不輕佻，深具特色。



陳宗琛

靈飛 · 29 × 65 cm · 200

生金宣 · 編號：910225

著衣持鉢入舍衛大城乞食於其城中次第乞已還至本處飯食訖收衣鉢洗足已敷座而坐時長老心佛言善哉善哉須菩提如汝所說如來善護念諸善信善付囑諸善信惟汝今諦聽當為汝說善哉須菩提若三想若非三想非三想我皆不入三昧涅槃而滅度之如是滅度無量無數阿僧祇劫眾生及無量阿僧祇劫不住相布施其福德不可思量須菩提於意云何東方虛空可思量不也在尊須菩提南西北四方維相即非身相佛告須菩提及所三月相皆是雲云若見諸相非相即見如來須菩提白佛言若尊願三月眾生可乃至一念生淨信者須菩提如來悉知悉見是諸眾生得如是三尊重福德何以故是諸眾生三復和相人相而說汝等比丘知我說法如筏喻者法尚應捨何況非法須菩提於意云何如來得阿耨多羅三藐三菩提提於意云何若人滿三千大千世界七寶以用布施是人所得福德寧多為多不須菩提言甚多若尊何以故是須菩提於意云何須陀洹能作是念我得須陀洹果不須菩提言不也在尊何以故須陀洹名為人派而三所入不



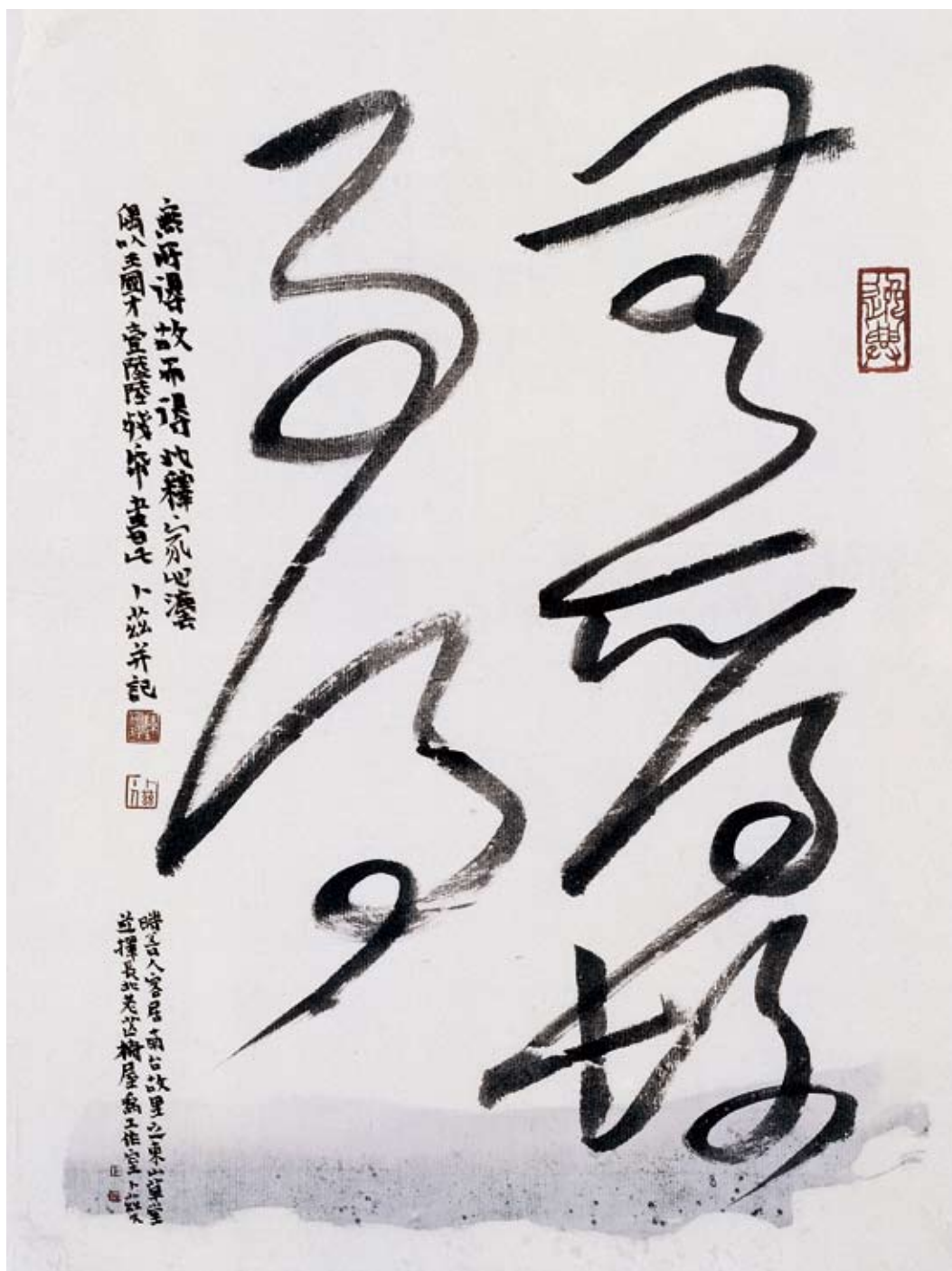
陳宗琛

楷書金剛經・65×32cm・2002

龍鬚楮皮羅紋熟紙・編號：910527

釋文：無所得故而得

2002年邀約幾位書畫家至林業試驗所，策劃展覽事宜並挑選創作用紙，我將他們選好的紙，用一張試驗完畢棄置不用的小紙包起來。宗琛兄寄來作品正片，赫然發覺有張作品是寫在這種包裝紙上，文人惜紙之情，可見一斑。這張包裝紙是多年前，試驗手工紙施膠方法時所抄，當時總共試驗了二百多個條件，這張紙是第166個條件，翻閱舊記，上書“本日所抄似乎不理想，可能是新製玉米糖膠未熟成故，隔數日再試試”，特為之記。王國財。



