

澄波重現——簡論陳澄波作品的保存與維護

文／張元鳳*

一、前言

陳澄波是臺灣接受西方繪畫黎明期的代表，也是臺灣接收現代藝術教育的先驅者。在學院派的教育下，他跳脫出群體化的藝術教育系統，強烈而執著的特質展現了獨特的風格與情操，被稱為「學院中的素人畫家」。

2010 年在大眾殷切的期盼下，陳澄波文化基金會（以下簡稱基金會）著手開始規劃 2014 年「陳澄波百二誕辰東亞巡迴大展」的一系列活動，目的是希望以陳澄波的各式作品來帶出他對於藝術的熱情與躍動的生命力，將這位自期如「油彩的化身」的藝術家創作的本質與態度如實呈現。規劃在此展中的作品也因為這個要素，包含了多種樣式的作品，跨含多類媒材，如西方的油畫、水彩、鉛筆、炭筆、鋼筆、粉彩、設計等，東方的膠彩、水墨、書法、底稿等。《陳澄波全集》第 15-17 卷都是以介紹修復為主的專文或作業內容集結而成，作品分別由三個修復單位主持，在 15 和 16 卷的前段是介紹國立臺灣師範大學藝術學院文物保存維護研究發展中心（以下簡稱師大文保中心）完成的修復作品內容，15 卷是紙質類作品、16 卷的前段則是介紹東京藝術大學與師大文保中心結盟合作修復的油畫作品和文物。16 卷後段是由另一位修復家林煥盛先生的「臺北文化財保存研究所」所負責修復的相關生活史料與東方繪畫、第 17 卷則是由「私立正修科技大學文物修護中心」負責執筆。本文以下將逐一介紹第 15-16 卷各類型作品在各修復單位的作業過程紀錄與修復對策的專文，藉由這些作品、史料在展前的修護過程與展示中的呈現方式結合為一個完整、透明化的保存過程，將當時在藝術、教育、藝壇風潮與陳澄波心中的創作訊息等，更完整的從各角度詮釋他傳奇而短暫的一生。

二、師大文保中心

師大文保中心在此案中所負責的項目幾乎概括全部的類型，從油畫、東方繪畫（膠彩、水墨、書法）、水彩、鉛筆、炭筆、鋼筆、粉彩、設計等，以及底稿、遺書（共計 1,012 件、素描簿 29 本）面對如此完整、龐大的數量與緊迫的展示目標，保存修復的任務已不僅是單純修護技術的介入，而是必須在有限的時間內

* 張元鳳為國立臺灣師範大學藝術學院文物保存維護研究發展中心主任。

快速整合修護方針與研發適合的安全配套系統。修護目標除了著手修護各類文物長久以來的老化損弱狀況之外，亦需確保在日後與接下來的一連串展示、移動中保持最安全的狀況。除此之外，為了在多樣的作品中確保修護作業的完整性，並使修護效果能充分發揮作品價值（研究價值、展示價值、市場價值），師大文保中心將此案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：油畫 36 件，膠彩 1 件。

2. 「兼具史料意義」作品的修護方針：

共計素描簿 29 本、963 件作品（水彩 71、炭筆素描 71 件、鉛筆單頁速寫 763 件、素描簿附件 6 件、水墨 7 件、書法 23 件、設計底稿 4 件、剪紙 4 件、插畫 4 件、裸女淡彩 9 件、粉彩 1 件）。

3. 「史料文物類」的修復方針：

共計 12 件：遺書 9 件、受難著服 2 件、相片 1 件。

（一）修復專案設立

國立臺灣師範大學文保中心成立於 2009 年，是一個綜合教育、研究與執行修復任務的專業領域，成立之初是以維護師大的校藏品¹為主要任務，同時也承接校外修復委託案。2011 年中心承接基金會的託付，成立陳澄波作品修護團隊負責此案，團員中最大的特色就是歌田真介、木島隆康二位教授與他們的高徒鈴嶋富士子博士的加入，這三位來自於東京藝術大學也就是從前的東京美術學校、陳澄波的母校，主導此案中油畫作品的調查研究與修復。

