

技術、美學與文化性的探討—以陳澄波作品保存修復為例  
**Technical, Aesthetic and Cultural: A Multi-Perspective Approach to  
the Conservation Project of Chen Cheng-Po's Works**

張元鳳

Chang Yuan-Feng

國立臺灣師範大學藝術學院美術學系專任副教授

文物保存維護研究發展中心主任

木島隆康

Kijima Takayasu

東京藝術大學美術研究科文化財保存學油畫專攻教授

**摘要**

陳澄波的繪畫學習生涯中，跟隨石川欽一郎的啟蒙時期與東京美術學校的學院派教育，是引導他進入繪畫創作的二個重大因素。然而即便歷經日本美術教育嚴謹的學院派教育，他強烈而執著的筆觸與大膽豐富的用色，洋溢著獨特的個人畫風，又被稱為「學院中的素人畫家」，但是在此次修復計畫中，一件件作品經過了詳密的檢測與觀察後，讓人發現到隱藏在狂熱的顏料層背後的，果然是學院派嚴謹、扎實的材料技法與有條不紊的創作程序。這些學院派的基礎功力已經在不知不覺中內化為陳澄波創作生命的圭臬，像音符一樣自然流露並以此完成每一張作品。因此，站在一個修復家的立場而言，陳澄波不僅是代表台灣，他對於創作的態度熱情卻不狂亂，秉持扎實而熟練的技法將情感躍升於畫面的修養，更是藝術創作者的典範。

2011 年，國立臺灣師範大學文物保存維護研究發展中心（以下簡稱文保中心）與三位日本東京藝術大學（昔東京美術學校）油畫修復權威開始展開為期三

年的『陳澄波作品修復計劃』。首次接觸到這批作品時，對其豐富性非常驚訝，基底材包含各式紙張、絹本、畫布、木板與紙板等，媒材則跨含東、西方繪畫各種，如油畫、水彩、膠彩、水墨、鉛筆、粉彩與炭筆等，將當時在學院派教育、在藝壇、在陳澄波心中的創作訊息表達無遺...。針對其作品的多樣化，陸續又邀請了台、美、日等國內外菁英專業人士加入照片、染織品、科學分析等多元化研究。如此由多位經驗豐富的專業修復家組成的團隊所達成的目標與效率，不僅是單一領域的修復技術，而是跨領域的研究開發與「修復美學」的倡導。

此文介紹此批作品保存修復的整合理念，並將此次方針設定的思維加以說明，以及根據修復方針理念導入此案的二項技法：(一)典具帖與無酸保護材的應用、(二)修復油畫時，去除從前蠟托裱的 loose lining 技法（暫譯為非黏合式加襯）為重點加以簡介說明。

**【關鍵字】** 陳澄波、loose lining(非黏合式加襯)、典具帖紙、修復美學、蠟托裱

## 一、保存修復目標與方針

文化紀念物保存維護的本質是會在一種『永久之基礎上』被加以維持<sup>1</sup>。就陳澄波的作品與個人存在價值是否具有歷史代表性而言，當然他在藝術創作上的獨特風格與對家鄉的情感描繪手法，早已是台灣近代藝術的重要代表<sup>2</sup>。除此之外，在日治時期、位處新時代藝術潮流中的陳澄波，創作上積極的匯合當時東、西壇的風格與訊息<sup>3</sup>，並熱心推動國內美術教育與展覽畫會。這位早逝的菁英藝術家，目前雖無絕對性的指定或認定<sup>4</sup>，但是他對台灣藝壇的影響與歷史定義早已獲得廣泛認同是無庸置疑。因此，此案對象物（共計 1017 件，素描簿 29 冊）的保存維護方針決定在朝向『永久之基礎上』的共識下執行，根據作品的媒材屬性與形式，區分為 1.油畫、2.東方繪畫、3.西方紙質（水彩、單頁素描、素描簿、設計底稿、插畫和剪紙）4.文物（遺囑、血衣和照片），共四項不同種類，在尊重作者風格、歷史因素、文化特性下訂定修復策略與方針。

### （一）保存修復策略

在當時東、西文化交流繁盛的局勢下，台灣日治時期繪畫創作的材料技法也明顯地受到日本明治時期西化氣息的影响，表現手法上開始跳脫傳統媒材與古典技法，尤其是陳澄波所就讀的東京美術學校<sup>5</sup>的圖畫師範科，這個以培育圖畫教師為目的課程內容，更是兼具了多樣式的藝術表現形式，這也是為何陳澄波遺留的作品如此多樣化的原因之一。除此之外，參考多數藝術史學家的分類法，將其

<sup>1</sup> 1964 年，威尼斯憲章第四條、『文化紀念物維護的本質是它們會在一種永久之基礎上被加以維持』。

<sup>2</sup> 1926 年，陳澄波《嘉義街外》入選日本第七回帝展，締造了台籍畫家最早入選帝展的紀錄。

<sup>3</sup> 「自上海返台定居以後，陳氏之畫作更趨奔放，對於他所吸收的東、西方繪畫元素已然完全消融內化，更趨得心應手。正如他自己所說的「任純真的感受運筆而行」，也符合於文人畫「自然·天真」的精神，……然陳氏作品在有意無意之間，保持了「視覺恆常性」，放棄了「消失點透視法」，甚至採用「色彩的恆常性」，讓遠近清晰度一致，進而形成個人的獨特風格。這種所謂「視覺的恆常性」之現象，有相當大的成份與傳統國畫的表現手法非常接近。」

黃冬富：〈陳澄波畫風中的華夏美學意識—上海任教時期的發展契機〉，《檔案·顯像·新「視」界—陳澄波文物資料特展暨學術論壇論文集》（嘉義市政府文化局），27-44 頁。

<sup>4</sup> 指國家公政府部門針對作者本身（人）或其作品（物）特別公開頒發的認定或指定。

<sup>5</sup> 東京美術學校設立於 1887 年（明治 20 年，光緒 13 年），三年後由當時著名的藝術學者岡倉天心接任校長，設立以傳統藝術為主的日本畫科、漆工科、彫金科與木雕科。1896 年（明治 29 年 2 月）黑田清輝自法國返回之後設立西洋畫科。陳澄波專攻的圖畫師範科設立於 1907 年（明治 40 年），是第 19 期畢業生。1949 年改制為東京藝術大學，是亞洲第一所將西方藝術教育體制引進的藝術大學。

活動期分為四個時期，分別是：1913 在台灣接受石川欽一郎<sup>6</sup>的啟蒙時期、1924~1929 年 3 月考取東京美術學校的留日時期、畢業後 1929 年赴中~1933 的中國時期與 1934~1947 返台時期。因此這些作品中，若將上述二種因素-材料技法與時期交互比對，更可看出各時期的思維與信念，有些充滿了學習的熱情與勤奮、或是初學者的謹慎，有的則散發出強烈的創作理念與激情表現。不論是作品、習作、資料、書信、設計底稿，甚至他在獄中倉促留下的遺書等，皆成為反映作者心態與時空背景的証例。

## 1. 作品分類

由於作品數量龐大且展期迫切，為了完整保存這一批重要作品從過去『束之高閣』的狀態達到公開活用、展示、教育目的與兼具保存典藏功能，設計一套符合展示與典藏需求的系統，是此次修復計畫的重大目標。首先根據物件材質將此批作品劃分四種分類與四個時期，如（表一、作品分類表）。四種分類中又以第三類西方紙質類所佔的數量與項目最多，故又從此類分項為水彩、單頁素描、裸女淡彩、素描簿（含素描簿附件）、粉彩、設計底稿、剪紙。

如（表一）所示，此批修復作品中以素描的 839 件及 29 本素描簿佔大多數，其次為水彩 71 件、油畫 36 件、.....等大量未曾公開過的作品。素描包含鉛筆速寫 768 件、炭筆素描 71 件，所描繪的幾乎都是以人體、頭像為主，加上水墨、書法、膠彩<sup>7</sup>，這些對照（表一）可看出多集中於 1924~1929 年的留日間期<sup>8</sup>，以課程中的習作、課題為主。從這份留日期間的龐大數量可看出當時在東京美術學校對於藝術基礎訓練的重視<sup>9</sup>。同樣佔有龐大份量的速寫簿 29 本<sup>10</sup>（每本頁數約