陳宗琛

無所得故而得 · 27×36cm · 2003

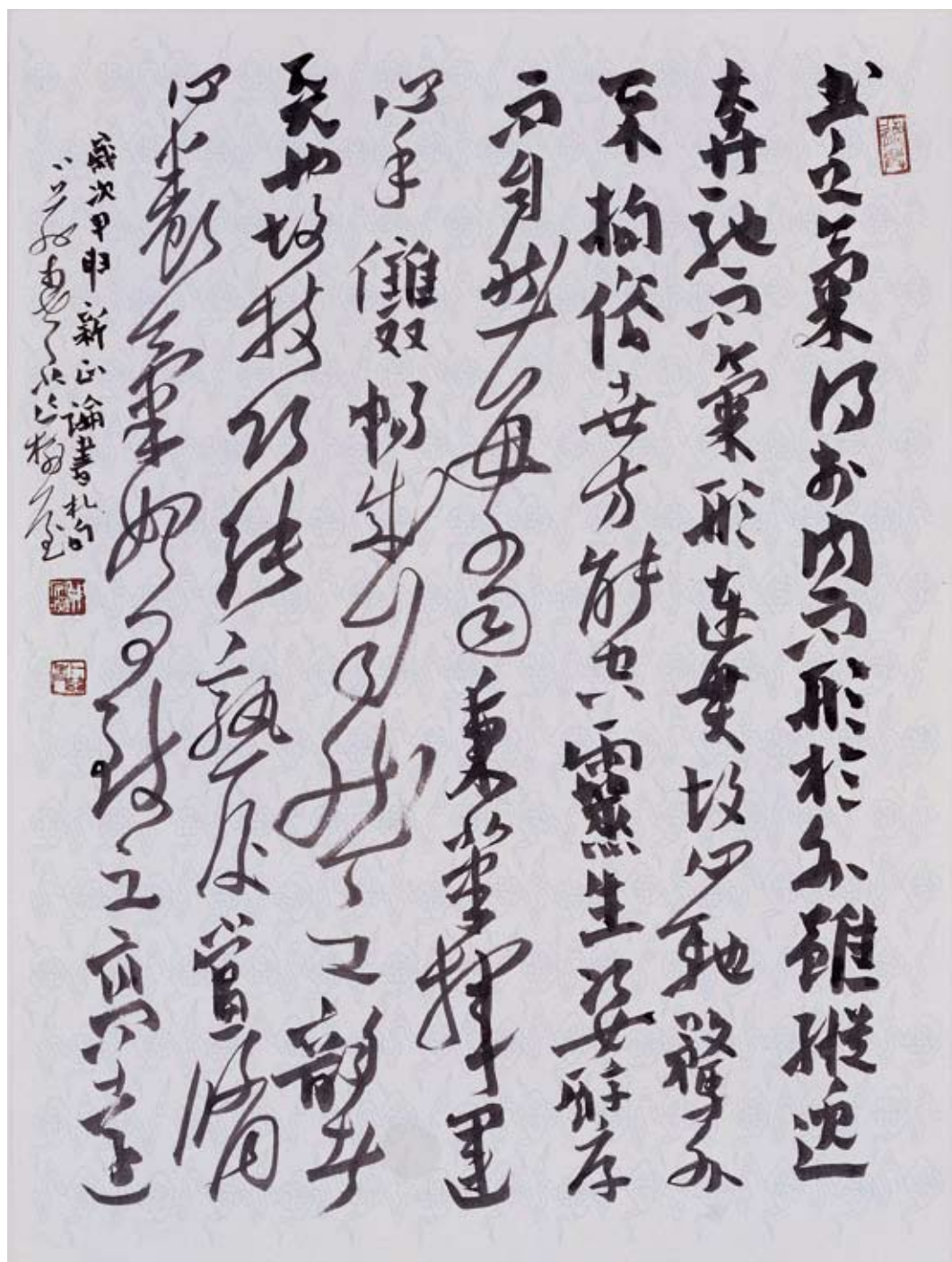
熟殘紙 · 編號：166

狂僧揮翰狂且逸獨任天機摧格律龍虎恣目擊畫
 生鬪雷走却避鋒鏑壯莫弔絹素宣不貴只嫌局促以
 童戲粉壁長廊數十間興來小豁胸中氣長幼集賢
 家玉枕糟藉麴猶半醉忽然絕叫三五鼓滿壁
 縱橫千篆字吳興張公亦莫顛葉縣公亦何謂如
 熊如罴不足以此為能如蛇不足擬涵物動鬼神
 泣狂風入林石亂起殊形怪狀不易說於中雖燥尤枯
 絕逢危程秉曰慘烈如朋槎以木爭摧折塞羊急死
 大漠霜胡天鵝入陳山雪偏於少事轉新奇郡
 尹王公同賦詩林藤動鐵塊三舍好子寒猿驚之
 時以生絕藝人莫測假以常費護持力連城之壁不
 可量也
 年知州聖當懷素草書歌

