

收集歷史的片段—— 從修護案例一探畫作背面資訊

Collecting Pieces of History: Explore the Information on the Back of the Painting from the Conservation Case

林詞硯

國立歷史博物館

Lin, Tzu-Yen

National Museum of History

一般觀眾主要是從正面欣賞、了解藝術家想傳達給觀者的形象與意識，較少有機會看到畫作的背面或是隱藏在框裱之下的部分。除了更換框裱時有機會看到之外，藉由修護工作的進行，亦能一探畫作背面資訊所保留的歷史片段。

本文將從修護的角度切入，列舉四件國立歷史博物館（以下簡稱史博館）典藏作品，針對畫作背面採用不同的修護處理方式討論，收集畫作背面資訊所留下的歷史片段，介紹作品平常無法看見的另一面樣貌，並討論保存修護方式的可能性與適切性。

前言

背面通常會有什麼樣的訊息呢？最常見的是標籤與簽名，可能是來自藝術家本人的簽名、落款或題字、參加某次競賽展覽填寫的作品資料卡，或是收藏單位的登錄號碼、歷屆持有者或拍賣公司的註記戳章等。標註的形式有大筆一揮直接手寫或蓋印，也常見黏貼固定標籤或資料卡。從框裱的形式、簽名的樣式、標籤與黏著劑的種類材質等細節，也許能推斷相關年代或經手代理畫廊的來源是否可靠。有時候背面也會發現藝術家的另一幅作品或是草稿，即所謂雙面畫。

而修護人員也能從背面更加了解作品的創作材質、劣化狀況與前人的修補歷程，例如購買市售畫布、或是畫家自製的內框或打底、是否有製造工廠的戳章、畫布纖維種

類、基底材的層次與強度、破損處是否有不同年代的修補手法等，水漬潮線的位置與方向性則透露出保存地點與擺放方式、是否曾遭受水損等狀況。或更進一步使用科學儀器協助，尋找隱藏在表層之下、肉眼無法看穿的檢測影像與分析圖譜，了解內部的構造、繪畫底層的草稿或塗改痕跡與確認媒材成分等。

透過收集這些歷史的片段，有機會更深入研究畫作的創作背景、藝術家的慣用材料、歷史時空脈絡或長期合作的框裱店家與代理機構等。例如參展標籤上的題目、寄件地址、年代、有時還有標價或是使用媒材說明，能比對畫家的個人資料、字跡甚至是創作理念說明，幫助建立藝術家的相關資料庫。本文針對史博館四件典藏作品的修護^①方式為例，一探畫作背面訊息，以及如何閱讀及保存這些資訊線索。

史博館四件典藏作品修護案例說明

此四件案例皆為平面式的畫作，材質包含紙本油畫、紙本水墨、布質油畫與紙本水彩。以下介紹畫作的基本資料、作者簡介、入藏契機、畫作背面的資訊，以及背面資訊修護後的狀態。

（一）《馬》，常玉（1901-1966）

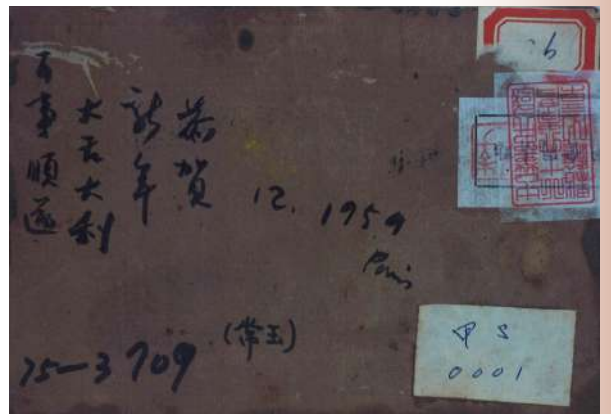
常玉創作的《馬》是畫在紙版上的油畫小品，綠油油的天地中有一匹低頭吃草的紅褐色小馬（圖1），尺寸只有10×14.5公分，入藏方式為1986年由「教育部撥交郭有守案」沒入。常玉家境富裕與郭有守（1901-1978）是四川同鄉，1920年響應蔡元培「勤工儉學」計畫前往巴黎留學，未進入美術學院接受正規的學院派訓練，但作品簡練奔放，融合東方的線條符號意象與西方色彩自由的造型，充滿個人獨特的風格。^②而郭有守是國民政府要員，精通多國外語，於1946年後擔任政府駐聯合國文教參事，長年旅居歐洲巴黎，與徐悲鴻夫婦、潘玉良等許多海外藝文界人士交往熱絡。