<sup>6</sup> 石川欽一郎（1871~1945），有台灣美術之父之稱，當時任職於台北國語學校美術教師，陳澄波因其影響開始接觸現代藝術思想，並展開赴日留學之旅。

資料來源：<http://blog.roodo.com/kcn/archives/7788267.html>，搜尋日期：2014.08.18

<sup>7</sup> 「天竺聖人飛來入懷中」是陳澄波於東京美術學校時期的臨摹作品，像源氏物語繪卷、法隆寺金堂壁畫、聖德太子繪卷、高松塚古墓壁畫等日本美術史上代表性的作品，是東京美術學校至今東京藝術大學，都是繪畫科基礎材料技法教學上指定的臨摹課題。

<sup>8</sup> 254 件未落款的鉛筆速寫雖然歸類於製作年代不詳，但是由其繪畫風格與作品材料技法判斷，推測應該是同屬於留日時期為主。

<sup>9</sup> 黃冬富：〈私房珍寶—陳澄波書法、水墨、膠彩、炭筆素描、水彩畫作品導論〉《陳澄波全集 第二卷 炭筆素描、水彩、膠彩、水墨、書法》（藝術家出版社，2013。）16-25 頁。

<sup>10</sup> 廖瑾瑗，「視覺/思維/記錄-陳澄波素描簿之研究」中指出，陳澄波素描簿共計 38 本，故本次修復案中為其中之 28 本。但整理後從單頁鉛筆速寫中發現 22 張作品應屬於素描簿，故素描簿增加一本，使陳澄波素描簿共計 39 本。

30~100 頁不一) 的內容則以人物、風景寫生等速寫為主，描繪內容包含留日時期、中國時期，以及占數量最多的返台時期(17 本)，如日記般表達了陳澄波的意念、足跡以及人世觀察題材持續探討的意念<sup>11</sup>。橫跨時期最長的水彩作品以靜物及風景寫生為主，半數以上是在赴日之前的作品，油畫則始於赴日之後，最早的 3 幅是繪於 1924 年。此外，還有四張剪紙、鋼筆插畫、粉彩以及當時替臺陽美展設計的海報草稿。

表一、作品分類、年代與數量

種類	年代	1924 前				製作年代不詳	總數
		1924 前	1924 ~ 1929	1929.4 ~ 1933	1934 ~ 1947		
1	油畫	0	4	14	4	14	36
2	膠彩	0	0	0	0	1	1
	水墨	0	2	0	0	5	7
	書法	0	21	0	0	2	23
3	素描簿	0	6	4	17	2	29(本)
	水彩	35	2	2	3	29	71
	裸女淡彩	0	0	5	0	4	9
	碳筆素描	0	69	0	0	2	71
	鉛筆單頁速寫	1	440	72	1	254	768
	粉彩	0	0	0	0	1	1
	素描簿附件	0	0	0	0	6	6
	設計底稿	0	0	0	0	4	4
	剪紙	0	0	0	0	4	4
	插畫	0	0	0	0	4	4
	4	遺囑	0	0	0	9	0
獄衣		0	0	0	2	0	2
相片		1	0	0	0	0	1
<b>總數</b>		37	538	93	19	330	1017 件 + 29 本素描簿

## 2. 修復/展示、典藏/教育結合

修復的直接目的是選擇適宜的材質與技術針對各項作品進行修復以恢復或增加安全強度，延長作品壽命與保持風格特色。然而隨著時間轉化，保存維護不

<sup>11</sup> 廖瑾瑗：〈視覺/思維/記錄-陳澄波素描簿之研究〉《陳澄波全集 第五卷 速寫(II)》(藝術家出版社，2014) 16 頁。

會在一次作業中立刻看到點石成金或是一勞永逸的效果。展示使用、完全典藏、保存修復與老化毀滅之間的關係如(圖 1)所示，是為了將展示活用傷害降到最低的必須手段，而且必須持續觀察與檢討。在接下來繁復而密集的紀念陳澄波 120 生誕東亞巡回展<sup>12</sup>

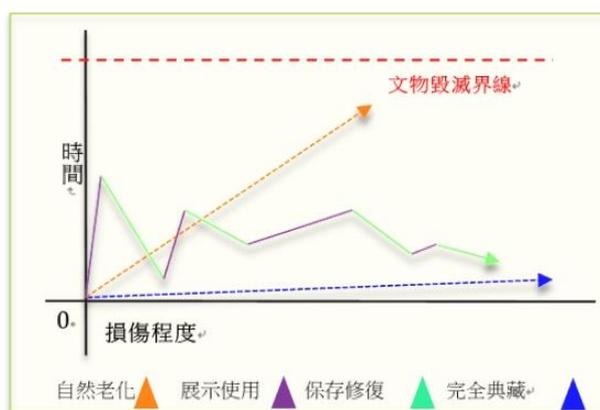


圖 1. 文物典藏維護、修護與裂化關係

過程中，兼顧展示、推廣教育效果與佈展的運輸、裝卸效率性考量。因此除了執行修復作業之外，作品修復前損傷現況、修復過程、修復前後比對與相關材料技法研究等均詳實記錄，目的是希望傳達修復的意義與價值觀、建立客觀的觀察與檢測系統，以確保此批作品與文物的傳承。相關研究包含與當時繪畫發展息息相關的：酸性紙的劣化影響與保存、紙張的特性與纖維鑑定、繪畫材料的特徵與技法的影響、媒材展色劑的科學調查與分析，另註寫修復材料介紹與應用等。對於不同分野的染織品的清潔與保存、相片的保存等都分別由各分類的專家指導進行。

以修復技法的演化論而言，現今大多數的修復材料技法或想法，常是源於古代傳統修復技法的延伸、改良，或是將前人誤判的案例引以為戒，保留實用的技法加以總合成。也就是說，現代的技術其實大多是參考前人的錯誤或未能預知的遺憾，加以修正或是研發而成。有鑒於此，本案以「可逆性」材料以及避免過度的「人為干預」的思考為主軸，規劃出修復的方針及作業內容。

## (二) 保存修復方針

修復方針是為了輔助修復倫理原則<sup>13</sup>的方向性與作業整合，它的作用是為了在繁復的修復作業中，建立一個共同指標，達到整合性的效果。除此之外，一件

<sup>12</sup> 紀念陳澄波 120 生誕東亞巡回展：2014~2015 年，先後於台南文化中心、北京中國美術館、上海中華藝術宮、東京藝術大學美術館、台北故宮舉辦。

<sup>13</sup> 國際公認規範概略：三大倫理：安全性(環境、技術材料、人員安全)、歷史性(原創性、歷史紀念性)、完整性(現狀完整、原狀真相完整)。四項原則：預防性原則 Principle of Prevention、適宜性原則 Principle of Compatibility、相似性原則 Principle of Similarity、可逆性原則 Principle of Reversibility。

作品或文物的價值可分為研究價值、展示價值與市場價值，方針的制訂也是為了防止在修復過程中忽略或扭曲作品與文物所涵蘊的價值性。此案根據物件特質將其劃分為下述三種不同意義的修復方針：

### 1. 『既定藝術形式』作品的修護方針：

共計 37 件，以油畫作品為主 36 件，膠彩 1 件。這些作品主要特徵是已經過作者落款、簽名或是已完成一定形式的裝裱、裝框，呈現出非常完整的作品形式。因此此類作品修復方針是以「完整作品的視覺藝術」為目的，以期達到觀賞、展出的宗旨，是一般大眾較為熟習的藝術作品修復形式。修復作業中除了要遵照國際性修復倫理原則之外，更必須兼顧作品的創作特徵與視覺傳達的美感特質，使意識形態適當的呈現。

### 2. 『兼具史料意義』作品的修護方針：

共計 968 件作品（包含水彩 71、炭筆素描 71 件、鉛筆速寫 768 件、素描簿附件 6 件、水墨 7 件、書法 23 件、單頁設計底稿 4 件、剪紙 4 件、插畫 4 件、裸女 9 件、淡彩 4、粉彩 1 件）與素描簿 29 冊。大部份是尚未被正式公開的學習課題、習作、底稿或是作品等。因同時具有佐證學習過程、人格特質、創作習性與生涯表徵等功能，是近年來在國際重要博物館、美術館間快速發展，兼具研究、佐證功能的執行方式，修復方針與前者相較則略傾向歷史性的要素與現狀的保存維護。