陳宗琛

懷素草書歌·65×47cm·2003

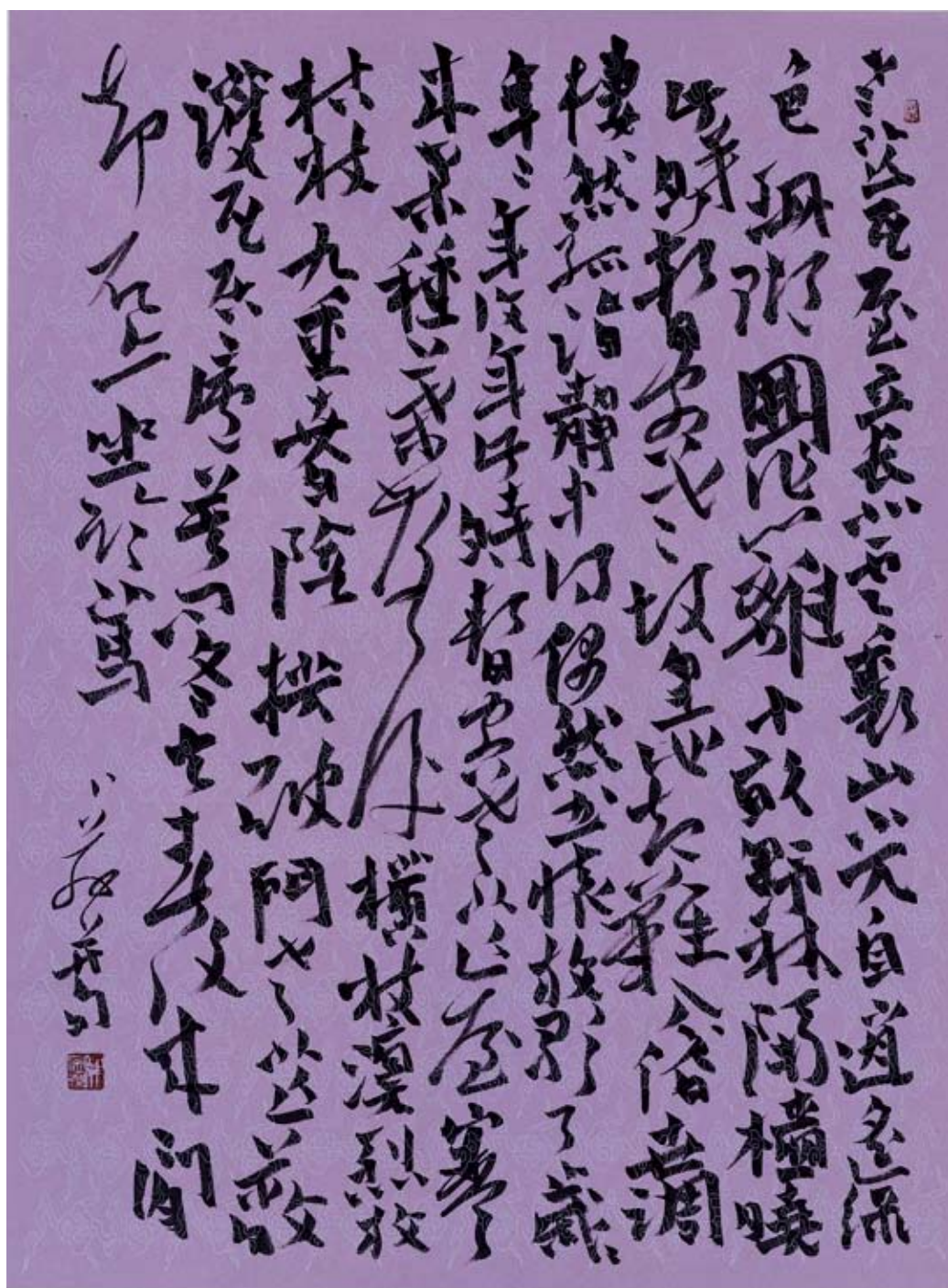
三桠楮皮羅紋生紙·編號：910508



陳宗琛

論書扎句・64×47cm・2004

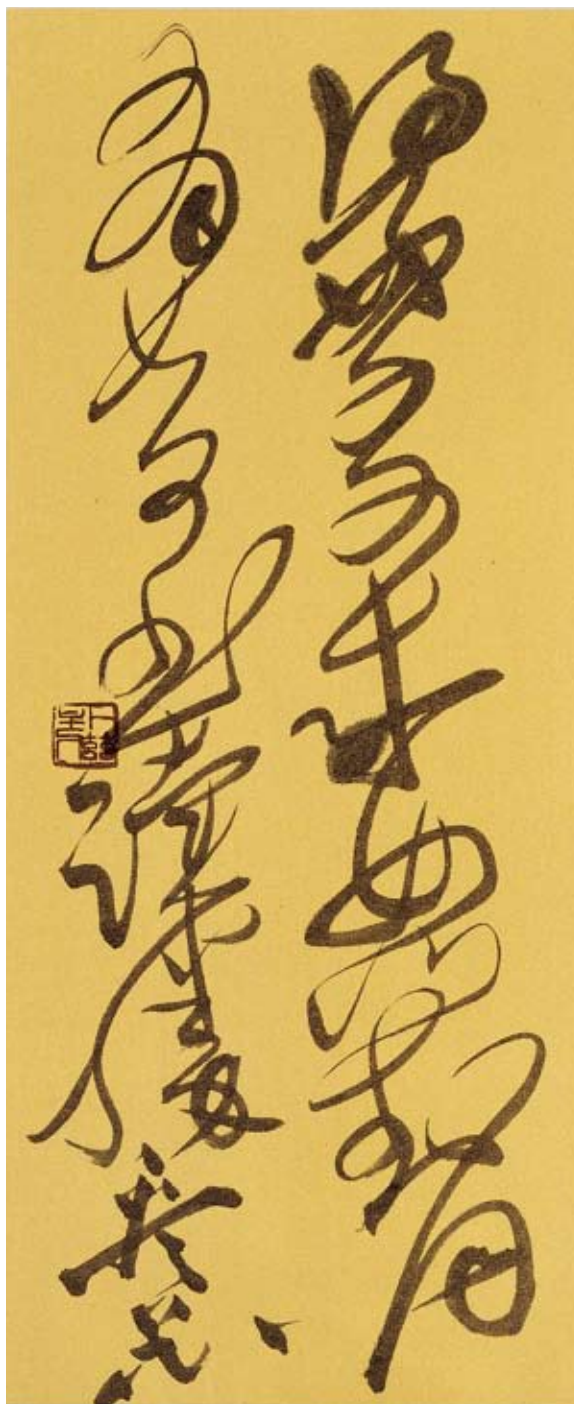
如意雲紋熟紙・編號：920819



陳宗琰

老芒瓦屋 草書斗方 · 64×47cm · 2004

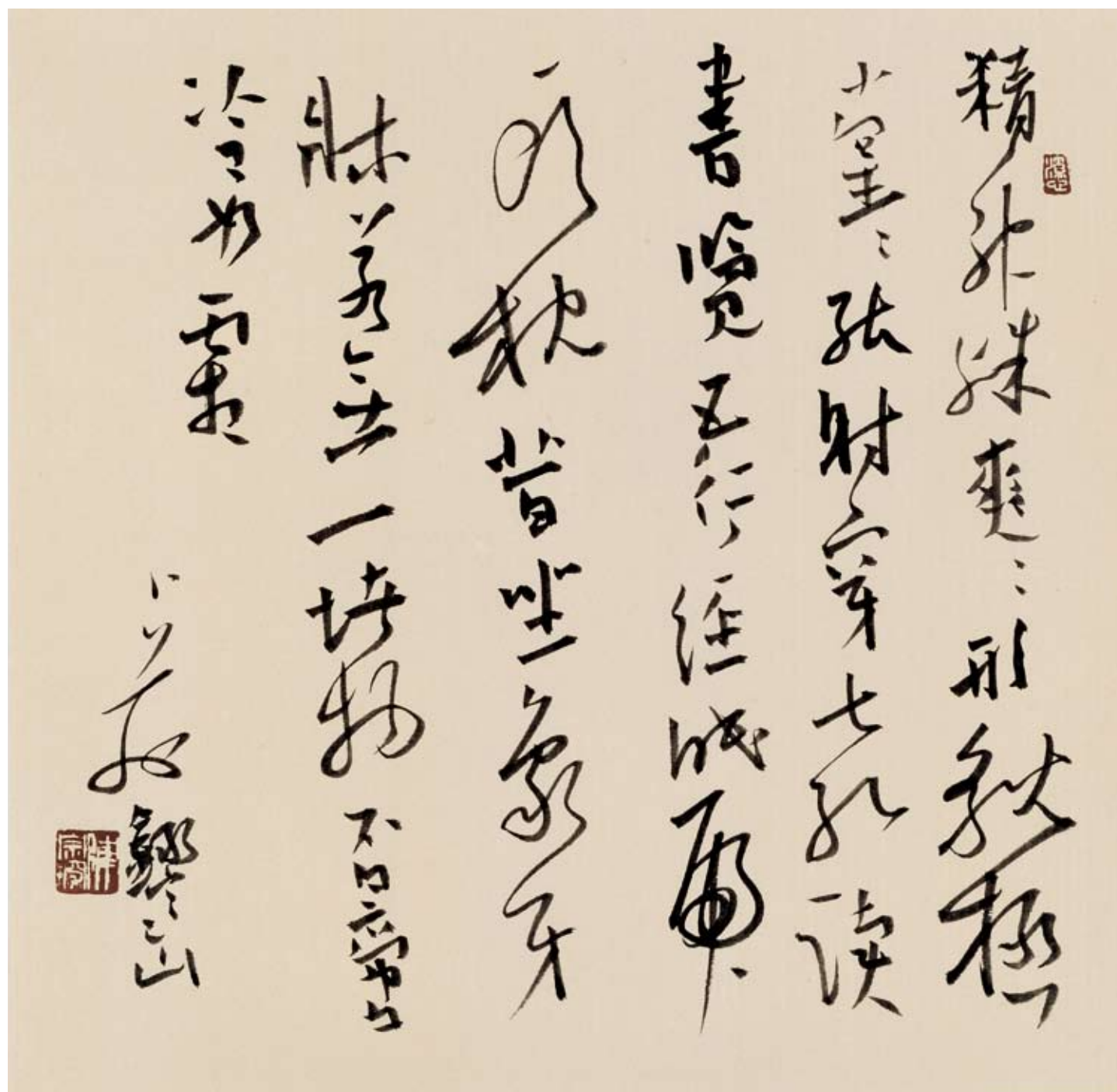
如意雲紋熟紙 · 編號：920819



陳宗琛

草書得好友來・65×23cm

生金宣・編號：910225

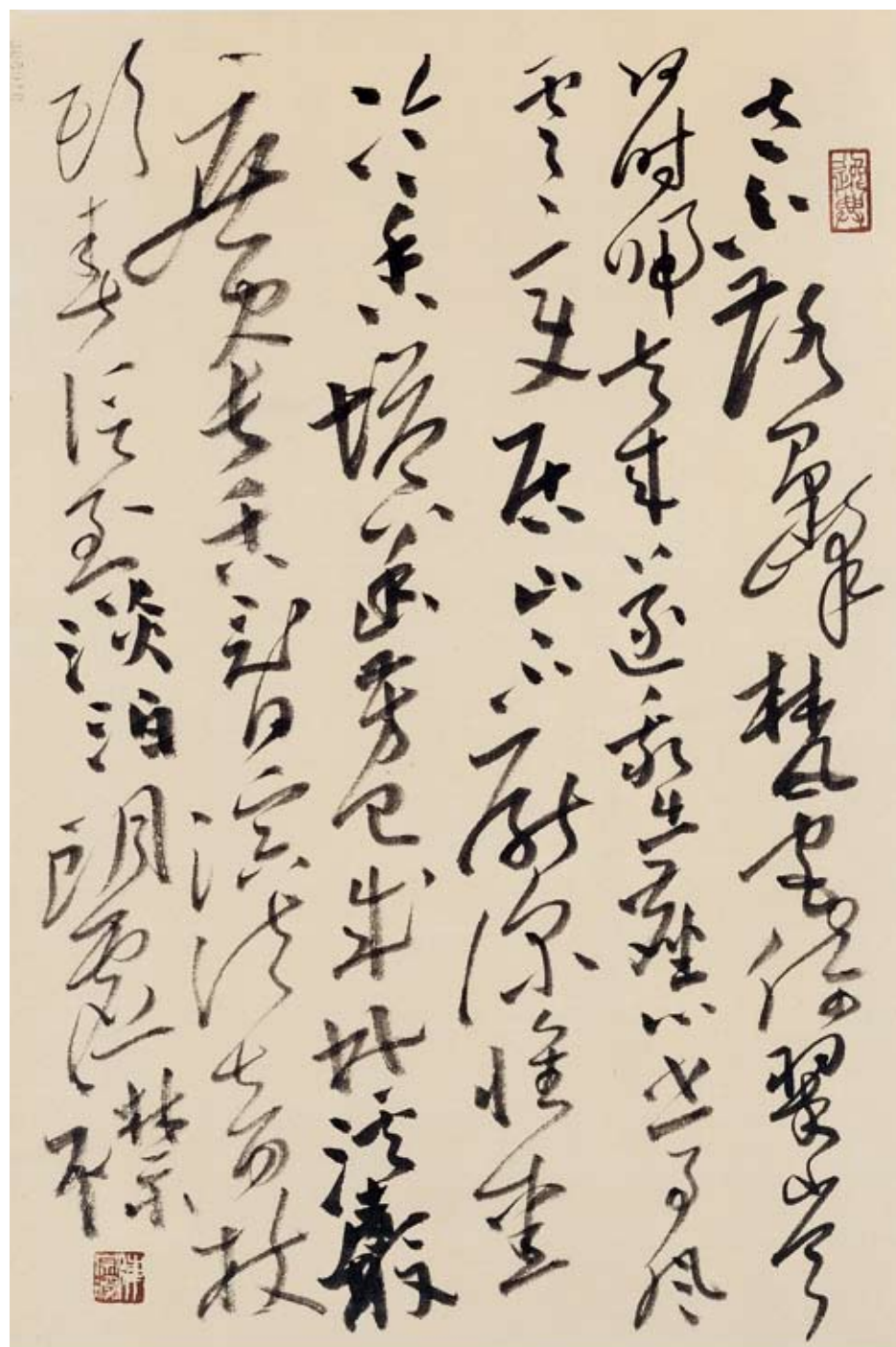


陳宗琰

草書寒山詩 · 32 × 31 cm

三桎楮皮羅紋生紙 · 編號：910508

釋文：太白落群峰 梵宮倚翠岑 何時歸去來 遂我出塵心
世事風雲變 居山不厭深 惟愛冷香塔 幽芳已成林
溪聲廣長舌 竟日演法音 枝頭春信到 淡泊朗虛襟



陳宗琛

寒山詩草書堂幅・48×66cm・2002

三桠生紙・編號：910506

此紙近二十年前所抄，有鐵銹，殊可惜。當時樹皮解
纖用搗槌機，搗槌時藉機件磨擦，使槌棒移位，達到均勻搗
槌的目的，但磨擦所生鐵屑，常飄落漿白之中，防不勝防，
終致棄去不用，今多以木槌人手搗漿，常不勝其勞。王國財
記。

醉翁亭記
 環滁皆山也。其西南諸峰，林壑尤深，望之蔚然而深秀者，琅琊也。山行六七里，漸聞水聲潺潺，而瀉出於兩峰之間，有泉焉。回峰轉石，莫不幽然。於泉上，有亭，翼然其高，故曰醉翁亭也。作亭者誰？山之僧智仙也。名之者誰？太守自謂也。太守與客來飲於此，飲少輒醉，年又最長，故自號曰醉翁也。醉翁之意不在酒，在乎山水之間也。山水之樂，得之心而寓之酒也。若夫日出而林霏開，雲歸而巖穴暝，晦明變化者，山間之朝暮也。野芳發而幽香，佳木秀而繁陰，風霜高潔，水落而石出者，山間之四時也。朝而往，暮而歸，四時之景不同，而樂亦無窮也。至於負者歌於途，行者休於樹，前者呼，後者應，偃偻提携，往來而不知倦。滁人遊也。臨溪而漁，溪深而魚肥，釀泉為酒，泉香而酒冽，山肴野蔌，雜然而前陳者，太守宴也。宴酣之樂，非絲竹射者中，奕者勝也。林樹陰翳，鳴聲上下，遊人去而禽鳥樂也。然而禽鳥知山林之樂，而不知人之樂。人知從太守遊而樂，而不知太守之樂其樂也。醉能同其樂，醒能述以文者，太守也。太守謂誰？臨淮陳陽公也。
 余於梅翁，室展玩，古軍黃庭經，初刻見其筋骨肉，三者俱備，後人得其一二，其即唐初諸公，親觀右軍墨跡，而中索頭，日置黃庭經一本，展玩遺時，倦則暇，若數行，若六極，若引，若再，日類然如是者數月，而右軍運筆之法，莫之愈出，味之愈永，幾為執筆者擬之，終日不成一字，迨秋初，氣爽，偶檢閑歌，陽公文集，愛其婉逸流媚，在傳歐陽公得昌黎遺稿，于廢書篋中，讀而心慕之，苦心探賾，至忘寢食，遂以文章名冠天下，予輒有勳于中國，歐古軍作小楷數百餘字，聊以寄意，故云如鴈雁臺之於黃鶴樓也。
 嘉靖三十年辛酉七月二十四日，長洲文徵明書於玉琴山房時年八十有二。