由背面的題字「万事順遂 大吉大利 新年恭賀 12. 1959 Paris」（圖2）推測是1959年12月常玉在巴黎寫給郭有守的新年賀卡，原為單層紙質的形式，尺寸也符合一般明信片的大小。先不論畫作本身的藝術市場價值，這張小卡可視為常玉在巴黎生活的一小片段歷史。就外觀判斷沒有郵票與郵戳，不像寄送的卡片，也可能是在迎接新年的聚會場所親自轉交。

其他註記與點檢標籤皆為入藏後新增之資訊，從照片中可見紙材已成黃褐色，且邊緣有不均勻的油漬滲入，應該是來自正面繪製的油彩媒材，但因藏品本身狀況劣化，於1998年修復後，^③整張畫作已被嫁接黏貼於硬質木板上（圖3）。畫作經修復後配置全新木框便於展示，背面的原始資訊只保留在修復前的紀錄照片中。



1



2



3

1
常玉，《馬》，1959，油彩紙板，10×14.5公分，國立歷史博物館藏，典藏編號75-03709（圖片來源：郭江宋繪畫修復工作室攝）

2
《馬》，1998年修復前背面紀錄照片（圖片來源：郭江宋繪畫修復工作室攝）

3
《馬》，1998年修復後背面紀錄照片（圖片來源：郭江宋繪畫修復工作室攝）

① 本文穿插使用「修復」與「修護」兩種名詞，修復（Restoration）指稱針對文物本身劣化狀況所執行符合原則與倫理的處理工序，而修護（Conservation）涵蓋修復與保存維護等較大的範圍。史博館近年執行的修護案除針對文物本身劣化狀況修復外，多涵蓋相關的保存措施製作，故以修護稱之。