### 3. 『史料文物類』的修復方針：

共計 12 件，包含遺囑 9 件、獄衣 2 件、相片 1 件等，大部份為資料、書信等重要史料。此類文物的共同特徵是具有或佐證特殊時代（典範或事件）與行為特質的代表性意義，修復方針特別著重於時代的表徵或環境對照的歷史證物。

上述三種方針目標都是選擇適宜的材質與技術，延長壽命與保有文物風格特色、確保作品的安全。永遠不會改變的宗旨則如前文所述，是在一種「永久之基礎上」被加以維持-彰顯其存在歷史特質並平衡作業的過度修飾，避免過度的「人為干預」。

## 二、紙質作品-保存修復技法與典具帖應用

此章節主要探討以紙質類基底材<sup>14</sup>為主的修復作業，對象物按年代編列如（表一）中，水墨、書法、水彩、素描（鉛筆、炭筆）、素描簿、遺囑等為主的修復技法運用。修復材料在此計劃中最主要的分別是典具帖與無酸夾裱的應用：

### （一）紙質作品強化技法

執行修復作業時除了材料技法的配慮外，另一個重要因素便是文化的特質與風格。下述分為東方紙質與西方紙質二類說明：

#### 1. 傳統東方繪畫作品：膠彩、書法、水墨

此類繪畫作品因本身形式與基底材紙張特性<sup>15</sup>，所以修復時大多都是以傳統的裝裱技法將作品強化保存。先經過安全的表面清理、加固、除霉斑、褐斑、清洗、填補等作業後，再以輕薄柔韌的相似性紙張或修復專用紙張加以托裱強化完成。以東方文化特質而言，強化的方式自古以來幾乎都是使用小麥漿糊將背紙以小托<sup>16</sup>（圖2）、加托<sup>17</sup>或是更換新背紙的方式進行，以增加作品基底材厚度達到強化的目的。待托背紙作業完成之後、作品未乾之際，上牆伏貼，利用乾濕之間的自然收縮，可達到將作品攤平的效果。



圖 2. 使用小麥漿糊將命紙小托於書法作品背面



圖 3. 傳統水墨作品修復完成之後，將綾絹鑲貼於作品四周，製成鏡片（裝框）形式

<sup>14</sup> 基底材：繪畫作品結構一般可粗分為『媒材』與『基底材』，媒材包括顏料與展色劑（指與顏料混合後具有黏著性、可使顏料固定在畫面上的黏著劑），而承受繪畫媒材的基底例如紙張、畫布、畫絹等則通稱為基底材。

<sup>15</sup> 以薄口的單宣、棉紙、楮皮紙為主。

<sup>16</sup> 小托：緊附在作品背面的第一層背紙又稱為「命紙」，是保護作品最重要的一層，托命紙的作業稱為「小托」。

<sup>17</sup> 加托：托第二層之後的背紙稱為加托。

傳統東方繪畫作品便是經由諸如此類的托、裁、鑲、接（圖 3）的裝裱技法交互與加工的結果，開創出傳統的裝裱形式如掛軸、鏡片、冊頁、手卷等。

東方繪畫作品與傳統裝裱技術相輔相成，形成代表傳統、古典亞洲繪畫文物與文化精神的一種特殊保存修復技法。此案的陳澄波作品中，東方繪畫如膠彩、書法、水墨等共計 31 件，便是以上述方式為主完成保存修復的強化作業。

缺損處則以相似紙張加以填補，再使用天然有機顏料完成補紙區域的全色，此類顏料雖然對紫外線敏感，容易老化而使色彩褪色變淡，但是可逆性高而且不會發生金屬氧化變色的反應。因此日後即便發生老化、顏色褪色的現象時，亦可直接重複全色，而不必為了全色區域變色而將裝裱解體重新修復<sup>18</sup>。

## 2. 西方紙質作品：鉛筆素描、炭筆素描、水彩、淡彩、素描簿、設計手稿、遺囑等

（1）技術評估：西方紙質作品中以水彩、炭筆素描、鉛筆速寫、素描簿的數量最為龐大，這些作品大多以當時的機械造紙<sup>19</sup>為主，在歲月更迭下逐漸出現自體酸化現象<sup>20</sup>與伴隨的脆化現象如（圖 4）。防止繼續酸化採取了除酸作業<sup>21</sup>，使紙張中的酸性物質釋出，再以趨近中性的穩定物質替代，使作品未來能夠在接近中性的保護材質中減緩劣化。

以形式而言，此類作品的題材與媒材對當時



圖 4. 酸性紙的黃化與脆化現象



圖 5. 本案使用各式典具帖樣本，分別為白色、淡褐、黃褐色，搭配作品色調

台灣藝術界而言，都是屬於前衛性的西方藝術，除了油畫之外，水彩、素描、人

<sup>18</sup> 張元鳳：〈風采再現—美術資產修復特展 膠彩畫的基本材料及常見的病變問題〉（國立台灣美術館，2006。），134 頁。

<sup>19</sup> 酸性紙：acid paper，19 世紀中期，大量以木材纖維為主要原料的機械造紙開始生產，造紙過程中為防止墨水滲透加入松香與安定松香的硫酸鋁。存留在紙中的硫酸根(SO<sub>4</sub><sup>2-</sup>)，是形成酸性紙張黃化的主因。參考資料：[http://printwiki.org/Acid\\_Paper](http://printwiki.org/Acid_Paper)

<sup>20</sup> 自體酸化現象：硫酸根殘留在紙層中，引起強脫水作用而引發紙中有机成分酸加水分解所致。Michan, D., Jifi, Z., 1993. Chemical processes in the bleaching of paper in library and archival collections, *Restaurator*. 14(2), 78-101.

<sup>21</sup> 除酸：將酸性紙中殘存的硫酸根使用中和藥劑予以固定或進行除酸處理。

體的描繪、風景寫生等，這一類的西方文化元素、西方材料技法的作品，如以傳統東方小托背紙的方式修復，雖然可以使作品強化、攤平，並有方便後續管理、典藏的功效，但會造成厚度與形式變更，甚至影響作品的西方元素表徵。因此若以傳統東方小托背紙的方式執行，將會是以東方文化的思維去執行此批作品的保存修復措施，會造成文化上的衝突，這是為達到強化的目的而犧牲作品本質的做法。

歐美、日本常以 leaf casting<sup>22</sup>（自動澆補機）方式進行酸化紙質作品或文物的補強辦法，並發展出各自的修復技法，主要功能是在作品背面增加微薄的紙張纖維、略增作品的厚度（以不大幅更改厚度為原則）來保護脆化的紙質類文物，也是目前處理一般圖書或大量檔案的主要技法之一。自動澆補機可以快速修護印刷品或是媒材不易溶於水的作品、文物之外，亦可以同時執行除酸、填補缺損、清洗的作業。文保中心參考 leaf casting 的相關作業特徵，但考量必須降低脆化作品在紙漿液中波動碎裂的危險性（圖 5.脆弱作品在 suction table 中，以蒸氣加溼的過程）與水溶性媒材（炭筆、鉛筆、水彩等）易溶於水的風險控制下，規劃設計出使用典具帖<sup>23</sup>（圖 5）小托強化與無酸夾裱的應用方式。

## （2）作業要點說明：

典具帖是以楮皮纖維為主的紙張中最薄的種類，因為楮皮纖維長韌、澆造技法特殊、使紙張有幾近透明的特質，又稱「カゲロウの羽-蜉蝣的翅膀」，厚度可從 2.0g~9.0g/m<sup>2</sup>，常使用於雙面皆有圖文作品的小托。典具帖早期只有原色楮皮的顏色，近年來發展出各種古紙色調或特殊色調<sup>24</sup>，除了應用在書畫文物之外，更延伸到壁畫、木上彩顏料層、脆弱染織品等修復的加固、封固作業中。

此案使用典具帖所研發規劃的修復步驟，整理規劃為 17 個步驟如下(圖 6)：

<sup>22</sup> 資料來源：<http://japanese-paper.hidakawashi.com/paper-TENGU/restoration/NAJ.html>（Strengthening of damaged records with tengu at National archives of JAPAN），搜尋日期：2014.12.18