陳宗琛

楷書醉翁亭記 · 65 × 30cm · 2001

本色雁皮生紙 · 編號：761103

謝玄卿入仙者
凡素麟胎相
隨龍主洲事
空洞靈瓜兒
彈心琅之漱以
煎膏之生髮
洞陰之靈火
雲和之想又凡
回常轉風之
降以人所未
有者玄卿也
遇一老於負山
傳索隱要行也
人歎曰水中老
人懷素也之至
此亦靈生也
素至不知湖水
深日之忘却
也陵岸
張志和字子同自

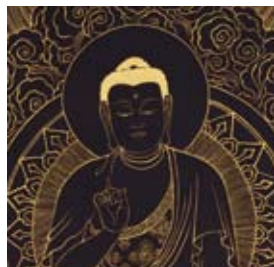
彈烟波釣隱客
蘇金誠外郎
房樓儒垂釣
自怡之隱躬
鄉友著陸羽常
向親為法其意
太虛為家明月
為燭與岸海
夕常共游予不
得往事許玄平
隨陽山南場不
候服餌時負薪
賣於市日取計
日一池為之而
忘盡如所著
食有陳別被其
君討著又移折
屋入深居
田游龍隱太白
山後乃貧艱居
許由祠旁為家

素子其弟游蘇
野服生區口先
生以佳客對曰臣
所謂泉石真者
烟霞銅瓶也
拜崇文館不受
許棣莊唐進士
習業於法王親
嘗策馬入蜀玉
太乙先生少微其
君曰爾為之乎
兄讀黃庭經也
予曰何乃乃若
曰玄子之其精也
真莊子之真人之
息以踵黃庭之
仙思一部壽世
家所生之天曰
玄子其矣
小字宗琛字子同號玄卿
臨董玄宰栖真志
三極生紙

陳宗琛
臨董玄宰栖真志 · 282 × 21 cm · 2002
三極生紙 · 編號：910506



聶蕙雲，一九六五年生，一九八八年國立台灣師範大學美術系畢業，一九九五年國立台灣師範大學美術研究所畢業，現任教華梵大學美術系，曾獲第六屆高雄市美展國畫組優選，一九九五年教育部文藝創作獎國畫類第二名。



釋迦牟尼佛



心經



白衣大士



觀自在菩薩



歡迎光臨



白描觀音



臨宋人梅禽圖

試紙有感

聶蕙雲

在寒流難得來襲的農曆過年期間，每每繪畫至深夜。腦海中浮現一些字句，是明代董其昌在《畫禪室隨筆》對仇實父的繪畫評論「其術亦近苦矣」，必須「積劫方成菩薩」，不禁莞爾。有一次，休息時翻閱侯吉諒先生編的《手工紙與文人畫》一書，裡頭提到了王國財老師一開始製作磁青紙時手忙腳亂的場景，以及為製作羊腦箋循清人筆記資料買羊腦回來試驗的事，深覺與王老師研製紙張背後所需付出的專業知識和辛勞努力相較，個人的繪畫創作實在是既單純又容易許多。

學校畢業這幾年的作品大部分以工筆居多，一則覺得目前視力與體力應較未來為佳，可以處理較細的描繪；二則想藉此學習中國傳統繪畫裡有關設色與造型的能力，鍛鍊自身與古人的美感經驗對話。表現於題材上則分為兩類：一類來自個人對宇宙天地的誠心敬意以及對大自然人、事、物的歡喜感謝，前者為佛菩薩，後者如人物、動植物、山水等；另一類來自對身處二十一世紀的社會現象觀察和自身女性的角色體悟作為創作靈感來源，具有批判省思的意圖，如此次以冷金箋繪製的（歡迎光臨）。

接觸中國傳統藝術以來，無論工、寫，畫面雋永、耐人尋味的意境，一直是我個人努力追求的方向。隨著年歲增長，假設技巧可以與時俱進的話，最在意的仍是在作品中看到技巧以外的東西。每隔一段時日，回頭檢視自己的創作，若尚能於其內找到一些耐看玩味的地方和心中的某種感動，那將會是我在藝術創作方面最欣慰滿足的收穫了。