② 高玉珍、王慧珍執行編輯（1995）。常玉畫集。臺北市：史博館。

③ 1998年修復案委託郭江宋繪畫修復工作室執行。



4



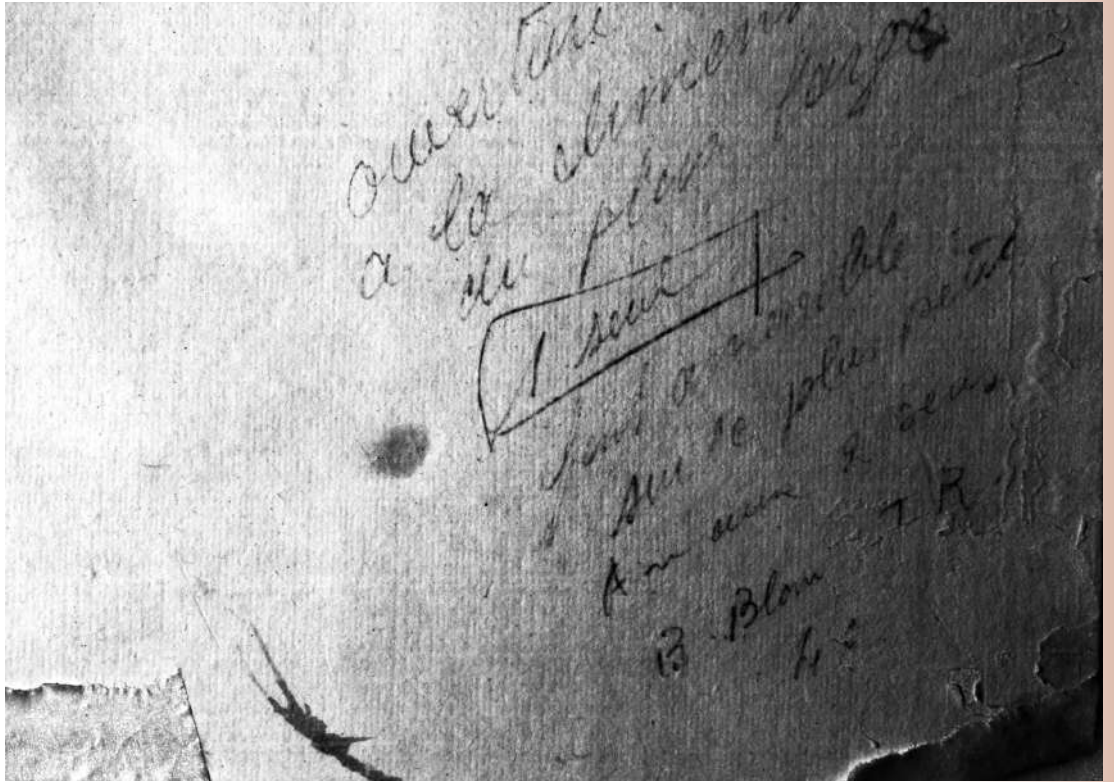
5

4

張大千，《八德園曉景》，28×40.7公分，國立歷史博物館藏，典藏編號75-03604（圖片來源：國立臺灣師範大學文保中心 攝）

5

《八德園曉景》，畫作背面裱紙褐斑與膠漬狀況，右上棕框處為字跡位置（圖片來源：國立臺灣師範大學文保中心 攝）



6

《八德園曉景》，畫作背面右上角字跡的紅外線影像圖檔（圖片來源：作者與凱勃科技有限公司 攝）

（二）《八德園曉景》，張大千（1899-1983）

另一作品同樣來源自「郭有守案」，由教育部撥交的《八德園曉景》，畫心尺寸28×40.7公分，為鏡片裱框形式，是張大千旅居巴西八德園時所繪的紙質水墨作品，右側落款「八德園曉起戲圖此 爰」（圖4），為晨起的大千先生看到居所外雲霧山巒的景色，興之所至，隨筆即成就此圖。郭有守與張大千為表親，也是致力於將大千先生的藝術成就推向國際的重要推手；然因政治局勢的變動，郭有守於駐外單位住所豐富的收藏全數收歸國有，後撥交於史博館典藏。

2019年因修護需求，^④ 拆除〈八德園系列〉共13件作品的舊框裱時，發現畫作背面因長期與具酸性的木質夾板接觸而充滿褐斑，尤其早期使用感壓式膠帶固定畫作與夾裱材，造成作品四角邊緣都有明顯的膠漬滲入紙張纖維中（圖5）。背面資訊主要有入藏時貼附的登錄標籤與文物管理人的手寫註記，其中只有《八德園曉景》這件作品，背面裱紙右上角有一連串文字草寫資訊，熟練的草寫字體應非大千先生所書，因

其不諳外語；可惜藍色墨水已褪色較難辨識，藉由拍攝紅外線影像，並以影像軟體調整明暗對比度，顯露出應該是法文的註記筆跡（圖6），但部分資訊因邊緣撕除已剝落遺失，無法解讀出完整的句子，僅能辨識部分文字：「ouverture 開口 / à la... du plus large 在最寬處 / une seul 只一個 / Juste assemble(?) 組裝 / sur 上 / le plus petite 最小的」。^⑤ 文字中提到大、小，可能是在討論裝裱樣式，或是對於畫面的抒發不可知，若能再進一步解讀，這或許是畫作曾經歷的片刻故事，也許能更了解資訊書寫當下作品所處的時空背景。

中式裝裱的特性是以疊加多層托底裱紙而成，修護後的畫心揭離原本的舊裱紙，經清潔後，改採專業博物館等級的小麥澱粉糊與偏弱鹼性的手工紙材重新裝裱配框，增加無酸隔離層，避免接觸容易釋出酸性物質的夾板材料，造成日後的褐斑與酸化現象復發。而揭離的裱紙另外收存於無酸的檔案套夾中保存，以待日後研究。