<sup>23</sup> 典具帖：tengujou，<http://www.weblio.jp/content/土佐典具帖紙>，chlorine free，楮皮纖維以消石灰水（氫氧化鈣）沸煮後去除雜質，再加黃蜀葵根部的汁液以增加粘稠性澆造製成。平成 13 年（2001）被指定為日本重要無形文化財（製造者浜田幸雄指定為人間國寶），歐美如「浮世繪」、書籍等的修復，西斯汀禮拜堂壁畫也是使用這種超薄而強韌的典具帖紙修復。

<sup>24</sup> 本案使用的是 Dyed TENGU 3.5g/m，White TENGU 3.8g/m。

在修復前的檢視登錄步驟 1~2 之後，小心進行步驟 3~8 基礎步驟處理，完成作品畫面整理的作業。再將單面作品、雙面作品作品分二類，選好與作品基底材相似色調的典具帖後，分別以典具帖小托完成步驟 9、10 的強化處理，步驟 11~14 是將強化處理完成的作品加以厚度調整、加保護邊條、攤平、全色整合，最後步驟 15~17 再以規格化的無酸保護材（無酸卡紙、無酸瓦楞紙）夾裱、無酸實木裝框保存典藏。(圖 7~14)



圖 6. 西方紙質作品修復步驟



圖 7. 左：以典具帖強化前，作品脆化、龜裂嚴重，右：強化後隱約可見小托的典具帖。



圖 8. 修復前檢視登錄，XRF 顏料成分檢測



圖 9. 先以甲基纖維素加固媒材



圖 10. 在 suction table 中以蒸氣緩緩加溼軟化



圖 11. 作品潮溼後進行清洗，去除黃斑、水漬



圖 12. 除酸作業

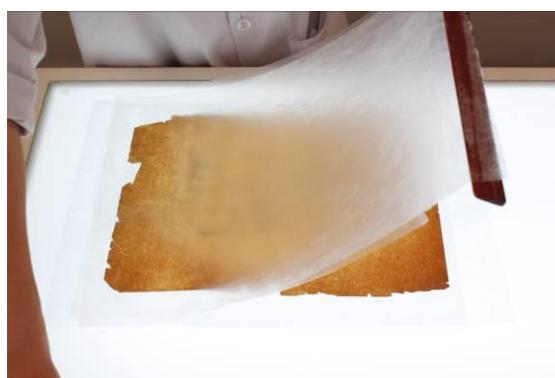


圖 13. 小托典具帖以強化基底材



圖 14. 全色補彩前



圖 15. 全色補彩後

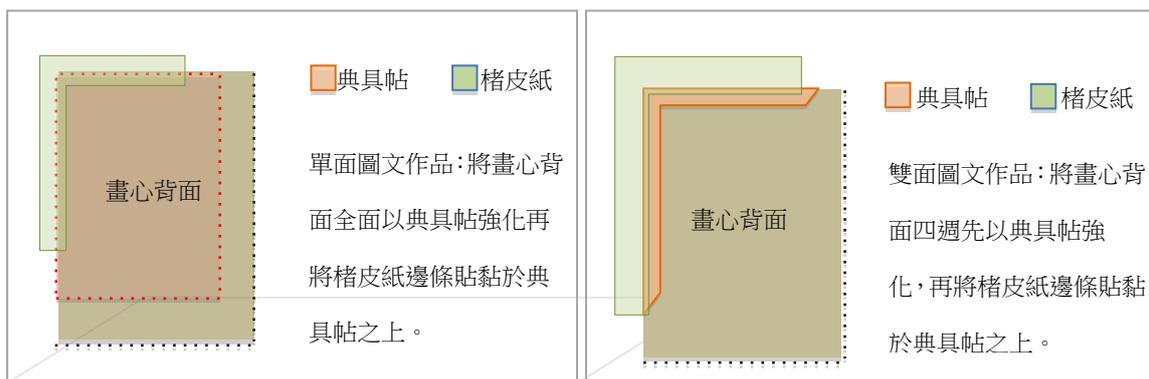


圖 16. 典具帖與楮皮紙邊條強化示意圖。左：單面作品強化，右：雙面作品強化示意圖

### (3) 典具帖強化基底材的評估：

- a. 以氫氧化鈣製作的稀釋除酸劑 (pH 8~8.5) 浸泡後的作品趨近中性<sup>25</sup>。除酸前約 pH 5~5.5，除酸後約 pH 6.5~7，[chemical reaction : dilute  $\text{Ca}(\text{OH})_2(\text{aq}) + \text{CO}_2(\text{g}) \rightarrow \text{CaCO}_3(\text{s}) + \text{H}_2\text{O}(\text{g}) \uparrow$ ]。
- b. 脆化的基底材紙張以典具帖強化後，明顯有效的緩解斷裂、脆化現象。
- c. 典具帖極為薄透，僅用稀釋的薄漿糊小托即可附著於作品，再修復時可以輕易將其揭除，增加日後再修復解體時可逆性的功效。(圖 16，左)
- d. 強化後的雙面作品與背面有簽名、記事的作品仍可以清楚辨識背面資訊，不會被封蓋。若是作品強度無慮，或是背面必須全面展露時，則以搭接典具帖邊條方式替代全面小托(圖 16，右)。
- e. 作品固定於無酸夾裱前，依作品厚度選擇強韌的中性楮皮紙(細川紙，厚度 3~5 仞，依作品厚度調整)製作邊條，並以毛邊搭接於作品反面(圖 16)。因此在固定作品時，黏著劑不必直接塗布在作品背面，而是塗在楮皮紙邊條上，結構上較利於日後修復的可逆性，亦可保護作品。
- f. 一般而言，楮皮紙搭邊條與作品搭接時，須以較濃漿糊固定，作品四週脆弱

<sup>25</sup> 資料來源：AIC Paper Conservation Catalog:

[http://www.conservation-wiki.com/wiki/BP\\_Chapter\\_20\\_-\\_Alkalization\\_and\\_Neutralization](http://www.conservation-wiki.com/wiki/BP_Chapter_20_-_Alkalization_and_Neutralization)，搜尋日期：2014.11.18

的區域會因楮皮紙粘黏過度而導致難以拆解，常在重修解體時造成作品周邊受損的情形。為提升作品日後再修復的安全性，此設計可將搭邊條隔著典具帖，採用間接的方式貼黏在作品四週，而非直接貼附於作品上(同圖 16，右)，可以保護作品四週脆弱的區域直接承受外力。

g. 因應典具帖的輕、薄、透的特性，以相似色調的典具帖小托強化後，作品的背面幾乎無法辨識典具帖的存在，作品厚度不會過度增加，亦不會有東方小托紙張將背面封固的情形，保留了作品西方文化的特質(圖 17,18)。



圖 17. 鉛筆素描修復前的正、反兩面(左)、修復後的正、反兩面(右)比較，修復後黃化與褐斑已清除、背面資訊未被遮蓋且看不出典具帖的存在。



圖 18. 鉛筆素描修復前的正、反兩面(左)、修復後的正、反兩面(右)比較，修復後背面典具帖強化小托，再以楮皮紙於四周搭接邊條。

#### (4) 典藏管理-無酸夾裱保護評估:

以無酸系列的保護產品製作作品夾裱，一方面提供良好的展示功能，一方面亦可亦作為日後保存的微環境控制。系統化的形式與規格則是考量日後展收與典藏的便利性與節省收納空間。利點評估如下：

a. 為完整地呈現畫作，依作品厚度選擇強韌的中性楮皮紙製作搭邊條，並以毛邊搭接於作品反面，以固定作品四緣於無酸卡紙。雙面圖文則採用僅固定單邊的 hinge 方式，以增加日後翻閱背面資訊的便利性(圖 19、20)。

