

南 華 大 學  
美學與藝術管理研究所碩士論文

藝術品修復與真實性原則

—以安徽省博物館典藏潘玉良油畫「春之歌」為例

**Restoration and Authenticity —**

**A Case Study on Pan Yu-Liang's Oil Painting "Song of Spring"  
of Anhui Museum Collection**

研究生：林純用

指導教授：陳國寧 教授

指導教授：龔詩文 教授

中華民國 九十七 年 六 月

南 華 大 學  
美 學 與 藝 術 管 理 研 究 所  
碩 士 學 位 論 文

藝術品修復與真實性原則 -  
以安徽省博物館典藏潘玉良油畫「春之歌」為例

研究生：林純俾

經考試合格特此證明

口試委員：陳泓昇  
陳國寧  
陳本杉

指導教授：陳國寧  
龔詩文

系主任(所長)：羅雪春

口試日期：中華民國 97 年 6 月 11 日

## 誌 謝

感謝陳國寧老師與龔詩文老師，從命題的發想、資料收集到論文書寫期間，所予以的指導。感謝周寶中老師在文物保護科學管理方面所給予的指導。感謝陳泓易老師在美學方面的啓迪。感謝陳木杉老師從文化資產保存的角度提出深刻的意見，以作為論文修正的依據。感謝李福長老師與修復師李伯陽這幾年從資料的收集、圖片的提供、修復案例的執行到觀念的溝通，所給予的最無私的協助。感謝楊宏博、王素貞夫婦對潘玉良油畫修復計畫的全力支持。感謝陳景容老師、歌田真介老師、木島隆康老師在油畫修復觀念所給予的啓發。感謝修復師蔡旭菁、張素雯、正修科技大學藝術中心李益成組長、國立台灣美術館典藏組組長薛燕玲、組員林麗玉撥冗接受訪談。感謝任升浩老師幫忙翻譯艱澀的外文，及好友許煬、陳景茵的協助連繫。感謝安徽省博物館前館長鄧朝源先生、胡欣民館長、黃秀英副館長、保管部李主任、王丹丹副主任，在2007年夏天所給予的照顧，尤其感謝文保專家賈德芳女士，提供潘玉良作品的相關圖片與資料。感謝文化資產總管理處許有仁組長，協助提供論文相關書籍與資料。感謝好友鍾永豐、曾文邦的幫助，讓我可以無後顧之憂的情況下進行論文的書寫。感謝同學們在三年學習期間的相互鼓勵，感謝家人及朋友的支持。最後感謝亞菊，若沒有你全心的照顧我及愛家，這篇論文是無法順利完成的，謝謝。

## 論 文 摘 要

藝術品修復工作在保存物件的物質部份的同時，如何兼顧歷史訊息與視覺心理的完整性，其間的衝突與妥協便是真實性原則所要探討的面向。而藝術家藉由所創作之物與他人產生視覺經驗的交流，其價值在於其對人類精神層面上的交互作用，是以藝術品的修復就非僅是對物件本身的考量而已，還必須考慮到觀看者的立場。

由於兩次大戰所帶來的毀滅性傷害，讓國際社會紛紛制定出對文物建築保存維護的一些基本原則，包括《威尼斯憲章》、《內羅華建議》、《華盛頓憲章》等，這些原則雖出自於對古建築的維護管理，卻也對藝術品的修復理論產生了深刻影響。世界遺產的登錄準則以「真實性」與「完整性」為前提，其中對於歷史證物的重視，是追求「真實性」的基礎。所以，歷史證物不應以「完整」為籍口而在修復的過程中被更改甚至移除，依此而論，「不完整的原物」可能比修護過「完整的非原物」更具有真實性。然而，這樣的理論適用於藝術品的修復嗎？其適用準標何在？至此藝術品修復技術結合美學判斷，此一屬本質性的問題勢必得以深究。

藝術品修復經常涉及修復人員主觀及美感上的判斷，對於所進行的甚至可視為一種對作品再闡釋的工作，所以在修復理論中才會對「真實性」原則不斷的進行探討。然而看法的不同，將導致修復的實踐差異，進而影響觀看者對修復後作品的解讀方式。

故本論文將研究修復倫理下的修復人員對藝術品的美學認知之適用。在此基礎之下，檢視修復人員的專業倫理及其技術處理的可能規範。研究視覺習慣與美感經驗的差異，對修復工作可能產生的影響。進而釐清藝術品修復技術與美學思維的相互作用與關係。

**【關鍵詞】：**典藏 (collect)、維護 (conservation)、修復 (restoration)、真實性 (authenticity)、潘玉良 (Pan Yu-Liang)

# 目 錄

第一章 緒論 .....	1
第一節 研究背景與目的 .....	1
一、研究背景 .....	1
二、研究目的 .....	3
第二節 研究範圍與限制 .....	4
一、研究範圍 .....	4
二、研究限制 .....	4
第三節 研究方法與架構 .....	6
一、研究方法 .....	6
二、研究架構 .....	7
第四節 名詞釋義 .....	8
一、典藏 (collect) .....	8
二、維護 (conservation) .....	8
三、修復 (restoration) .....	8
四、真實性 (authenticity) .....	9
五、完整性 (Integrity) .....	9
第二章 文獻回顧 .....	11
第一節 近現代修復技術與理論的發展 .....	11
一、十九世紀以前修復技術與觀念概述 .....	11
二、十九世紀歐洲修復理論建立的背景 .....	13
三、近現代修復理論的演進 .....	15
第二節 國際憲章「真實性」原則的論述 .....	23
一、國際憲章的歷史生產脈絡 .....	23
二、國際憲章對「真實性」原則的詮釋演進 .....	23
第三節 兩岸文化法規對「真實性」修復的規定 .....	29
一、我國文化資產保存法、施行細則、執行手冊 .....	29
二、大陸對藝術品保存修護的相關法令規定 .....	31
第四節 台灣學者對文化資產「真實性」的論述 .....	34
一、2001 台灣文化資產保存研究年會圓桌論壇 .....	34

二、2001 台灣文化資產保存研究年會分組座談 .....	42
第五節 小結 .....	45
第三章 潘玉良的風格與美學 .....	46
第一節 潘玉良的生平（1895-1977） .....	46
一、從中國到法國 1895-1928 .....	46
二、回到中國 1928-1937 .....	49
三、再次赴法 1937-1977 .....	51
第二節 創作經歷 .....	57
一、學習初期（1917—1928） .....	58
二、歸國時期（1928—1937） .....	59
三、探索時期（1973—1955） .....	63
四、風格時期（1955—1977） .....	68
第三節 美學分析 .....	71
一、西學為體、中學為用 .....	71
二、中心與邊緣 .....	73
第四節 小結 .....	75
第四章 潘玉良遺作的保存、修復與展示 .....	78
第一節 作品典藏—從法國到中國 .....	89
一、在法期間 .....	89
二、包裝與運輸—巴黎到合肥 .....	81
三、安徽省博物館典藏 .....	85
第二節 油畫修復過程—2004 年至 2005 年 .....	89
一、油畫修復與藝文捐助 .....	89
二、油畫修復與審查機制 .....	91
三、油畫修復與人才培訓 .....	95
第三節 展示與文化交流—從中國到台灣 .....	97
一、包裝與運輸 .....	97
二、展示與文化交流 .....	101
第四節 小結 .....	105

第五章 潘玉良油畫「春之歌」的修復	106
第一節 油畫「春之歌」	106
一、創作背景	106
二、基礎資料	108
三、技法分析	111
第二節 「春之歌」修復概念與修復方案	115
一、損傷分析	115
二、修復概念	122
三、修復方案之擬定	123
第三節 修復過程之紀錄	124
一、支撐體的處理	124
二、畫面的清洗	127
三、補彩調整、畫面處理	128
第四節 修復成果之匯整	130
一、前後對照	130
二、保存建議	131
第五節 小結	137
第六章 藝術品修復「真實性」的美學思考	139
第一節 「真實性」的美學概念	139
一、修復的美學基礎	139
三、修復的「真實性」	142
第二節 修復技術面的思考	150
一、可逆性的思考	150
二、去除與保留	154
三、完整與不完整	157
第三節 視覺習慣面的思考	161
一、博物館的視覺「真實性」	161
二、觀眾的視覺習慣	164
三、美感經驗的相互作用	166
第四節 小結	169

第七章 結論與建議 .....	170
第一節 結論 .....	170
一、修復與倫理 .....	170
二、理想與現實 .....	173
第二節 建議 .....	175
參攷文獻 .....	176
附錄一、潘玉良年表 .....	185
附件二、徐永昇所製潘玉良年表及各家說法出入對照 .....	190
附錄三、潘玉良油畫「春之歌」修復工作日誌 .....	194
附錄四、潘玉良油畫「春之歌」修復紀錄表 .....	200
附錄五、台灣油畫修復人才現況概述 .....	201
附錄六、大陸的油畫修復回顧 .....	202
附錄七、國立台灣美術館「珍藏台灣—台灣早期美術名家作品保存修復展」 .....	205



## 圖目次

圖 1：「南京夫子廟」1937 年，布面油畫，55x73 公分，安徽省博藏， 圖為 2005 年修復後現況.....	50
圖 2：「大屠殺」約 1942 年，布面油畫，45x36 公分，安徽省博藏 .....	51
圖 3：「舒坦」1941 年，布面油畫，91x59 公分，安徽省博藏 .....	52
圖 4：「舒坦」背面文字 .....	52
圖 5：「酒神」1927 年，布面油畫，尺寸、典藏地不詳 .....	59
圖 6：「黑女」1927 年，布面油畫，尺寸、典藏地不詳 .....	59
圖 7：「榮」1930 年，布面油畫，尺寸、典藏地不詳 .....	60
圖 8：「大忠橋畔」1932 年，布面油畫，45x53 公分，安徽省博藏 .....	61
圖 9：「渡口晚泊」年代不詳，布面油畫，56x73 公分，安徽省博藏 .....	62
圖 10：「港灣泊舟」年代不詳，布面油畫，56x73 公分，安徽省博藏 .....	62
圖 11：「彈曼陀鈴的老人」約 1938 年，布面油畫，67x93 公分，安徽省博藏 64	
圖 12：「黑衣自畫像」1940 年，布面油畫，91x64.5 公分，安徽省博藏 ...	65
圖 13：「女人與黑貓」1941 年，布面油畫，109x79 公分，安徽省博藏 ....	66
圖 14：「舒坦」1941 年，布面油畫，91x59 公分，安徽省博藏 .....	66
圖 15：「背影」1939 年，紙本白描，26x42 公分，安徽省博藏 .....	66
圖 16：「花樣容顏」1946 年，布面油畫，78x120 公分，安徽省博藏 .....	67
圖 17：「春之歌」1950 年，布面油畫，71x98 公分，安徽省博藏 .....	67
圖 18：「春之歌」落款「玉良 50」 .....	67
圖 19：「舞春風」1955 年，布面油畫，54x74 公分，安徽省博藏 .....	68
圖 20：「神話圖」約 1955，布面油畫，45x54 公分，安徽省博藏 .....	68
圖 21：「母與子」1961 年，布面油畫，99x80 公分，安徽省博藏 .....	69
圖 22：「母與子」年代不詳，水墨紙本，尺寸不詳，安徽省博藏 .....	69
圖 23：「懷抱」1939 年，素描紙本，尺寸不詳，安徽省博藏 .....	70
圖 24：「柔情」1968 年，水墨紙本，142x80 公分，安徽省博藏 .....	70
圖 25：「春之歌」約 1942，布面油畫，220x133 公分，安徽省博藏， 編號 308，（修復後） .....	106
圖 26：「春之歌」正面落款 .....	109
圖 27：「春之歌」背面文字 .....	109

圖 28：「春之歌」小稿，約 1941 年，布面油畫，38x55 公分，安徽省博藏	110
圖 29：「春之歌（三女）」1941 年，54x45 公分	111
圖 30：「浴女」1941 年，54x45 公分	111
圖 31：「郊外之春」1941 年，46x54 公分	111
圖 32：「春之歌（四女）」1941 年，45x55 公分	111
圖 33：「春之歌」1950 年，71x98 公分	111
圖 34：「郊外游樂」1949 年，64x80 公分	111
圖 35：「春之歌」局部，以顏色較深的線條將人物勾勒成形	112
圖 36：「春之歌」局部，省略鼻子的東方女性臉孔，經常性的出現	112
圖 37：「向背」1939、1948 年，布面油畫，73x93 公分，安徽省博藏	112
圖 38：「向背」落款，年份有 1939 及 1948 兩年	112
圖 39：「彈曼陀鈴老人」局部	115
圖 40：「百合花」局部	115
圖 41：「紅衣主教」局部	115
圖 42：「神話圖」局部	116
圖 43：「彈曼陀鈴的老人」局部	116
圖 44：「渡口晚泊」局部	116
圖 45：「思考女人體」局部	116
圖 46：「南京夫子廟」局部	116
圖 47：「松林」背部的油性筆字跡	116
圖 48：「松林」正面可看見油性筆的字跡	116
圖 49：「六和塔」局部	117
圖 50：「紅衣自畫像」局部	117
圖 51：「持扇自畫像」局部	117
圖 52：「白牡丹」局部	117
圖 53：「鬱金香」局部	117
圖 54：「肖像」（女）局部	117
圖 55：「肖像」（女）局部因使用了不穩定的顏料所產生的色彩變化	117
圖 56：「新枝」局部	118
圖 57：「南京夫子廟」局部	118
圖 58：「月夜」局部	118

圖 59：「背向」局部.....	118
圖 60：「情」局部.....	118
圖 61：「情」局部.....	118
圖 62：「背立女人肖像」局部.....	118
圖 63：「背立女人肖像」局部自行修補的部份 .....	118
圖 64：「春之歌」修復前 .....	119
圖 65：「春之歌」主體人物的面部右頰一道長約 3 公分的顏料層翹起現象 ..119	
圖 66：「春之歌」由凡尼斯與破損後的補色的上下層關係，可知破損應為 畫作在 1941 年完成、塗上凡尼斯層後才發生的 .....	119
圖 67：「春之歌」中心主體人物的臉部右側（右頰腮紅）有一道呈垂直走勢 約 30 公分長的裂縫，及修補過的痕跡 .....	120
圖 68：「春之歌」背面，一條寬約 3 公分、長 38 公分的薄棉布利用油彩從 背後粘著上去，其位置通過圖左的人物臉部 .....	120
圖 69：「春之歌」背面釘痕 .....	120
圖 70：「春之歌」背面的鞋印 .....	120
圖 71：支撐體與固定材之間的多處脫落 .....	121
圖 72：由摺捲而引起的規律性顏料脫落 .....	121
圖 73：「春之歌」圖左側顏料脫落局部 .....	121
圖 74：穿透性的孔洞 .....	121
圖 75：圖 75：「春之歌」背面文字、鞋印、補丁等位置示意圖 .....	122
圖 76：進行畫作正面有脫落危險顏料的粘合工作，共有十一處 .....	124
圖 77：以松節油與少量酒精混合測試清洗凡尼斯及表面污垢 .....	124
圖 78：下框 .....	125
圖 79：畫背清潔 .....	125
圖 80：穿透性孔洞的背面，參照圖 74 .....	125
圖 81：以亞麻布為補丁的材料 .....	125
圖 82：浸入蜂蠟為主的粘結材料 .....	125
圖 83：碾壓至冷卻，施以恰當力道 .....	125
圖 84：接邊前，預先將畫布邊緣熨平 .....	126
圖 85：將粘結材料塗佈於新舊亞麻布之上 .....	126
圖 86：以熨斗加熱兩新舊畫布作粘結 .....	126

圖 87：加壓至冷卻，即完成接邊工作 .....	126
圖 88：上框 1 .....	126
圖 89：上框 2 .....	126
圖 90：以石油醚清洗多餘的粘合蠟 .....	127
圖 91：以松節油及少量酒精的混合物，便能清洗表面的凡尼斯及污垢 ....	127
圖 92：清洗對照 1 .....	128
圖 93：清洗對照 2 .....	128
圖 94：上第一道凡尼斯 .....	128
圖 95：上填料 .....	128
圖 96：填料使用的部份工具及材料 .....	129
圖 97：上完填料基本上已完成大半的修色工作 .....	129
圖 98：修色 .....	129
圖 99：以水性紙膠帶收邊 .....	129
圖 100：「春之歌」修復前 .....	130
圖 101：「春之歌」修復後 .....	130
圖 102：「春之歌」局部 1，修復前 .....	131
圖 103：「春之歌」局部 1，修復後 .....	131
圖 104：「春之歌」局部 2，修復前 .....	131
圖 105：「春之歌」局部 2，修復後 .....	131
圖 106：圖 106：「彈曼陀鈴老人」畫面中的 L 型裂縫 .....	142
圖 107：圖 107：「彈曼陀鈴的老人」畫背的法文 .....	142
圖 106：「勞孔群像」上世紀發現勞孔的右臂，遂將原先的臆測性修復去除	144
圖 107：「勞孔群像」，公元前 2 世紀，梵諦岡美術館藏。16 世紀修復後的 狀態 .....	144
圖 108：「最後的晚餐」，達文西，1495-1497 年，牆壁蛋膠彩，421×903 公分。 庇寧·布蘭比拉修復前的狀況 .....	146
圖 109：「最後的晚餐」，庇寧·布蘭比拉修復後的情況 .....	146
圖 110：「最後的晚餐」局部，耶穌修復前 .....	146
圖 111：「最後的晚餐」局部，耶穌修復後 .....	146
圖 112：「最後的晚餐」局部，門徒約翰修復前 .....	146
圖 113：「最後的晚餐」局部，門徒約翰修復後 .....	146