④ 2019年「108年度館藏國畫修護案」委託國立臺灣師範大學文物保存維護研究發展中心（簡稱文保中心）執行。

⑤ 感謝陳貽怡老師協助辨識，並將可辨識部分翻譯成法文字。



7

（三）《木偶》，吳昊（1932-2019）

吳昊早年因時代的際遇曾投身軍旅，師從李仲生（1912-1984），與蕭勤（1935-2023）、夏陽（1932-）、李元佳（1929-1994）等人創立的「東方畫會」是50年代重要的現代藝術先鋒團體，融合東西方文化的創作精神更是當時藝術界的共同追求。吳昊使用豐富飽滿的色彩與民俗美學創作油畫、版畫與雕塑，一生努力創作不輟，他的作品《木偶》與另外兩幅《孩子》、《孩子與鳥》皆為第八屆巴西聖保羅雙年展參展作品。對於曾在國家外交困境上肩負國際交流使命的史博館有著一份特殊的連結與見證，史博館在2019年以文化部「重建臺灣藝術史計畫」之藏品補遺子計畫經費購入典藏。

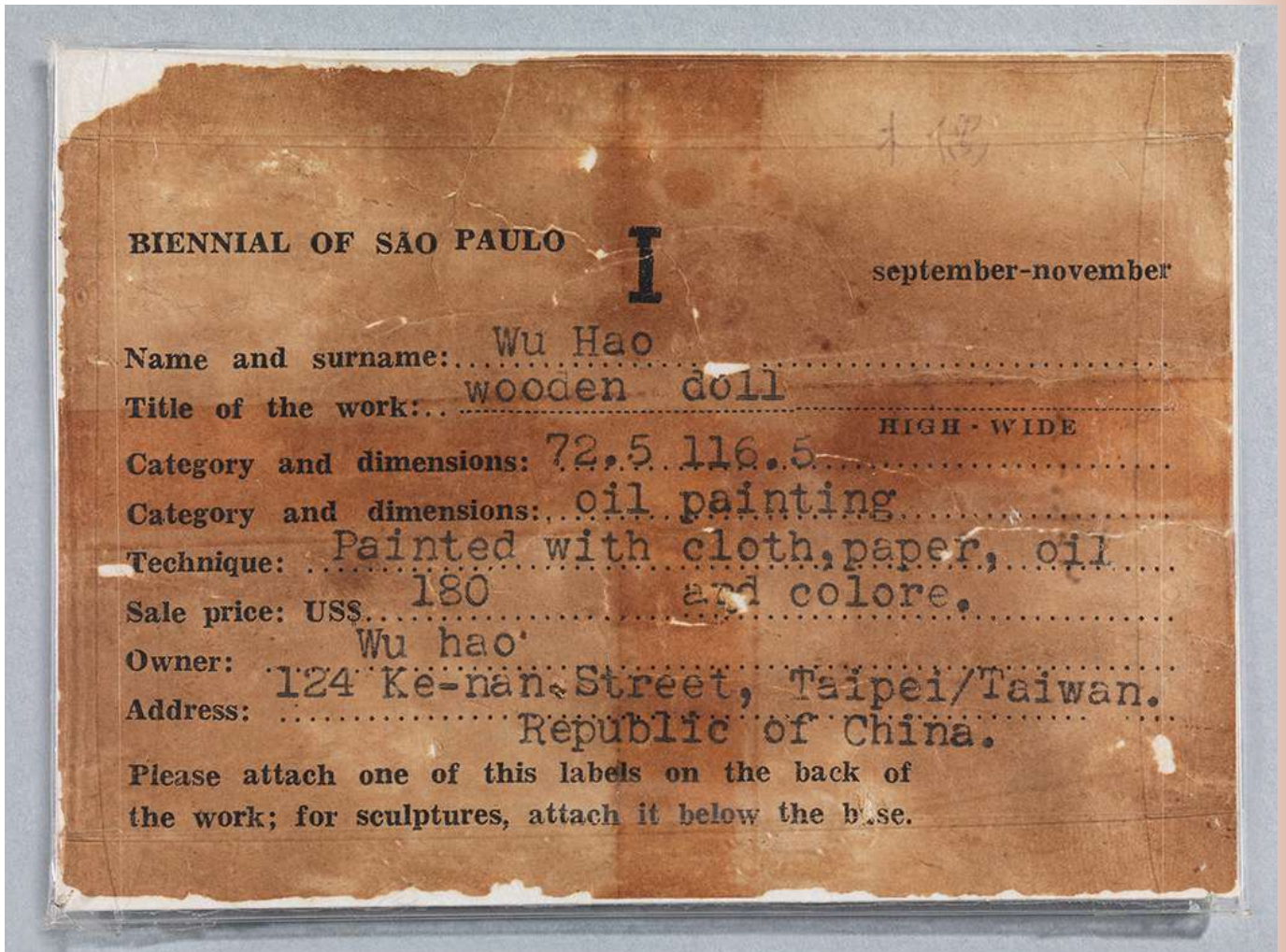
從畫作正面落款可知創作年代為1965年3月，而背面標籤上的內容包含聖保羅雙年展展名與9月至11月的展期「BIENNIAL of SAO PAULO」、「september-november」、作者姓名「Wu Hao」、作品標題「wooden doll」、作品尺寸「72.5