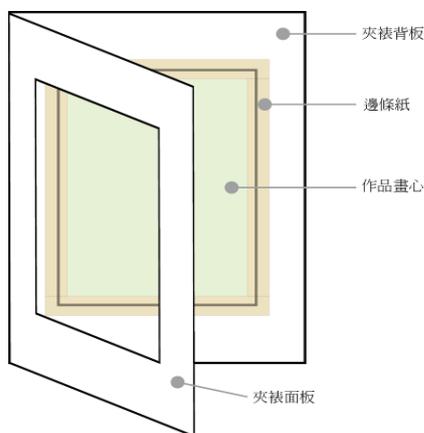


圖 19. (單面作品) 固定作品四緣方式夾裱示意圖

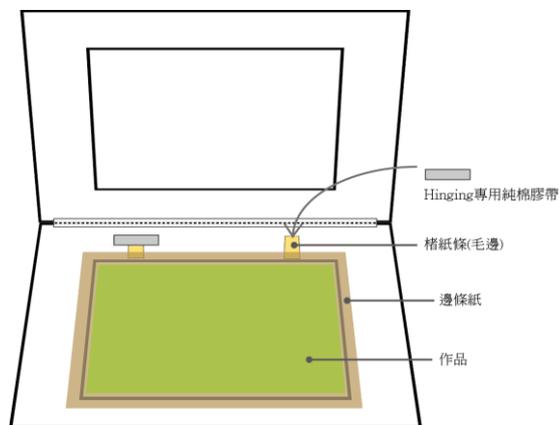


圖 20. (雙面作品) 固定作品單邊方式夾裱示意圖

b. 以無酸卡紙開窗並設定適合統一的尺寸，製成無酸夾裱。夾裱每邊長寬皆大於作品尺寸，可將作品完全保護於夾裱內。卡紙開窗時大小以不遮蓋作品邊緣為原則主，使作品完整呈現(作品邊緣受損處的痕跡亦是作品歷史的一部份)，彰顯『兼具史料意義』作品的修護方針。

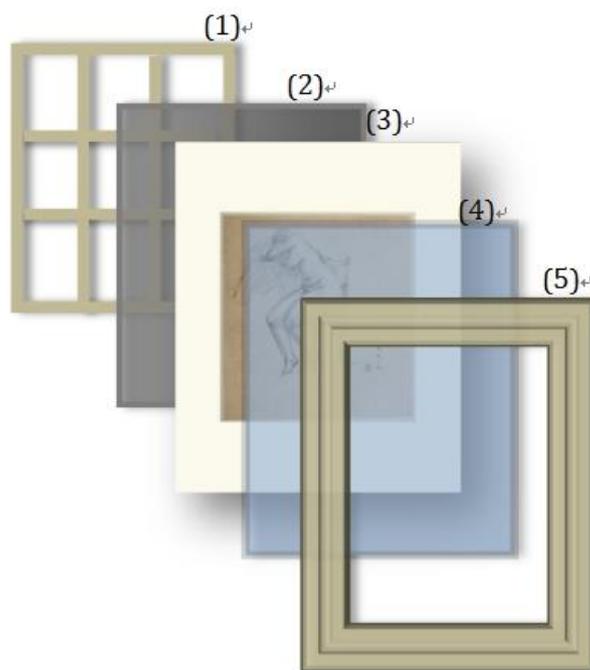


圖 21. 畫框結構示意圖 (1~5)：楓木格架、黑電木、無酸夾裱+作品、壓克力、板楓木外框  
Layers of framing components (1~5)：Maple lattice panel、5mm black Fome-Cor®、Matted watercolor、Acrylic glazing、Maple frame

c. 無酸夾裱完成後，為加強持拿時的安全與展示強度，上下另加無酸瓦楞紙封面與底板

(淺藍灰色)。展示時。僅需將封面打開翻至背後即可呈現作品，與夾裱共同置入木框展示。(圖 19~23)。

d.重要的史料文物-遺囑，是採取『最低人為干預』的原則進行，以保留歷史當下的事件特徵。因為是雙面書寫，所以僅消毒與略加攤平處理，再以透明聚脂片 Mylar (polyethylene terephthalate) 製成“M”型護夾(圖 24)固定遺囑的四邊，此法可以不使用任何黏著劑或是托裱技法，並使遺囑完全夾固在透明聚脂片 Mylar 中保護。之後，再以無酸卡紙雙面開窗保護、展示(圖 25)。

e.典藏方式：相關作品全面以規格化尺寸統一夾裱完成後編列典藏號，約 8~10 件一組，依序置入以無酸瓦楞紙製作的無酸保護盒中典藏，作品夾裱外層與盒外均註明作品編號、名稱、圖片，以便於日後典藏管理。

f.國內市販的畫框材質不論是外框或是背板，大多以夾板製成。由於夾板本身亦是酸性材質，因此將作品裝釘在以夾板製作的酸性畫框中，造成作品再度處於酸性環境中，是國內另一個導致作品嚴重酸化危機的主因。本案訂製實木無酸系統框，以實木樺接完成，後加襯木格架、中性黑電木，可配合展示所需裝卸，作品與木框亦可採分離式典藏管理(圖 21)。



圖 22. (左)可翻看作品正、反兩面的 hinge 固定方式與 (右)楮皮邊條固定方式



無酸卡紙開窗與外加無酸瓦楞紙強化保護的夾裱形式



圖 23. 方便作品檢閱研究的夾裱收納形式



無酸夾裱與無酸背板



圖24. 遺囑-雙面書寫文字的重要歷史證物以「最低人為干預」為原則保存，使用透明聚脂片製成可開合（黃色虛線）的”M”型保護夾（紅色），是一種不用黏著製亦將遺囑固定、保護在夾裱內，又可完全展示的夾裱方式



圖25. 可雙面展示、研究的雙面開窗式無酸夾裱

在歐美，「酸性紙」所引發的相關問題在 19 世紀後期開始逐漸發生，尤其以 1850 年以後發行的書籍最為明顯。1925 年瑞典的研究已經開始相關報導，美國方面則是在 1957 年由修復師 William. J. Barrow<sup>26</sup>針對 1900~49 年間的出版書籍展開綿密的調查，繼而相關保存修復策略亦開始展開。日本從 1980 年代開始針對西方紙張所產生的劣化問題開始注意，因為發現在圖書館的書籍、重要史料、作品、檔案等在五十年不到的時間已經開始黃變、脆化。國內則比日本又晚了將近十年才開始陸續展開酸性紙與相關酸性畫材的研究。

陳澄波的紙質作品中以素描、水彩、素描簿等西方形式的紙張的劣化較為嚴重。這個現象對於當時所有使用西方紙本的作品、書籍、檔案、照片...而言幾乎

<sup>26</sup> William. J. Barrow Research Laboratory. (1904-1967) 維吉尼亞州立圖書館修復師  
Permanence/Durability of the Book: a Two-Year Research Program. Richmond, Va., 1963.

無一可逃，是20世紀世界文物保存共同面臨的重大危機。本案中此類作品的修復重點主要是除酸、使用微鹼性的氫氧化鈣稀釋溶液（ $\text{NaOH} + \text{H}_2\text{O}$ ， $\text{pH } 8\sim 8.5$ ）浸泡，以達到酸鹼中和的目的。過程中會有微細的碳酸鈣殘留於作品纖維中，以保持日後較穩定的中性體質。修復後典藏以中性無酸卡紙、無酸瓦楞紙、無酸保護盒等材料保護，但由於紙張原本就薄弱，加上陳澄波作品數量龐大、展示率高、研究使用頻率亦高，建議仍須建立定期檢查制度確保安全。

### 三、油畫—非黏合式加襯（loose lining）

日本東京藝術大學（東京美術學校 1949 年改制，陳澄波的母校）修復陳澄波油畫作品的最早緣由是在 1998 年，當時由台北市立美術館委託當校的歌田真介與木島隆康二位教授，成功修復了《嘉義街景》1934、《夏日街景》1927 二件作品。

其後，2007 年由時任基金會董事長的陳重光先生再度委託修復三件作品，分別是《嘉義中心》（1934）、《淡水中學》（1936）、《女人》（1931），上述 5 幅作品均是自國內空運至東京修復完成。

2009 年，文保中心成立後，邀請二位教授與優秀門生鈴鴨富士子博士共同主持中心油畫修復與博士班客座授課。2011 年作品經由陳澄波基金會再度委託後，開始轉移陣地進入文保中心展開作業，作品從此不必再漂洋赴日，除了降低運輸上的風險之外，家屬們亦可隨時了解作品修復進行狀況並參與意見交流，年輕一輩的修復師也得到觀摩學習的機會。自 2011 年 3 月~2014 年 3 月，共計完成 36 件作品（參見表 1）。

