

裱褙技藝：原裝原裱之調查研究

摘要

壹、計畫理念與做法：

繪畫與書法是中華文化的精萃，書畫作品之收藏、通常是經由鑒藏家、收藏家之搜求，徵集後列入藏品。然而以有機材質為主的中國書畫卻相當脆弱，易受材質本身的性質、使用前加工處理方法、外在環境因素（如溫度、相對濕度、光線、污染物、有害生物等）或人為因素的影響，決定其存世的壽命。

有鑑92年國立臺灣博物館人類學組將「康熙臺灣輿圖現」送修於日本，深感台灣修復人員對裱褙之原裝原裱認知不夠專業（國立故宮博物院館藏書畫修復除外），在修復報告中說：「東方書畫重新裝裱時，常會直接去除舊的裝裱綾絹，用新的更換。尊重現狀與維護原初製作精神與技術是修復重視的原則之一，裝裱的部分雖然是後製、與原作品較無關係，但對於可能是與作品同期的裝裱，也代表當時代的風格技術¹。」觀其國內修復市場普遍性之裱褙方式大都是著重保留畫心的維護部分對於襯布（綾或絹布）皆以去除換上新裝，相關研究、探討之學術文獻闕乏可數，故以「原裝原裱」作為保存維護課題。

依據[文化資產保存法施行細則](#)（民國 99 年 06 月 15 日 修正）第三條第四款所定傳統工藝美術，包括編織、刺繡、製陶、窯藝、琢玉、木作、髹漆、泥作、瓦作、剪粘、雕塑、彩繪、裱褙、造紙、摹搨、作筆製墨及金工等技藝，及[文化資產保存法](#) 第21條古蹟應保存原有形貌及工法，如因故毀損，而主要構造與建材仍存在者，應依照原有形貌修復，並得依其性質……採取適當之修復或再利用方式。

古蹟保存應依循此原則，文物保存亦然。為其作有系統的全面研究和調查。發現其中許多技巧性的經驗、手法上的奧秘，一般行外人也難以理解，加上裱褙技藝上保守觀念的影響，更使留下的有關文字資料只是一麟半爪。然而從事此項工作的藝人多缺乏文字描述的能力，習慣於作而不述，所以至今仍然限於口傳手授、師徒相傳的教授方式。

此次研究的作品為私人收藏家典藏。作品畫意內容修行者與書童再樹下曬經書，由此可知古人已有文物保存與維護觀念。此立軸書畫逾百年，立軸以成卷方式存放，因當時的存放場所不佳，作品上有重折痕、部分畫意浮開剝落、油污漬痕造成書畫毀損嚴重，裱褙材料天杆和天綾的夾口地方有數個水漬漬痕和嚴重裂痕及不當膠帶黏貼。任何紙質類文物都難免有損傷情形，因此，修護是重點所在，

¹國立臺灣博物館「館藏日本文物修護計畫」與「康熙臺灣輿圖現況分析與修護建議計畫」期末驗收報告 p25

對損傷嚴重的書畫進行修護工作，不管是在保存與保護，或是再利用上都是十分重要的事。即使是因破損，也可用裱褙的方式修護後達到再次恢復提供保護的功能。

本著古為今用，推陳出新的主旨，根據現有的資料對書畫作一些初步的探討，作為引玉之磚，目的在於通過討論來深化我們的理論研究和提高技術水準，提升對文化資產的維護與保護的觀念，及加強群體決策的最大效益，來減緩文物化性及物性的劣化速度，降低文物損壞機率，避免文物資訊的流失，而最終目的期能達到延續既有文化資產的壽命。

修護百年以上書畫作品，是非常具有呈現歷史脈絡的代表性。幸而書畫經裱褙、修復的方式，將畫畫重新修復、整理，以保留書畫的面貌及延長存世年限。本調查研究所完成的詳細紀錄，將可提供作為日後國內文物修護研究具體參考的資料庫。