日本東京藝術大學是一個非常重視校友情誼的學校，各種不同分野的學生常會在不同的課程、古美術研究旅行或是藝祭、各種競賽、展覽活動中交流。校內有一個奇怪的風氣，就是大家都喜歡逗留在學校，窩在研究室裡不停的創作、摸索，休息的時候也喜歡到別人的研究室串串門子，甚至深夜也偷偷躲著校警繼續作業。這種彼此之間互相切磋、打氣、競爭的風氣，加上古老的校區也不是很大，所以師生之間也都不陌生，畢業後校友之間仍互相關心或是透過各種管道保持聯繫。此次修復計劃最早也是由於校友的串聯與母校的支持，如基金會董事長陳立栢先生在〈轉身，擁抱驕陽—陳立栢與阿公心底的約定〉中所述：「直到 1997 年，時任北美館館長林曼麗館長引介東京藝術大學修復師歌田真介，將作品送到東京修復。歌田真介為表達對校友的愛護，將〔岡〕與〔嘉義街景〕的修復轉作

¹ 師大美術系成立於 1945 年，是國內歷史最悠久的美術教育單位，歷屆優秀師生留校校藏作品計約三千餘件，是臺灣近代藝術創作發展過程中重要的代表系列。

教學案，支付四成修復費，剩餘六成再由陳重光籌款。」²

歌田教授是日本西畫修復的先驅者，除了修復的技法與經驗一流之外，對於明治時期當時日本接收西方影響的歷史、傳承與繪畫材料技法等相關研究可謂是第一人，他自藝大「技法材料科」畢業之後致力於油畫保存修復技術，曾擔任創形美術學校修復研究所的所長、東京藝術大學教授，在校任職期間開創油畫保存修復科兼任第一任藝大美術館長。他的重要著作《解剖油畫——從修復家的立場看日本西畫史》³一書，將幕府晚期到明治時期這一段受西方繪畫影響的「激動期」中的先驅者高橋由一、黑田清輝、岸田劉生等代表作家的特色，從修復現場、油畫創作技法、顏料畫布等材料技法開始，深入探討日本在接受西方思想影響後，對於繪畫空間、光線、描寫方式、畫面的切入手法等問題，是一部全面性探討繪畫材料技法與繪畫歷史變遷的重要書籍。歌田教授退休之後轉任榮譽教授，並薦舉他的得意門生木島教授接任藝大的研究室，持續進行多項重要的研究與修復計劃，是日本結合修復實務、教學研究、國際修復派遣隊的重要修復研究室。

木島教授繼1998年臺北市立美術館的七件（其中陳澄波二幅）重要藏品委託修復⁴之後，2007年又繼續承接基金會委託修復三幅，先後共完成五幅陳澄波的重要代表作品。2011年師大文保中心成立「陳澄波作品修復專案」之後，鈴鴨博士也隨後加入團隊，修復的陣地正式轉移地點至師大文保中心。這個決定除了作品得以在現地修復，隨時可以掌握與家屬們的訊息與意見之外，更直接地因為國外師資、技術的導入而培養了一批新生代的修復師。只是老師們三年間的辛勞幾乎每月一次的往返，其中甚至二次在中心度過他們的正月新年，走筆至此不禁再次要對他們的付出表達衷心的感激之意。藉由陳立栢先生所述：「師大的文保中心邀請歌田真介的學生木島隆康擔任基金會師大修復案的主持人，這兩年多來，他的行為令我非常感動：幾乎每個月都帶助手鈴鴨富士子來台，且依國科會計價標準，住師大宿舍、吃小吃，至今將近三年。這（收價）大概差了三到五倍。後來，木島把修復所有收入通通捐給文保中心，等於一塊錢都沒拿。我真的被感動了。是他推廣我，是他讓我知道『再不好好正確地健康修復，那麼將失去所有日後要推廣的媒介』」⁵。