#### （一）油畫作品分類：

此案許多作品都是初次修復，因此可以充分感受到作者的原創風格與特質，因此保留這種印象與特質，是此案的重要遵循目標。有些幾幅作品是從畫框上直接從邊緣裁切下、常年處於未固定的狀況，但在生動的筆觸下，顏料層依然呈現出扎實與充分氧化後的堅硬質感，除了少數因為年代久遠而有局部老化、龜裂、脫落的現象之外，整體而言並無崩壞或是結構分解的嚴重現象。台灣位屬高溫高濕，不易保存的島嶼型氣候，身處這種環境下的作品卻未發生重大劣化現象，除

了感念家族的細心照顧之外，又再度驗證陳澄波學院派紮實的基礎功力<sup>27</sup>。36 件作品中，除了 14 件年代不詳之外，根據確實年號記載可分為：東美時期 8 件、上海時期 11 件、返台時期 3 件，推測均為赴日以後的作品，創作時期橫跨陳澄波留學、中國以及返台後的三個重要時期，創作地點也遍及日本、北京、上海、台灣等地。其中最早的製作年代為 1924 年充滿學生時期質樸畫風的《裸女倚椅立姿》、《林中廊沿》、《村道》。最晚的作品創作年代為 1941 年返台後代表作之一的《新樓》。

## (二) 油畫修復標準作業程序：

大致而言可以分為二大種類：首次修復計 30 件，曾經修復此次再修復者計 6 件。保存修復的處理方針依前述分類，以「既定藝術形式」作品的修護方針執行，根據每幅作品受損現狀，一一詳細處理，修復工程步驟規劃如下(圖 26)所示：



圖 26. 修復流程示意圖

## (三) 非黏合式加襯 (loose lining) 的技法說明<sup>28</sup> (以下根據木島隆康-「陳澄波の油彩畫-修復作品を通してみる繪畫材料について」介紹)

過去油畫修復時常會以蜜蠟、樹脂混合的黏著劑來小托畫布 (wax lining, 以下簡稱蠟托裱)，甚至也常常發現使用於幾乎沒怎麼大礙的作品上。但是近年

<sup>27</sup> 鈴嶋富士子：〈陳澄波の油彩畫-修復作品を通してみる繪畫材料について-陳澄波全集 第十七卷〉(藝術家出版社，出版中，2015。)

<sup>28</sup> 木島隆康：〈陳澄波の油彩畫-修復作品を通してみる繪畫材料について-陳澄波全集 第十七卷〉(藝術家出版社，出版中。)

來，油畫修復在世界性的發展傾向就是盡可能的避免在作品背面小托畫布，更明確的說就是盡可能地不要讓托畫布的黏著劑大量沾附在作品上。以下章節裡主要說明陳澄波的作品《綠瓶九朵花》被蠟托裱後的再次修復作業與以此張作品為例的過程介紹。

### 1. 何謂蠟托裱

畫在畫布上的油彩畫隨著時間消逝與劣化，修復一定會成為必然的作業。特別是當基底材的畫布強度已經劣化到無法成為支持體時，一般的做法就是在作品背面貼附一層新的布以達到強化的目的。畫布托裱的種類有數種，根據使用的黏著劑種類而有不同的名稱，最具代表性有三種，分別是小麥澱粉+膠、蜜蠟+樹脂或合成樹脂，但不論是哪一種方式，在國際上都已經逐漸的避免使用。

陳澄波油畫作品修復計劃的第二階段中，作品都是曾經被修復過的，其內亦包含以蠟托裱技法修復的作品。蠟托裱的技法始於 19 世紀中期，當時在比利時、荷蘭遠及法國都頻繁使用這種蠟托裱的方法修復了大量的作品。作法是從作品的背面加熱後，將融化成液狀的蠟完全塗布於作品背面，待冷卻硬化之後再將小托用的布以加溫的方式貼附在作品背面。

蠟在當時而言是屬於穩定的材質而且不會發生急劇的劣化現象，算是一種理想的接著劑，不但在世界上普遍的被使用，同時也在 1980 年左右傳入日本，許多日本的作品也是以此法修復。這種技術雖然看似理想，但是處理時修復者必須要有高度的經驗與技術掌控能力，否則稍有不慎就會對作品造成無法挽回的傷害。特別是加熱加壓不當時，會造成表面顏料層的筆觸扁平化而喪失原作應有的表情。筆者從事修復以來看到太多因為技術不成熟而造成作品莫大傷害的案例，對於蠟托裱技法的難度以及伴隨的高危險性一直都感到非常棘手，以下是將此案中蠟托裱的陳澄波作品的修復過程說明。

此件以蠟托裱的作品手法不夠縝密，使得畫布並沒有完全被蠟浸含，無法完全將變形的畫布整平，甚至有多處空鼓、開離，未與原作畫布密合的區域。除上

述之外，還可看出背面的蠟塗布不均，許多地方尚有堆積未推平的蠟，由此可以判斷操作者對於蠟托裱的經驗不足、相關材料技法尚無法完全掌控的問題。另外，補彩的色調沒有與周邊原作的色調與筆觸協調，使整體效果顯得粗糙不夠細膩。

## 2.《綠瓶九朵花》的修復過程

### (1) 修復前所見

本作品的基底材是麻布、媒材是油彩（圖 27）。表面有一層凡尼斯光澤明顯可見，雖然是被修復過但是顏料層仍然可見多處的空鼓與剝落，判斷應是處理時遺漏的部分。過去受損的大面積顏料層雖已被補上填充劑，也在其上加繪了補彩，但是仍有未完成處。

畫布在修復前判斷應有嚴重的劣化現象以致以蠟托裱強化，但是背面卻可看出托裱的新麻布如前文所述並未能充分發揮效能。內框是使用略顯粗重的木材製造，是附有調節片的榫接木框。

### (2) 再修復過程簡介（圖 27~40）

如(表 2)所列，在 1~5 的作業中，盡可能的將前次的修復材料去除，如凡尼斯、補彩、蠟托裱使用的麻布、接著劑（蠟），僅保留少部分填補穩定的區域，同時又將之前顏料層上未能完全清除的污垢再一次清理。步驟 6~8 接著進入 loose lining（ルースライニング，暫譯：非黏合式加襯），附屬的內框也一並更換。9~11 步驟開始調整畫布，最後待基底材完全穩定之後，再將補彩處配合周邊色調整合後徒步保護用凡尼斯完成。凡尼斯塗布時盡可能趨近顏料層原本的光澤，不可過強以避免不自然的反光。



圖 27. 修復前正光



圖 28. 修復前紫外光



圖 29. 修復前 X 光



圖 30. 去除後加補彩之後

(3) 作業操作說明：

a. 修復前攝影：修復前一般會先以照像拍製完整的記錄，攝影內容包含正常光、紫外螢光、X 光等拍照。正常光攝影主要可以記錄修復前的各種現狀紀錄，紫外螢光攝影可以明確過去的修復跡象與凡尼斯的塗布狀態，X 光攝影則可以看到被掩蓋的損傷與修復區域，甚至有時可以看出畫家的技法特徵(圖 27~29)。

b. 現狀調查與修復計劃立案：作品直接觀察並將作品的現狀詳細紀錄，製成受損狀況調查書，根據此記錄經商議後成立修復案，並建立以下具体的作業順序。

c. 畫面清理（凡尼斯、補彩、污垢等去除作業）：從紫外螢光拍攝的照片看出凡尼斯與從前的補彩區域，所以一面參考此類資一面清洗畫面。後加凡尼斯與補彩以綿花棒沾精製石油醚（petrol）小心清洗去除。最後再將之前未能完全清理的污垢，以極低濃度的稀釋氨水再次將畫面清潔(圖 30)。

d. 暫時性封固（facing）：在畫面清洗過程中，發現多處的顏料層仍有剝落的危險，因此預防防止繼續脫落並確保後續作業的安全，使用日製和紙先將顏料層



圖 31. 以和紙正面封固，以保護顏料



圖 32. 去除臘托裱



圖 33. 清洗殘留在畫布背面的臘



圖 34. 移除 facing 用的和紙

表面全部封固，和紙選用非常薄的楮皮紙，再將吟生麩糊以水稀釋後作為黏著劑塗布貼上(圖 31)。

e. 拆解：將固定作品四週的釘子拔除後，小心移除內框。

f. 移除小托畫布：先以吹風機將被蠟固定的畫布加溫，使蠟先軟化。溫度不可太高，並且在畫布尚未變冷之前快速的將畫布剝離，才不會造成原畫布拉引受損(圖 32)。

g. 去除托裱用接著劑(wax)：已劣化的原畫布呈現後發現，因蠟托裱而殘留在畫布背面的蠟在作品背面形成像嚴重褐色斑痕，使用礦精(mineral spirits)、精製石油醚 (petrol) 塗布後擦拭清理，但是進行數次仍無法將大量的蠟清洗殆盡。本作品先後進行 6 次清理，因考量安全的因素，雖然未能完全清除但是已經可以明顯看見效果，畫布的色澤與硬度均有很大改變，回復較接近原來的色澤與質感(圖 33)。

h. 去除暫時性封固：度過之前的危險過程之後，需移除暫時性封固的材質以便進行下一個步驟。移除方式是先將礦精塗布於畫面上，在其揮發之前再以棉花棒沾取淨水輕拭畫面，使水分滲入紙