關鍵字：裱褙、原裝原裱、黏著劑、漿糊、甲基纖維素、文化資產

貳、原裝原裱探討

一、立軸原裝原裱修護

修裱技術是一項專業性、技術性很強的工作。《賞延素心錄》：“裝潢書畫，好手難得。倘幸購劇跡，兼獲法裝，即緒酥脫，宜斟酌整修，不可重背。”²《裝潢志》：“裝潢作人，隨乎損棄，良可痛惋，故裝潢優劣，實名跡存亡系焉。竊謂裝潢者，書畫之司命也，是以切脫者。苟欲改裝，如病篤延醫，醫善則隨乎而起，醫不善則隨跡而斃……”³。現見到一些很好的作品因裝裱工序省略或使用不佳的材料或觀念不對導致對畫作產生無法彌補的傷害。為了使這些破損書畫恢復原貌，繼續發揮作用，必須對破損書畫進行修護。

修復需注意以下原則：

（一）修裱的原則

為了使破損書畫能恢復原來的面目，在保存和利用中發揮作用，修護時要一定要保持作品的原面貌；作品修護工作不能弄髒畫意，而修護作品的各種材料也不能對書畫製成材料產生任何副作用；且修護書畫所使用的各種加固材料要具有可逆性。也就是說，修護好的書畫在使用中損壞了，仍可以再次修護，使之更加牢固、清晰、明顯。修護前的準備工作只有做好準備工作，才能避免因尋找工具、缺乏材料和尚未確定修護方法而使修護工作發生混亂，從而降低修護效率和使已損壞的檔遭到更大的損傷。

（二）尊重原狀與始狀原則

（三）安全性原則

（四）可逆性原則

（五）公開原則

²馬里奧·米凱莉、詹長法主編《文物保護與修護的問題》文物出版社發行 2009 年 7 月 1 日發行 150 頁。

³同上。

二、立軸原裝原裱修護作業

立軸修護作業區分為檢視登錄、清潔、作品分解、移除漬痕、揭背紙、染紙、托舊綾布、托畫心、隱補、打襯條（頂條）、下板、方裁、畫心與立柱綾邊組合鑲黏、天、地綾邊與畫心鑲黏、方裁、轉邊、折上下夾口紙（串口紙）、覆背上包首、貼簽條、覆背、貼護角綾、上板、下板、上蠟研實、剃廢邊紙、裝天地杆。

- A. 狀況調查紀錄⁴--修復的過程從作品的狀況調查開始，拍攝修復前的紀錄照片、仔細描述物件損壞的情形、分析畫心紙張的成分或織絹的經緯結構等等，以便決定適當的修復步驟及選擇修補材料。（圖 1 至圖 24）
- B. 清除表面髒污—移除附著於表面的塵垢或異物
- C. 揭裱--進入修復的第一步通常是去除舊裝裱，揭除背面托紙，如果畫心或顏料脆弱的話須先加以固定。在這個過程中，必要時以清水或溶劑清除畫心上的髒污。
- D. 補絹（或補紙）-- 畫心破損處補紙或補絹，補絹是使用與原絹經緯結構接近且以劣化處理過的絹料，以使補絹的強度與原絹接近，才不會損害原絹。
- E. 托心 -- 將畫心托在適當的托紙上，接著再加托一層，畫心折裂的地方由後方加補上細頂條紙以增加強度。
- F. 補彩 --在補絹或補紙上填上相近的色調，調和增補材料與原物件之間的視覺落差。
- G. 裝裱 -- 最後則是在上牆乾燥、物件變的平整且張力穩定後，配上原本的鑲料與裝裱形式。