鈴鴨博士是木島教授的得意門生，秀外慧中的她在專業上的精優當然也毋庸置疑，是日本學院派新生代修復家的代表。特別的是鈴鴨博士原以優異的成績畢

² 陳芳玲〈轉身，擁抱驕陽——陳立栢與阿公心底的約定〉《典藏投資》第 87 期，p.164-167，2015.1，臺北：典藏雜誌社。

³ 原日文書名《油絵を解剖する—修復から見た日本洋画史》。

⁴ 1930 年代都曾留學日本的作家們如陳澄波、廖繼春、李石樵、劉啟祥、洪瑞麟、張義雄等作家的作品。

⁵ 同註 2。

業於日本醫科大學之後又毅然決定轉入木島教授的研究室，投身於最愛的文物保存修復專業。除了精研一般修復技術之外，她之前的醫學專業也使得她不同於一般來自於藝術分野的修復師，對理化、科技、材料分析方面更是得心應手。在團隊中除了修復作業之外，鈴鳴老師還要負責日台雙方的聯繫、修復的進度規劃與整合。個性沈穩而待人誠懇親切的她，不論旅途多麼勞累，永遠面帶微笑的處理每一項繁雜瑣事，耐心的對年輕學子們不厭其煩地解說、細心確認每一步驟。看著文靜的她穿著白袍在充滿「患者」的修復室中穿梭，讓人不禁聯想到小時候常聽到南丁格爾的故事幾乎是一樣的情節，對「真誠的付出是一種幸福」是最好的詮釋。修復家是文物的醫療人員，能夠有這樣的人格修養與文保專業，同時又有熱愛藝術的情操，實在是不可多得的人才。

（二）師大專文簡介

此書是綜合此次修復專案的思維、技法、研究加以說明分類為 11 篇專文集結成冊，內容是以串聯、說明作品特色與修復技術為前提，然因排版編輯的原因，將專文分為紙質類修復（第 15 卷）與油畫修復（第 16 卷前段）二個區塊，雖然各文章之執筆者不同，但是實際操作時許多作業細節與分工都是經過討論後制定規範的修復方針再經整個團隊相互配合完成的，紙質方面的專文如下：

（1）紙質類修復專文

修復方針是為了輔助修復倫理原則⁶的方向性，它的作用是為了在龐大而繁複的修復作業中，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，方針的制定也是為了防止在修復過程中忽略或扭曲作品、文物所涵蘊的價值性。接下來的論述是針對此案對象物（共計 1,012 件、素描簿 29 本）中扣除油畫 36 件之後的紙質類作品的修復作業，對象物如水墨、書法、水彩、素描（鉛筆、炭筆）、素描簿、遺書等各式修復技法的分類與運用介紹。

紙質文物類的修護作業在亞洲一直與傳統裝裱與東方書畫有著密切的關係，裝裱的技法從古代中國開始傳達至鄰近的韓、日、東南亞等地區影響深遠，近代在西方國家也開始認識、認同裝裱技術有助於修護專業的提升，並開始研究、應用。但是當文化上的習慣性處理變成過度依賴的手段時，有時需重新對「適切性」

⁶ 國際公認規範概略：1.三大倫理：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）；2.四項原則：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。

的拿捏再度評估。例如書籍、西方繪畫（水彩、版畫、素描、檔案等）、染織品、唐卡、拓片、照片等，常發生「西畫中裱」或是厚度重量改變過大、凹凸版被過度攤平、破壞質感等問題。

陳澄波的紙質作品對時代意義而言，代表著臺灣跳脫出傳統中國藝術樣式第一批接收西方美術教育洗禮的歷史背景，因此在大量的作品中看到素描、寫生、靜物等隨著他的生活腳步紀錄的作品。媒材與構圖形式上也受到西方的影響像炭筆、水彩、鉛筆、寫生簿、素描簿等，基底材亦有大量西方輸入或受西方影響而製作的紙張，因此在保留歷史特徵的思維上，西方紙質作品應該以西方修復的技法為主。然而受到當時世界潮流機械化大量造紙的影響，即便如陳澄波這樣注重材料的藝術家也無法未卜先知的避開「酸性紙」⁷的後遺症——紙張因為製作、處理的流程造成酸性體質，日後容易出現黃化與脆化的問題。這不僅是陳澄波作品的問題，全世界的藝術作品、重要書籍、檔案、照片等幾乎都面臨著同樣的危機，甚至至今仍然持續製造、發生。如何將此類酸性紙張以適當的方式維護是後段逐篇探討的重點，先根據作業內容分類出以下 5 篇相關文章：

1. 張元鳳著〈技術、美學與文化性的探討——以陳澄波作品保存修復為例〉
2. 彭元興、徐建國著〈探微觀紙——紙張纖維玻片製作及種類判定〉
3. 丁婉仟著〈陳澄波書法及水墨作品修復〉
4. 陳詩薇著〈多樣性：中國、台灣、日本紙張用於填補和補強的修復應用與思維〉
5. 李季衡著〈陳澄波紙質作品修復——多面向探討保存修復材料之應用〉