8

116.5 (HIGH-WIDE)」等以英文書寫的基本資訊，其他尚有售價「Sale price: US\$ 180」、當年的地址「124 Ke-nan. Street, Taipei / Taiwan. Republic of China.」，以及創作材質「oil painting, Painted with cloth, paper, oil a*d (and) colore」，可知屬於結合畫布、油彩與紙類創作的複合媒材。最下面另有黏貼標籤的使用說明：請將其中之一之標籤貼附於作品背面，雕像則貼於底部「Please attach one of this labels on the back of the work; for sculptures, attach it below the b*se. (base.)」。

本作於入藏前曾經前人修復，新的外框直接固定鎖在畫的內框上，作品背面裸露無背板，從畫布四周邊緣可見新搭接加襯的邊條，將延伸的新畫布重繃於內框上，標籤揭下後未經修護處理，仍可見破損、黃化、髒污與膠漬等劣化狀況。標籤後加襯紙材並以透明聚酯類塑膠片包覆，再以感壓式膠帶黏貼於油畫背面的木質內框上，因位於搬運畫作的接觸施力點，曾脫落分離，現已另外固定於保存盒明顯之處。



9

7

吳昊，《木偶》，1965，72.5×116.5公分，國立歷史博物館藏，典藏編號110-00139（圖片來源：國立歷史博物館 典藏）

8

《木偶》，畫作背面（圖片來源：國立歷史博物館 典藏）

9

《木偶》，畫作背面原貼附有於巴西聖保羅雙年展的參展標籤（圖片來源：國立歷史博物館 典藏）

(四) 《女童玩球》，洪救國(1931-2005)

《女童玩球》媒材為紙質水彩，尺寸75.5×49.6公分。作者洪救國是出生於菲律賓的華裔現代畫家，受立體派分解結構影響，畫面充滿表現性的情感張力，融合出深具代表性的個人藝術風格，影響菲律賓現代藝術發展，並被授予國家藝術家的尊榮。作者曾在1962年隨菲律賓文化藝術訪華團來臺。

⑥ 從畫作正面落款可知創作年代為1961年，背面收件單的資訊包含展名與收件日「僑裔美展收件三聯單10月15日」、「地區：菲律賓」、「作家：洪救國」、「作品：女童玩球」、「編號：水字14号」。

畫作見證了史博館當年肩負國際華僑交流與推廣正統中國文化的重任，曾舉辦「全球華僑華裔美術巡迴展覽會」，邀

集港、澳、日、美、菲、越、歐與中南美洲各國華僑共百名美術家共襄盛舉，於1963年10月21日起，首展於史博館之國家畫廊起跑。^⑦

這段歷史與畫作一起塵封多年，於2020年借展時發現水彩紙質有多處因捲收時擠壓，而產生多道平行的深摺痕與變形等劣化狀況，所幸畫心仍保持完整，旋即安排於2021年進行修護。^⑧為保留標籤完整的資訊以及與畫作兩者之間的關聯性，於畫心執行紙張清潔與鹼化修護步驟前，先完整地揭下標籤，經過清潔與攤平處理，並新增一層日本修護用皮紙作為畫心紙背與標籤之間的隔離層，最後使用未來容易再移除揭下、修護專用的小麥澱粉糊作為黏著劑，將標籤回貼原處。修護後不再捲收，平放於新配的框裱內。