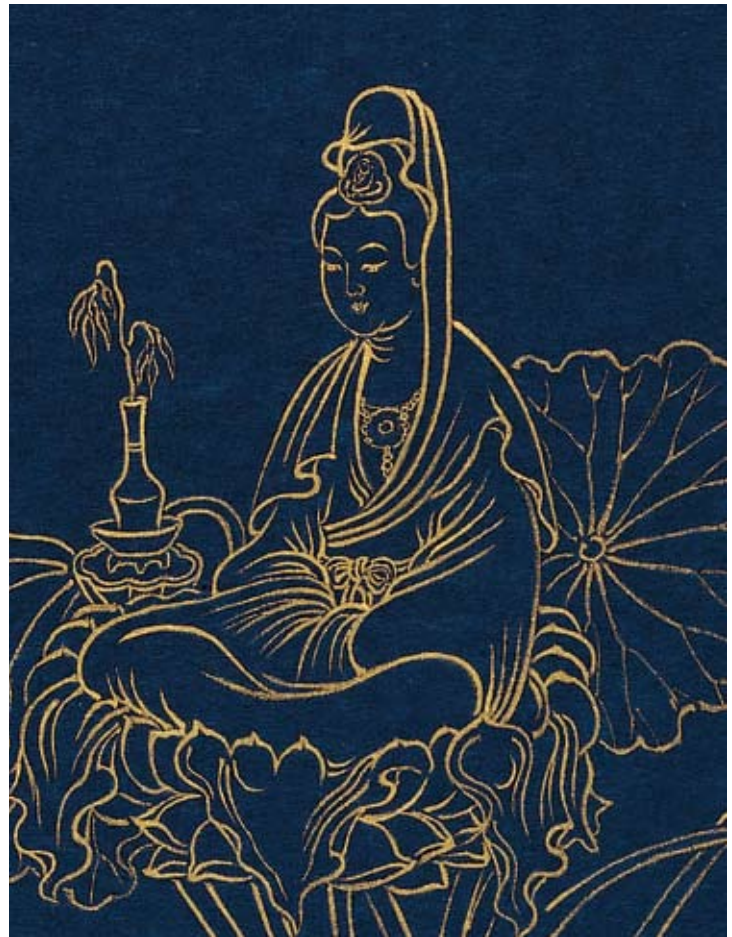




聶蕙雲

觀自在菩薩 · 42 × 90 cm · 2003

龍鬚楮皮羅紋熟紙 · 編號：910520



仿明人白衣大士



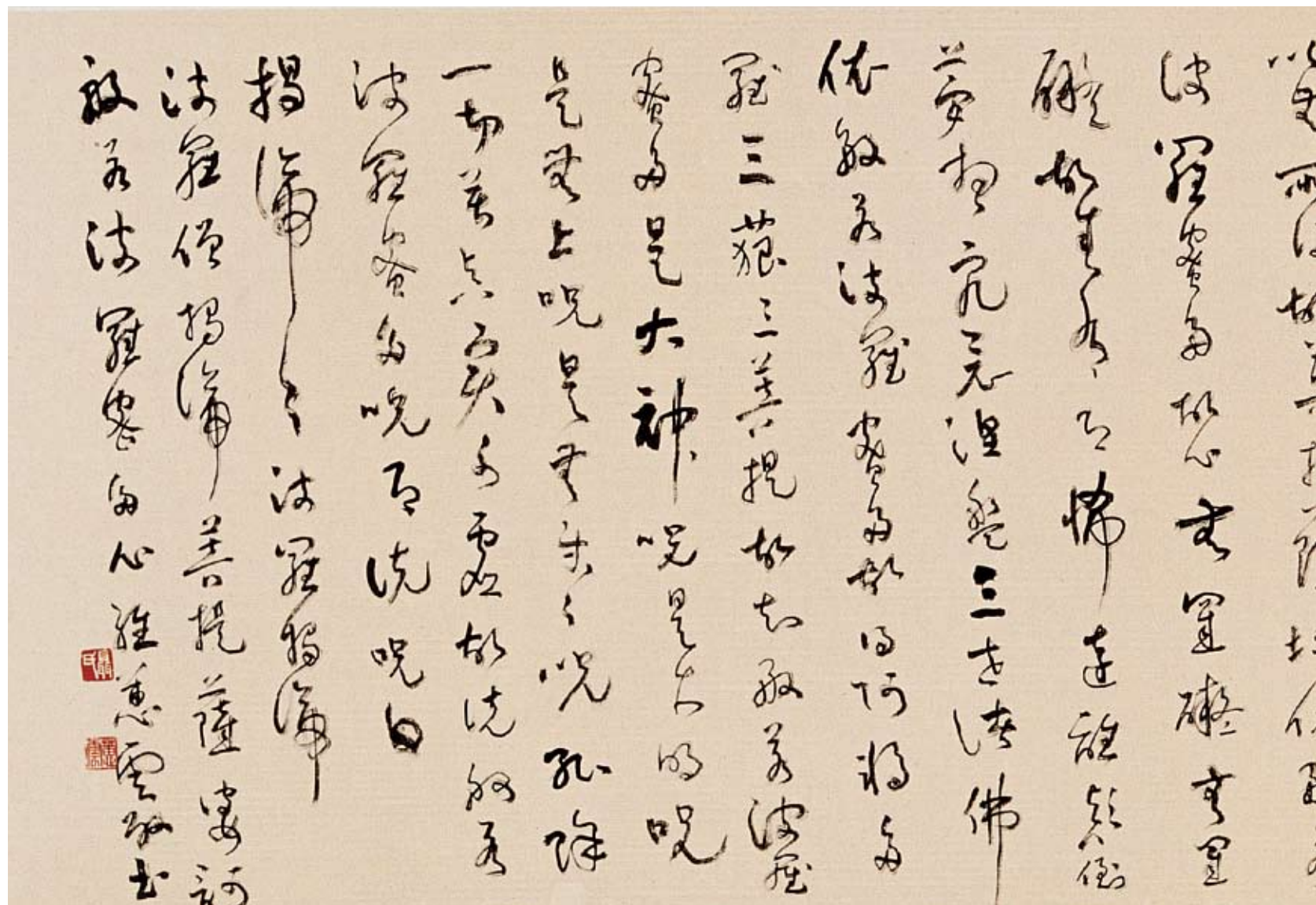
佛弟子聶蕙雲沐手恭繪



聶蕙雲

白衣大士 · 24 × 33 cm · 2002

磁青熟紙 · 編號：900904



聶蕙雲

心經 · 33 × 96cm · 2002

雁皮楮皮羅紋生紙 · 編號：910529





聶蕙雲

釋迦牟尼佛 · 46 × 47 cm · 2004

磁青蠟箋 · 編號：920527





聶蕙雲

臨宋人梅禽圖 · 32 × 34cm · 2004

閃銀蟬翼箋 · 編號：910325





聶蕙雲
白描觀音・40×65cm・2004
閃金蟬翼箋・編號：910430





聶蕙雲
歡迎光臨 · 96×65cm · 2004
熟冷金箋 · 編號：910320



吳繼濤，一九六八年生，國立藝術學院美術系、東海大學藝術學研究所碩士。先後師事李義弘、倪再沁先生。曾發表「山水蕭瑟」、「無盡的荒巖」、「荒巖·浮嶼—無言詩」、「寄懷·逸興」等個展；參與「大隱隱於市 寂境生華」主題館TAF98、「複數元的視野 台灣當代美術一九八八-一九九九」、「千禧靈光 抽象·自然四部曲」、「水墨台灣」等重要聯展；並獲第二屆東華扶輪美術獎。作品嘗試將對自然的內省關注，透過山川的營構與沈厚樸茂的筆墨，投射出自我情感的孤寂，展現了當代知識份子的憂鬱，也揭示於生命的質疑。現任教於東海大學美術系、靜宜大學中文系、台南藝術學院藝術史系。



浮嶼



荒境



水墨設色



七美遠眺



暮靄



山海變幻冊



山海四季

台灣行旅記

吳繼濤

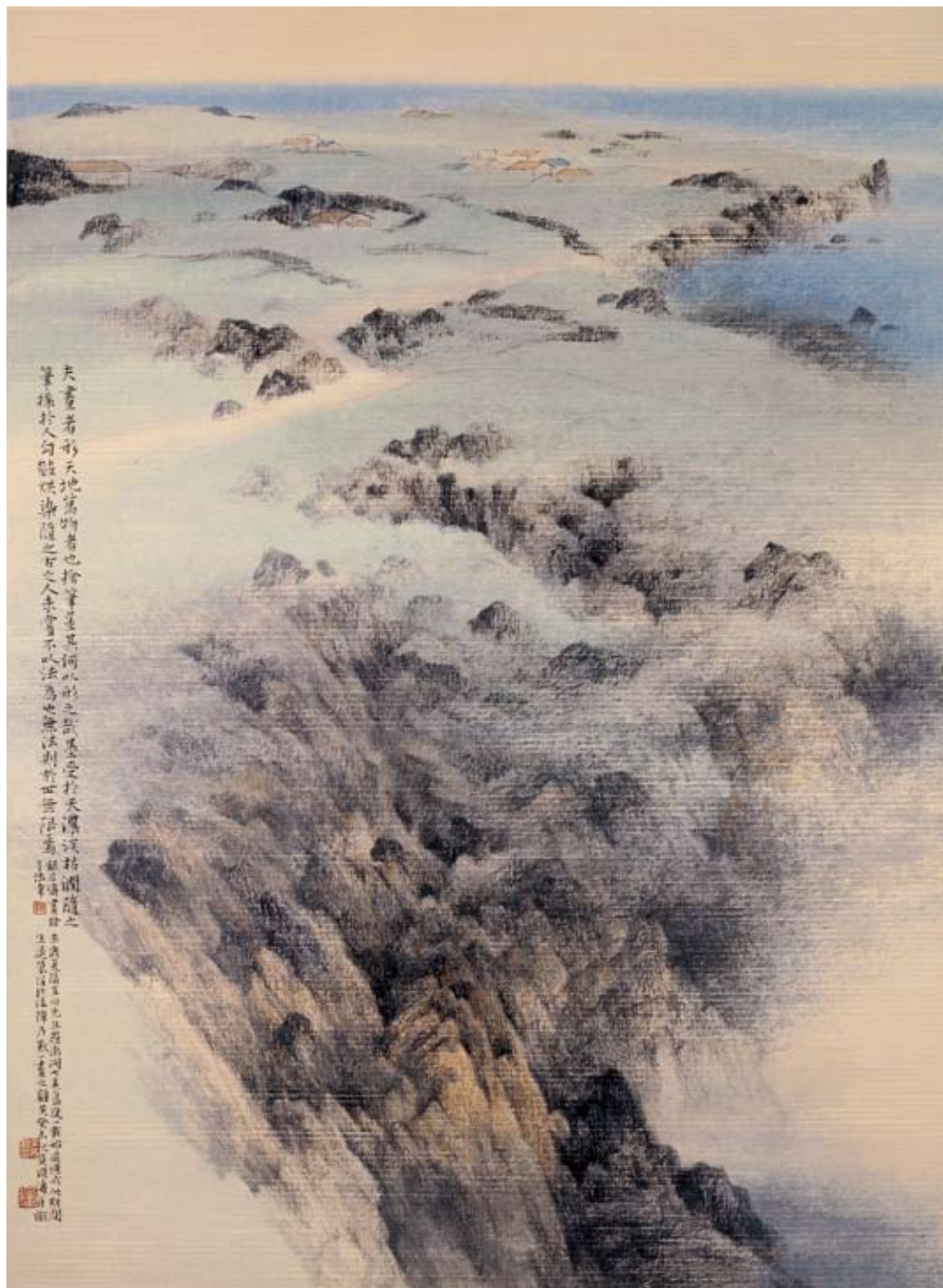
此次展出的作品，是以近年來行旅台灣沿海、澎湖、馬祖等地，主觀的情感與自然經驗內化成的象徵山水。茲以二〇〇三年所作〈七美印象〉為例，雖點出是遠眺澎湖七美後的感動，但實際上卻是將不同時地的視覺總和於斯，因此主觀美感的表現甚於真實的再現。而二〇〇四年的〈山海變幻冊〉，雖是十二件的冊頁，但在組成後卻也能合併成廣闊綿延的全景山水。在此，如何將單視點的景物以多重組合的方式，呈現磅礴的氣勢而不顯瑣碎，同時展現不同時序的變化與蒼潤，在筆墨、色彩與明暗虛實的互補交疊上，是創作者極大的挑戰。

在〈七美印象〉這件作品中，是用混合雁皮、楮皮與絹雲母為材料的仿宋羅紋生紙（910513）。羅紋紙張簾紋稍粗，但選取抄製厚薄得宜的用紙，仍能無損於顯現筆墨的細密度；雖然在墨色表現似乎略帶灰色調，但以日本HWC水彩 W337 PEACH BLACK 的黑色補筆積墨，就能顯現出明確的墨色對比。對於過度強調的黑色部分，填染自行由溪石所磨成的灰色粉末以模糊其反差，石粉顆粒雖粗卻仍能附著，這與紙張較粗的纖維含量有關，甚至在裝裱時也不易掉色。可以知道，這類紙張無論在滲透性細緻的墨色、或顏料顆粒略粗的重彩表現，在適當的改變技巧輔佐下，都具有很好的效果。