⁴ 同註 1。

冬晚對雪憶胡居士家／張大千書

立軸原裝原裱修復建議書

所有（典藏）者	采文堂藝術中心	
尺寸	裱裝	長198公分寬75公分
	畫心	長50公分寬70公分
基底材	紙本（畫法作品）	
製作年代	民國	
劣化狀況	1.作品整體有明顯的皺折現象。 2.局部有黴菌、水漬等現象。 3.覆褙紙有嚴重脫落現象。 4.基底材老化變色。 5.覆褙材局部有汗損現象。	
修復建議	1. 以純水進行清洗，清洗前必須注意墨色是否具有剝落情況，如有剝落現象，應必須先以動物膠進行加固。 2. 作品基底材若為紙本，應該觀察作品是否有於背面墨色之技法。若有的話，於拆裱時應注意小心。 3. 基底材加固，重新裝裱，必須注意命紙厚薄顏色的選擇、漿糊濃度的調整。 4. 以不補筆、補墨，保有原作氛圍為原則，配合作品整體色調，以達作品的完整性。 5. 於「可逆性」的原則下，選擇使用之適合修復材料。 6. 修復報告書的製作。必須將修復材料、方法以及修復過程之紀錄、記載於修復報告中。	
作品基本資料	《冬晚對雪憶胡居士家》詩詞正文： 寒更傳曉箭，清鏡覽衰顏。隔牖風驚竹，開門雪滿山。 灑空深巷靜，積素廣庭閒。借問袁安舍，儵然尚閉關。 張大千先生簡歷 張大千先生，原名權，後改名爰、媛，小名季，號季爰，別署大千居士，下里巴人，齋名大風堂，四川省內江縣人，生於清光緒二十五年。從重慶求精中學及江津中學畢業後，就到日本的京都公平學校攻讀染織技術。回到上海之後，就拜曾農髯及李梅二人為師，學習書法，此時畫風以臨摹石濤及八大山為主，並深得石濤之筆意。後來又上追宋、元、明、清諸大家之精神。民國十五年，開始遊覽國內名山大川，初上黃山，並被日本漢	

畫學著稱為「黃山畫派始祖」。曾與黃君璧先生同遊峨嵋。民國三十年夏天，作敦煌之行，由南而北為三百零九個洞窟編號，之後即著手於臨摹上至元魏、下至西夏之千年壁畫。三十三年在成都舉行覽摹壁畫。之後曾僑居印度大吉嶺，在阿詹塔窟臨摹壁畫，並在香港舉行個展。後來應邀在日本東京及巴黎的「羅浮宮博物館」，舉辦其書畫作品及壁畫之展覽。並曾與西方畫壇之一代宗師畢加索共論藝。民國四十七年，曾以「秋海棠」圖，被紐約「國際藝術學會」選為世界偉大畫家，獲頒金質獎章。

其一生之畫風，可分為四個時期，始則石濤漸江大風八大，繼則唐、宋、明、清，再次為敦煌風俗格，晚年之潑墨則已進入世界性了。於畫則山水、花鳥人物等，無所不精。其書法則得自《鄭文公》、《泰山金剛經》之筆法，風格則凝重、奇逸剛健，兼有南帖北碑之味，又能自出新意。其在書畫上的成就，則被譽為「五百年來第一人」，與傅心畬有「南傅北張」之稱。民國七十三年，張大千先生因心臟病復發而去世。享年八十有五。逝世後，家人尊其遺囑，將其一生所收藏之古人書畫文物贈予「國立故宮博物院」，並將其寓所「摩耶精舍」贈與臺北市政府，作為「張大千先生紀念館」。

中國現代中國畫家。名權，後改作爰，號大千，小名季爰。1899年5月10日生於四川省內江縣。先世廣東省番禺縣人，康熙二十二年(1683)遷蜀，卜居內江。父張懷忠，早年從事教育，後從政，再改鹽業。母曾氏友貞，善繪事，姊名瓊枝，亦善畫。兄弟10人，二兄張澤，號善孖，別號虎癡，以畫虎名於世。