〈技術、美學與文化性的探討——以陳澄波作品保存修復為例〉此文的重點為如何設定修復方針與整合修復作業，內容中探討「托裱」技法的置入問題。雖然大家都認同作品經過中式小托的強化與攤平後，有利於後續管理的便利與安定性，但基於文化因素與文物的本質應該被尊重的原則，筆者將作業的步驟與處理重新調整與整合，特別是針對西式紙質作品的強化、保存、展示等規劃引用了一些新的理念，如材質上導入有「蜉蝣羽翅」之稱的「典具帖」⁸的應用設計、無酸裝框、夾裱與展示系統等以尊重作品的文化特色。分別針對「強化作品-典具帖的應用」與「保護作品-無酸夾裱應用」二個方向論述。

另外，修復師除了致力於科學、技術的進階之外，有鑒於此次修護計畫中已經有不久之前甫修復，但竟在短時間又面臨「重修」的案例出現，重修過程中除了警惕、告誡文物修復師的修復倫理原則之外，筆者基於教育者的立場，在文保

⁷ 參考本卷專文〈技術、美學與文化性的探討——以陳澄波作品保存修復為例〉，p.42-63。

⁸ 同上註。

的專業發展中初探「修復美學」的重要性，將藝術與技術之間、主觀與客觀之間保留適度的、可對話性的空間，以供未來規劃的可協調性。

〈探微觀紙——紙張纖維玻片製作及種類判定〉為彭元興老師與徐建國老師擔任紙張纖維鑑識的心得報告。兩位老師都是國內造紙業界的知名學者，而徐老師任職的林業試驗所更是人才濟濟，如之前的王國財先生與夏滄琪教授等，都是熱心致力於紙張研究與文保研發的名家。徐老師是臺灣手工紙研究先驅張豐吉教授與十餘年前活躍於國內的松雲山房岑德麟大師的門生，除了熟習各種紙質類文物的修復技法之外，對於紙張鑑識與製造不但累積了多年的實務經驗，更對於古代紙張的技術再現與客觀的科學辨識方法，分辨出各式各樣的纖維與紙張特質，在此也藉此文感謝兩位老師於百忙之中鼎力相助。陳澄波的紙質作品跨越東、西，有中式、日式與各種當時日本進口的西方紙張，這些紙張中所混合的纖維除了可代表當時藝術界常用紙張，也是修復作業開始的基本判斷，對於修復作業的進行是最重要的明燈。

看過陳澄波的書法與水墨字跡嗎？如何在驚喜與戒慎恐懼的心情下完成陳澄波青春時期罕見的習作。丁婉仟這篇〈陳澄波書法及水墨作品修復〉雖然平靜地在有限的字數內介紹了書法與水墨的修復過程，但是對本人而言從接觸作品的瞬間震撼到點收、檢測、紀錄、規劃、執行、驗收、資料收集、運輸、掃描、點交，在一連串的緊湊節拍下結束，事後在報告撰寫時不由想起許多嘔心瀝血的夜晚，與許多意猶未盡、卻只能眼睜睜地看著作品被專車運回基金會的不捨。「如果再給我多一點時間、請再讓我多看一眼！」這種感覺相信不僅是丁助理，接下來的二篇文章，甚至團隊的每一個成員都有相同的感覺。這樣大量的重要作品與資料在正常的情形下應該是一、二件，頂多也是以個位數的狀況下進入修復室，耗時數月以上的時間細細修復。此次的緊鑼密鼓之下，即便每位修復師都善盡心力、竭盡畢生所學使作品如其所願地安全交回基金會。但是即便驗收作業依序完成（數度提出延後交件的終於成果），三年間的朝夕相處仍然覺得時間太短（平均算起來一件作品只有一天左右），所以深怕有遺漏的地方卻來不及再多看一眼的心情至今依然難以平復。書法的字跡上看出陳澄波認真的學子之心，旁邊的朱批雖然已經由艷朱轉為暗赭，依然感受到指導老師諄諄教誨的愛惜與用心，也不禁聯想當時從日本全國各地精選入學的菁英份子皆被視為明日之星（*将来の芸術家の玉子*）的授課風景。因此這類典型的「兼具史料意義」作品，因為身兼歷史與作者風格，常會因為觀者的立場不同而對修護結果產生不同的見解。文中介紹陳澄波先生 1924-1927 年間未經托裱的 23 件書法與 7 件水墨共計 30 件紙本，並將變色與未變色朱墨以 X 射線螢光分析儀（XRF）非破壞檢測後與傳統鉛丹墨

及朱砂墨比對後探討變色的原因，再將此類修復方針以東方裝裱的文化特質完成，包含使用修復專用的漿糊、小托命紙、加托強化、填補缺損、全色、鑲貼綾絹、上牆攤平等步驟介紹。