而〈山海變幻冊〉是以三桠紙（910506）所繪製而成，材料是純三桠皮料加絹雲母，據王國財老師所述，絹雲母添入漿料的目的，除了避免纖維疏

鬆以致溢水渙散，於線條的潤澤效果也有助益。而紙張抄製厚度薄而均勻，對於平時擅於使用單宣的我而言，無論在皴法、擦筆、疊染的墨色與暈滲的速度表現都更能掌控。

在設色上，三桠紙不但耐於複染，噴水後以極淡的色彩渲染雲煙也不至有留白的水紋，雖然濕染時產生些許起毛的狀態，但無損於細緻層次的呈現，這是纖維非常細密所形成的優點。而為了追求不同季節下草坡的斑駁變化，於底色加染淡墨後，逐次填加石綠、汁綠或黃土色，數次之後紙張略呈不透水性（因礦物粉末與膠作用填實纖維毛細孔），因此適度噴水使其部分還原成生紙，在擦染石綠時自能累積不同層次的厚度；而海水層次的變化，在以花青、石青多次交互渲染之後，其色澤更是鮮豔而內斂，可以確認此種紙張對於青綠與硃砂等礦物色的表現，是比市售各類紙張更能夠彰顯醇厚的特質。



吳繼濤

七美遠眺 · 65 × 48cm · 2003

三桠楮皮羅紋生紙 · 編號：910508



吳繼濤

七美印象 · 65×48cm · 2003

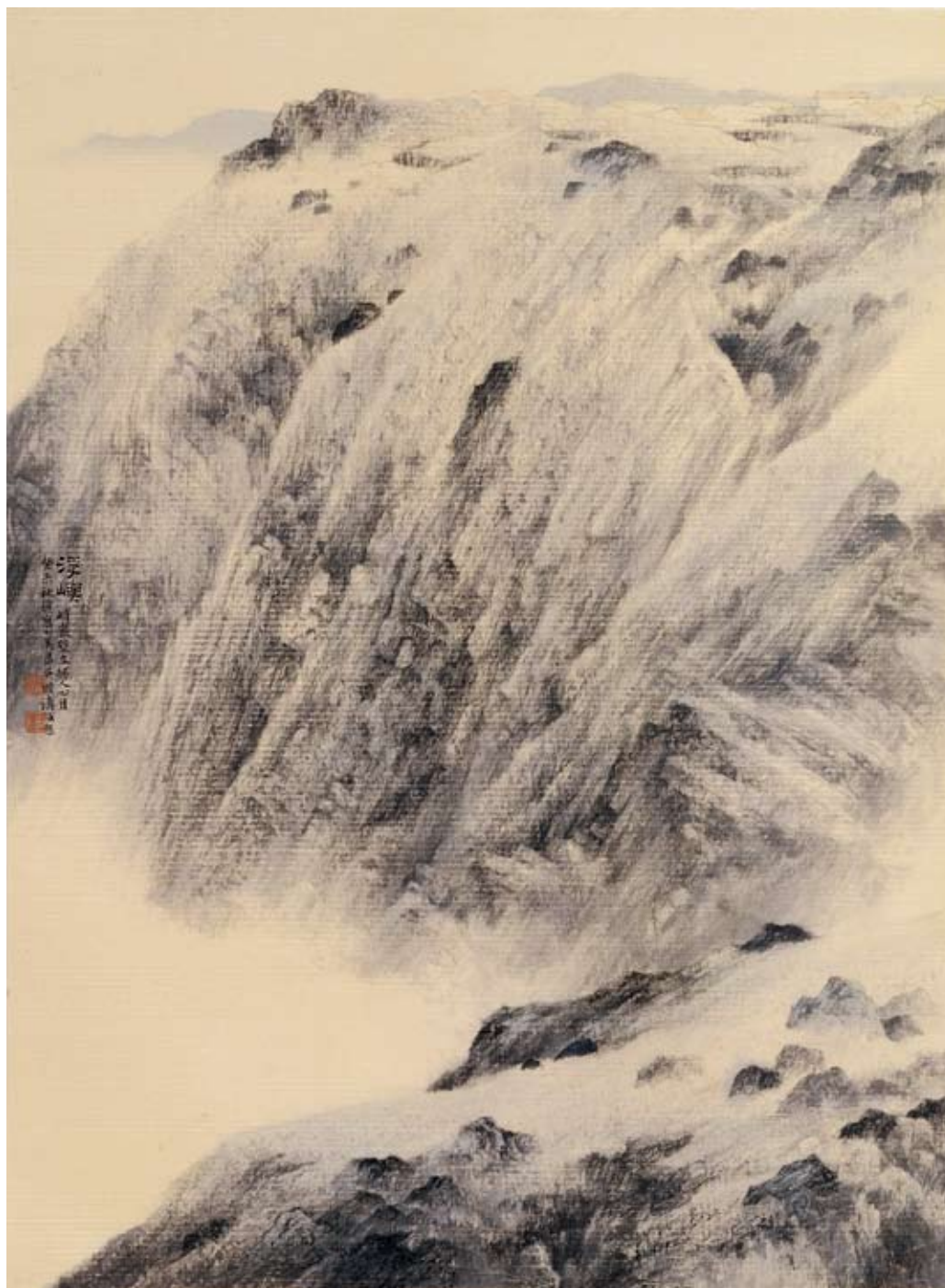
雁皮楮皮羅紋生紙 · 編號：910513



吳繼濤

荒境 · 66×48cm · 2003

三桠生紙 · 編號：910506



吳繼濤

浮嶼・65×48cm・2003

三桠楮皮羅紋生紙・編號：910603





吳繼濤

山海四季 · 33 × 198cm · 2003

三桠生紙 · 編號：910506

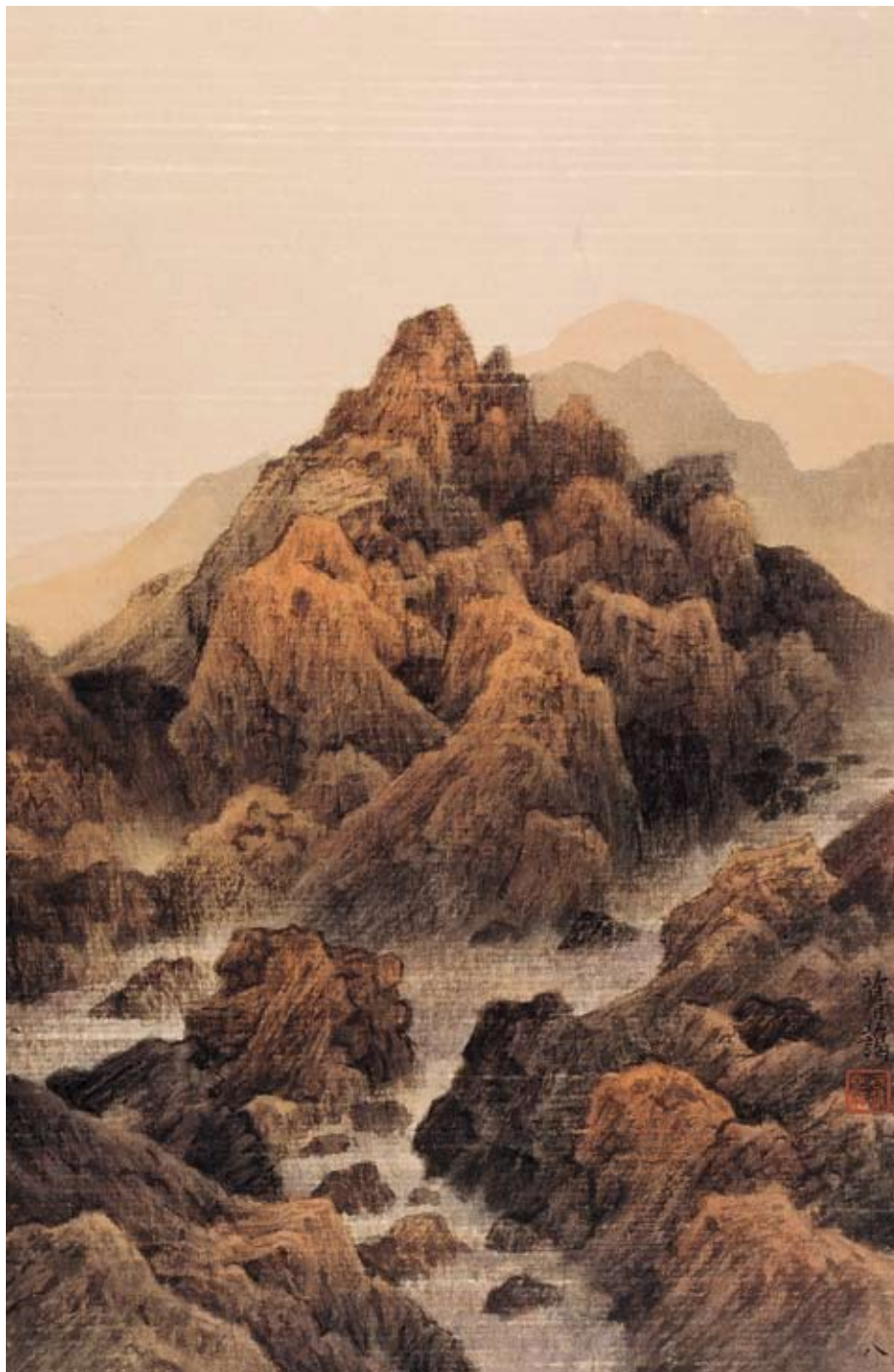


吳繼濤

山海變幻冊・99×132cm・2004

三桠生紙・編號：910506





吳繼濤

暮靄 · 31 × 19cm · 2003

龍鬚楮皮羅紋熟紙 · 編號：910520



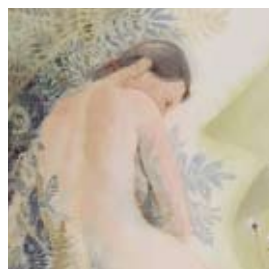
孫翼華，一九七〇年生，國立臺灣師範大學美術研究所畢業，現任台北縣永平高中美術教師、國立花蓮師範學院美教系兼任講師。作品於一九九七、一九九八、一九九九連續三年公教美展國畫專業組第一名而頒為永久免審查作家並獲邀為第十六屆全國美展國畫類邀請作家，另獲第五十五屆全省美展國畫類第二名、第七屆及第十一屆南瀛美展國畫類優選獎、第六十二屆台陽美展墨彩畫類優選獎及八十八年度教育部文藝創作獎國畫類佳作獎。一九九八年假台北師大畫廊及北莊藝術中心舉辦水墨創作個展，並曾多次受邀參與國內外各項繪畫展覽。個人在創作的當下，企圖進入虛擬的場域中找尋生命價值的陳述，期待在自然符號的象徵中，探索出相異的面相及哲思。