生平張大千排行第八，7歲啟蒙課讀，9歲習畫，12歲能畫山水、花鳥和人物，見者呼為神童。13歲就讀于新式學堂，至19歲與仲兄張澤留學日本京都，學習繪畫與染織。1919年，返上海，拜曾熙、李瑞清為師。1924年，在上海首次舉行個人畫展。1929年籌辦全國美展，任幹事會員。1931年與兄張澤一同作為唐宋元明中國畫展代表赴日本。次年，全家移居蘇州，住網師園。1933年，應南京中央大學校長羅家倫、藝術系主任徐悲鴻之邀，任中央大學藝術系教授，轉年即辭職，專事創作。1936年，上海中華書局出版《張大千畫集》，徐悲鴻作序，推譽“五百年來一大千”。1938年經上海、香港返蜀，居青城山上清宮，臨摹宋元名跡。1940年赴敦煌臨摹歷代壁畫，前後凡2年零7個月。1943年出版《大風堂臨摹敦煌壁畫》。敦煌之行，轟動了文化界，促進了藝術家、史學家對發掘敦煌寶藏的興趣。1951年返港，翌年遷居阿根廷；1953年再移居巴西。1955年，所藏畫以《大

	<p>風堂名跡》4冊在日本東京出版。1957年以寫意畫《秋海棠》被紐約國際藝術學會選為世界大畫家，並榮獲金獎。此後，又相繼在法國、比利時、希臘、西班牙、瑞士、新加坡、泰國、德國、英國、巴西、美國及香港等辦畫展。1969年遷居美國三藩市。居美10年是張大千創作的鼎盛期。1972年在三藩市舉辦四十年回顧展。1973年捐贈作品108幅給臺北歷史博物館。1974年獲美國加州太平洋大學名譽人文博士學位。1978年移居臺北，晚年思鄉而不得歸，於1983年4月2日因心臟病逝世。</p> <p>張大千的繪畫藝術可分為3個時期：古典作風期、轉變期和高峰期。60歲前，張大千集中精力臨摹，由石濤、朱耷追徐渭、陳淳及宋元諸家，直至敦煌壁畫。其畫風亦由近似石濤、朱耷而變為晉唐宋元風範。60~70歲，張大千歷經10年探索，融潑彩于潑墨、勾皴法，終於創造了雄奇壯麗的新風貌。以70歲所作《長江萬里圖》為標誌，他邁入了創造性的高峰期，潑彩成為最富個性的畫法。其過程大略是：先以墨筆略勾大形，然後托裱一層紙（或將畫裱在板上），再潑墨潑彩。其潑法近似現代西方繪畫的自動技法，用手牽動畫紙或畫板，使墨彩漫然自流，以形成某種偶然效果，再憑感覺注水或加濃顏色，或用筆添補房屋、山腳、枝幹或人物，造成半抽象的、墨彩交輝的境界與情調。他以“超以象外，得其環中”，“神光離合，乍陰乍陽”等古人言論解釋這些作品，認為它們是符合傳統美學原則的。事實上，張大千晚年的這一突變，不僅把他的藝術從古典畫風引向了現代畫風，也把他推上了中國畫革新大家的行列。</p> <p>作品風格：張大千畢生的創作，達到了“包眾體之長，兼南北二宗之富麗”的境地。他集文人畫與作家畫、宮廷藝術與民間藝術為一爐，舉凡人物、山水、花鳥、蟲魚、走獸，工筆，寫意，無一不能，無一不精。其書法得力於《瘞鶴銘》、《石門銘》，勁拔飄逸，外柔內剛，獨具風采。其題畫詩工七絕，詩風真率豪放。早年多自刻印，清俊靈秀，與畫風相一致。晚年的張大千每每思鄉懷舊，黯然傷神。1979年他81歲時曾自書一聯：“獨自成千古，悠然寄一丘”，正寫出了這位藝術家的性格與心境</p> <p>參考資料 http://www.chineseartists.net/ZhangDaQian/Master_ZhangDaQian_Art_ch.htm</p>
<p>聯繫及其他建議</p>	