圖 114：「春」1478 年，木板蛋彩，203x314 公分，1981 年修復前 .....	147
圖 115：「春」1982 年修復後 .....	147

## 表 目 次

1. 研究架構圖示 .....	7
2. 潘玉良作品創作、典藏、修復到展示時序流向示意圖 .....	79

# 第一章 緒論

## 第一節 研究背景與目的

### 一、研究背景

藝術品<sup>1</sup>修復是根據物質完整性而存在，抑或為視覺心理層面的完整性而產生的一項工作（完整性於此是相對性，而非絕對的）。表面看起來，這二者似乎是並存不悖，甚至很容易理解為物質完整的存在就能體現藝術品的精神內涵。然而任何物件被創造的那刻起，就註定了逐漸頹敗而終至消亡的命運，藝術品作為物質形式的存在就無法豁免於此一定律之外。適當的保存令藝術品得以「延年益壽」，但物質性的自然毀壞卻不是任何手段所能阻止的，就如同我們無法阻止時間的流逝一般。故於現今博物館界大力提倡預防性保存維護科學的同時，修復還是一門不能避免的課題，只要藝術品是以物質形式存在的話。

而人類的修復行為源於古代便已存在，由物質功能上的實際需求（可稱之為修理，令物品可持續使用），逐漸向心理層面方向發展（修復目的已不再僅是使用，更是以保存為主，其中多數將以視覺心理需求為依歸），而後者顯然更接近現代博物館典藏保存的核心功能。但藝術品就像人類一樣，並非單純的物質構成，若是以此一基礎來探討，則可知作品的精神就猶如人類的靈魂，把它抽離了來看就只剩一副空殼，那修復則只需要討論技術問題即可，假若我們承認藝術品的內在意義在於其自身所承載的歷史與藝術特質，那與作品相關的史學與美學問題就是我們無法閃躲的。是以修復工作在保存物件的物質部份的同時，如何兼顧歷史訊息與視覺心理的完整性，其間的衝突與妥協便是真實性原則所要探討的面向。

藝術品是創作者利用形式、構圖、造形、色彩、筆觸、材料等手段，媒合個人或集體的創作意圖將之表現出來。藝術品的完成非僅為創作者單方面的行為，其之所以被稱為藝術品，先決條件就是要被看見或被感覺到，藝術家藉由所創作之物與他人產生視覺經驗的交流，其價值在於其對人類精神層面上的交互作用（尤其作為博物館的典藏，藝術品的靈光多是被外在環境所賦與），是以藝術品的修復就非僅是對物件本身的考量而已，還必須考慮到觀看者的立場（典藏單位、研究人員與觀眾等）。除此之外，一件藝術品存在的歷史，種種客觀因素又

---

<sup>1</sup> 本文所稱之藝術品僅為視覺藝術的範疇，尤指繪畫。

為修復此一課題添加了更多討論空間。

由 19 世紀的莫里斯（William Morris）發表的英國「文物建築保護協會成立宣言」<sup>2</sup>與羅斯金（John Ruskin）發表的論文物建築保護等文章<sup>3</sup>，激烈反對法國維奧勒·勒·杜克（Viollet-le-Duc, 1814—1879）的修復觀念<sup>4</sup>，這場爭論即為現代修復理論的建立揭開序幕。爾後影響義大利這個曾經是最早發展出許多藝術品修復技術的國家，來正視修復倫理的課題，而於 1931 年通過《文物建築修復規則》應該重視歷史的標準等原則。這股對修復理論的建立風潮更由於兩次大戰所帶來的毀滅性傷害，讓國際社會紛紛制定出對文物建築保存維護的一些基本原則，包括《威尼斯憲章》、《內羅華建議》、《華盛頓憲章》等，這些原則雖出自於對古建築的維護管理，卻也對藝術品的修復理論產生了深刻影響。

在布蘭迪（Cesare Brandi, 1906—1988）的修復理論中，則將修復技術與美學之間建立了一個直接的關係：「修復應該以藝術品所具備的歷史、美學與物質性等三項基本元素為依歸來進行。」<sup>5</sup> 1994 年的《奈良真實性文件》針對時隔 30 年的《威尼斯憲章》中，文化遺產尊重多元文化的「真實性」問題再進一步作詳盡的討論。「真實性」與「完整性」為世界遺產的登錄準則，其中對於歷史證物的重視，是追求「真實性」的基礎。

所以，歷史證物不應以「完整」為籍口而在修復的過程中被更改甚至移除，依此而論，「不完整的原物」可能比修護過「完整的非原物」更具有真實性<sup>6</sup>。然而，這樣的理論適用於藝術品的修復嗎？其適用準標何在？至此藝術品修復技術結合美學判斷，此一屬本質性的問題勢必得以深究。

筆者於 1996 至 1999 年於廣州美術學院學習，主要研究繪畫材料與技法表現，爾後又推及到油畫修復這一學科，而修復與材料技法之間本就不無連繫，進而引發筆者莫大的研究興趣，是本研究課題得以成立的主要因素與動機。

---

<sup>2</sup> 陳志華編譯，《保護文物建築和歷史地段的國際文獻》，台北：博遠出版有限公司，1992 年，頁 95-98。

<sup>3</sup> 全文以浪漫主義的激昂筆觸抨擊當時的古建築修復現象，反對任何積極的修復行為。羅斯金（John Ruskin）著，張璘譯，《建築的七盞明燈》，第六章〈記憶明燈〉，濟南，山東畫報出版社，頁 157-177。

<sup>4</sup> 維奧勒認為「修復一座建築物，不是維持它，不是修繕它，也不是翻新它，而是要把它復原到完完整整的狀態，即使這種狀態從來沒有真正存在過。」同註 2，頁 87-91。

<sup>5</sup> 張素雯，〈現代修復理論與應用〉，《94 年度藝術修復與保存研討會》，高雄：正修科技大學藝術中心，2005 年，頁 8。

<sup>6</sup> 傅朝卿譯，《國際歷史保存及古蹟維護：憲章·宣言·決議文·建議文》，台南：台灣建築文化，2002 年，頁 372。



## 二、研究目的

藝術品修復除在物質方面延長文物的壽命外，並將文物所要傳達的歷史文化上的訊息給予儘量保留，是為保存維護所要達到的功效。然歷經時空的轉換，後人到底可以在這部份做到多少功夫，是保存維護與修復所主要考慮的地方。而藝術品的「維護」(conservation)與「修復」(restoration)還是有所差異，在態度上維護是主動的；而修復是被動的。而且藝術品修復經常涉及修復人員主觀及美感上的判斷<sup>7</sup>，對於所進行的甚至可視為一種對作品再闡釋的工作，所以在修復理論中才會對「真實性」原則不斷的進行探討。然而參照現存的修復原則，則發現在實踐上經常出現自相矛盾的情況，例如以修復後的作品是否必須做到令觀賞者無法察覺作品已然經過修復，或是保留原殘損之處，不再進行多餘的補筆等，既使同為博物館專業人員，對此亦有不同的看法；或是色彩在歷史推移之下的改變，修復工作是恢復其「始狀」還是「原狀」等，諸如此類的問題。而這些看法的不同，將導致修復的實踐差異，進而影響觀看者對修復後作品的解讀方式。

故本論文的研究目的：

- 1.研究修復倫理下的修復人員對藝術品的美學認知之適用。
- 2.在此基礎之下，檢視修復人員的專業倫理及其技術處理的可能規範。
- 3.研究視覺習慣與美感經驗的差異，對修復工作可能產生的影響。
- 4.進而釐清藝術品修復技術與美學思維的相互作用與關係。

---

<sup>7</sup> 張婉真，〈保存與維護定義〉，《古物保存·維護簡易手冊》，台北：國立歷史博物館，1997年5月，頁4。

## 第二節 研究範圍與限制

### 一、研究範圍

本研究範圍將著重於現代修復理論「真實性」原則在油畫修復工作中的適用性。主要以 20 世紀之後近現代所創作的油畫為限，取樣上以安徽省博物館（以下稱安徽省博）所典藏潘玉良油畫為主要研究對象，並以其中典藏編號 308 號油畫「春之歌」作為個案研究，加以研究者所參與的實際修復工作（主要負責修復的紀錄工作），作為第一手的田野資料，將有利於筆者對研究課題「藝術品修復與真實性原則」進行實踐，達到理論與實務的比較與印證。

### 二、研究限制

#### （一）時間與人力的限制：

由於安徽省博位於中國大陸安徽省合肥市，修復工作將在該館室進行，受限於時間與交通經費等實際問題，本研究所進行修復工作之實踐，僅能於 2007 年 7、8 月間進行。採取一個月的密集工作方式，完成油畫「春之歌」的背景調查、作品研究與分析，並以參與方式進行修復工作的觀察。而研究中可能觸及的其他案例比較，則以文獻分析與訪談的方式為之。

#### （二）設備與技術的限制：

由於安徽省博保管部門長期處於經費不足及其他由此衍生的問題，對於所要進行的修復工作無法提供現代的檢測設備，僅進行最基本的目測分析與照片比對。在修復技術上將以個案合作的油畫修復師李福長及其助理李伯陽所擅長的方式為主，而筆者則以過去所研究的油畫材料與技法，針對此一修復個案進行研究分析。

#### （三）文獻與資料的限制：

由於筆者的研究課題在台灣仍然少見其他研究者進行過系統分析，而有關文化資產保存的研究大部份圍繞在技術的探討；政策、制度的制定與法令的研究；典藏管理與行政流程研究等。對於修復理論中「真實性」問題，在國立文化資產保存研究中心籌備處所辦理的「2001 年台灣文化資產保存研究年會-追求文化資產的真實性」進行了相當的討論，並出版了論文集。其他對修復技術與美學關係的討論除布蘭迪（Cesare Brandi,1906-1988）於 1963 所著的《修復理論》有專文

討論外，則多為附屬於其他修復理論中的節段，或零散見於部份期刊。筆者認為主要原因為單純的修復技術是量的積累與質的提昇，相對容易形成一套規範。而美學與美感等屬主觀判斷因素該如何與實質的技術加以結合來論述，將技術層面的問題提至觀念層面，勢必有其挑戰性，但藝術品的修復技術卻又不可避免的要觸及這更為本質的問題。

其次對於研究個案中第一手原始資料，由於年代已近半世紀前，僅能依據安徽省博及其他收藏者處儘力蒐集，至於畫家的生平與作品風格的形成與轉變等，除參考現有的出版品與畫冊外，則僅能利用在安徽省博的一個月工作，進行實物的考證。

至於鎖定一個個案來探討問題，是否容易流於偏概全，加以筆者的個人能力有限，於研究上恐有疏漏之處，故相關研究則待其他研究者日後予以填補充實。

## 第三節 研究方法與架構

### 一、研究方法

本研究以「文獻分析」、「實際參與」和「深度訪談」等方法為主，去探討文化資產保存範疇內的「藝術品修復與真實性原則」之間的關係。

#### (一) 文獻分析

在文獻分析方面以博物館學、藝術史、藝術心理學等面向，來蒐集相關之國內外專書、博碩士論文、學術論文、研討會論文期刊資料及網路資訊等對文化資產保存、文物修復理論、文化政策、文物法規、國際歷史保存相關憲章、宣言、決議文、視覺心理等方面的研究經驗，嘗試將國際歷史保存的各項理論與文獻上所做的歷史、美學與技術上的研究，來探討藝術品修復的美學思維。

#### (二) 實際參與

在實際參與的修復個案中，首先從藝術家的歷史背景、創作風格入手，以作品的流傳作為時序軸線，系統的分析個案作品從典藏到修復之間所涉及的單位、個人與事件。其次分析個案作品的劣化情況、製作作品基本資料登記工作，進而闡述修復概念、研擬修復方案。在修復過程中詳細記錄材料成份與修復工具的使用，完成後製作修復成果報告及保存所應注意事項等<sup>8</sup>。最後輔以採訪資料及對照前開所述之文獻整理，以求研究資料的客觀性，並加入研究者之觀察，試析實際參與的修復個案所能產生的意義，以印證藝術品修復所面臨的「真實性」的課題。

#### (三) 深度訪談

應用深入訪談的方式對：

1. 個案研究中的典藏單位、業務行政人員、贊助企業、修復工作者進行訪談，內容除包括行政流程、贊助動機、修復技術，對於研究所要處理的藝術本質問題，則進行深入探究，並將以多次訪談的方式建構完整的個案研究。

2. 為使研究達到一定效度，訪談對象尚包括數位修復工作人員、收藏家與文保管理相關單位等，就其對於修復工作的看法作半結構式的訪談。

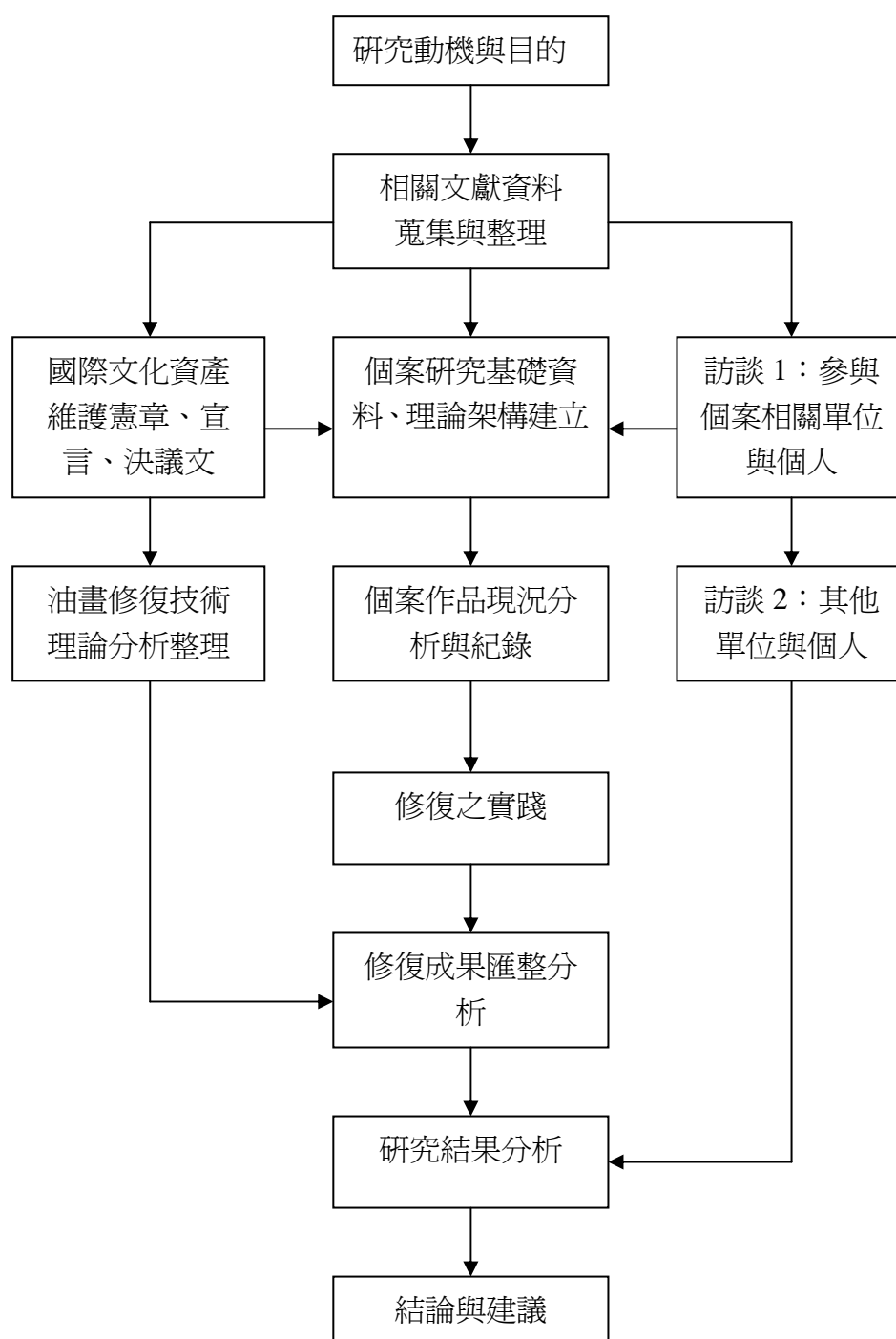
---

<sup>8</sup> 〈修復的邏輯性與原因關係〉，2007/3/12 點閱。

<http://tw.myblog.yahoo.com/up71720blog-up71720blog/article?mid=528&prev=748&next=496&l=f&fid=20>

## 二、研究架構

從研究者的研究動機與目的發展出整體研究架構與研究進程，首先是對各機構與專家歷年所做學術研究、調查計劃、修復案例的回顧與整理。在此基礎下再參照其他相關文獻，進行資料比對與調整，完成個案研究的理論架構，再進行修復個案之實踐。配合深度訪談與個案研究，調整預設之理論架構，完成客觀的資料分析，最終形成研究論述。為方便說明，茲將研究架構圖示如下：