心往



對話



滌塵



花靈



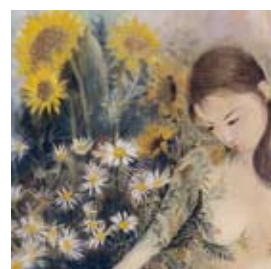
孤芳



讀白



惜芙



爭妍

在有限中追求無限

孫翼華

此次提出的創作，兼作移情與象徵，無論是細石微草、人體花鳥，總有其情懷。透過筆墨，在有限中追求無限的可能性。期間也透露出對生命的多變與無奈、衝突與溫柔、束縛與蛻變，二者往往矛盾且並存，這之間的張力是我最欲表現的部分。

試用王國財老師的手工紙及經過了一些技法上的試煉實驗後，首次嘗試結合人體的創作，發現冷金宣與膚色頗能相互輝映、渾然化一，顯色自然華滋。這與以往創作時所使用市售膠礬熟紙有著截然不同的視覺新感受，不同角度觀之亦會粼粼泛著暖色閃金的光澤，令人驚豔。此種滿足，溢於言表。在冷金宣上落墨會略呈咖啡色調，而其濕染潤澤時，墨彩相發，乾後色層內斂沉穩，若再作局部醒色提墨，畫面有雅氣而不滯塞。敷彩後浮現出溫馨、和諧之氛圍且隱然若現出兼具現代浪漫的情調及古典優雅的風格。王國財老師所製絹澤紙上絹雲母之珠白光澤令人嚮往，而不論冷金箋或蟬翼箋，比起常用大陸製的蟬翼宣，紙張耐受度強，而王老師首創的無礬熟紙，不止延長了手工紙的生命，亦大大增加了其發展空間。王老師研製的蟬翼箋紙質極細緻緊密，噴水後敷染也呈現半生半熟紙所留有的暈染透水感，在墨與色交融下有著很大的可能性及靈活度。但也由於紙質綿密，在異於用筆技法處理下之擦、皴、疊染時，表面纖維易被帶起，但經過反覆的墨色及重彩烘染，仍可結實地將之積澱於蟬翼箋中，去經營出豐富的層次，同時凝聚視覺焦點。

此次創作中，偏愛沉靜幽遠的色澤，使用冷金、絹澤及蟬翼均能在此部分得到呼應，在墨中融入內斂的青綠、石綠、白粉、冷紫，隱出微微幽光，可表現出有如作品：〈讀白〉、〈惜芙〉、〈對話〉等作品透露出某種深厚、沉鬱的古典氛圍；也可沉潛出如作品：〈滌塵〉、〈花靈〉、〈心往〉、〈爭妍〉等較空靈悠遠的心靈對話。藉由王國財老師精緻的手工紙，透過筆墨意象，企圖將觀者帶入深層的想像及對生態自然的反思，期待在寧靜中散發出靈動的生命意涵。



孫翼華
花靈 · 96 × 66cm · 2004 ·
熟冷金箋 · 編號：910320



孫翼華

滌塵 · 96 × 66cm · 2004

熟冷金箋 · 編號：910320



孫翼華

對話 · 66 × 48cm · 2003

龍熟冷金箋 · 編號：910320





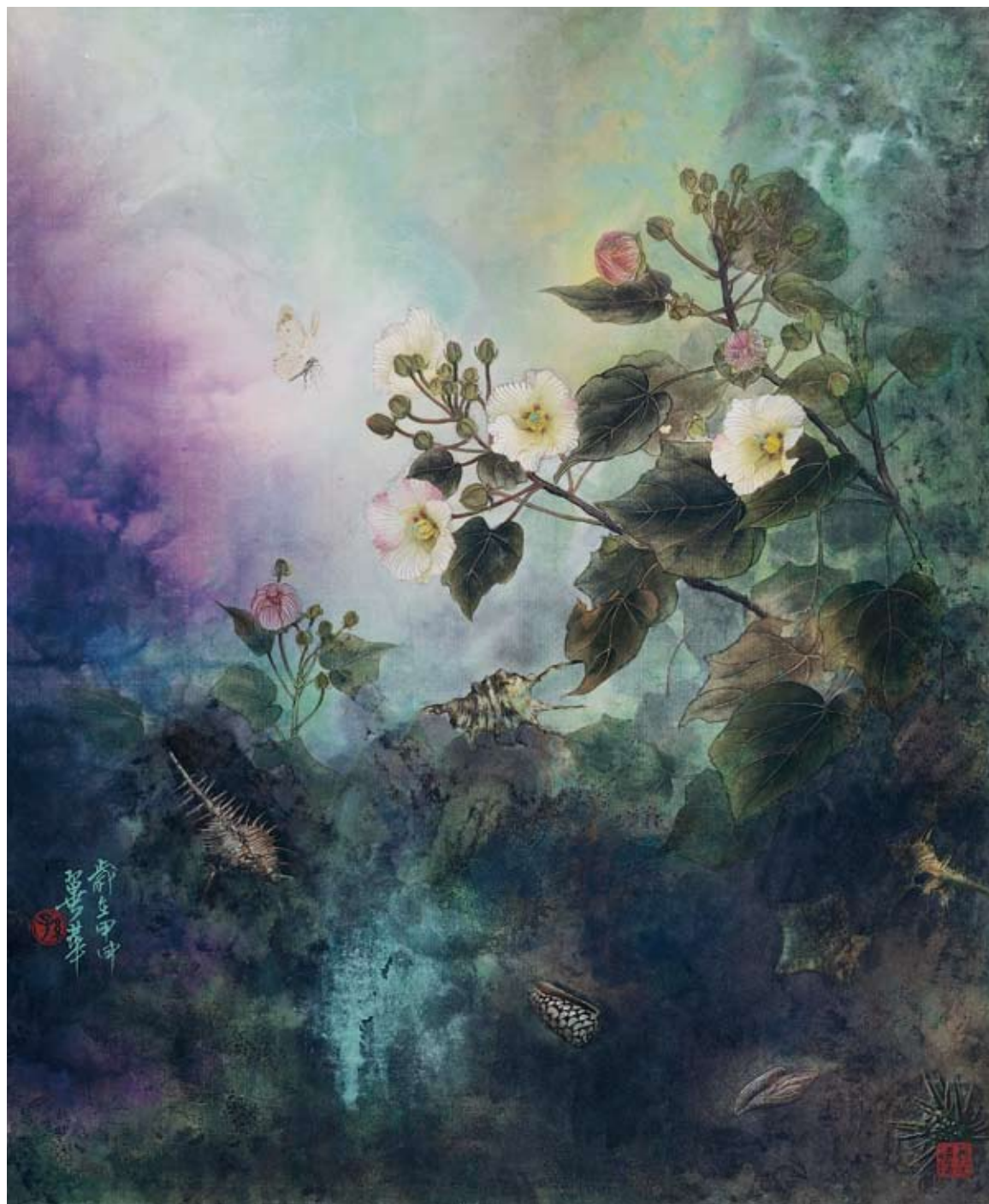
孫翼華
心往 · 96 × 42 cm · 2004
熟絹澤紙 · 編號：910318