原裝原裱修復前記錄過程：



圖 1 冬晚對雪憶胡居士家／張大千書
正面損壞情形

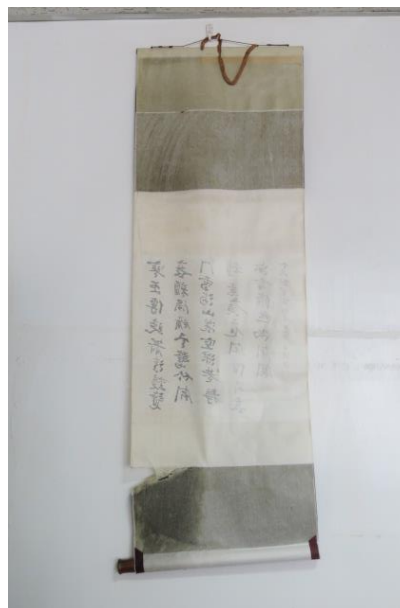


圖 2 冬晚對雪憶胡居士家／張大千書
背面損壞情形



圖 3 地軸右側損壞情形



圖 4 地軸右側正面損壞情形



圖 5 簽條損壞



圖 6 包首處損壞

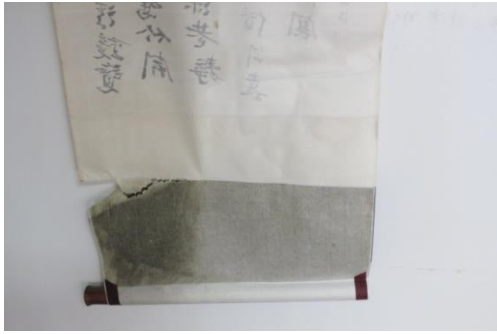


圖 7 右下方損壞、發霉、汗損
背面

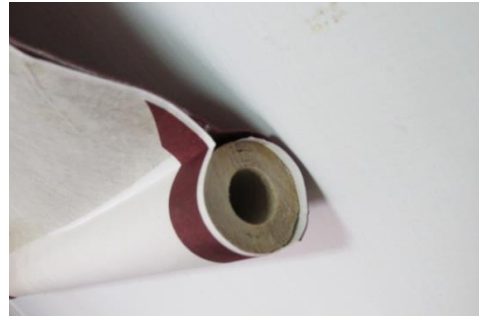


圖 8 右下方軸頭鬆落
背面



圖 9 天桿正面損壞情形



圖 10 綁繩損壞圖

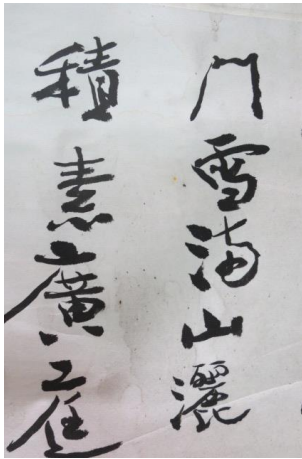


圖 11 上方畫心正面汗損圖

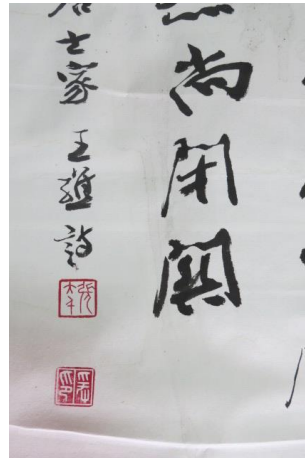


圖 12 下方畫心正面汗損圖