⑥ 未知(1962)。中菲文化交流的一頁。歷史文物，2，12。

⑦ 王宇清(1963)。全球華僑華裔美展鳥瞰。歷史文物，3，19-20。

⑧ 2021年「110年度館藏版畫、素描、水彩類修護案」委託國立臺南藝術大學博物館學與古物維護研究所執行。



10



11



12

10 洪救國，《女童玩球》，1961，紙質水彩，75.5×49.6公分，國立歷史博物館藏，典藏編號79-00070（圖片來源：國立臺南藝術大學 攝）

11 《女童玩球》，修護後畫作背面狀況（圖片來源：國立臺南藝術大學 攝）

12 《女童玩球》，修護後畫作背面，僑裔美展收件三聯單近照（圖片來源：國立臺南藝術大學 攝）



13



14



15



16

13

《女童玩球》修護過程，清潔前完整揭離標籤
(圖片來源：國立臺南藝術大學 攝)

14

《女童玩球》修護過程，清潔及鹼化處理
(圖片來源：國立臺南藝術大學 攝)

15

《女童玩球》修護過程，於標籤背面加托皮紙作為隔離層
(圖片來源：國立臺南藝術大學 攝)

16

《女童玩球》修護過程，將攤平的標籤回黏原始位置
(圖片來源：國立臺南藝術大學 攝)

保存修護方式討論

此節討論四件作品背面歷史資訊之修復與保存維護方式，第一案常玉的作品《馬》修復時間最早，背面的資訊因修復而被遮蓋，同時修復前的紀錄確實保留相關材料說明與照片示意；目前只能就照片上的資訊解讀可見光的訊息，無法再進一步使用其他紫外光或紅外線攝影設備檢視是否有其他線索。紙板黏貼於木質基底材上，但未說明使用何種黏著劑、以及新增的木質基材是否有防止釋酸的處理，在當時或許已是所能做且最佳的保存方式，正面畫心的狀況至今仍保持穩定狀態。

張大千的《八德園曉景》經過修護清潔、移除釋酸的舊框夾裱、舊裱紙與膠漬後，以博物館等級的專業小麥澱粉糊與偏弱鹼性的手工紙材重新托裱，將修護後的畫心繃平在無酸紙板製作的新框背板上，在畫心四周以環境背景色全色的方式，讓裱板與正面畫心保留1公分左右的讓距，避免裱材直接壓在正面的畫心上。揭下的舊裱紙另外以無酸檔案套夾單獨保留，再使用科學儀器檢視，拍攝紅外線影像紀錄圖片，以增加字跡的判讀性。

而吳昊的作品《木偶》因入藏前曾修復，缺少部分原始材料的訊息，也無法得知相關修護處理內容紀錄，幸好最重要的參展標籤被單獨保留下來。非紙質專業的修護師未過多地修復介入處理，參展標籤整個包覆透明膠片避免已經老化脆弱的紙質標籤剝落分散佚失，但黃化與膠漬仍會造成標籤紙質持續劣化。而已分離的標籤是否能證明與畫作兩者之間的關聯性，則必須於入藏前審慎查核確認。

最後，洪救國《女童玩球》的參展標籤經過最完整的修護處理，從完整揭下、清潔、鹼化處理，並新增隔離層以增加畫作整體的保存性，再使用具可逆性的專業黏著劑貼回原處，盡可能移除使畫作劣化的酸性物質，並保持畫作與標籤資訊兩者的關聯度，增加畫作整體的保存性，也減少未來脫落遺失或更換框裱後，與本體失去連結的風險。

總結四件畫作背面歷史資訊，整理不同案例的優缺點比較如表 1。

表1 背面資訊修護方式比較表

品名	馬	八德園曉景	木偶	女童玩球
修護時間	1998年	2019-2021年	2019年前	2021-2022年
修護方式	1. 修復前採可見光攝影記錄，並以文字與照片報告說明畫作狀態 2. 修復後畫作背面黏貼於木質基底材上	1. 揭除裱紙，更換為專業材料，並使用紅外線攝影記錄舊裱紙，增加資訊辨識性 2. 另以無酸檔案夾保存舊裱紙	1. 加襯硬紙材，並以透明塑膠片包覆，再以感壓式膠帶黏貼於畫作背面內框之上 2. 紙質劣化狀況如膠漬等未處理	1. 標籤先揭離畫作，並經清潔、鹼化與攤平 2. 標籤背面貼附一層隔離紙後，回貼原位
人為干預介入性	最高	中	低	高
標籤資訊保存性	低	高	中	最高
作品保存性	中	最高	中	高
與作品關聯度	低	中	高	最高
優點	畫作安全穩固，修復前確實記錄	畫作與背面資訊都獲得妥善的保存維護	維護方式快速，成本、風險及人為干預介入性低	資訊的保存性與作品的關聯度最好
缺點	背面資訊只保留在報告照片中，無法使用其他科學檢測方式進一步研究	與畫作失去直接的關聯度	無修復紀錄報告；標籤酸化、膠漬等狀況持續劣化，未改善處理	人為介入處理度最高，專業技巧需求高、風險較高