## 第四節 名詞釋義

### 一、典藏 (collect)

「『collect』在中文字意使用雖然含有『蒐藏』和『典藏』兩個準同義詞解釋，但從博物館專業角度來看，兩者仍有許多差異之處。『蒐藏』多是指文物藝術品的蒐集、採購與入庫存放，當蒐藏品進入博物館之後，依循即有的標準流程進行管理，這一套作業機制，才是博物館界所稱的『典藏』。早期大多數博物館的管理作為，僅是單純的貯藏室格局，重蒐藏而輕典藏，隨著功能的演進與蒐藏品數量的成長，現今管理作為思想範疇，已經逐漸朝向積極尋求建立一套從整理、編目、登錄、保存、管控到教育推展的標準作業流程，也就是建立周全完備的典藏管理機制<sup>9</sup>。」本論文以上述概念論述。

### 二、維護 (conservation)

「維護的目的在於保存並延長文物的壽命，維護的行為本身可直接地實行於單一或一組作品，也可能間接地實行於單一或一組作品的環境。」；「維護又分為治療性維護 (the curative conservation) 及預防性維護 (the preventive conservation)。前者處理文物惡化的結果及現象，後者處理文物惡化的預防。兩者之間最大的差異在於應用範圍的不同。因為前者目標仍在文物本身 (可為單一或一組作品)，譬如去除鹽分、除蟲、固定等作業。而後者的實施範圍則是文物保存的環境，譬如溫濕度的控制、庫房的管理、操作搬運文物的方式等。<sup>10</sup>」本論文以上述概念論述。

### 三、修復 (restoration)

易與「維護」(conservation) 產生混淆的觀念為「修復」(restoration)。

「修復的目的在於強調作品的視覺效果或使其更為清晰易識，其行為為直接的，且一定針對單一作品。修復在原則上屬於主觀及美感上的判斷。被修復的作品即使沒接受此行為，也沒有繼續受損害的危險。然而維護的行動一定是因為有

---

<sup>9</sup> 王玉豐編，《寶室藏珍：蒐藏空間規劃與管理實務研討會論文集》，高雄：科工館，2006年，頁72。

<sup>10</sup> 張婉真，〈保存與維護定義〉，同註7，頁4。

所警訊。若不採取行動作品將會或繼續受損害<sup>11</sup>。」故維護在態度上必須是主動的，而修復是被動的。此研究所稱之修復意指針對藝術品老化、受損、變質等劣化所做治療性的修理、填補、保養等技術的施行，以延長藝術品的保存時限<sup>12</sup>，及回復藝術品的「原狀」，在此修復與「治療性維護」在定義上將有重疊之處。本論文以上述概念論述。

#### 四、真實性 (authenticity)

簡單的說「真實性」是對於歷史證物的重視，歷史證物不應以「完整」為籍口而在修復的過程中被更改甚至移除，依此而論，「不完整的原物」可能比修護過「完整的非原物」更具有真實性，因此依現代文物保存維護的規範，原則上不鼓勵為求完整而忽略真實性的修復方式<sup>13</sup>。對於「真實性」的說法最早是於 1964 年《威尼斯憲章》中所確立，爾後又發展出文化自明性、社會價值、物質的、經濟的等多組對照概念<sup>14</sup>。

在中國早年由古建築學家梁思成針對古建築保護提出「整舊如舊」的說法<sup>15</sup>，以視尊重歷史在文物上所留下的痕跡，雖說這樣的說法在概念上已經無法適用於現代的修復理論。而現今大陸對「始狀」與「原狀」等名詞的定義其實都是對「真實性」的回應。針對「真實性」原則於本文第二章將再做進一步敘述與文獻分析。

#### 五、完整性 (Integrity)

「完整性」一詞來源於拉丁詞根，表示尚未被人擾動過的原初狀態(Intact and Original Condition)<sup>16</sup>。在《世界文化和自然遺產保護公約實施守則》(Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention) (以下稱《實施守則》) 中，對完整性的要求原本是針對自然遺產所發出。「2005 年 2 月生效

<sup>11</sup> 同註 7，張婉真，〈保存與維護定義〉，頁 4。

<sup>12</sup> 同註 7，張婉真，〈保存與維護定義〉，頁 2。

<sup>13</sup> 同註 6，傅朝卿譯，《國際歷史保存及古蹟維護：憲章·宣言·決議文·建議文》，頁 372。

<sup>14</sup> 同註 6，此一對照出自《聖安東尼宣言》，頁 231-263。

<sup>15</sup> 霍海峻，〈“整舊如舊”之我見〉，《文物修復研究(3)》，2003 年 8 月，頁 449。

<sup>16</sup> 張成渝，〈世界遺產原真性和完整性原則及其在實踐中的發展完善〉，2008/1/15 點閱 <http://www.macauheritage.net/Education/whC.asp?id=113>

的最新版本的《實施守則》第 87 條規定，所有申報世界遺產的專案都要符合完整性的要求。同時，在《守則》第 82 條中還將『環境』列入了真實性的要素。……

『完整性』應用於評判文化遺產的質量水準，首先應當體現在現存的文化遺址或現象是否能夠證明和反映出一段特定歷史、傳統、技術或美學的完整成就和綜合資訊，而不只在於這些資訊的載體在結構或留存現狀上是否表現得完整無缺。另一方面，評判文化遺產的完整性，應當更為偏重觀察和評判相關環境的完整性與和諧。這一完整性包括遺產本身的物質存在與組合，也包括全方位的環境關係和影響（四周一定範圍，總體輪廓，視線走廊，體量、色彩、性質、功能、效果的交互影響，空中、地下、水下，有形、無形，等等）。<sup>17</sup>」

由於本論文以討論藝術品修復為主，雖有提及「環境」的影響，對於完整性的闡述仍會聚焦於作品本身。「完整性」概念，本文第六章將再做進一步敘述與分析。



---

<sup>17</sup> 郭旃，〈世界文化遺產中的環境因素及評判尺度〉，2008/6/23 點閱，  
<http://www.macaheritage.net/Education/whC.asp?id=179>



## 第二章 文獻回顧

本章主要以博物館學相關於文化資產保存、文物修復理論、文化政策、文物法規等面向，蒐集相關之國內外專書、國際歷史保存相關憲章、宣言、決議文、博碩士論文、學術論文、研討會論文期刊及網路資訊等資料，來探討做為現代修復理論歷史之成形與文獻所做的真實性研究之間的關係。本章基本上依由遠而近、由外而內的順序邏輯來發展書寫，茲分述如下：

### 第一節 近現代修復技術與理論的發展

綜述國內外的文物保存維護及修復理論的歷史資料、法令規章，對應於「真實性」原則進行分析與檢討。

#### 一、十九世紀以前修復技術與觀念概述

在中國文物保護科技的發展歷程，文保專家周寶中將之分為工藝萌芽期、行業形成期、專業設置期、學科成熟期等<sup>1</sup>。由出土文物的修復痕跡得知，遠古時期便因功能性之需求，而發展出器物保養修理技術，可視為原始的修復工藝，例如廣州南越王墓出土的「金鈎玉龍」，就保留了連綴斷尾的孔洞與長方形銜孔修理痕跡，顯示當時的玉龍斷折後，工匠特別製作了虎形金鈎與之相配，形成龍虎對峙的情景，改變了玉佩的外形與原始功能<sup>2</sup>。另，國立故宮博物院所藏的山東龍山文化的人面紋圭、鷹紋圭等，將本是先民的器物加刻文字、圖案後，改製為觀賞用的古玉；或所藏的「玉熊形尊」完全複製於一銅飛熊表座，皆起因於中國歷史上最大的藝術贊助者清高宗乾隆的尚古之好，此時的改刀或複製的目的已跳脫了實用功能而轉向純粹欣賞之需。

在中國，修復形成行業應首推青銅器修復和書畫裝裱修復，青銅器修復技術源於春秋，盛於北宋；中國書畫裝裱技藝則萌芽於戰國，唐代文獻已有記載，它既是書畫的裝飾藝術，又是書畫材料紙絹的保護方法。20世紀50年代初，中國

<sup>1</sup> 周寶中，「文物科學管理」上課講義，第一章第五節「文物保護科技的發展歷程」，2007年4-6月，台南藝術大學博物館所。

<sup>2</sup> 2006年10月底，陪同指導教授龔詩文至廣州南越王墓參訪時，龔教授親自為筆者解說「金鈎玉龍」這件作品，並指導觀察之。

為因應新時代的文物保護需求，招聘為數不多的傳統文物修復人才至博物館單位工作，設置專業技術機構開始應用現代科學技術修復保養文物，是為專業設置期。而 20 世紀下半葉的後 25 年，則是中國文物保護科學技術做為獨立學科發展成熟階段<sup>3</sup>。

相對於中國文物保護歷史發展而言，歐洲的現代科學保護文物的理論建立與實踐是早了近百年，時間上的逆差反應出兩個世紀來國際情勢的高下，以及東西方對於文物保護的不同態度與實際情況的差異。如今觀察這些事實，對應於《奈良真實性文件》及《聖安東尼宣言》的文化自明性便能產生意義。

實際上歐洲的藝術品修復亦非從一開始便有嚴謹的理論思維，古羅馬至中古時期，藝術品可以因政治、宗教等因素被毀壞、改造、添加或重新利用。然，在「暴君焚城錄」裡卻記載古羅馬時期，一件由 Apelies 所作的木雕女神像「因蟲害已蝕至膝蓋以下，國王遂召集國人以求解決之道。但修復師因為無膽識修改大師之作便拒修。尼羅王下令重製，於是便仿製一件全新的來替換。這故事便成為早期修復師尊重藝術之範例。<sup>4</sup>」到了 14 世紀文藝復興初期，在義大利發現了許多古羅馬時期遺留下來的雕像，進而導致考古學、文化人類學、古人類學、歷史學與藝術史學的研究。「保護」遂成了一門人文主義學問，修復技術便從藝術品鑑定與考古的興趣中被引發出來。但在掌握了新技巧之後，對雕像移花接木、對繪畫張冠李戴的事情就屢見不鮮，漸漸便有了對於經典雕塑、繪畫被後人以修復之名而行篡改之實的批評。類似的事件並未隨著時間推移而減少，繪畫在做為裝飾的漫長歷史中，人們可能僅是為了配合宅第的牆面，而對其進行任意的裁剪來達到裝飾的目的<sup>5</sup>，當然這是架上繪畫才會面臨的問題。那壁畫或是建築彩繪其命運可能是被直接覆蓋或隨著建築主體一同毀壞，被完整保留下來者微乎其微。所以對於這段時期的藝術品及建築修復則不免被後人詬病「以修復行破壞之實」，若要再套上現代的「真實性」原則，能夠符合此一標準者恐怕更是寥若晨星。

但筆者認為，以現代的觀念去批判前人的作為，未免有失於片面的疑慮，何

<sup>3</sup> 油畫修復則遲至 1990 年代以後才散見於北京、上海與廣州等地方。

<sup>4</sup> 〈修復史與修復概念〉，文建會網頁，2007/12/30 點閱。

<http://web.cca.gov.tw/ancient/ch3/paper7.htm>。

<sup>5</sup> 張素雯，〈現代修復理論與應用〉，2005 年 12 月 9 日，頁 2-3。「到了 17 世紀時，因為繪畫與雕塑的收藏蔚成風尚，單張的繪畫就成為貴族們裝飾宅邸不可或缺的時尚要件。而此時許多的繪畫作品便因為配合裝飾空間的需要，被加大或是被裁減，像是西西里畫家達·梅西納（Antonello da Messina, 1430-1479）的作品就遭到被裁切的命運。」

況時空背景的差異，說不定於當時對藝術品或建築物的改造、剪裁、添加、重新利用甚至是毀壞等手段才是符合當時大眾或個人的最大利益，那何嘗不是他們時代的族群共識。所以對於上述因時代背景而產生的各種施行於藝術品上面的手段，筆者認為應從文化多元性的不同價值觀，再加以辯證。

## 二、十九世紀歐洲修復理論建立的背景

16 世紀末中國對應於歐洲的海權，在來不及接壤下就在世界舞台上先行告退，17 世紀之後的種種歷史偶合導致歐洲的價值體系隨著船艦入侵全球，四百年來直到今日，全世界仍擺脫不掉西方主流價值的影響力。歐洲從新古典主義、啓蒙時期、浪漫主義到現代主義的批判精神對爾後修復理論的系統化建立產生了絕對的影響，所以可說現代修復理論的產生地區當屬歐洲應無疑問。然而隨著世界局勢的消長，全球化態勢正在蘊藉出地方多元文化的反撲，儘管這股反動力量可能再次被併入主流價值。事實上修復理論的建立與辯證本就躲不開歐洲的主流思潮，然而當構築於西方主流意識的現代修復理論在影響著全球其他地方的同時，反饋的機制就已經成形。而現代的修復觀念在實踐上，並未出現過大一統的情況，是以從多元文化的觀點來看修復的真實性，仍可期待其產生質的變化。

筆者綜合王瑞珠在《國外歷史環境的保護和規劃》第一章導論<sup>6</sup>、陳志華在《保護文物建築和歷史地段的國際文獻》一書<sup>7</sup>、張素雯〈現代修復理論與應用〉等文章<sup>8</sup>，及其他評論文獻，將歐洲文化紀念物和歷史場所保存維護科學的歷史文化背景分析如下。

歐洲系統化的理性修復思維，或可追溯至笛卡兒的哲學影響。對於文物建築保護的思維則是發軔於 19 世紀初歐洲的思想界、文化界而非建築界，而緣由則肇於 18 世紀末的英國產業革命及法國大革命對古蹟的破壞，這些基於工業化或政治革命對現代修復理論的建立產生了催化作用，就像修復是對應於文物毀壞而產生的工作是一樣的。

英國詩人拜倫（Byron, Lord, 1788—1824）曾以「污濁而幽暗」來形容已飽受工業污染 19 世紀初期的倫敦。法國大革命初期，國會將神職人員及貴族的財產

---

<sup>6</sup> 王瑞珠，《國外歷史環境的保護和規劃》，台北：淑馨出版社，1993 年，頁 1-39。

<sup>7</sup> 陳志華編譯，《保護文物建築和歷史地段的國際文獻》，台北：博遠出版有限公司，1992 年，頁 69-84。

<sup>8</sup> 同註 5，張素雯，〈現代修復理論與應用〉，頁 2-12。

收歸國有，列為國家藝術文化資產，交由古蹟委員會著手進行造冊列管。此時，法國人才發現自己的建築並不輸給義大利，「在 1792 年 8 月和 1793 年 12 月之間，藝術史蹟的問題，從主張毀壞藝術作品的方向，導向以自由平等為基礎，藝術乃是為自由而生，全力保護藝術史蹟。<sup>9</sup>」然而拿破崙當權之後，宏偉的城市建設規劃隨之而來，古建築慘遭無情的摧殘。1832 年，雨果在他的《巴黎聖母院》勘定本作者附告中說「……我們在期待新的建築物出現的同時，還是好好保護古文物吧！只要可能，我們就要激發全民族去愛護民族建築。」作者宣稱本書的主要目的之一正在於此。當時在英、法兩地同樣為了工業化或現代化，對古建築或歷史環境的維護根本無暇顧及或是缺乏這樣的認識<sup>10</sup>。而義大利遠在古羅馬對於文物保護等工作便有過出色的事例，然而 18 世紀末葉，義大利人為了追求古羅馬的榮光，陸續在帝國廣場進行挖掘古羅馬時期的遺址工作，以至於將當時一些在廣場的中世紀建築予以破壞。

雖然這三個國家都出現過因不同理由而對文物古蹟造成了毀損，但英、法、義也是最早對於古建築乃至歷史場所的保存維護工作發展出符合西方現代修復理論的國家，關鍵在於當時的歐洲隨著世界貿易與殖民政策已累積了足夠的社會資源，包括在政治、經濟、人文等方面，畢竟文化資產的保存維護的科學化發展，是必須整體社會能量與文明達到一定高度才能得以實現，而破壞卻正是導致此一創造的契機，只是其代價是慘痛的，以犧牲難以計數的文化資產所換得而來。

然上述所謂對古蹟的破壞，在當時卻往往是出於建設的需要，例如為了交通的道路需求<sup>11</sup>、為了日益增加的人口居住需求<sup>12</sup>，或為了追求現代化對歷史建築根本就是除之而後快<sup>13</sup>，甚至僅是為了彰顯某政權的虛假榮光<sup>14</sup>。在面對政治與

---

<sup>9</sup> 傑郝德·莫里耶，《法國文化政策：從法國大革命至今的文化藝術機制》，台北：五觀藝術管理，2003 年，頁 34。

<sup>10</sup> 台灣與大陸近現代發展也反應了類似的情況。

<sup>11</sup> 同註 6，王瑞珠，《國外歷史環境的保護和規劃》，頁 2。19 世紀末在德國與奧地利拆除了許多具有歷史價值的民居，很多情況下僅是為滿足日益增加的交通道路需求。

<sup>12</sup> 同註 6。普金（Pugin, Augustus Welby Northmore, 1812–1852）在 1836 年出版的《對照（Contrasts）》一書中，曾對英國的城市在工業化之後，眾多的教堂已被工廠、監獄、精神病院給擠代。