圖 35. 原畫布的四周貼上麻布邊條強化



圖 36. 作品逐步微調平整並綑釘在一個較大的暫時性內框上



圖 37. 以棉布支撐作品的 loose lining



圖 38. 缺損處填充劑整形

張。關鍵是要在乾燥與礦精揮發之前將 facing 的和紙移除，並且必須非常小心進行、隨時觀察變化以免傷到顏料層(圖 34)。

i. 畫布接邊條與補強：為了要將原作安全穩定地繃在新內框上，先將原畫布的邊緣貼上麻布邊條以達到補強的目的(圖 35)，接著劑是使用片狀的 BEVA 371。將作品逐步微調平整並繃釘在一個較大的暫時性內框上(圖 36)。

j. 破損處修補：完成上述補強作業與暫時性繃固後，進行右下方約 2 cm 大小的破損修補。將破損部以和紙(4×2 cm)、BEVA371 粘接固定。

k. 新內框 loose lining 作業：繃作品之前在新卡樺木框之前，先在內框上繃一層棉布，再將作品繃上與棉布形成重疊狀態。這種結構是以棉布支撐作品，避免晃動增加作品的安定性。(圖 37)。

l. 顏料層剝落處置入填充劑：去除前次

凡尼斯、補彩與污垢的照片，白色的地方是前次修復的充填區域經確認後可保留再使用的部分(水性填充劑)，其他部分則去除後填入石膏與膠水的水性填充劑，待乾後再將其與周邊原作的筆觸與質感整合搭配(圖 38)。

m. 第一層凡尼斯塗布：將整合完成的區域先以水彩進行補彩底色作業，結束後全面以凡尼斯塗布一遍。



圖 39. 修復後正面



圖 40. 修復後背面

- n. 補彩：水彩底色上再以溶劑型的壓克力顏料進行色調整合。
- o. 凡尼斯保護層：以噴塗方式完成最後的凡尼斯保護層，完成修復作業（圖 39.40）。

陳澄波作品修復計劃分為兩個階段執行，第一個階段的 30 幅作品主要是一般修復，第二階段則主要是將二～三年前曾經修復過的作品再次修復。再修復的作品共計 6 幅，但是其中蠟托裱的作品就佔了 4 幅，分別是本篇報告的『綠瓶九朵花』以及「裸女倚椅立姿」、「裸女右腕指肩」、「裸女臥躺池邊休憩」。

本案結束之後，曾經被蠟托裱的 4 幅作品雖然恢復了陳澄波作品應有的風采，但是也提醒了修復者-蠟托裱技術（或是相關畫布黏合式托裱技法，國內有時亦稱之為畫布移植）在修復界裡已經被公認是『過度干預』的技法，國際中都認為這種做法施加在作品上的束縛太大，是造成作品過度負擔的技法。輕易使用蠟托裱這種過度強化的手段時是否真有其必要性，是一個值得我們共同探討的問題。

#### 四、結論

此案的量、值與收藏者的理念，已使保存修復的作業任務跳脫了過往以技術為主體的架構，而必須是全面性“整合”的規範下完成，使欣賞的角度能儘量配合從文化、美學、繪畫本質、藝術、史料等各方面的立場。它的特殊性已不是單一材料或技術的作業銜接問題，反而是必須將修復目標整合、秩序化之後，規劃一個使作品與修復家、觀賞者、典藏者之間都留有一些保留、可以相互遞補的空間，也可以說是一個比較有彈性的目標，做為上述四者之間的協調地帶。這個想法的產生是因為與策展團隊互動時，經過觀察與學習而產生，嘗試在巡回展出時，不僅要達到安全的基本，更希望能傳達正確完整的訊息。以下將此案的一些概念加以說明：

##### （一）減少人為干預：

『減少人為干預』是國際上文保事業公認的重要指標，但也會因應個案需求而有不同的解讀。所謂『盡量減少人為干預』有一體兩面的解釋，一是以『預防

性維護』方式維護文物或作品的安全，而非依賴後置的修復手段。另一個將上述延伸解釋則是避免修復行為『太過』，形成矯枉過正、甚至破壞原作的過度行為。但是有些模糊的區域例如能力上“不能”與“不為”的相異性，常被技術不良或不當的修復者當成藉口，來規避關鍵性的技法操作能力，這樣的問題常發生在知識或技術封閉的環境中，修復執行者與委託者都應該引以為戒。以下針對此案說明：

1. 保存維護：前述重點中已指出文保事業是無法在一次的作業中達到點石成金或一勞永逸的效果，本案後續保存維護必須持續注意環境控制，並長期的觀察與檢測，隨時掌握作品與文物的變化。
2. 預防性維護：建議加強典藏環境控制與日後管理規範。
3. 技術調整：本案不論油畫或是紙質作品，都以盡量減輕作品負擔的方式完成。例如將蠟托裱更換成非粘合式加襯，將無可避免的小托背紙處理成幾近透明的典具帖，大幅降低漿糊的使用量，二者都意在降低黏著劑對作品的影響，但建議必須同時與上述“減少人為干預”配合，增加觀察與思考的空間，使作品可根據需求調整適合的措施。
4. 全色與補彩的處理方式：此案中將修復後的作品分為三種處理方針下進行，最明顯的不同是在於對全色與補彩的控制。例如處理『既定藝術形式』作品時，是以「完整作品的視覺藝術」為目的，追求補彩到位的絕對色感、質感、光澤甚至於清潔感。

對於『兼具史料意義』作品時，則以保留歷史特徵、不刻意填補邊緣缺損、不遮蓋邊緣缺損的觀點下進行，希望除了“藝術“以外，保留作品與觀賞者更多的對話與想像空間。例如以（圖 41）為例，作品邊緣缺損區域並不刻意處理，使藝術與歷史的要素同時保留。開窗的位置也與一般刻意遮壓作品四周的方式不同，採取全面展示的方式。除了可以保護作品邊緣不被卡紙擠壓磨損之外，更希望展現素描樸實的本質。

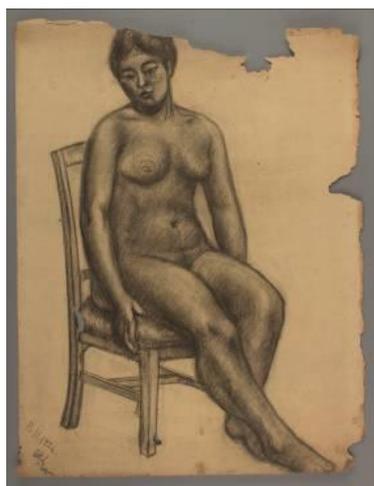
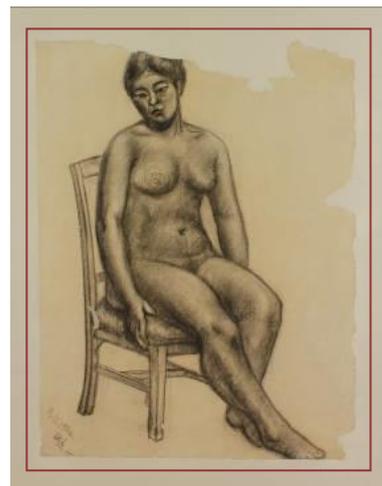