與上篇論調接近但完全以西方文化元素為重點的是陳詩薇的〈多樣性：中國、臺灣、日本紙張用於填補和補強的修復應用與思維〉，此文敘述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處理過程。詩薇是受西方修復教育的碩士，畢業後來臺專攻跨東、西文化的修復策略與技術，此次修復重點是發揮西方強項的除酸作業，以確保作品脫離酸性體質，日後趨向穩定的中性體質。「除酸」—將作品的酸性體質在安全的範圍之內改變近趨中性，並且以中性的保護材質設計出防止作品繼續酸化的環境，是保存事項中最主要的安全重點。此技法在西方專業中已發展多年，但在處理不同對象物時如何適度調整則是各修復室的特色。除酸以外的技法策畫，例如紙板水彩是使用乾、濕式紙漿纖維兩階段式的填補破損技法，素描簿是綜合純紙纖維、宣紙、臺灣楮皮紙、典具帖、細川紙的廣泛應用，以及保護單線圈裝訂型式的素描簿而製作的複合式裝幀與加寬書背的介紹等，在材料技法使用上雖然涵括多樣式，但盡量將西方特質帶出的呈現方式是此文的特殊與有趣之處。

李季衡在團隊中是資歷較淺的修復助理，但是他對修復的熱忱與用心是大家公認的超級助理，此篇〈陳澄波紙質作品修復——多面向探討保存修復材料之應用〉便是以介紹基礎材料為主，分別說明修復專用材料的特質與使用方法。文章內用心撰寫此次紙質作品的保存修復材料的選擇及其特性，從無酸材料之化學性層面到文物修復倫理原則之哲學性層面探討材料選擇的重要性。作品從修復完成離開修復室開始，這些文物將持續經過運輸、展示、典藏、甚至百年之後的再次維修，強調文物保護材料的選擇與用心更是一門學問。結束此案後季衡亦負笈千里遠赴德國深造，謹藉此祝福將來立志要成為修復師一員的他一帆風順、學業有成。

(2) 油畫修復專文

第 16 卷前半部是東京藝術大學的三位專家來臺與師大文保中心結盟合作修復的油畫作品專文，內容是以日本修復家的三篇專文、國內鑑識專家一篇與文保中心修復師二篇，共計六篇如下：

1. 歌田真介著〈關於陳澄波的作品〉
2. 木島隆康著〈從修復作品看陳澄波的繪畫技法與作品再修復〉
3. 鈴鴨富士子著〈陳澄波的油畫——透過修復作品看繪畫材料〉

4. 黃曉雯、張維敦著〈陳澄波油畫打底材料與現代油畫材料中元素組成之比較〉
5. 王瓊霞著〈陳澄波的木板油畫調查研究與修復〉
6. 葉濱翰著〈文保中心油畫修復材料介紹與案例〉

前三篇分別針對歷史、風格、以及此案之修復技法、繪畫材料技法等詳述說明，是根據實務修復作業與研究而累積的經驗之談。三位日本專家將這些寶貴的經驗及技術無私地公開分享，不但是國內首次將日系油畫保存修復技術完整介紹的初例，更重要的是也藉由教學與實作，更縮短、加速了技術交流的脚步。

歌田教授的〈關於陳澄波的作品〉文中論及日本受到西方思想影響後繪畫的轉變過程，包含早期藝術家的源流、特徵、畫風、材料技法、日後發展脈絡等，從黎明期的西畫探討到學院派產生，最後站在一個制高點來探討日本畫壇以及以陳澄波為主的臺、日脈絡。這些早期的重要資料經過歌田教授言簡意賅的敘述下，清楚地看到早期日本在近代西化發展下的大環境中，針對亞洲油畫材料技法特別闡出的精彩評論。尤其文中花了相當的篇幅探討日本油畫變遷的過程，關於油畫的材料與體質方面，他認為「明治早期作品（脂派/紫派）的結構非常堅實且質感緻膩，到了明治後半期之後，隨著時代的潮流趨勢，油畫顏料層的耐溶性能也跟著逐漸低下，顏料層易溶解於水的作品也隨之增加」⁹。他與好友森田恒之¹⁰共同認為早期油畫之所以稱為「油」畫，就是因為混合在顏料中的油呈現出的油性光澤與黏稠感的特徵而命名，因此文中強調「然而在油畫東傳的演變過程中，亞洲的畫家所重視的是新潮流下自由放任的創作表現，畫家們無時無刻不專注、快速地捕捉歐洲藝壇傳來的新趨勢，相對之下反而將支持表現新手法的材料技法這麼重要的基礎忽略……在這樣的風氣下，畫家開始添加了不適切的揮發性溶劑作為稀釋劑或混合使用以求快速，這就是『亞洲化』油畫的材質特徵」。