<sup>13</sup> 同註 7，陳志華編譯，《保護文物建築和歷史地段的國際文獻》。與維奧萊同時期的巴黎市長歐斯曼，在他主持下的巴黎市區改造計劃，毀掉了巴黎大部份文藝復興與中世紀等時期的歷史地段，同樣的作法也被歐洲其他國家爭相仿效。

<sup>14</sup> 同註 7，陳志華編譯，《保護文物建築和歷史地段的國際文獻》，頁 81-82，頁 101-102。1925 年墨索里尼對羅馬市第一行政長官說：「5 年之內，羅馬必須使全世界的人都覺得像奇蹟一樣不可思議——宏大、整齊、雄壯，就像在奧古斯都大帝時那樣。」依據這樣的想法，不惜清理掉中世紀和文藝復興的大量建築物。

經濟的壓力之下，對於歷史建築的保存論調就顯得蒼白無力，觀照於台灣更是如此<sup>15</sup>。是以現代修復理論的建立歷程主要還是放在對於「修復時」真實性原則的建立，對於基於建設等因素而導致的毀壞反而僅徒具道德勸說的功能。現代修復理論與技術便是踏在這崎嶇不平的歷史道路上而逐漸成形。

### 三、近現代修復理論的演進

歐洲的藝術品修復的觀念與技術相對於歷史建築是走得比較前面的，17世紀，義大利對於繪畫已發展出著名的托裱法（lining），下半葉新的美術館附屬工作室亦形成較系統的修復方法。不過要到18世紀修復才擺脫畫家的附屬而有了自己獨立的地位，對於修復的施作也開始要求必須有嚴謹的資料做參考。18世紀開創了許多新的繪畫修復技術，從1725年至1752年義大利與法國各發展出不同的繪畫層轉移技術。然而即使到了19世紀藝術品的修復技術與概念仍舊是良莠不齊，主要就是因為修復觀念的混亂所造成，例如在繪畫上覆蓋、增添、重造來改變原畫的構圖與內容；或受浪漫主義思潮影響，對所謂歷史感的追求，利用不當手段使畫面產生「古色」，改變其原作之色調。這樣不尊重原作任意改造的作法在當時是被很多人所接受的，但亦有藝術家勇於指出其不當之處。德拉克洛瓦（Delacroix）曾對這樣的情形痛心的表示：「這些所謂的修復都是比時間造成的損傷還要悲慘千百倍的侮辱，而作品就這樣被另一張替換掉了……。」這樣對作品的篡改就如同對歷史的偽造，亦違背了修復的基本精神與倫理<sup>16</sup>。

這樣的情形同樣也產生在對歷史建築的保存維護上，甚至更為複雜，而浪漫主義在其中就扮演了舉足輕重的角色。19世紀初，對應於新古典主義的理性與科學，浪漫主義的懷古之幽情讓英國人對於中世紀哥德式建築產生了興趣，除了修復工作外，尚包括各樣的仿哥德式的建築興起，因此也稱為「哥德復興」（Gothic Revival），這樣的復古風潮影響到了歐陸其他國家。但對於真實的哥德建築人們並沒有很認真的考證，更多是憑著臆測與想像，因此也引發了很大的批評。

#### （一）法國派

19世紀之後歐洲文物修復的工作中心轉移到了法國，1835年浪漫主義作家梅里美（Mérimée, Prosper, 1803–1870）出任法國文物建築總監，1839年與維奧

<sup>15</sup> 例如樂生療養院及蔣介石銅像的廢留等問題。

<sup>16</sup> 同註5，張素雯，〈現代修復理論與應用〉，頁5。

勒攜手合作，一同挽救眼看就要毀滅的中世紀建築。當時考古學正漸為風潮，是以維奧勒在建築修復工程的相關著述中表示：「負責修復的建築師，不但要確實地熟悉藝術史各時期特有風格，而且要熟知各流派的風格。……要有豐富的結構知識和經驗，……熟知各個不同時代和不同流派的建築的建造方法。」認為修復工作應建立在科學的基礎上，他說：「在修復工作開始之前，首要的是確切地查明每個部份的年代和特點，根據它們擬定一個有可靠文獻為依據的逐項實施計劃，或是文字的，或者是圖象的。」在 19 世紀的 30 年代起的二、三十年間，他與梅里美共同制定了忠實於原狀的修復方針，相較於他之前及同代人而言，對文物建築本身所蘊含的歷史價值有了更深的認識，減少了臆測與不當的建築修復方式。

但維奧勒過於強調風格的統一性，他說：「修復一座建築物，不是維持它，不是修繕它，也不是翻新它，而是要把它復原到完完整整的狀態，即使這種狀態從來沒有真正存在過。<sup>17</sup>」由於抱持這樣的信念，以致常被後世詬病他的維護工作做過了頭。最有名的例子莫過於維奧勒從石材商人搶救下來的巴黎聖母院，為追求風格的統一性，維奧勒不僅讓它免於成為廢墟，還根據居維葉

（Cuvier, Georges, Baron. 1769 – 1832）<sup>18</sup>的研究增加了怪物滴水嘴（chimères；Gargoyle），及他認為該有的錐形尖塔（flèche）<sup>19</sup>，使巴黎聖母院「煥然一新」。讓人不無感嘆的說，巴黎聖母失去了詩意，成為國際博覽會上的假古董<sup>20</sup>。法國派推到後來，主要就是以建築師自我為中心的修復方式。

我們理解「不使用」正是促使歷史古蹟產生的原因，「博物館化」的原則，讓當時法國的古蹟以特別的抱負及昂貴的方式在被重新改造。但這顯然無法符合後來的發展需要，「第一，需要的規模，兩次世界大戰毀損的建築物不計其數。第二，文化資產範疇的穩定擴展……。第三，質疑上述接近文資先前的方式，風格一致性原則席捲法國、全歐洲……發生在古蹟文物上的嚴重變化或客觀真實性變得一健全的原生者竟是風格一致性。」而風格修復主要有三個問題是該當被檢討，首先是「對古蹟文物原始材料與材質不夠尊重。維歐略（維奧勒）公爵認為重修是以健康的素材替代變質的材料。所以第一個問題至今仍存在：修復是否意

<sup>17</sup> 這套修復理論與做法，日後便被稱為風格修復（Restauration stylistique），又稱為法國派。

<sup>18</sup> 法國動物學家和古生物學家，曾把現存動物和化石遺骸進行構造上的系統比較，從而創建了比較解剖學和古生物學。同註 6，王瑞珠，《國外歷史環境的保護和規劃》，頁 15。

<sup>19</sup> 筆者於 2000 年到巴黎聖母院參觀時，毫無察覺錐形尖塔與滴水獸為 19 世紀所後加，在風格上未有任何突兀之感，老實說那錐形尖塔還蠻好看的，是符合了「風格修復」的要求。

<sup>20</sup> 同註 7，陳志華編譯，《保護文物建築和歷史地段的國際文獻》，頁 71-73。

味著為翻新就得拆除古蹟文物？」其次「基於風格一致性原則而破壞歷史狀態的意義性。問題在於知不知道古蹟文物是否經過修復後應該呈現歷史的部份特色理想的狀態，或相反的，展示不同時期的延續與變質？」最後是「針對古蹟文物的博物館化、『漠視用途』應用在幾個希罕的盛名的古蹟文物，起初是有用的，但今後技術面、經濟面是無法應用在漸廣的文資範圍。<sup>21</sup>」這三個問題至今仍無法很好的解決。

## （二）英國派

當時全歐洲的建築修復幾乎都接受了「風格修復」的觀念，幾千座歷史建築都被改造成了建築師心中的「理想形式」，他們在 19 世紀打造了一個新的中世紀<sup>22</sup>。這樣的悖論與對古建築的破壞是顯而易見的，所以英國浪漫主義作家羅斯金（John Ruskin）在他所著的《建築的七盞明燈》第六章〈記憶明燈〉格言 31 寫道：「所謂的修復其實是最糟糕的毀滅方式<sup>23</sup>。」極力反對當時歐洲流行的「風格修復」的修復方式，在英國與其同時的斯科特（Scott, Gilbert, Sir George, 1811—1878）正是這類型「風格修復」的代表人物。羅斯金接受英國哥德式建築復興運動的關鍵人物普金（A.W.N.Pugin, 1812—1852）的想法，普金認為現代社會的變革應以中世紀的生活及信仰為標準，公眾的道德應予以提昇，而哥德式建築剛好符合他心中理想範本的落實，建築物的外表與內在結構應該是相互呼應、表裡如一的，與其說這是對建築的要求，毋寧是他對社會公眾的期待及其自身基督教信仰的堅持，是以建築物被灌入了道德的內涵<sup>24</sup>。

爾後羅斯金的思想深深影響了莫里斯，進而促使他在 1877 年成立了英國第一個全國性的文物建築保護組織「文物建築保護協會」，發表了《保護古建築社會宣言》，推動「反修復運動（Anti-Restoration Movement）」。莫里斯於宣言中寫道：「一座 11 世紀的教堂可能在 12、13、14、15、16 或者甚至在 17 或 18 世紀擴建或者改建；但每一次改變，不論它毀滅了多少歷史，它留下了自己的歷史，它在它以自己當時的式樣所作所為中活了下來，這樣，結果是，常常有一些建築

---

<sup>21</sup> Pierre-André Lablaude（比爾-安德略·那普洛德），〈保存與修復：專業倫理與實踐〉，《2006 文化資產保存政策，國際研討會暨座談會論文集》，國立文化資產保存研究中心籌備處，2006 年 6 月 30 日，頁 166。

<sup>22</sup> 後世批評「風格修復」所造成的影響的主要看法。同註 6，王瑞珠，《國外歷史環境的保護和規劃》，頁 15。

<sup>23</sup> 羅斯金（John Ruskin）著，張璘譯，《建築的七盞明燈》，第六章〈記憶明燈〉，濟南，山東畫報出版社，頁 157-177。

<sup>24</sup> 沃林格爾（Wilhelm Worringer, 1881—1965）著，張堅、周剛譯，《哥特形式論》，杭州：中國美術學院出版社，2003 年，頁 9。

物，雖然經過許多粗糙的、歷歷可見的改變，由於這些改變之間的對比，仍然是很有意思的、很有益處的，而且決不會叫人弄錯。但現在那些人，他們以“修復”（Restoration）為名進行改變，聲稱要把建築物帶回它歷史上最好的情況去，但他們並沒有科學根據，僅僅根據他們自己的狂想，決定什麼是有價值的，什麼是沒有價值的；他們的工作的性質迫使他們破壞一些東西，迫使他們用想像出來的原先的建築者應該或者可能做過的東西來填補空白。而且，在這個破壞和增添的雙重過程中，建築物的表面必然會遭到篡改；因此，古物的面貌就被從它保留下來的古老的身上弄掉了，並且沒有任何痕跡可以平息參觀者對於弄掉了的東西的猜測；總而言之，這種勞民傷財的“修復”的最後結果是一個卑微的、毫無生命的假古董。」這樣的觀點挑戰了法國派的「風格修復」理論，他認為任何的修復都絕不可讓歷史證物失真，現代後添或改變必須能夠被區分，其核心價值就是在於對歷史證物的維護，進而影響近代修復理論的建立。在浪漫主義思緒的籠罩下，在英國甚至發展出一種「廢墟」的保存方式，而這類以羅斯金、莫里斯思想為中心的文物建築維護便稱為英國派。英國派的思想對於現代修復理論很有指導性的價值，但這樣過於極端的反對一切的修復，則導因於這派的倡導者幾乎都是學者與藝術家，以致後代又對於他們的不切實際的理想有了批評，也或許這派建築修復學說其終極目的主要還是著眼於人心的改造。

### （三）義大利學派

而 19 世紀末的文物保護工作的建立，接續英國之後崛起的就是義大利，與英、法兩國不同的是義大利為歐洲「文藝復興」的主要基地，「哥德復興」的浪漫主義思維似乎沒有到達這個擁有全世界約三分之一重要文化產遺的國家，它在古建築修復上的方法與理論形成的時間相對於英、法兩個國家是較長的，所以也更周密一些。前述提及 18 世紀末葉起義大利人為追尋古羅馬的光榮，在進行考古挖掘時也曾幹過將中世紀建築整片毀壞的事蹟。而 1807 年與 1826 對於羅馬競技場曾進行了兩次的保護<sup>25</sup>，只多了支撐扶壁及對原建築結構進行加固，後加上去的部份一律採用紅磚，以便與技競場原灰白色石灰岩進行區分，這樣嚴格的與原建築材料不予混同是接近了英國派的做法，只是當時這樣新的修復概念並沒有被普遍認同，所以在往後的幾十年義大利基本上還是照著法國派的方式進行古蹟

---

<sup>25</sup> 「1807 年和 1826 年由兩建築師拉菲爾·史登（Raffaele Stern）和路易奇·馬利亞·法拉迪爾（Luigi Maria Valadier），加上了支撐原來建築結構的扶壁。」同註 5，張素雯，〈現代修復理論與應用〉，頁 6。



修復。

直到 1880 年後由貝爾特拉密（Luc Beltrami）與波依多（Camillo Boito）二人分別提出新的思想，義大利學派於是逐漸成形。貝爾特拉密反對法國派以原建築者自居的主觀修復，強調古建築的維修工作者必須先從考古、歷史等方面著手，儘量收集資料，根據確鑿的證據進行工作，絕不自己去推論或臆測（主觀）。波依多於 1884 年及 1893 分別發表了《修復者（I Restauratori）》及《藝術實踐問題（Questioni Pratiche di arti）》等著作，強調文物建築不僅僅是藝術品，更是文明史、民俗史的重要實證，是珍貴的史料。由這樣的概念出發，保護文物建築的現況，認為修繕的主要工作即是對建築進行加固，並且力求一勞永逸的最後一次干預，對於因加固而產生的改變必須有完整的紀錄，以供後人參照。

自此義大利可說擺脫了法國派的影響，而確立了自己的修復理論與方法。

「1883 年，在羅馬舉辦了工程師與建築師大會，通過了一項關於保護和修復文物建築的指導思想。它比波依多的思想更深入的主要有兩點：第一，它說：「除非絕對必要，文物建築寧可只加固而不修繕，寧可只修繕而不修復」；第二，為了加固或者其他的絕對必要而非添加什麼不可的時候，添加的部分必須用跟原有部份「顯著不同的材料」，有跟原有部分「顯著不同的特點」，以避免可能有的那怕一點點的偽造。」不再翻新或修復文物建築，而只是加固與保護成為義大利文物建築修復的主流思想<sup>26</sup>。

這樣的觀念同時也影響著藝術品的修復方式，19 世紀的義大利在繪畫修復方面，各樣的研究出版與教育機構也已開始出現<sup>27</sup>。20 世紀之後，義大利學派的思想愈加成熟，1931 年喬瓦諾尼（G·Giovannoni，1873—1947）改寫並補充波依多的理論，同年第一屆國際歷史文化紀念物建築師和技師會議於雅典召開<sup>28</sup>，並通過了 20 世紀第一個重要的國際修復憲章《雅典憲章》<sup>29</sup>。爾後 1933 年 8 月

<sup>26</sup> 同註 7，陳志華編譯，《保護文物建築和歷史地段的國際文獻》，頁 79。

<sup>27</sup> 「包括佛爾尼（Ulisse Forni）的《畫家修復師手冊》及塞寇蘇瓦多（Giovanni Secco Suardo）的《繪畫修復師的藝術程序手冊》這兩部著作的出版，而由莫瑞利（Giovanni Morelli）策劃的修復師培育課程，也在翡冷翠的烏菲茲美術館（gli Uffizi）誕生。」同註 5，張素雯，〈現代修復理論與應用〉，頁 6。

<sup>28</sup> 陳志華及王瑞珠於文章中皆寫明該會議於 1933 年召開（同註 7，陳志華編譯，《保護文物建築和歷史地段的國際文獻》，頁 79；同註 6，王瑞珠，《國外歷史環境的保護和規劃》，頁 18），傅朝卿於其所編譯《國際歷史保存及古蹟維護：憲章·宣言·決議文·建議文》一書則註明該會議於 1931 年召開（傅朝卿譯，《國際歷史保存及古蹟維護：憲章·宣言·決議文·建議文》，台南：台灣建築文化，2002 年，頁 10—20）。

<sup>29</sup> 憲章第一條「會議聽取了與保護文化紀念物相關之條文與一般性原則的聲明。……」該聲明由現代建築先驅之一，比利時新藝術運動健將豪達（V·Horta，1861—1947）提出。同註 7，陳

國際現代建築協會第 4 次會議通過的《雅典憲章》修訂，進一步從城市規劃的角度，指出應保護好代表一個歷史時期的有價值的歷史遺存在教育後代上是具有重大意義的，並擬定了一些基本原則與措施<sup>30</sup>，而憲章內容便是以喬瓦諾尼的文章為基礎，至此，義大利學派的修復理論可說是得到國際上的認可。同年義大利文物和美術品最高顧問委員會制定了《文物建築修復規則》，1939 年布蘭迪在義大利政府的支持下成立了義大利中央修復研究所 (Istituto Centrale per il Restauro)，出任第一任所長並進一步修訂了《文物建築修復規則》，義大利學派真正創立。然而在二次大戰之前的義大利學派卻因法西斯政權而受到很大的壓抑，政府要按著它的利益與意識形態，另外要搞一套文物建築「保護」辦法，這樣的狀況一直到戰後才得以改善。