圖 13 綾布搭接圖心處產生裂開

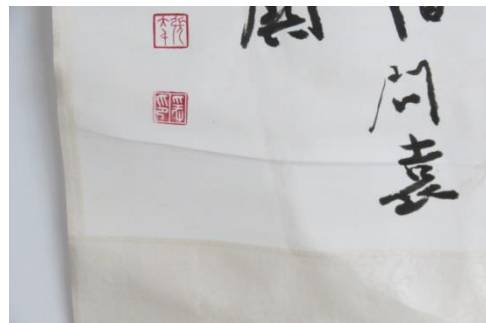


圖 14 地軸處綾布與圖心重折痕

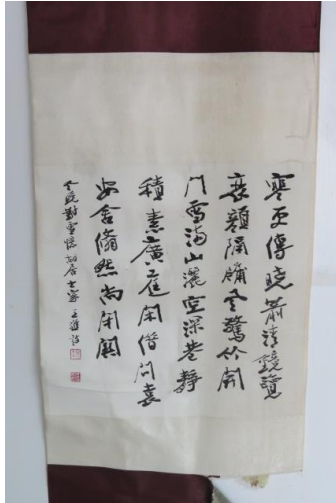


圖 15 正面圖心全貌重折痕

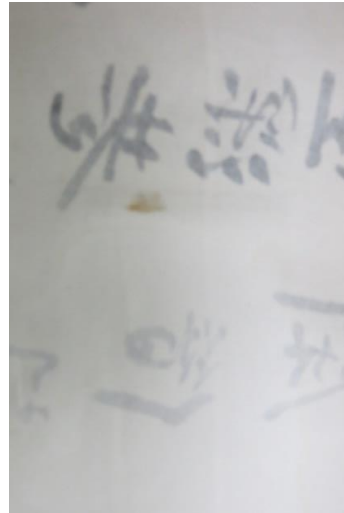


圖 16 背面圖心水漬和黴污跡

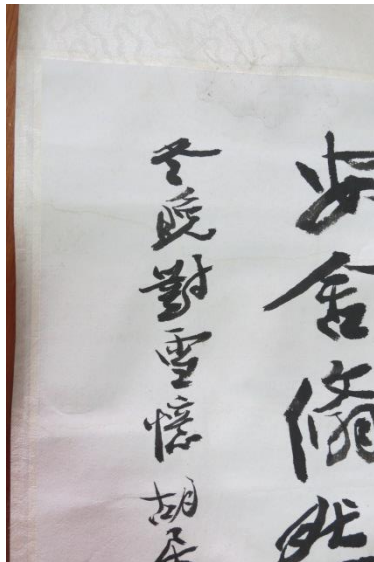


圖 17 左側畫心正面汗損



圖 18 張大千印鑑正面



圖 19 張大千印鑑局部



圖 20 張大千印鑑局部

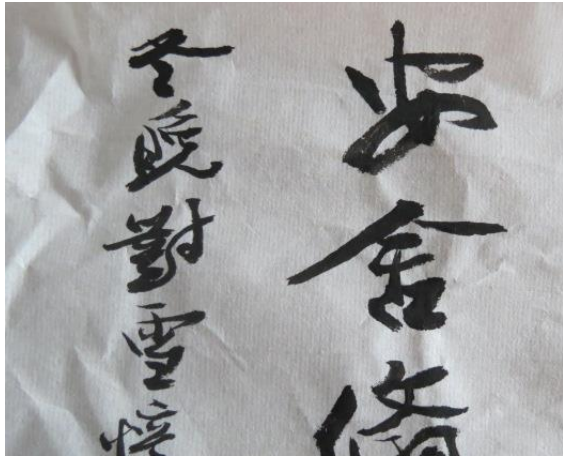


圖 21 正面圖心重折痕

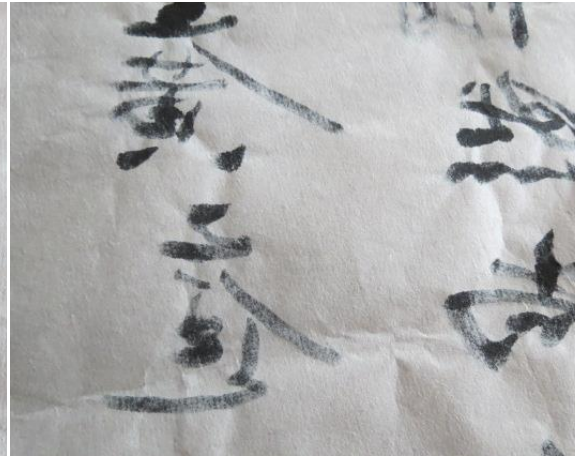


圖 22 背面圖心重折痕



圖 23 檢測天桿損壞情形



圖 24 檢測地桿損壞情形