然而，相較於上述日本在一味追求新趣的環境下，陳澄波卻依然專注於油畫的基本特質，加上素樸的風格與充滿熱情的作畫方式，當視點從材料技法回歸到論及陳澄波個人風格時他認為「這位畫家（的作品）是具有油畫體質的，他讓油畫顏料的特質充分地發揮，並以此貼切的描繪出臺灣故鄉的風土。以當時的社會氛圍下的東洋人而言，他的存在是非常特異的、是能夠符合我心目中理想的藝術家條件的少數者之一」¹¹。歌田教授描述陳澄波並非一味追求梵谷、塞尚、雷諾瓦等人，而是自然釋放他心中既有的模式與理想，在當時就是一位獨特、自我風

⁹ 日文原文：明治前期の作品は堅牢で緻密な絵肌を持っている。明治後半期以降、時代が降るに従って絵の具層の耐溶剤性能が落ちる。水に溶解する作品も多い。

¹⁰ 國立民族學博物館名譽教授、著名材料技法專家。

¹¹ 日文原文：この画家は油絵の体質を持っている。油絵の具の性質を十分に生かしている。その上で故郷台湾の風土に寄り添って描いている。東洋人としては極めてと特異な存在である。よくが探し求めていた条件を満たす数少ない画家だ。

格獨特的畫家，是「有國際性、可以代表亞洲的畫家」。因此「陳澄波在日的學習過程中，到底內心真正的想法是什麼呢？」綜合歌田教授在文中對他作品的高度評價，不難看出這位學者從陳澄波身上影射出他對日本西畫發展過程的偏失與不足之外，也包含著檢討的深層意涵。這些建言相對地也警惕著現代藝術家，什麼樣的藝術作品是可以被國際認同甚至永恆流世。

其次是木島教授的〈從修復作品看陳澄波的繪畫技法與作品再修復〉，他與歌田教授一樣，都是可以同時以藝術家、修復家二者兼具的立場直接論述的學者。如同木島教授穩重而直爽的個性一樣，此文的一開始便單刀直入地點出陳澄波繪畫的風格與技法特徵，這是綜合了繪畫材料技法發展、修復材料技法發展以及科技檢測驗證等依據集結的經驗下，再以簡明客觀的方式說明。木島教授最擅長使用這種從結構解剖的方式將作品特質一一敘述：眼光銳利如鷹的他，一眼便可以排除後加修復或是老化的因素，直接洞察作品的本質。因此這篇來自一位熱愛藝術、拯救過無數名作的專家所撰寫的文章，將此次修復現場的實務記錄與觀察集結、濃縮而成的心得以不同的角度切入，絕對兼具了高度的準確性與權威性。不論是在藝術、修復、鑑賞上，都讓人感受到他的修為之所以如此讓人敬服，原因不外乎在他敏銳的洞察力與細膩的表現功力這些專業能力之外，我個人認為最重要的關鍵是他「同理心」善良懇切的態度與不牽強、不做作與坦然面對的特質，不單在待人接物上，同時也表現在修復專業上，難怪許多複雜的作品到了他手中後便在不知不覺中順利完成，不愧是一位成功而讓人尊敬的「大師級」修復家。

從 1998 年受臺北市立美術館的委託，對〔嘉義街景〕（1934 年）、〔夏日街景〕（1927 年）二幅油畫作品進行修復後，2007 年木島教授再次受到家族的委託，修復〔嘉義街中心〕（1934 年）、〔岡〕（1936 年）、〔女人〕（1931 年）三幅重要作品。此案從 2011 年開始修復 36 幅作品，技法承續先前的技法，一改國內傳統油畫的「直接托黏式」¹²強化技法為「非黏合式加襯 loose lining」¹³之外，更發現作者細心、謙和的說明比較二種技法的理念與步驟上的差異性。文中以近年被蠟托裱過的陳澄波作品進行再次修復為例展開說明，該作品的問題並非僅因蠟托裱處理的技術選擇問題，而絕大部分是因為人為處理不當與態度錯誤，造成畫布基底材空鼓、顏料層因加壓加熱過度變形、補彩覆蓋原彩等問題，也是因為修復家的職業道德的鬆弛。其實此文論述的這些想法與實際的做法，一直是國內文保界在授業時不斷重申的倫理原則，因此文中除了讓修復家們再次了解國際性