布蘭迪在他 1963 年出版的《修復的理論》說道：「修復，目的是將藝術作品傳遞到未來，當我們從方法論上認識到藝術作品的物理性實體、以及與這種實體處於對立關係的美學和歷史的兩面性時，才是真正的修復。<sup>31</sup>」他在修復與欣賞者之間，建立了一個直接關係，並釐清修復的意義，「修復應該以藝術品所具備的歷史、美學與物質性等三項基本元素為依歸來進行。<sup>32</sup>」，在這樣的前提之下，布蘭迪發展出兩個原則，首先物質結構（材質）與外觀（圖像）在修復時必須一併考慮，所以修復的第一個原則：「修復，針對的僅僅是藝術作品的物質性方面。<sup>33</sup>」；但對於負有美學與史學意義的圖像，與賴以傳播的物質結構其關係是不可一分為二的，從而衍生出第二個原則：「修復的目的，是恢復藝術作品潛在的統一性。但是，不消除藝術作品經過歷史洗禮的痕跡，不影響藝術性的虛偽和歷史性的捏造，在此前提下仍可以恢復藝術作品潛在的統一性，才是真正的修復。<sup>34</sup>」這些便成了 1964 年通過的《威尼斯憲章》中有關「真實性」原則的理論原型。

而義大利學派的理論主要是：「第一，文物建築具有多方面的價值，它不僅僅是藝術品，它是文化史和社會史的活見證，因此，保護工作不能著眼於它的構圖的完整或風格的純正，而應該著眼於它所攜帶的全部歷史信息；第二，不僅要絕對尊重原先的建築物，而且要尊重它身命的積極因素，都是它的真實性的重要

---

志華編譯，《保護文物建築和歷史地段的國際文獻》，頁 107。

<sup>30</sup> 同註 6，王瑞珠，《國外歷史環境的保護和規劃》，頁 21-22。

<sup>31</sup> チェーザレ・ブランディ（伽薩雷·布蘭迪 Cesare Brandi），小佐野重利，《修復の理論》，東京：株式會社三元社，2005 年 6 月 30 日，頁 32。

<sup>32</sup> 同註 5，張素雯，〈現代修復理論與應用〉，頁 8。

<sup>33</sup> 同註 31，布蘭迪，《修復の理論》，頁 33。

<sup>34</sup> 同註 31，布蘭迪，《修復の理論》，頁 35。

部分，是文化史的重要資料。要保護文物建築的全部信息，並且使這部歷史清晰可讀；第三，同理，文物建築上在它存在過程中產生的缺失，也是一種歷史痕跡。也不應該輕易補足。如果為加固、保存或者展示而必須補足某些部分，那就應該使補足的部分跟原來材料不同，特點不同，很容易識別也很容易去掉；第四，因此，反對片面追求恢復文物建築的原始風格，當它實際已損壞，已喪失時，更不能去“創造”根本不存在的純正風格。修繕工作者不應該像維奧勒—勒—杜克說的那樣，讓原作者在自己身上復活，而要客觀地、無個性地去研究文物建築；第五，要保護文物建築原有的環境。<sup>35</sup>」

至此現代修復理論已具體統合出一套通用的準則，多數並以國際性文件來提供參考。對於國際憲章裡的真實性原則將留待下一節再深入描述，而奧地利與德國的文物建築修復理論的成形與前述「哥德復興」有較多淵源，其影響則與歷史地段及城市規劃有關，在此便不再贅述。相對於歐洲對於現代修復理論的歷史建立而言，屬於台灣的修復理論的建立則尚處啓蒙階段，乃至於「真實性」原則的適用。

---

<sup>35</sup> 同註 7，陳志華編譯，《保護文物建築和歷史地段的國際文獻》，頁 80-81。

## 第二節 國際憲章「真實性」原則的論述

在進行國際憲章中「真實性」的分析之前<sup>36</sup>，筆者先引用《世界遺產公約》實施守則第二章第六節及第七節的內容，說明歷史建築與藝術品在保存維護之間的一些根本性差異：「首先，建築保護要在露天、在實際上不能控制的環境下（外部氣候）處理材料。藝術品保護工作者可以依靠良好的環境控制去把破壞降到最低點，而建築保護工作者卻不能；他只好容忍時間和氣候的影響。第二，建築保護工作的規模要大得多，在許多情況下，藝術品保護所用的方法對建築是行不通的，因為建築物尺寸大而且複雜。第三，也是由於建築物的尺寸大而且複雜，所以需要各種人，如承包商、技術員和工匠等，來從事各種保護工作，而藝術品保護工作者自己能做大部份工作。所以，理解宗旨、人際交往、監工等成了建築保護工作的最重要的一個方面。第四，還有一些差異是由於建築物還要起結構物的作用，抵抗靜載重和載重，必須提供適當的內部空間，並要抵抗火災和野蠻的破壞等等。最後，建築文物保護包括它的地段和環境的保護。」；「與藝術品相反，文物建築保護的最好方法是繼續使用它們，……。」<sup>37</sup>

有了這些差異描述，得知古蹟或歷史建築的保存維護相對於藝術品而言是更為複雜，是其準則之適用便會有所差別，是以後續對「真實性」的分析應理解這兩者的準標是無法等同的。或者可以這樣說，建築修復可能是繁複而難度較大的，但其「真實性」原則相對於藝術品修復是較容易理解的，而藝術品修復則可能會被放置在金字塔的頂端來檢視，是以其抽象的成分又將超出建築修復許多，感性與理性的平衡得更為細膩。例如對於新舊材料的材質、顏色的要求，建築修復與藝術品修復的要求，兩者明顯是不同的，甚至是相反的。例如繪畫修復的補色顏料與原始材料，已可藉由檢測儀器較為輕易的區分開來，所以就技術而言，在合理範圍內，不管達到何種效果應不至於對後世的修復者造成新舊材料不分的困擾，那誰可以決定最後所要呈現的效果，是修復師還是委託者？在這樣的前提下，修復概念的建立是追尋創作者原意還是以觀眾的視覺慣習為依歸？

<sup>36</sup> 此處國際憲章泛指在國際間被各國所共同遵守的文化資產保存憲章、宣言、決議文、建議文、公約、規範、原則或指導方針等方面。

<sup>37</sup> 同註 7，陳志華編譯，《保護文物建築和歷史地段的國際文獻》，頁 34-35。

## 一、國際憲章的歷史生產脈絡

19 世紀的莫里斯（William Morris）發表的英國「文物建築保護協會成立宣言」<sup>38</sup>與羅斯金（John Ruskin）發表的《論文物建築保護》等文章<sup>39</sup>，對古建築的歷史證物被種種以修復為藉口而移除或竄改，發起了保護古蹟之宣言，可視為近代國際追求真實性的主要依據之一<sup>40</sup>。而義大利則於 1931 年通過《文物建築修復規則》應該重視歷史的標準等原則，同年的第一屆國際歷史文化紀念物建築師與技師會議於雅典召開，並通過了《雅典憲章》，也是 20 世紀第一個重要的國際修復憲章。這股對修復理論的建立風潮更由於戰爭所帶來的毀滅性傷害，讓國際社會紛紛制定出對文物建築保存維護的一些基本原則，其中以制定於 1964 年的《威尼斯憲章》最為重要。《威尼斯憲章》首次對「真實性」原則提出重要的建議，當然也對藝術品的修復理論產生了深刻影響。

1972 年聯合國教育、科學及文化組織大會於在巴黎舉行的第十七屆會議通過了《保護世界文化和自然遺產公約》，並對公約擬訂了作業準則，1987 年進一步所修訂的準則其中第二章〈保護的原則〉對於「真實性」原則又延伸出情感價值、文化價值、使用價值等三個面向，提供分析與判斷。

1994 年的《奈良真實性文件》針對時隔 30 年的《威尼斯憲章》中，文化遺產的尊重多元文化的「真實性」問題作詳盡的討論，引起學界再次的重視這更接近文化本質的議題。1996 年的《聖安東尼宣言》則又對「真實性」定義作出更全面闡述並對奈良文件作出評論，而發表於 1999 年的《布拉憲章》又針對《威尼斯憲章》在文化遺產維護與保存的不足之處做出補充，由此可知在文化資產保存與維護對「真實性」原則的探討仍持續進行當中。

## 二、國際憲章對真實性的詮釋演進

（一）《雅典歷史文化紀念物修復憲章（Athens Charter for the Restoration of Historic Monuments）》，簡稱《雅典憲章（The Athens Charter）》又稱「修復憲章（Carta del Restauro）」，於 1931 年在雅典舉辦的第一屆國際歷史文化紀念物建築師與技師會議採行通過。會議達成七項決議及七項結論，第二項決議直接指出：

<sup>38</sup> 同註 7，陳志華編譯，《保護文物建築和歷史地段的國際文獻》。

<sup>39</sup> 同註 23，羅斯金，《建築的七盞明燈》。

<sup>40</sup> 傅朝卿譯，《國際歷史保存及古蹟維護：憲章·宣言·決議文·建議文》，台南：台灣建築與文化資產出版社，2002 年，頁 372-373。

「提出的修復計畫都應受到知識性的評斷以避免造成構造物特徵及歷史價值喪失之錯誤。」是針對修復「真實性」原則的重視，為爾後其他國際性的文獻作出歷史性的示範。其一般性結論中的第一項「……不同國家主要趨勢代表的普遍傾向是放棄全面的修復同時，藉由創造一種經常性與永久性的保養以確保建築物之保存，避免伴隨而來的危險。……」這樣的觀念於藝術品修復方面的影響，反應在預防性保存科學的提倡及主動性維護與被動性修復的態度轉變上。第五項有關古代文化紀念物之損壞：「……會議的觀點是，將藝術品從其原設計周圍之環境中移除，原則上是不被鼓勵的。」這一觀點說明了空間對於藝術品的原真性的影響，也從觀看者的角度及作品原始功能性方面思考了「真實性」的課題。由於這樣的理想是很難達到的，所以結論中又接著補充：「如果此舉已證明是不可能的事，則可保存其複製之作。」緊接其後第六項維護之技術提出了原物歸位法的原則，而第四項及第六項的內容都對於新材料及技術的使用有了明確指示，都是對於歷史真實的追求。《雅典憲章》是二十世紀第一部針對古蹟修復的重要憲章，其條文簡約易明，雖說有其未能週延之處，但產生於兩次大戰之間的它，卻是日後其他重要國際憲章與文獻的主要參考依據，直接影響的就是《威尼斯憲章》。

(二)《威尼斯憲章 (The Venice Charter)》全名《國際文化紀念物與歷史場所維護與修復憲章 (Internation Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites)》是 1964 年第二屆國際歷史文化紀念物建築師與技師會議所採行通過。憲章開宗明義即指出對於古代文化紀念物「將其具真實性之完整豐富面向傳給後代是我們的任務。」共分為十六項條文，在時隔三十幾年之後，相對於《雅典憲章》顯得更為周延，是目前世界文化遺產界最具影響性的國際憲章。憲章中「為確保修復的真實性」，概分為四項規範「包括有：不可臆測性 (none-conjecture)、多樣性 (diversity) (包括時代與式樣)、可辨識性 (distinguishability)、可逆性 (reversibility) 等四項保存原則。<sup>41</sup>」條文內容基本上圍繞於這四項準則發展，在維護的第四條「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。」或可解讀為對文化紀念物的修復必須是以這樣的維護概念為前提<sup>42</sup>，若條件允許對於文化紀念物所進行的修復，以能一次的介入之後便保持其長久的存在，儘量減少未來再次修復的工作；或是在持久性方面

<sup>41</sup> 傅朝卿等，〈學習單元十四：世界文化遺產與真實性〉，《世界遺產進階學習手冊：文建會世界遺產研習營》，台北：文建會，2004 年，頁 29。

<sup>42</sup> 同上註，頁 37。

對於材料與技術的選擇上有更好的思考，不應過於強調材料的「可逆性」，因為任何的可逆都只是程度的問題而已，就這一觀點上可對於「可逆性」原則再進一步的探討。第八條則是對應於《雅典憲章》第五條再次強調「雕刻、繪畫或裝飾等物件是一個文化紀念物整體的一部份，遷移只有在是保證它們保存的唯一手段時才能夠執行。」而有關修復的第九、十條則說明修復的目的在於「保存和顯現該文化紀念物的美學和歷史價值」，應該「尊重原始材料和真實的史料證物為基礎。任何的臆測發生時修復應該馬上停止。」若不可避免在修復的過程中要有添加之作，一定要有當代的痕跡，以期能與原物能有所區分。然而對於藝術品修復尤其是繪畫，倘若是依這樣的原則進行，是否能被修復師、委託者或觀看者所接受呢？關於這點容後予以陳述。總的來說《威尼斯憲章》的擬訂對統一歐洲各流派的保存觀念起到相當重要的作用，直接影響 1972 年聯合國教科文組織對《世界遺產公約》的制定。

如同所有的國際憲章，《威尼斯憲章》一樣有其矛盾、模稜兩可與妥協的地方，例如它是由一群歐洲的建築師所擬訂的，顯然很難顧及其他文化、區域的真正需求，「憲章中根本找不出直接相關文資具體問題的真正答案。<sup>43</sup>」這問題當然直接導出《奈良真實性文件》的產生。

(三)《世界文化和自然遺產保護公約 (Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage)》於 1972 年在巴黎舉行的聯合國教育、科學及文化組織大會第十七屆會議中通過，簡稱《世界文化遺產公約》、《世界遺產保護公約》或《世界遺產公約》(World Heritage Convention, WHC)，公約的產生對於參約國便有了一定的規範作用。為了確保公約的履行又擬訂了《世界文化和自然遺產保護公約實施守則》(The Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention)。而實施守則第一項「世界遺產名單之登錄」工作，其標準簡言之，就是真實性(Authenticity)與完整性(Integrity)<sup>44</sup>。其中文化遺產的入選標準有六項：「代表了人類創造精神的傑作……<sup>45</sup>」等等，這些標準都必須在「設計、材料、工藝和環境

<sup>43</sup> 同註 21，比爾·安德略·那普洛德，〈保存與修復：專業倫理與實踐〉，頁 167。

<sup>44</sup> 維基百科，2008/01/16 點閱。

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%96%E7%95%8C%E9%81%97%E4%BA%A7>

<sup>45</sup> 同上註，「代表了人類創造精神的傑作；通過建築或技術、有紀念意義的藝術品、城市規劃或景觀設計，展現了在一段時期內或在一個文化區域中進行的有重要意義的人文價值的交流；獨一無二或至少是非常特別地代表了一種文化傳統或是一種現存或已經滅絕的文明；突出地代表了某

(setting) 各方面的真實性都要經得起考查。」此一前提下才得以成立，並說明「真實性不僅僅關係到文物的初始的形式和結構，而且也要關係到文物存在過程中有藝術和歷史價值的後加的修改和增添。<sup>46</sup>」所以「材料之真實性包括原有建築材料及其上之歷史證據或印記、甚至老化的痕跡之保存，為不使人產生誤解，還要將新舊材料明顯區分。工法的真實性是保存原有材料製作與結構的技術。設計的真實性是指建築本體與其背景之藝術、建築、工程或機能上的設計應明確的呈現於外觀，原有的設計必須受到尊重。環境的真實性是指保存興建時基地與周圍環境之關係，包括景觀或建築群等。<sup>47</sup>」

1987年擬訂的實施守則中《威尼斯憲章》再次被提出「……當代的理論包含在威尼斯憲章中，這是1964年起草，經國際建築師協會第二代表大會通過，又於1966年被ICOMOS（國際文物建築及歷史地段工作者大會）採納的。它提出了有價值的、有普遍意義的準則，應該把它當作一個整體來看待，不要引用個別部份來為某些行為辯護。……」並歸納出該憲章的普遍價值：「議定真實性或完整性的價值，對所有的歷史時期一視同仁，反對拆除歷史上的增添物，反對沒有適當根據的風格重建，要求完整的文獻檔案。<sup>48</sup>」建議各參約國可以參照《威尼斯憲章》、各種公約來制訂合於自己國家的規範。

保護原則上，強調文化的自明性（identity）和多樣性（diversity），對應於後來1994年的《奈良真實性文件》、1996年的《聖安東尼宣言》強調對多元文化的尊重，正可顯示其前瞻性。2000年的《凱恩斯決議》對於世界遺產提出新的提名政策，以期貫徹世界遺產戰略的代表性和平衡性。然而我們也不可以忘記聯合國基本上還是世界權力的角力場，《凱恩斯決議》這一政策真否能符合其國際正義的訴求，或更是歐美權力核心為抵消新進公約國的力量所採取的策略。而台灣因非其會員國對此則無置喙之餘地。<sup>49</sup>

#### （四）《奈良真實性文件（The Nara Document on Authenticity-in relation to the

---

一類建築或技術的，並且展示了人類歷史上的某一段或幾段非常重要的時期；突出地代表了一種或幾種文化中人類傳統的居住方式、利用土地或海洋的方式，或是代表了人類與環境的互動關係，尤其是當這種關係在不可逆的變化下顯得非常脆弱的時候；直接或明確地同某些具有突出的、普世的價值的事件、現實的傳統、思想、信仰、文化作品或文藝作品相聯繫」。