圖 41. 炭筆素描修復前



修復後



不遮壓作品四周的卡紙開窗線位置（褐色線）。

遺囑是以『史料文物類』的方式整理，它是陳澄波在獄中倉促之間竭盡所能地找尋隻紙殘片以表達的心中牽掛、對家人訣別，具證明或代表重大歷史事件發生時，相關人、事、物的關鍵性意義。幾經思考後決定以歷史證物的整理方式完成，因此遺囑上的皺摺、黃化、斑漬都變成保存的對象之一，除了將可能造成斷裂的嚴重皺折稍加攤平與消毒之外，基本上是以現狀保存為主。相對於繪畫作品的修復作業，遺囑的作業刻意保留原狀，這也是對照『史料文物類』的方針執行的特徵。而由此也希望觀賞者、典藏管理者、佈展者可以體會文保專業中「不能」與「不為」的區別性。

油畫是西方的代表性藝術之一，國內相關保存修復的材料技法也自然以西方的執程序為主要依據，技術操作上比較沒有文化特徵上的問題。但「蠟托裱」確實造成作品的負擔與操作不當的危險性，完成之後雖然可使畫作平坦，但卻無法擺脫僵硬不自然的感覺。而「非黏合式加襯」技法是改善結構關係的可逆性機



圖 42. 「wax lining」移除後，蠟滲透不均與殘留在畫布的情形，造成作品負擔過重。

能，畫面平坦程度與蠟托裱後挺硬的感覺不同，但是非粘合式的做法確實大幅降

低了作品的負擔(圖 42)。

## (二) 文化的協調機制：

傳統裝裱是東方特有、幾乎與東方書畫有著不能劃分的特殊關係，技法影響的地區從古代中國開始傳達至鄰近的日、韓、東南亞。國內的裝裱技法的普遍性與技術性是世界知名的，但是文化上的習慣性造成過度依賴托裱來解決問題，觀感上也造成了外界的質疑。例如一般的書籍、染織、唐卡、西式版畫、照片等，也常常發生西畫中裱或是全部以小托解決問題的失敗案例。雖然大家都一致認同作品經中式小托強化攤平後，有利於後續管理與使用上的便利性，但是文化的因素也應該被一併考量。



圖 43. 東方作品修復前後比對。(傳統技法小托、全色、裝裱、鑲接綾絹後完成)



圖 44. 作品修復前以中式小托強化的狀況，過量的漿糊塗刷與宣紙小托使得簡樸的素描呈現沈重氛圍。



圖 45. 移除小托紙，清除褐斑、漿糊、漬痕等修復後，使用透明性高的典具帖技法，並搭配無酸卡紙保護夾裱、開窗，視覺效果上可降低作品的干擾因素。

決定修復後的形式並非憑藉一己的喜好或單獨判斷便可執行的，改良作品與後加修復材料之間的連結關係、增加可逆性、可調性機能亦是現今文保發展方向的特點之一(圖 43~45)，此案是根據作品之文化屬性所做的調整，分別以中式裝裱與西式夾裱保存的案例。

### (三) 修復美學的自我提升與洗鍊：

文化紀念物保存維護的本質是會在一種『永久之基礎上』被加以維持，是世界公認的規章，這句話看似簡單但實際執行時卻會覺得困難重重，因為「永久」、「永恆」的定義實在無法在短時間內、或以絕對的因素成立具體的定義。日本提供了一個保守的參考辦法是以「一百年」作為執行保存修復之後的最小維持單位，想像在一百年後的新世代如何看待這些上一代保存、傳遞下來的「訊息」便可了解當時的環境、社會與人文。

國內的修復領域發展就從理論發展到實務而言，1999 年是一個重要的啟始點，文保教育開始從大專院校創立研究所至今約十五年，當初培育的種子現在都已經陸續進入社會，發展專業技術上的事業。國內培育的修復家（conservator）約八成左右在大學時期的專攻是相關藝術、建築等創作，其餘分別是文史理論與科技領域。因為材料技法向來是從事創作者喜好而熟習的事物，筆者認為以發展的趨勢與特徵而言，目前國內文保專業的階段特徵仍是以追求材料技法的技術層面為主。在基礎教養與技法穩固之後，下一步應該朝向成熟穩定而有人文涵養的目標發展，除了技法可以靈活運用、收放自如的改善調整之外，文保專業中更應包涵深度藝術的結晶，如設計、視覺、科技、環保與人文的美感等，也就是所謂全方位的修復美學（conservation esthetics）。十五年間的發展當然是得到高度認同與肯定的，但是全面性的事業仍未得到平衡，保存科學、藝術史，甚至材料發展史都未能有充分的專家共同參與，是當今仍待努力的重點。

而且文物、藝術品保存修復的本質並非擁有技術與藝術便可以使永恆被肯定。因此“修復美學”表現在修復完成後的視覺上所呈現的效果僅是基本門檻，修復美學的目標應該設定在科學、人文更深層的內涵。以理性、科學的態度探討過去，再將研究心得轉換成新的論述與技術，才是隱藏在文保專業背後真正的美，而將

此「思考模式的呈現」完整傳遞給一百年後的世代，代代傳承，才是修復美學的完整表現。

借此機會感謝陳澄波基金會與策展團隊對本中心的信任與包涵，此修復案可謂是國內民間委託案中規模最大、最完整的案例，從保存修復、記錄、管理、參展到教育推廣，許多的想法與規劃都是從策展團隊與基金會的建言下，才使修復家得到修正、省思與學習的機會。感謝東京藝術大學的三位老師在日本、台灣間忙碌奔波，三年緊湊的作業下文保中心面對了極大的挑戰，但是其中數位新生代的修復家因此得到珍貴的實務經驗，這種國際交流的實務機會教育更填補了在現今教育課程中最難能可貴的重要資源。

## 參考文獻

### (一) 中文專書

1. 國立文化資產保存研究中心：《國際歷史保存及古蹟維護—憲章·宣言·決議文·建議文》（台灣建築與文化資產出版社，2002）
2. 張元鳳：〈膠彩畫的基本材料及常見的病變問題〉，刊於《台灣美術丹露叢書：風采再現—美術資產修復特展》（台中，國立台灣美術館，2006。）
3. 創價學會藝文中心執行委員會企劃：《日誌時期台灣官辦美展（1927-1943）圖錄與論文集》（台北：勤宣文教基金會，2010。）
4. 黃冬富：〈私房珍寶—陳澄波書法、水墨、膠彩、炭筆素描、水彩畫作品導論〉，刊於《陳澄波全集 第二卷·炭筆素描、水彩、膠彩、水墨、書法》（台北，藝術家出版社，2013。）
5. 廖瑾瑗：〈視覺/思維/記錄-陳澄波素描簿之研究〉，刊於《陳澄波全集 第五卷·速寫（II）》（台北，藝術家出版社，2014）
6. 財團法人陳澄波文化基金會：《海上煙波-陳澄波藝術作品集》（上海：人民美術出版社，2014。）
7. 木島隆康：〈陳澄波の油彩畫-修復作品を通してみる繪畫材料について〉刊於《陳澄波全集 第十七卷》（台北，藝術家出版社，出版中，2015。）

### (二) 日文專書

1. 竹尾洋紙店企劃室：《手漉和紙》（株式會社竹尾洋紙店，1969。）
2. 世田谷美術館：《フイレンツェルネサンス 藝術と修復展》（日本放送出版協會，1991。）
3. 木島隆康：《修復研究所報告》（Vol.15 1999-2000(修復研究所)，2001。）
4. 歌田真介：《油絵を解剖する—修復から見た日本洋畫史》（日本放送出版協會，2002）
5. 田忠智恵子·有村麻里：《修復研究所報告》（Vol.17 2003-2004(修復研究所，2005。）
6. 東京藝術大學大學院 文化財保存學日本畫研究室：《圖解 日本画用語事典》（東京美術，2009）

(三) 英文專書

1. Nicholas Stanley Price, M Kibby Talley JR & Alessandra Melucco Vaccaro(1996) “Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage ” The Getty Conservation Institute Los Angeles.
2. Paul Jett ( 2003 ) “Scientific Research in the Field of Asian Art : Proceeding of the First Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art”, Smithsonian Freer Gallery of Art.
3. MFA Boston ( 2011 ) . “MFA Highlight - Conservation And Care of Museum Collections” , MFA Publications.
4. Rutherford J. Gettens and George L. Stout ( 2013 ) “Painting Materials- A Short Encyclopaedia” Dover Publication, Inc., New