¹² 國內又稱為「畫布移植」，泛指直接以各式黏著劑將新畫布以托或襯的方式在貼黏作品背面，用以強化作品基底材的修復技法。一般以「蠟托裱」、「大麵糊托裱」、「高分子黏著劑托裱」為代表。

¹³ 非黏合式加襯：詳見木島隆康著〈從修復作品看陳澄波的繪畫技法與作品再修復〉。

共識之外，藝術愛好者與文資相關者也可以藉此理解修復家自我約束的重要性。歷史與事實顯示在修復專業裡，眾多的材料與技法隨著不同時代與理念輾轉演變或是進化，材料技法本身沒有對錯是非之分，修復成敗其實決定在「態度」，一個明睿的修復家遵循國際公認的原則，適時選擇適當的材料技法並且忠於原創者的理念完成現階段的任務，目的是安全的移轉給下一個世代。面對老化脆弱的文物，修復是不得已的手段，無法「點石成金、一勞永逸」，正確的修復規劃與長遠的保存維護策略，才是與文物恆久共處之道。

與保存修復專業相輔相成的另一個重點是一材料技法發展史，這是理解當下社會人文、科技發展與國際間交流的重要輔助資料，它需要大量研究成果的累積，配合科技化、系統化的記錄管理才能建立成為實用的資料庫。建立一個確實的資料庫可以幫助客觀的比對記錄，從單一作品發展到地域、甚至文化 DNA 的特質。日本對於繪畫材料技法的調查配合修復案的推動，相關的資料累積已經有相當的成果，國內在近十年也由於非破壞科技的進步，資料收集的制度與績效亦持續成長。然而關於日臺之間的銜接卻付之闕如。鈴鴨博士的〈陳澄波的油畫——透過修復作品看繪畫材料〉因可算是首篇將兩國銜接的發表，針對陳澄波在東京美術學校圖畫師範科的最重要指導教授-田邊至，從他的教學、繪畫材料技法的特徵開始說明他在校時的影響。而受老師影響很大的陳澄波從學習期的東美時期、畢業後的上海風格轉換時期與返臺後，各時期作品經過比對、修復與精細科技檢測推算，規劃出其作品的材料特徵，從顏料、畫布、木板、紙板等均在此文中說明。現今非破壞檢測的頻繁使用情形下，大量資料雖可以方便檢出，但若無精確的判斷，反而造成一些似是而非的錯誤資訊。此文給我們一條非常清晰的指引-非破壞檢測在推敲出結論前需要熟習繪畫媒材、技法、程序與材料史，才能從大量的檢測物質中精準的挑出可能性物質並排除干擾物質，經過交叉比對篩選出最有可能的訊息，而非將訊息全部接收造成誤判。

〈陳澄波油畫打底材料與現代油畫材料中元素組成之比較〉是由張維敦教授所指導的博士生黃曉雯所撰寫。張教授是中央警察大學的鑑識科學專業的著名教授、著名刑事鑑識專家李昌鈺博士的傳人，除了教職之外更身兼「臺灣鑑識科學學會」理事長要職，是深具學術與辦案實務經驗的資深學者。張教授在參與此計畫之前便多次協助文保中心從事微物鑑識的專業技術，完成數次文物修復檢測的任務。此文是針對畫布打底用的展色劑所做的分析，使用掃描式電子顯微鏡/X射線能譜分析儀 (SEM/EDS) 的串聯系統，除了可得知樣品的表面形貌影像外，又可得到化學成分或是微細組織之相關資訊，具有非破壞性檢測、樣品前處理簡單等優點，因此十分適合在微量檢體檢測上之應用，對陳澄波的繪畫資料中無機

材質的分析是國內第一次的嘗試，也是對於非破壞檢視的系統之外的另一種驗證技法，日後對於此類研究進路與培育保存科學年輕學者的加入，都會是一個重要的訊息與資料。

文保中心的修復師王瓊霞、葉濱翰二位雖然之前一直是以東方繪畫、紙質文物為第一專長，二人以既備的專業知識與教養在師大文保中心成立之後，在木島、鈴嶋二位教授的指導下，執行師大典藏品油畫的修復案行之餘年。此次除了共同加入油畫修復作業之外，王瓊霞提出〈陳澄波的木板油畫調查研究與修復〉而葉濱翰則提出〈文保中心油畫修復材料介紹與案例〉，這二篇文章除了介紹一般畫布為基底的作品修復之外，還有木板、紙板等不同基底材的油畫作品。除了修復技法之外，亦針對特質、纖維鑑定、材料運用等，成為國內首次介紹日本東京藝術大學油畫修復技法，將日本的論述、授課、實際執行等內容，鉅細靡遺地完整紀錄。修復內容彼此交流與公開的事項，是一開始便在最早 1931 年的《雅典憲章》中被特別提出要求的世界公約，此案具體的透明化實務記載與成果發表成為成功的國際交流案例，必可以成為業界參考與認同的重要資料。