孫翼華

爭妍 · 66 × 48cm · 2003

熟冷金箋 · 編號：910320



孫翼華

惜芳 · 58 × 69cm · 2004

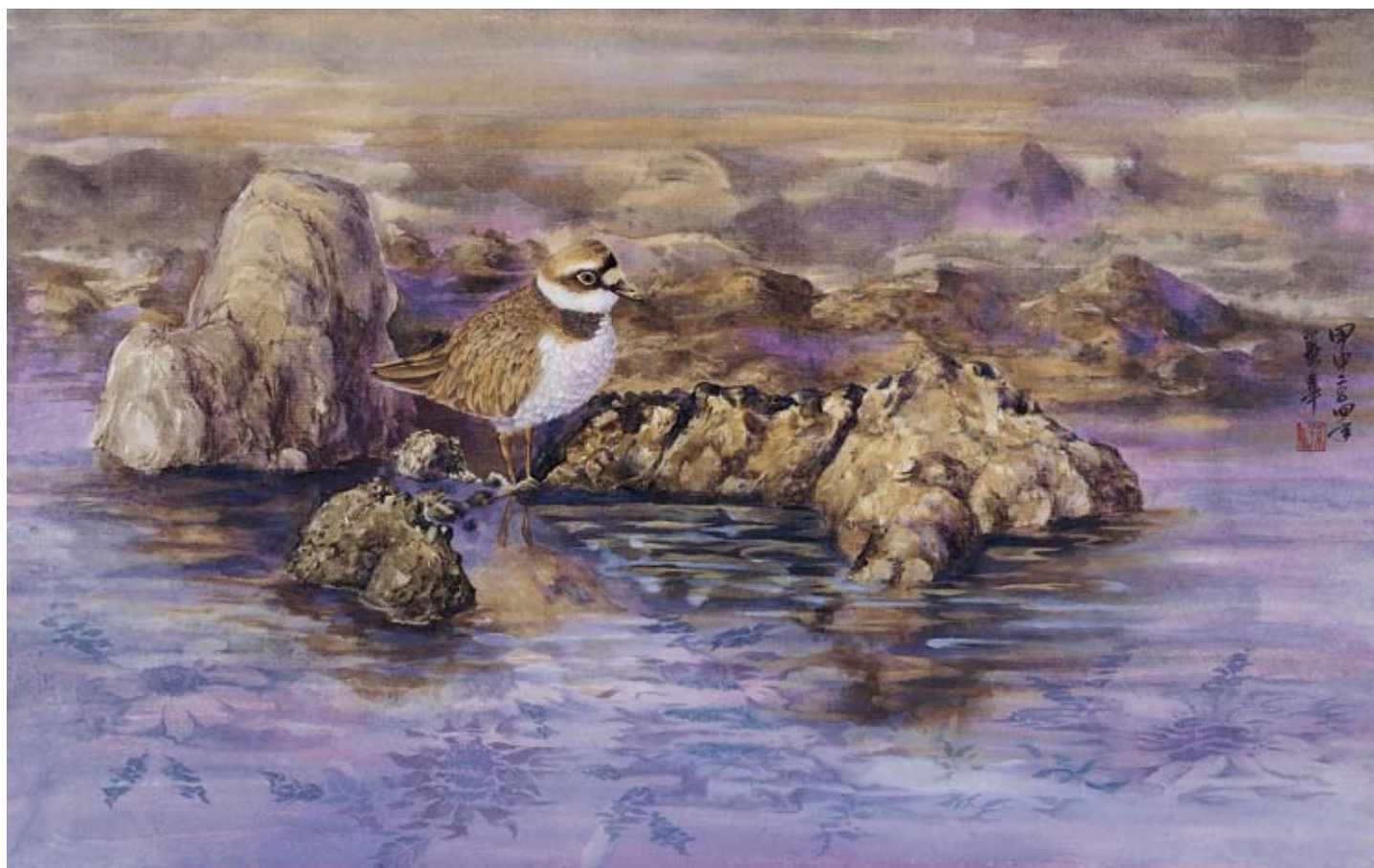
閃銀蟬翼箋 · 編號：910325



孫翼華

讀白 · 95 × 64cm · 2003

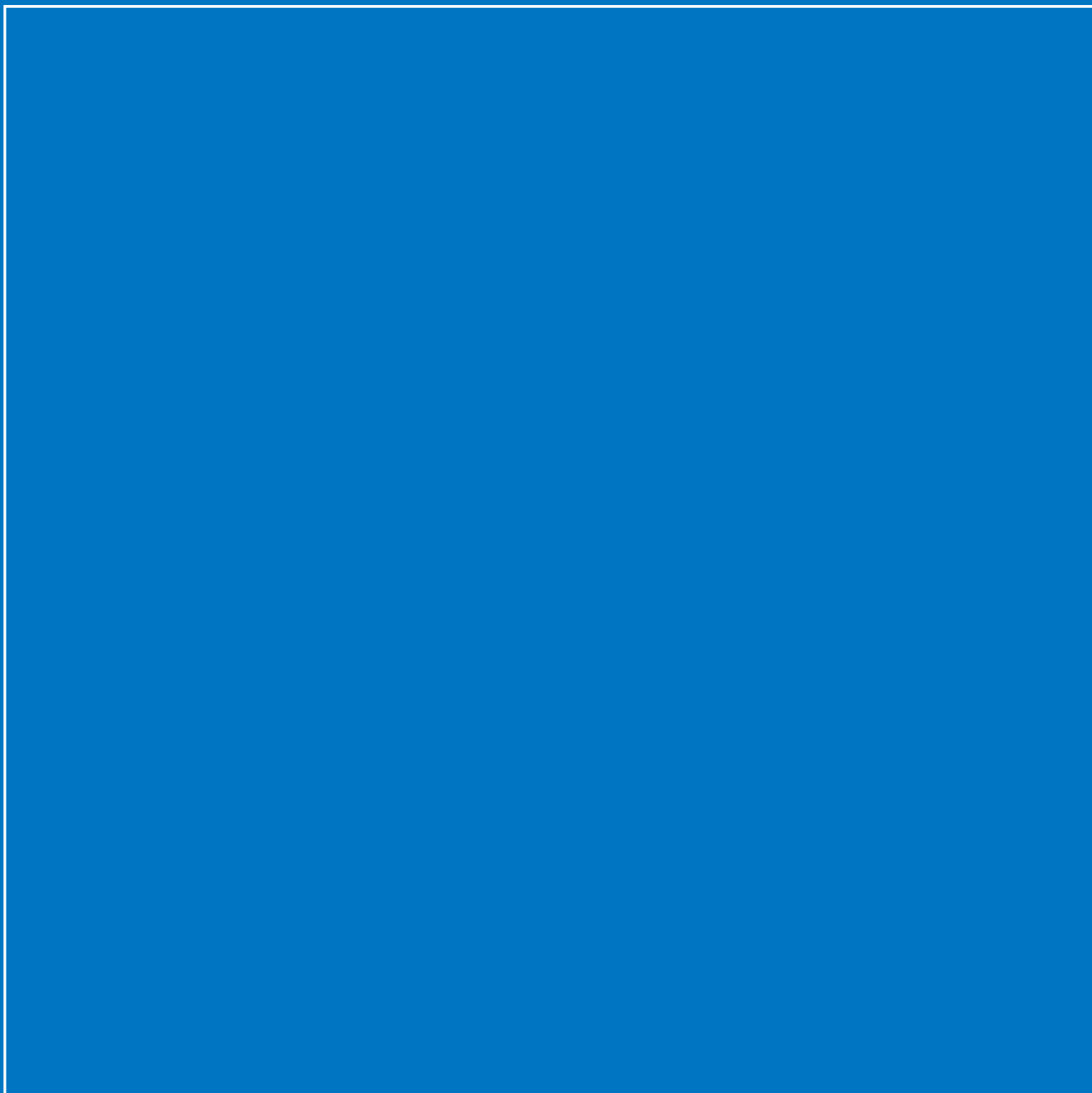
閃銀蟬翼箋 · 編號：910325



孫翼華

孤芳 · 73 × 45_{cm} · 2004

閃金蟬翼箋 · 編號：910430



書情畫藝

紙尺千里

發行人：金恒鑣

編著：王國財、江育民、陳宗琛、吳繼濤、孫翼華、聶惠雲

攝影：袁黃俊（造紙部份）

責任編輯：財團法人台北市私立勝利身心障礙潛能發展中心（02）23258576

執行編輯：姜美如

出版單位：行政院農業委員會林業試驗所

100台北市中正區南海路53號

電話：（02）23039978

傳真：（02）23142234

全球資訊網網址：<http://www.tfri.gov.tw>

印刷：財團法人台北市私立勝利身心障礙潛能發展中心（02）23258576

出版年月：中華民國九十三年三月 初版

工本費：每冊新台幣350元

展售處：三民書局：100台北市重慶南路一段61號（02）23617511

104台北市復興北路386號（02）25006600

國家書坊台視總店：105台北市八德路三段10號（02）25781515

五南文化廣場：400台中市中山路六號（04）22260330

新進圖書廣場：500彰化市中正路二段五號（04）7252792

青年書局：802高雄市青年一路141號（07）3324910

ISBN 957-01-6917-5



9 789570 169171

GPN 1009300699