<sup>46</sup> 同註7，陳志華編譯，《保護文物建築和歷史地段的國際文獻》，頁27。

<sup>47</sup> 王惠君，〈從世界文化資產保存思潮回顧台灣在修復上面臨之課題〉，《2001台灣文化資產保存研究年會紀實》，台南：文化保存籌備處，2003年，頁197。

<sup>48</sup> 同註7，陳志華編譯，《保護文物建築和歷史地段的國際文獻》，頁33。

<sup>49</sup> 此段文字主要參考傅朝卿所編譯《國際歷史保存及古蹟維護：憲章·宣言·決議文·建議文》、《世界遺產進階學習手冊：文建會世界遺產研習營》、陳志華編譯《保護文物建築和歷史地段的國際文獻》、王惠君等編《2001台灣文化資產保存研究年會紀實》等書。



World Heritage Convention)》的產生，主要肇因日本於 1992 年加入世界遺產公約成爲其會員國之一，但對於木構建築不像歐洲的石造建築，可長久保存，形成了材料的「真實性」問題必須被克服，世界遺產委員會決定對此一概念再進行檢討，便於 1994 年在日本奈良舉行了一場專門討論真實性課題的國際會議。

決議文件內容由導言、文化多樣性與遺產多樣性 (Cultural Diversity and Heritage Diversity)、價值與真實性 (Values and Authenticity) 三部份及史托維亞 (H. Stovel) 所提建議而組成。文件上說明這是立基於《威尼斯憲章》的精神上，進行擴大解釋所擬訂的一項宣言，相對於《威尼斯憲章》嚴謹的「真實性」原則的制定，《奈良真實性文件》則保持了更爲開放的態度，「希望能以完全尊重所有社會之社會與文化價值，以適用真實性之基準的討論架構之意義。」對於世界遺產委員會所提的文化資產的普世價值可能導致文化全球化、均質化的危險，進行了觀念上的釐清。爲避免侵略性的民族主義與壓制弱勢文化的力量延伸，其方法就是極積提昇文化與文化資產多樣性的價值。

在價值與真實性方面強調資訊的可信度及差異性，「必須將文化資產置於其所歸屬之文化脈絡中思考與判斷。」不應以固定標準去評判價值與真實性。「因此，對於每個文化來說，文化資產價值之特性及其相關資訊來源之信賴度與真實性共同認知是重要與迫切的。」由此衍生出資訊來源的七組對照概念：「如形式與設計、材料與物質、使用與功能、傳統與技術、區位與環境、精神與感覺，及其他外部或內在因素。」依這些資訊來源來將文化資產置於「特有的藝術性、歷史性、社會性及學術性」等四個層面來進行審慎的檢討<sup>50</sup>。

奈良會議的整體精神反應在文件上，可概括爲一句話：「生活價值、文化價值大過於材料真實。<sup>51</sup>」筆者以爲若說《威尼斯憲章》代表的是歐洲保存修復的主流思想，也是在其歷史建築多以岩石爲主體的物質基礎上來發展而成，其背後隱含著「永恆」的企求；而《奈良真實性文件》則是反應出東方的傳統木結構建築在材料上的差異，所產生另一種「輪迴」的價值觀<sup>52</sup>。

對於《奈良真實性文件》可以歸結出四項原則：1.對「材料的真實性」的反思，不應將原始材料神聖化，以致無法對古蹟的一磚一瓦進行更替，而任其毀壞。

<sup>50</sup> 王惠君譯，〈奈良宣言〉，《2001 台灣文化資產保存研究年會紀實》，台南：文化保存籌備處，2003 年，頁 207-212。

<sup>51</sup> 同註 41，傅朝卿等，《世界遺產進階學習手冊：文建會世界遺產研習營》，頁 31。

<sup>52</sup> 東方的木造結構建築與文化背景是息息相關的，汰舊換新、抽樑換柱本就是老房子維修復原的傳統方式，這不僅是因爲材料的耐久性考量，更是傳統東方對生命自有其起落的「輪迴」觀念在背後所產生的作用。

2.對「形式的真實性」的肯定，古蹟的真實性認定在於合乎其原始形式，所以完整的古蹟將比貨真價實的廢墟更為真實。3.對「功能的真實性」的重視，一座教堂若一直延用於信仰功能，將比它改造為倉庫更具真實性。4.對「環境的真實性」的重視，強調古蹟和它原始環境的關係<sup>53</sup>。

（五）《聖安東尼宣言（Declaration of San Antonio）》。於奈良文件發表之後兩年，1996 年在美國德克薩斯州聖安東尼舉行了美洲文化遺產維護與經營管理真實性研討會。從不同角度又對真實性進行了歸納工作，共有七組概念對照於真實性原則而成形，包括：自明性（Identity）、歷史（History）、物質（Materials）、社會價值（Social Value）、動態與靜態歷史場所之真實性（Authenticity in Dynamic and Static Sites）、監管（Stewardship）、經濟（Economics）。

會議肯定《奈良真實性文件》對世界文化遺產的貢獻，但也對該文件中六個條文作出評論，最重要的乃是站在美洲國家的角度與民族認同的方式來作出建議，強調要瞭解真實性，「認知文化價值的動態本質是非常關鍵，而為了獲致這種了解，靜態與僵化的準則應該加以避免。<sup>54</sup>」其中經濟的真實性面向是之前的文獻所未深入探討的，隨著文化遺產的指定而來的觀光效益，如何在不影響一個歷史場所的維護保存與詮釋的客觀性，美洲國家應就能其所擅長的經營管理有所發揮，以對世界文化遺產有所貢獻。再者條列式的分類方式相當程度也反應美國在管理上的特質，清晰而減緩了曖昧的界限。

<sup>53</sup> 同註 21，比爾-安德略·那普洛德，〈保存與修復：專業倫理與實踐〉，頁 168。

<sup>54</sup> 同註 40，傅朝卿譯，〈國際歷史保存及古蹟維護：憲章·宣言·決議文·建議文〉，頁 261。

### 第三節 兩岸文化法規對「真實性」修復的規定

#### 一、我國文化資產保存法、施行細則、執行手冊

我國自民國 71 年頒布《文化資產保存法》至今已二十多年，經時空的改變之後及參考國際文化資產保存維護的潮流下，最近的一次文資法在民國 94 年 1 月 18 日翻修通過，增修條文至 104 條，嗣經總統以 94 年 2 月 5 日總統華總一義字第 09422217801 號令修正公布，行政院於同年 11 月 1 日公布實施；為配合新修訂的文資法，《文化資產保存法施行細則》亦由文建會會同農委會加以修正，於民國 95 年 3 月 14 日修正發布，條文內容由 77 條縮減至 30 條，相較而言是變動較大。為此，文建會結合各方努力，研討新法與舊法之間的差異，進行文化資產業務執行冊之編定，其做法則是直接參照國際上各類作業準則（operational guidelines）的編定，例如「《世界文化與自然遺產保護公約》作業準則」<sup>55</sup>。因本篇論文以藝術品修復與真實性原則為題，是以側重討論其中與此相關的條文及辦法。

（一）由於文資法及其施行細則的法條內文，如同世界遺產公約一般，是以政策面為主的法條性約束，不容易研讀出其與國際「真實性」原則的連繫。反在未修訂之前的施行細則第 46 條還保留這這樣的說明，「古蹟修護，應依左列原則為之：一、保存原有之色彩、形貌。二、採用原用或相近之材料。三、使用傳統之技術及方法。四、非有必要不得解體重建。」雖說已不盡符合現代的保存維護思維。新的施行細則相對而言是採行一種更寬的動態標準來制定，例如第 16 條對文化景觀的保存維護計畫最後提到「前項保存維護計畫至少每五年應通盤檢討一次。」再者更重視基本資料建檔、日常管理維護及整體保存維護計畫的擬訂，看起來是更靈活而具有彈性，為避免演變成詮釋過寬而失其約束能力及相關業務人員對於新修法令無所適從的窘境。為此，文建會與成大研究發展基金會、建築系於 2005 年 10 月合作辦理一場文化資產實務研習營，結合學者專家共同授課，集合中央與地方政府之承辦人員共同與會參與討論，最後將研習營的成果及專家發表的專題論文等資料匯集而成《文化資產執行手冊》。

（二）雖說執行手冊未如世界遺產公約的作業準則將「真實性」的原則是置於前提的地位，來加以評量隨之而來的各項工作。但在「總則篇」單元 2：文化資

<sup>55</sup> 傅朝卿等，《文化資產執行手冊》，台北：文建會，2006 年，頁 i-iii。

產的價值亦即文資法第 3 條以歷史價值、文化價值、藝術價值、科學價值；及在「古蹟、歷史建築、聚落篇」、「遺址篇」、「文化景觀篇」、「傳統藝術、民俗及有關文物篇」、「古物篇」等審查與登錄基準，來衡量文化資產的認定標準。各篇亦在文化資產管理維護、修復與再利用方面研議出符合文資法所規定之保存修復與再利用（文資法第 21 條）的原則，其中對於「古蹟」的說明最為偏重。在古蹟修復與再利用的方式提到「一、修復設計的重點在保存。二、新工法與新材料之介入。三、新的使用機能之加入。<sup>56</sup>」三個重點原則與對應法令，其前兩項明顯有《雅典憲章》的精神，第三項則有《威尼斯憲章》的影響。在修復或再利用計劃（古蹟修復及再利用辦法第 3 條）中歸納了四大工作事項：「一、基礎資料。二、損壞調查與分析。三、修復方法及對策。四、再利用計畫之擬定。<sup>57</sup>」其主導精神則與《威尼斯憲章》相符。但以台灣現存的古蹟而言，多數為木構建築，與日本的情況更為接近，而日本為材料的真實性問題研議出《奈良真實性文件》，以期符合日本保存古蹟之現況事實，即文化價值應大過於材料真實，是以台灣古蹟修復上面似乎可以參照《奈良真實性文件》的精神來修正目前的做法。

然，自台灣有古蹟修復以來便是紛擾不休，其主要施作方式，感覺上尚停留在 19 世紀法國派的「風格修復」前的階段，充斥著「臆測性」與「習慣性」修復的方式，甚至在美感的考慮上還不如，主要原因便是在對國際潮流與真實性原則的忽視。世界遺產公約為避免鑽營法條漏洞這類情況的發生，便將《威尼斯憲章》的約束置於施行守則之中，並要求不得部份的去看待這些條文，不知未來台灣能否產生一部適合自身的保存維護憲章，而讓從事文化資產保存維護的從業人員，有實際的標準來遵循<sup>58</sup>。

（三）回到藝術品修復的問題來看，文資法的法條效力及於「指定或登錄」範圍內的文化資產，而對於多數私人擁有的重要藝術品的保存維護則僅有相對的權利義務關係，文資法 70 條規定：「私有國寶、重要古物之所有人，得向公立古物保存或相關專業機關（構）申請專業維護。中央主管機關得要求公有或接受前項專業維護之私有國寶、古物，定期公開展覽。」亦即若非接受國家的維護修復資

<sup>56</sup> 同上註，傅朝卿等，《文化資產執行手冊》，頁 2-110。

<sup>57</sup> 同上註。

<sup>58</sup> 「《威尼斯憲章》等國際文獻中的觀念或許不是百分之百適用於台灣，但是台灣的古蹟保存若要與世界同步，甚至獲得世界之肯定，借鏡於世界文化遺產之真實性將是刻不容緩之事。一個類似於《奈良真實性文件》內容之討論，也許該在台灣出現！」同註 40，傅朝卿譯，《國際歷史保存及古蹟維護：憲章·宣言·決議文·建議文》，頁 373。

助者則不受其約束<sup>59</sup>。再者縱觀文化資產相關法規，除文資法及施行細則外，與「古物」相關者僅得「古物分級登錄指定及廢止審查辦法」及「公有古物複製及監製管理辦法」二項，兩者顯然皆與藝術品修復無關。雖於文資法第 11 條規定：「主管機關為從事文化資產之保存、教育、推廣及研究工作，得設專責機構，其組織另以法律或自治法規定之。」及第 67 條規定：「公有古物，由保存管理之政府機關（構）管理維護。國立古物保管機關（構）應就所保管之古物，訂定其管理維護辦法，報中央主管機關備查。」對於私人收藏的藝術品修復便無法可遵循。但事實上即使是公部門對於藝術品的修復亦多採發包委外的方式來進行，其主要原因是政府尚無處理藝術品修復等相關事務的專責機構，至於國立故宮博物院的保存科技室則致力於預防性保存科學，對於修復工作的態度顯然是趨於保守。

相較於古蹟管理維護及修復的相關法令多達十項而言<sup>60</sup>，藝術品修復看似有法源可尋，然於台灣現行制度中尚未建立出修復的準則，只能依賴市場機制來產生其遊戲規則。

## 二、大陸對藝術品保存修護的相關法令規定

大陸在 1982 年 11 月 19 日公佈實施《中華人民共和國文物保護法》（以下稱《文物保護法》），近年為因應文物保護思潮的新需求，進行了全面的修正，並於 2002 年 10 月 28 日第九屆全國人民代表大會常務委員會第三十次會議通過實施。於隔年廢止了原來的《中華人民共和國文物保護法實施細則》，以經 2003 年 5 月 13 日國務院第 8 次常務會議通過，自 2003 年 7 月 1 日起施行的《中華人民共和國文物保護法實施條例》（以下稱《文物保護法實施條例》）替代之。重要的藝術品在大陸亦屬文物，在《文物保護法》第三條第二款是這樣規定：「歷史上各時代重要實物、藝術品、文獻、手稿、圖書資料、代表性實物等可移動文物，

<sup>59</sup> 以油畫為例，私人擁有者概分為兩類，其一為前輩畫家之後、基金會、美術館等；其二為專業收藏家等。前者如席德進基金會因維護管理等問題已將作品全數交由國立台灣美術館託管；甚至畫家張啓華的家屬自行負擔修復經費並將其作品捐贈給高雄市立美術館；但亦有部份是既不願捐贈又要求國家能對於所擁有之畫作進行修復及維護之工作。對於專業收藏家而言，其管理維護則自知是其投資成本的一部份，甚少有要求政府應對其收藏品進行修復之義務，但對於修復專業相關諮詢的需求卻是有的。

<sup>60</sup> 「古蹟指定及廢止審查辦法」、「暫定古蹟條件及程序辦法」、「古蹟管理維護辦法」、「古蹟修復及再利用辦法」、「古蹟歷史建築及聚落修復或再利用採購辦法」、「古蹟容積移轉辦法」、「歷史建築登錄廢止審查及輔助辦法」、「古蹟及歷史建築重大災害應變處理辦法」、「聚落登錄廢止審查及輔助辦法」、「古蹟歷史建築及聚落修復或再利用建築土地消防法規適用辦法草案」。同註 55，傅朝卿等，《文化資產執行手冊》，頁 8-2。

分爲珍貴文物和一般文物；珍貴文物分爲一級文物、二級文物、三級文物。」，而對於文物的分級在第二條第五款第二項說明「文物認定的標準和辦法由國務院文物行政部門制定，並報國務院批准。」目前適用者爲 2001 年所頒行的《文物藏品定級標準》辦法，另與藝術品修復有所相關的爲《博物館藏品管理辦法》等規定。

（一）修復的申請規定：

在申請文物修復的部份，《文物保護法實施條例<sup>61</sup>》有以下規定。第三十二條「修復、複製、拓印館藏二級文物和館藏三級文物的，應當報省、自治區、直轄市人民政府文物行政主管部門批准；修復、複製、拓印館藏一級文物的，應當經省、自治區、直轄市人民政府文物行政主管部門審核後報國務院文物行政主管部門批准。」、第三十四條「從事館藏文物修復、複製、拓印，應當向省、自治區、直轄市人民政府文物行政主管部門提出申請。省、自治區、直轄市人民政府文物行政主管部門應當自收到申請之日起 30 個工作日內作出批准或者不批准的決定。決定批准的，發給相應等級的資質證書；決定不批准的，應當書面通知當事人並說明理由。」而《博物館藏品管理辦法》第二十五條第二款規定：「一級藏品的修復方案由主管副館長或館長審核同意後報上一級主管文物行政管理部門批准。其他藏品的修復方案，國家博物館和省、自治區、直轄市博物館由藏品保管部門負責人批准或由藏品保管部門負責人會同科技修復部門負責人審批。其他博物館由主管副館長或館長批准。」

以上爲大陸在處理國家貴重藝術品申請修復時的相關規定，若是違反這些規定，在《文物保護法實施條例》第五十八條：「違反本條例規定，未經批准擅自修復、複製、拓印、拍攝館藏珍貴文物的，由文物行政主管部門給予警告；造成嚴重後果的，處 2000 元以上 2 萬元以下的罰款；對負有責任的主管人員和其他直接責任人員依法給予行政處分。」。由於有了這樣層層節制的規定，確保了文物修復前的監督機制的運作及責任釐清，其目的則是要保障文物在修復前，其修復的各層面的問題都能被仔細的觀照到，而不致產生違反修復原則或是不當修復的情事發生。

（二）修復原則的規定：

對於修復館藏文物，在《文物保護法》第四章第四十六條有如下的規定：「修

---

<sup>61</sup> 中華人民共和國國務院令第 377 號《中華人民共和國文物保護法實施條例》已經 2003 年 5 月 13 日國務院第 8 次常務會議通過，現予公佈，自 2003 年 7 月 1 日起施行。