六篇專文之後接著是油畫的修復報告書，除了將不同基底材區分並過程記錄之外，最重要的是將油畫作品依照「初次修復」與「再修復」二種類型處理。修復作業主要的任務是解除因自然老化、環境因素造成的損傷加以整理、維護、強化以延長作品壽命是最大目標，通常在適當的修復後都希望作品能在百年之內平安度過（適宜的保存環境與制度規劃下）。但是此案中再修復的作品僅不過歷經三、四年左右便需重修，主因是前次修復技法措施應用不當，因此修復者對作品狀況錯誤的判斷與粗劣行為對作品所造成的二次傷害之大是難以想像的。

三、林煥盛「臺北文化財保存研究所」

第 16 卷後段是「臺北文化財保存研究所」的林煥盛先生所負責修復的作品修復過程介紹，林先生是一位傑出而自我要求甚高的修復師，在日本京都著名的宇佐美松鶴堂學習書畫修復開始，數十年來他對東方書畫的保存修復始終抱持著相當的熱忱與挑戰，除了設立「臺北文化財保存研究所」的工作室之外，現在亦擔任雲林科技大學文資所的教師。在此次修復案中，負責處理膠彩畫、淡彩、書畫掛軸類以及藏書、手稿、明信片、東京美術學校圖畫師範科畢業證書、美術圖片等生活資料等多項品目。從 2010 開始到 2013 年，三年中完成修復如此數量的效率與成績，南北的奔波勞累亦可想而知。一個有使命感的修復家如林煥盛先生所言「希望保存上能提供出最適宜的處置之外，也能透過修復，詮釋陳澄波的『再現』」，故特於 16 卷的後段集結了他精彩的努力與成果。

四、結語

此次修復的陳澄波作品除了配合大展的參展作品之外，修復計畫幾乎包含了基金會所有已知的作品與文獻類，參與的修復單位更網羅國內、外各大重要修復團隊。文保專業教育在國內已推動十數年，但是一個非政府單位的民間基金會能夠在臺灣的文化界刮起如此颶風，回想當時實在是從一個讓人又怕又期待的事件開始。如今此案得到圓滿的成果，甚至讓海外參與的人士、專業團隊也領會到臺灣社會人文如此高水準的表現，深感師大文保中心能參與此案實在是莫大的榮幸。三年的經歷中，上千件需要修復的龐大工作量與修復期間作品安全管理的壓力，雖曾經令人感覺沈重、焦慮與忐忑，但是如今回想起來，欣慰與肯定卻是記憶中的絕大部分。

修護計畫執行中，由於同時必須與其他項目緊密配合，負責聯繫與整合的基金會總是不辭辛勞地穿梭奔波在各單位之間，將必須同時進行的展覽規劃、出版文宣、佈展、運輸、典藏、學術研討、國際交流、教育推廣……等一一到位，並力求完善的如期完成。基金會對每一個狀況、細節、整合都事必躬親、不辭辛苦的嘗試、挑戰、積極的態度，更是此項國際巡迴大展能夠圓滿達成的最主要因素。雖然執行中許多思維、做法、行程曾遇到過困難或不順利，但是最後總是能看見主事者能與時俱進的研擬出一個成熟、適切的模式，並且一直推動著整個團隊朝著一個不曾動搖的目標前進。

特別感謝東京藝術大學的三位教授在日本、臺灣間忙碌的奔波與細心的指導，三年緊湊的作業下，師大文保中心面對了極大的挑戰，但是全體修復人員因此得到寶貴的實務經驗，珍貴的國際交流機會教育更促成了在現今教育課程中最難能可貴的人才培育資源。感謝陳澄波文化基金會與策展團隊對修復團隊的信任與配合，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，許多修復相關的想法與規劃都是從策展團隊與基金會的建言下，才得到修正、反省與學習的機會。