比較四件作品有關背面資訊的修護處理與保存方式，修護時間軸從1998年跨越至2022年，從對於美學價值的完全關注與追求人為的安全穩定感，逐漸轉變成對於歷史資訊的關注與保留，再到科學輔助研究，與增加更多有關歷史資訊的積極處理，能從實際案例中感受修護觀念的演進以及對於歷史價值保存的重視。

結語

本文提及的四件作品，其作為藝術品的美學價值毋庸置疑，修護年代跨越二十個年頭，相對於一般畫作只強調保存美學價值的商業立場，公共博物館還肩負更多不同的使命：畫作所含的資訊本身即承載了片段歷史，包含一張年節賀卡顯示常玉在巴黎的交友情況與生活圈，以及將張大千作品推向國際的重要推手，這兩者皆與郭有守有關；另，常玉與張大千生前也保持了一定的聯繫。^⑨而吳昊與洪救國的畫作本身及所含資訊，則是共同見證史博館在早期肩負國際外交與華僑交流的正統中國文化使命。

現代的修護倫理強調修護區域的可辨識性、修護材料的可逆性與人為的最小干預，並尊重文物的真實性。^⑩然而清潔與全面性、滲透式的加固黏著劑，大部分都是很難完全可逆的修護步驟。因此，任何修護處理前的紀錄與材料的評估測試都顯得更為重要。要清潔到哪一層？什麼是真實的部分？這個痕跡真的不重要嗎？修護師在擬定修護決策時，應該不斷地自我提問，並試圖找到相關佐證資料。

相對於人類學或考古文物，早期美術工藝類的藝術品，美學價值總是第一優先考量要務，但每個時代與每一位決策者的美學標準並不一致，單憑主觀且無考究的任何更動，都可能造成不可回復的損失。隨著社會對於文物修護觀念的演進，使用容易移除且可辨識性的材料，在未獲得專業協助評估風險時，適度地降低當代人為的侵入性干預與介入，並保留與研究其他相關的功能價值、歷史脈絡，以及考量文物的安全與預防性維護環境的長久保存性，使其持續保有未來獲得更多研究機會的條件。

文物除了表面的美麗之外，或許還有其他動人的故事或時代內涵隱藏在另一面的歷史痕跡中，等待著我們去發掘。

⑨ 常玉曾為張大千設計巨荷四聯屏的圖錄；包立民(2012)。成也子杰 敗也子杰——張大千進軍巴黎藝壇前後。歷史文物，22(2)，30。

⑩ 蔡斐文主編(2018)。古物管理維護作業手冊(頁127-133)。文化部文化資產局。

參考文獻

- 高玉珍、王慧珍執行編輯(1995)。常玉畫集。臺北市：史博館。
- 未知(1962)。中菲文化交流的一頁。歷史文物，2，12。
- 王宇清(1963)。全球華僑華裔美展鳥瞰。歷史文物，3，19-20。
- 包立民(2012)。成也子杰 敗也子杰——張大千進軍巴黎藝壇前後。歷史文物，22(2)，21-33。
- 蔡斐文主編(2018)。古物管理維護作業手冊。文化部文化資產局。
- 陳勇成(2019)。繁花陌上——吳昊的東方浪漫情懷。歷史文物，29(2)，24-31。
- 郭江宋繪畫修復工作室(1998)。常玉作品修復報告。未出版。
- 國立臺灣師範大學(2021)。108年度館藏國畫修護案結案報告書。未出版。
- 國立臺南藝術大學(2022)。110年度館藏版畫、素描、水彩類修護案結案報告書。未出版。