復館藏文物，不得改變館藏文物的原狀；複製、拍攝、拓印館藏文物，不得對館藏文物造成損害。具體管理辦法由國務院制定。不可移動文物的單體文物的修復、複製、拍攝、拓印，適用前款規定。」但對於民間收藏文物的修復則無具體管理辦法。《文物保護法實施條例》第三十八條第二款「公民、法人和其他組織依法收藏文物的，可以要求文物行政主管部門對其收藏的文物提供鑒定、修復、保管等方面的諮詢。」所以對於私人所有的藝術品在修復上則尚未有強制性的法令的規定。《博物館藏品管理辦法》第二十五條第一款：「藏品修復時，不得任意改變其形狀、色彩、紋飾、銘文等。修復前、後要做好照相、測繪記錄，修復前應由有關專家和技術人員制定修復方案；修復中要做好配方、用料、工藝流程等記錄；修復工作完成後，這些資料均應歸入藏品檔案，並在編目卡片上注明。」則是對修復所應顧及的工作程序及層面皆作了基本要求。

《文物保護法實施條例》第三十三條則對要執行修復的單位有以下的條件要求「從事館藏文物修復、複製、拓印的單位，應當具備下列條件：（一）有取得中級以上文物博物專業技術職務的人員；（二）有從事館藏文物修復、複製、拓印所需的場所和技術設備；（三）法律、行政法規規定的其他條件。」這是對文物修復專業的一種尊重。對於文物修復未依照相關規定的處罰在第五十六條有如下說明：「違反本條例規定，未取得資質證書，擅自從事館藏文物的修復、複製、拓印活動的，由文物行政主管部門責令停止違法活動；沒收違法所得和從事違法活動的專用工具、設備；造成嚴重後果的，並處 1 萬元以上 10 萬元以下的罰款；構成犯罪的，依法追究刑事責任。」

大陸的古蹟文物豐富，管理上要面臨的問題更為繁複，為使相關法制與國際公約謀合，歷年來積極加入、參與國際性文物保護組織與公約，俾能與國際規範接軌，是以其文物保存法制較我方健全<sup>62</sup>。台灣至今未能參與國際各相關公約，如何以立法方式將國際的文物保存規範應用於內，實該認真檢討與規劃。

---

<sup>62</sup>「中共已於一九九八年十月五日簽署『聯合國經濟、社會、文化權利國際公約』及於一九八九年加入聯合國（教科文組織）『關於禁止及防止非法進出口文化財產和非法轉讓其所有權的方法的公約』，此等公約與中共法律有同效力。」尹章義、尹章華，〈兩岸文物保存刑罰規範之比較〉，《立法院院聞》第二十九卷第 5 期，臺北：立法院院聞月刊社，2001 年 5 月，頁 48。

## 第四節 台灣學者對文化資產「真實性」的論述

「2001 台灣文化資產保存研究年會－追求文化資產的真實性」這場為期兩天的年會是近年來台灣針對「真實性」原則所召開的最重要的研討會議，年會的主題則定為「追求文化資產的真實性」，會後整理出版了《2001 台灣文化資產保存研究年會紀實》及《2001 台灣文化資產保存研究年會論文選輯》，是現階段台灣在文化資產「真實性」的理論匯整最具代表性的資料。

若是以《威尼斯憲章》的精神來看，任何文化資產保存的問題都可以與真實性連接，但這樣的意義彌散卻有可能導致失焦甚至意義本身的瓦解，所以這裡將以較嚴謹的方式來檢視這兩冊資料。從論文選輯的內容看來是與年會主題關係不深，剔除純粹技術、立法與行政層面的部份文章，與真實性議題產生直接連繫者僅得五篇，間接相關有三篇，約佔論文總數的三分之一，若是再直接與修復相關者則僅剩兩篇，其一為曾琪淑〈從礮穀機具之復原展示談木質文物之保存與維護〉；其二為陳逸杰〈試論歷史建築物在保存修復論述中的真實性——一個構造本體論的觀點〉，反而在大會紀實部份就是以真實性作為主要的探討。這樣的現象正可說明台灣的保存修復概念的真實性原則的應用尚處啟蒙階段，無怪乎有學者會振臂疾呼，期待台灣保存修復的觀念能與國際思潮接軌<sup>63</sup>。因此，大會未能趁勢作成一份適合台灣的「真實性」決議或文件，殊為可惜。當然這也無法一蹴可及，畢竟歐洲也是歷經一百多年的教訓才總結出適合他們自身的理論基礎。另，對於藝術品修復的真實性問題於大會中在「分組座談－古物保存修復組」中雖有提及，但研討會的內容仍側重於古蹟與歷史建築的面向，顯示出筆者所關注的議題於現今台灣的文化資產保存仍尚處邊緣狀態，在此一併說明。以下就會議內容簡述並分析如下。

### 一、2001 台灣文化資產保存研究年會圓桌論壇

#### （一）第一場圓桌論壇「文化資產如何在展示上呈現真實性？」

引言中<sup>64</sup>，劉益昌敘述到展示觀念的改變，強調「以民眾的參與和體驗學習

<sup>63</sup> 國立成功大學建築系教授傅朝卿對台灣古蹟修復，往往憑藉臆測的方式進行，深感遺憾。為推動「真實性」原則，編譯了《國際歷史保存及古蹟維護：憲章·宣言·決議文·建議文》一書，以期於台灣古建築修復中的適用。

<sup>64</sup> 第一場論壇引言及與會者，劉益昌（中央研究院歷史語言所研究員兼考古組主任）、黃富山（中央研究院台灣史所研究員）、劉萬航（行政院文化建設委員會副主任委員）、王惠君（國立台灣科



為規劃主軸；這個發展過程所反映的是展示從以『物』為主體的思維模式轉移為從『人』出發，以『文化脈絡』為中心。<sup>65</sup>」的展示概念。而展示真實性的問題就是展示內容如何轉化為觀眾經驗的過程，是一種具有教育性質的知識解碼過程，因此，「語言互動，尋找真實」是一個重要的思考議題<sup>66</sup>。再以掃叭遺址的展示規劃為例來簡要說明其「考古遺址現地展示」的做法及所遭遇到的困難，相對於傳統作法是將考古遺物集中於國家級博物館展示而言，現地展示雖可顯示其地緣性與地區性，然而在保存維護的條件上勢必要面臨更大的考驗。由黃惠君代黃富三的引言談到歷史的不可逆性，所以現在的展示所努力及呈現的其實是「準歷史情境的再現」。

薛琴於論壇中指出「由於每個人的角度不同而所寫出來的歷史也都會不一樣；因此所謂歷史的真實性，也只是相對地真實。」所以「必須瞭解到『事實』都只能提供給我們一些參考而已。<sup>67</sup>」對於真實性的呈現，在歐洲往往沒有很完整的規範，而是將其建構在倫理的觀念上，並認為台灣的古物與古建築修復至少必須達到美國的水準制定最低限制的規範要求。而何傳坤則以考古學家的角度談到博物館的功能除原先收藏、研究、展示等外，近來又加入了資訊與文化觀光兩項，對考古者在進行考古挖掘時所要考量的事情變多了。對於考古遺址的歷史重現要有整體觀，並以大馬璘遺址在未來的設置為例，若採行生態博物館的方式，就必須與遺址周邊的環境有所互動，傾向由當地的居民來經營，形成一種互利的活化再利用的機制。而黃俊銘對於展示的真实性的真實性則特別提出四個問題，「第一個問題是殘存性的問題，就是非全貌的問題，第二個就是主體客體的問題，第三個是消費性的問題，第四個是詮釋權的問題。<sup>68</sup>」所以針對文化資產傳承，認為在展示的手法上必須以多面化，引發各種不同理念的價值觀，經由相互的比較，觀眾才能從其中獲得普遍的知識。

這第一場論壇所有發言人的觀點，基本上都適切的反應現階段重視多元面向的國際主流意識，對於考古挖掘、復原及文化資產的修復對於展示詮釋的影響也

---

技大學建築系專任副教授)、薛琴(私立中原大學建築系專任助理教授)、何傳坤(國立自然科學博物館考古學門負責人及人類學組主任)、黃俊銘(私立中原大學建築系系主任兼研究所所長)。國立文化資產保存研究中心籌備處編，《2001 台灣文化資產保存研究年會紀實》，台南：文化保存籌備處，2003年，頁9。

<sup>65</sup> 同上註，劉益昌，頁11。

<sup>66</sup> 同註64，王惠君，頁21。

<sup>67</sup> 同註64，薛琴，頁22-23。

<sup>68</sup> 同註64，黃俊銘，頁29。

有深刻的陳述。但筆者認為論壇內容對於台灣行政體系的現況反應，還不足以說明其對於展示所可能產生的影響，由於博物館或遺址多數還是歸屬於政府機關（機構）管理，做到真實性展示的理想尚需克服國家預算逐年遞減及文化行政人員晉用等問題。再者對於藝術類作品展示問題亦未提及，顯示出文化資產的保存維護對於此一問題的邊緣化。

## （二）圓桌論壇二「適合台灣文化資產本土性特質之真實性保存思考方向」<sup>69</sup>

引言人傅朝卿以「建立台灣文化資產保存真實性的迫切性」為題，簡述了「真實性」原則及其在國際文獻中的表述，再反思台灣的文化資產保存「反真實性」的現象，舉以不當的「臆測性」及「習慣性」的修復案例來說明其觀點<sup>70</sup>，並以鈔票的偽造來比論說明其真實性的核心精神<sup>71</sup>。接近於「部份的總合不等於整體」的哲學觀，其立場是較為絕對「真假對立」的基本概念。筆者以為其依據國際憲章的「獨斷」及道德使命的成份頗高。再者，雖歷史建物或文化資產有其一定的內在精神存在，但這一存在相對於生物體的生命而言還是有本質上的差異。

而邱博舜接續其後的引言「真實性與文化差異」，則呈現出反向的思辯，他引用 Jukka Jokilehto 對真實性的定義：「一件藝術作品的真實性是對其創作過程和其實質完成的內在統一性，及其與時推移的影響的一個誠實性的衡量。」接著解釋道：「這個定義想要照顧到美學的價值和歷史的價值，但兩者之間卻不無張力存在，因為實際作為上，前者常導致對修復（restoration）甚或重建（reconstruction）的強調，後者則導致對維護（preservation）的強調。」而「從《威尼斯憲章》到《奈良真實性文件》，在時間上正是從現代走向後現代，從一元的價值觀轉變到多元的價值觀。」進而說明真實性的追求會因為價值觀的不同而有所改變。而木構建築腐朽得快，抽樑換柱是我們修屋的傳統，若還無法維持則就應予以翻新（當然是利用符合當時最大經濟效能與技術工法的方式進行），

<sup>69</sup> 第二場圓桌論壇與會者，吳密察（行政院文化建設委員會副主任委員）、傅朝卿（國立成功大學建築系專任教授）、劉益昌（中央研究院歷史語言所研究員兼考古組主任）、邱博舜（國立台北藝術大學建築與古蹟保存研究所專任副教授）、江韶瑩（國立台北藝術大學傳統藝術研究所所長）、孫全文（國立成功大學建築系專任教授）。國立文化資產保存研究中心籌備處編，《2001 台灣文化資產保存研究年會紀實》，台南：文化保存籌備處，2003 年，頁 35。

<sup>70</sup> 傅朝卿例舉 2001 修復完工的屏東萬金天主堂，於 2007 年被媒體詬病「144 年古蹟，美白才 6 年，萬金聖母聖殿青苔紋身。」郭靜慧，自由時報，A7 生活新聞，2007 年 9 月 3 日。然於內文亦提及「應就建築物本體現況繼續維持下去，不一定要回復到原本最初的模樣，有時自然累積的歲月痕跡也很美。」反應出台灣當年文化資產保存在觀念上與實務上的矛盾。

<sup>71</sup> 同註 69，傅朝卿，頁 37-41。

反應出傳統工匠在台灣古蹟修復的位置。而不求原物長存如果還是我們的傳統，「喜新厭舊、汰舊換新重於『防老防腐』的做法就沒錯。」在此一基礎下，邱博舜擬釐清屬於台灣古蹟修復的社群共識，「並據以建立自己的真實性評估體系。」甚至「可能去肯定臆測創造為我們固有的美學價值」，而可不用去「辛辛苦苦地去試圖建立保存科學的研究、試驗、研發體系。」「甚至可能不認為真實性是我們固有文化價值或者是我們的社群共識的重點。<sup>72</sup>」

但這可能嗎？筆者不禁認為從這一思維往下發展，那十九世紀法國派的修復方式，不就更符合台灣的現況需求，而現階段的古蹟修復不就是台灣式的「風格修復」，那為何依然會有那麼多的批評。事實上，不僅是古蹟修復，甚至近四十年來企圖在高樓環伺、狹窄空間中往上攀升，以鋼筋水泥所興建的仿古建築，或是看似華麗的宮廷式建築，為何總是讓人難受。因為我們明顯的感受到一種「假冒偽劣」的行為在衝擊我們的視覺，總覺得有些「假假的」，這「假假的」就是因為其內在結構與表象不一、缺乏誠實的特質，而這也是羅斯金等英國派所痛恨的，這其中當然不可避免的隱含了相當文化寡頭階級的價值意識。然，當代人在商業影像與訊息衝擊下的視覺習慣可能導出兩種極端，一是具反省能力期待返璞歸真式的鄉愁思維，另一則是變本加重的傳統高彩度的慣習。所以佛蘭卡斯托（Pierre Francastel, 1900—1970）認為在技術與藝術之間，兩者一直是相互關聯，不能將其切割，至此審美價值就不是無用的價值<sup>73</sup>。

而現在台灣的匠師能接觸到以傳統木構方式新建廟宇的機會應該不大，古蹟修復又要求依傳統工法進行，若依市場機制已不易尋得合適的匠師可以進行這類工作，再者現行的法令一定是建築師來執行此一業務，建築師能等同於大木作匠師嗎？而我們有可能回復以前興建廟宇時的倫理結構嗎？以現行公部門的行政作業，不要說是嚴謹的真實性修復方式不可能執行，即使是依「風格修復」的準則也不容易創造出符合使用者期待的建築。

就現況而論，邱博舜的觀點是相當務實的看法。只是文化資產的保存維護若依循所謂的社群共識來執行，首先就得釐清所謂的社群是指那些人。再者依其邏輯，最終結果就是進入市場機制，那又何必制定文資法及其他相關法規來保護文化資產呢？不就是因為，若是任由市場機制去自行發展，則古建築不消幾年就可

---

<sup>72</sup> 同註 69，邱博舜，頁 42-45。

<sup>73</sup> 瓊·呂克·夏呂姆（Jean-Luc Chalumeau）著，陳英德、張彌彌譯《藝術原理：柏拉圖至今日的藝術哲學、批評和歷史》，台北：藝術家，2007年，頁 139-146。

能消失殆盡，所以才需藉由國家的力量來保存維護文物及各類古蹟。

理論上我們一定要認清事實，但保留歷史與創造歷史是一樣，總需要一些抱持理想與實踐能力的人在推動，而通常這些人所依憑的是經驗法則與摸著石頭過河的勇氣（或許我們需要的是一種實用性的浪漫主義）。所以對上述兩種極端相對的觀點，筆者認為都應予以尊重，而對於執行古蹟修復工作的匠師或建築師等也應給予較大的寬容。在修復施作上有所偏差，多數都不是這些匠師所願意的，畢竟台灣尚未尋覓出一條屬於自己的古蹟修復的道路，讓他們得以遵循。

接續兩位引言人之後與談人江韶瑩則取用新博物館學的角度來談真實性，他認為真實性原則在壇論中應擴及至文物的範疇，即將古物、民俗、民族藝術之中有關「文物」的部份放進來討論。從保存的觀點來談「將文物收藏於博物館中是一種不得已的手段；理想上，應將活生生的物件之製作技術及其成品，保存在原來的生活情境與原生脈絡（contexture）之中，才能彰顯其價值與意義；但如果在現代化過程中，面臨傳統社會生活劇烈震盪、變遷……，只得由博物館承擔轉化的功能，……從整體民俗文化的觀點來看，民俗文物的價值和意義，除存在其本身之外，還應該由其原存的民俗脈絡中來探索，或應儘可能的保存於其原始脈絡中，才能彰顯其較完整的意義。」而文物進藏程序便需要考慮到其維護、修復、展示的需求。「在修復的歷程中，不只是文物的歷史性、社會性、文化性都必須被建構出來，更重要的我們還必須能夠回復到過去的使用價值、知識傳統以及美學體系，這些都是構成物質文化非常重要的部份。」對應於這些不同的價值再來思考修復這一課題，則「修復的目的在於詮釋、展示、活用或再利用。」所以博物館中的保存、修復與維護三者必須是聯繫在一考慮的，並將其放在再使用的價值上來反思、討論、辯證，才能理出最妥當的保存策略。而「真實性保存的基礎在於傳統工藝技術的傳承」，所以江韶瑩進而舉歐洲的「保存實質性傳統的『手工藝（業）』師父制度」為例，認為台灣也應該儘快的建立一套自己的傳統工藝技術人才的養成及認證制度。最後歸納出「我們必須建構一個實質性的傳統，包括傳統工藝的工序、工法、工料、集團性的風格、傳統美學、地方的情感與共通意識以及使用價值。」在實質性的傳統基礎下建構屬於我們的修復倫理，才有可能去談呈現的美學，否則真實性是不可能存在的<sup>74</sup>。

筆者對江韶瑩的觀點甚為贊同，但仍須補充說明。文藝復興之後的歐洲油畫

---

<sup>74</sup> 同註 69，江韶瑩，頁 55-62。

其產生的目的，除儀式性目的者外，有很大一部份就是要提供給貴族或新興的資本家收藏用（展示功能僅及於少數階級）。不管信仰或收藏都影響到後來的博物館、美術館的形成，所以保存維護的觀念是隨著收藏一起發展起來的。而藝術品被生產的目的即是為了收藏與展示（此處既稱藝術品則不包括宗教物品，因宗教物品的展示目的為信仰），是以博物館與美術館可能還是大部份油畫最好的典藏及展示場所，那亦是屬於它自己的真實脈絡。

孫全文在論壇中從現行的制度與實際操作的困境的面向，指出古建物指定與定級的重要性，不應為了「量」的累積而犧牲「質」的追求。而許正旺提出所謂的「真實的東西它本質就是一直再現」；「如果探討真實性，這個『性』並不是一個定量的，而是從真實到再現的彈性界定。」應該把文化資產視為有機體，以「能夠用一個前瞻性的預防態度來看，而不是用醫療的方式來看待真實性的問題。」

會後討論紀宏達反應現階段的古蹟的指定過程<sup>75</sup>，其審查制度經常忽略地方工作者的意見，古蹟的保存維護亦需地方的認同力量；辜晏宏則質疑政府的修復工作<sup>76</sup>，讓他們感到非常後悔將建築物交由彰化縣政府去修理。

而傅斯卿始終堅持真實性就是「真是真，假是假」，並例舉雅典衛城的六個女柱像及日本大阪城是被複製與戰後重建過的，但展示的時候都會標示得很清楚，絕不令人混淆。對於匠師以臆測的方式執行修復，問題在於是「修」古蹟還是「蓋」古蹟，兩者的思維方式應該有所不同。而古蹟從修復到驗收還是必須有一套監督機制，免得修完了反而造成不可彌補的錯誤。對於古蹟中屬於文物的部份，古蹟修復人員不應順便漆一漆，應該交由專業來處理。

最後由吳密察從歷史與行政的角度總結了這場論壇，點出（現代的）文化資產保存維護的觀念其實是來自西方，包括美學的標準。但在其轉化為一些法條與實作時，每一步聚都被誤解一點，打了一些折扣。再加上傳統的價值觀、材料與技術的限制，法令與行政作業的限制，保存維護原本的精神就被改變了，最終就導致現在的情況。雖然如此，他認為這樣關於本質性的問題是應該不斷的被拿到原點來討論的，再者從立法、修法、行政程序等方面都必須把這一問題思考進去。

對於第二場論壇，筆者想提出一個看法。究竟文化資產或是藝術品的觀念是如何產生與成形的，它是現代社會普遍的價值觀嗎？而這樣的觀念對於我們的價值判斷起到了什麼作用，其背後隱含的經濟價值是否影響了修復的態度？再者，

---

<sup>75</sup> 紀宏達，淡水滬尾文化工作室。

<sup>76</sup> 辜晏宏，鹿港民俗文物館館長。

即使是資產，若是無法有效轉換其功能，那就很容易變成全民的負債。從會計的角度來解釋「資產等於資本加負債」，雖然文化資產不是使用會計上「資產」的概念，但就操作上而言，真實性有些功能就如同天平，社會成本則形成了砝碼進而來衡量理想典範的重量。然而台灣的這套系統根本就並未建立起來，「真實性」原則無從發揮其做為天平的功能或尺度的標準，導致社會成本不斷的增加而古建築也不斷的被犧牲掉，甚至於可以這樣說，古蹟的指定與修復在台灣儼然已經變成政治問題了。

### （三）圓桌論壇三「修復材料的替代在真實性上之考慮」<sup>77</sup>

王維周以「修護的理論與執行的辨證－法國在文化資產修護的歷史回顧與案例討論」為題進行了引言，對法國從 19 世紀初到 20 世紀的建築修復作了相當的回顧（筆者於第二章第一及第三小節亦多有敘及）。1956 年司卡帕（Carlo Scarpa）接受義大利維若納城（Verona, Italy）的委託修復案，成功的將不同歷史階段的建物有機的聯結起來，將荒置的城堡改造成了美術館。這案例影響了《威尼斯憲章》對於真實性原則的制定，但也令法國的建築修護界有不同的反應。「第一個會產生的問題，便是每一個年代的風格之間的相容性的問題（compatibilité）」；「另一個問題會接著產生，我們應不應該修護過去修護過的部份呢？」；「而另一個引發出來的問題是：是否該去修護一個殘破的廢墟？」對於風格相容性的問題，不僅是新舊材料替代的問題而已，還有就是新建築與舊建築之間的銜接關係。筆者以為進步的設計在開始總是要面臨人們慣性的檢視，當它出現之後若帶來的好處多過於它的壞處，就很容易轉換掉一開始的排斥感。關於這點，最有名的爭議應該是貝律銘為羅浮宮參觀入口的新設計，廣場上的玻璃金字塔，從開始的突兀到接受，從接受又轉變成為巴黎人的驕傲。這例子又有點像是艾非爾鐵塔給予巴黎的觀感是一樣的。反之，當然就除之而後快，例如極限主義藝術家塞拉為紐約聯邦廣場設計的公共藝術「傾斜的弧」，因影響廣場週遭上班族群的效率與心理，便被法院勒令拆遷，即使其簡約的設計與現代主義的摩天大樓正可相互輝映。

王維周於引言最後說道現在法國主導修護的建築師已經開始思考他們的定

<sup>77</sup> 第三場論壇與會者，楊宣勤（國立文化資產保存研究中心籌備處主任）、王維周（樹德科技大學古蹟與建築維護系專任副教授）、王惠君（國立台灣科技大學建築系專任副教授）、張世賢（國立故宮博物院研究員兼主任）、蔡斐文（國立台南藝術大學古物維護研究所專任助理教授）。國立文化資產保存研究中心籌備處編，《2001 台灣文化資產保存研究年會紀實》，台南：文化保存籌備處，2003 年，頁 71。

位，尤其那些師法奧維勒的修復建築師們。法國人一直都不乏巧思，面對國際的主流思潮，卻能尊重個人的獨特創造性，尤其在保守的古蹟修護這個行業中。而從他的案例分析中，可以清楚的知道法國的古建築修護不管其方法有多激進，都會有官方的主任修護建築師（Architectes en Chef des Monuments Historiques）來主導，再者每一修護案都經過了事前全盤的考量，包括修護完成之後的使用功能，例如作為美術館、博物館甚至是私人企業的總部，惟有這樣才能真正的達到古建物的活化再利用。然，這樣的做法是否已經與《威尼斯憲章》的精神有所抵觸，但這何嘗不是符合法國國情的真實性，至此真實性原則走向多面向的詮釋已勢不可免。

王惠君接著舉龍山寺的山門屋脊泥塑及石雕為例，解釋老舊原件於原處保存及複製替代要避免「以假亂真」的兩難處境。張世賢以「古色古香」是時間造成的痕跡，不同的時代就會有不同的色與香，說明所謂文化資產的真實性可能很難有一定的標準，所以他提出「文化資產在外觀上的生命是與時俱變的，有階段性的，但它的藝術價值、學術價值以及襯托歷史情境的價值，則可以說是恒久不變而要顧到它的真實性的。」再者就古建築而言，當它的材料劣化到某一程度，勢必要進入另一個階段。「那些建材即使經過強化處理，也最好不要再用來修復，因為建築不比一般的文物，它要承受很大的重力或應力。」對於東方的木結構建築而言更是如此<sup>78</sup>。台南藝術大學的蔡斐文則以紙類修復為例，說明修復是有歷史的，若是現代的修復方式對文物不會產生進一步傷害，為何一定要遷就原貌，她再以 19 世紀的裝幀方式去修復更早的書籍，也不會讓以後的人誤以為拿到的是完整的 16 世紀的書。

筆者總結第三場論壇對於修復材料的替代在真實性上的考慮，提出「同一性」的問題。首先有機體與無機體的差異，生物形式的有機體有成長、新陳代謝的機能與生老病死的循環才得以稱之為生命，所以同一個人由出生到年老是不斷變化的，可是我們不會說他是不同的人。對於文物我們若是將其視為有機體，在物質上它卻是無機體或是人工製品，因為它已無法自行更新，顯然僅能盡力保存其現狀，減緩其衰敗的速度。在此基礎上，維護與修復便是維持文物物質存在的必然手段。當積極的維護還不足以阻擋其繼續惡化，便須採取修復的步驟，既是修復便有材料處理的程序，一定會有新材料介入或替換原有材料的部份，這時我們若

---

<sup>78</sup> 例如霧峰的林家花園雖經修復，但在驗收前數日遭逢 921 大地震建築體全數倒塌，就是新舊建材的適用上出了問題。

依《威尼斯憲章》的原則，則新舊材料在修復後還是必須可以區別。然而，若是依《奈良真實性文件》的原則，維持其傳統之精神與工法，形式將重於原材料的真實，甚至於像火災後的「法隆寺」幾乎是整個建築重新被蓋起來，我們還是認可其做為世界遺產的價值，只是要加以說明這是災後重建而已。不管依循那個標準，這些被修復過的文物還會是原來的文物嗎？還是變化才是維持其同一性的手段，就如同有機體一般。

## 二、2001 台灣文化資產保存研究年會分組座談

接在三場圓桌論壇之後，為三個分組座談，分別為考古遺址保存組、古物保存修復組、建築保存修復組。其中與真實性議題及本篇論文扣連最為緊密者為古物組的部份<sup>79</sup>，座談主題為「修復羅生門：真實性面面觀」。由蔡斐文引言，主要提及「文物真實性的探討主要是拜十九世紀末科學分析技術之發達」1940至50年代，「美國國家畫廊舉辦了一場研討會，主要是針對科學應用於藝術史及文物保護的可能性進行討論，最後決議藝術家創作時的部分理念可藉由分析技術證實，因此保存藝術家創作理念是文保工作的本質，而這也是現代文物保護的主要觀念之一。」往下提出四個問題，I.舉以極端事例說明將作品保存至永久可能是違反藝術家創作意願的，甚至對於藝術品的評估工作不應考慮創作理念<sup>80</sup>。II.以班雅明（Walter Benjamin）提出藝術作品的「此時此地」，獨一無二的存在來質問真實性是否也是獨一無二的。III.針對材料問題，若班雅明的「此時此地」的真實性成立的話，修復材料與文物材質同質的意義是什麼？可逆性的原則與定義是什麼呢？IV.「藝術家、藝術史學家、收藏者、保護學家及保護科學家面對同一件文物會有相同的詮釋嗎？對文物的真實性會有相同的看法嗎？」

對於蔡斐文所提保存修復時要不要考慮到藝術家的創作意圖，筆者認為這是困難的，即使有現代科技的輔助。首先需要執行修復工作的文物，其絕大多數的作者皆已不在人世，像克利那般會將自己的創作過程完整的記錄下來者，又是絕

---

<sup>79</sup> 分組座談-古物保存修復組，與會者為蔡斐文（國立台南藝術學院古物維護研究所助理教授）、岩素芬（國立故宮博物院科技室科長）、林春美（國立台南藝術學院古物維護研究所所長）、Mr.Jrugen（德國壁畫修復專家）、Ms.Barbara Schick（德國壁畫修復專家）。國立文化資產保存研究中心籌備處編，《2001 台灣文化資產保存研究年會紀實》，台南：文化保存籌備處，2003年，頁109。

<sup>80</sup> 蔡斐文以 Robert Rauchenberg 的作品及創作理念謬論學派（Intentional Fallacy）為例。同上註，頁110。



無僅有，我們應該著眼的地方是普遍性的原則而非極端的特殊個案。以油畫而言其保存約 50 年至 100 年便需要進行第一次的修復工作了<sup>81</sup>，相當於一個人的壽命。若是修復的主要目的是要保存藝術家的創作理念，在材料老化的問題上面，便立刻會出現兩難的困境。始狀、原狀、現狀各都代表著不同歷史階段的真實，藝術家於創作時如何會去思考一百年後或更久之後的人是如何去看他的作品，假設材料的老化是藝術家已經考慮進去的因素，那尚未完成老化前的作品能否顯示出藝術家的創作意圖呢？從始狀到現狀，依齊諾（Zenon, Elea ca. 490-430 B.C.）的論證，時間可以被切分為無限多個片段，那一個「定格」畫面才是藝術家心中理想的完美呢？當然筆者會認為剛創作完成時的作品，會是最為接近其內心的創作意圖（這裡不談極端案例）。那老化的顏料要將其龜裂彌平嗎？變質的上光油（varnish）應當去除還是保留呢？假設我們不去考慮藝術家的原意，情況會好些嗎？

第二個問題對於本雅明「此時此地」的獨一無二的原作真實性，〈機械複製時代的藝術作品〉一文的重點就是要挑戰原作的權威性，尤其在照相技術與電影工業影響下的視覺藝術<sup>82</sup>。在複製品充斥的年代，「如今原作的獨特性都只在於它是某件複製品的原作。我們再也體會不到它以獨一無二的影像出現在某人面前的那種感動；它的首要意義再也不是來自它說了什麼，而是來自它是什麼<sup>83</sup>。」那藝術品「此時此地」、「獨一無二」的真實性在這個年代又是怎麼的意義呢？

對於可逆性的定義，筆者認為關鍵在於程度的權衡，這裡其實又可回溯到藝術家的創作意圖來討論。理論上，我們期望只要是藝術家放上的原始材料都能全數保留，後來因外在環境或修復所給予添加物都能去除。但往往是原始材料可能因病變與劣化得予以替換，而後來的添加物歷經再一次的修復卻不一定需要全數去除，或是去除時連帶會影響到原始材料。

而岩素芬從身份的角度及主體與客體置換的方式切入真實性的問題。對於修復與展示的目的則由功能性的角度來思考，這應該也是現在的主流看法。最後她說：「很慶幸自己不是在古蹟界工作，因為在博物館裡面，我們可以採用文物保存的方法，再搭配一些維護修復的工作，就可以把文物的真實性表現得更好。」筆者認為在故宮博物院的保存環境條件下，確如其所言。但全台灣其實尚有更多

<sup>81</sup> 在台灣由於地理位置、氣候及畫家所使用的技法等因素，油畫可保存的時間普遍要更短些。

<sup>82</sup> 華特·本雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998年，頁57-103。

<sup>83</sup> 約翰·伯格（John Berger），吳莉君譯，《觀看的方式》，台北：麥田出版，2005年，頁26。

的文物是得不到這最高等級的保存環境，作品在面臨著自然環境的嚴峻考驗，恐怕其他典藏單位、收藏家及從事文物保存維護的工作人員便無法如此樂觀。

最後，筆者認為大會未能趁勢作成一份適合台灣的「真實性」決議或文件，殊為可惜。當然這也無法一蹴可及，畢竟歐洲也是歷經一百多年的教訓才總結出適合他們自身的理論基礎。另，對於藝術品修復的真實性問題於大會中在「分組座談－古物保存修復組」中雖有提及，但研討會的內容仍側重於古蹟與歷史建築的面向，顯示出筆者所關注的議題於現今台灣的文化資產保存仍尙處邊緣狀態，在此一併說明。

## 第五節 小結

新修訂的文資法雖對於古蹟、歷史建築的修復方式予以鬆綁，但各方對於法令的解釋、施行現況仍爭議不休，其原因便是台灣對於文化資產真實性的追求至今，仍未有類似《威尼斯憲章》或《奈良真實性文件》等的原則性文字可資參考。再者文化資產保存維護的施行細則又不若其他國家規定詳實，也是執行現況的亂源之一，雖說 2006 年亦編有執行手冊得以參考。

而大陸對文物保存方面的工作自有其深厚的傳統，然近年來，不時可以聽到各地都有著新的文物出土，導致搶救性考古工作大量增加，文物保護與修復的工作是遠趕不上現存與新發現文物的需求。另在近現代的重要藝術品的保存修復方面，雖有法源規定保存與修復的基本條件，然而在實際操作上，卻不如博物館的傳統文物保護系統來得規範有序，原因就在於文保界對於近現代的藝術作品的美學思考及新材料把握不足、對於現代修復倫理與修復理論的認識不夠所造成的，不像對於傳統文物早已建構了較為完整的修復系統。

雖然「真實性」原則是源於西方的哲理所發展而來的，現在幾乎已成爲全世界在處理文化資產的共通標準，所以它對於兩岸的文化資產的保存維護與利用，絕不僅是修辭學上的辯論而已，如何引用、轉化是吾輩當所努力之處。

## 第三章 潘玉良的風格與美學

### 第一節 潘玉良的生平（1895-1977）

猶如藝評家陸蓉之所言「潘玉良的真實人生，越來越不可考，尤其經歷過數個小說版本的傳記和影片、戲劇的渲染，大量的虛構資料在網路蔓延，比原始可考的真確資料要超越太多了。<sup>1</sup>」而旅美女畫家林藹則沉重的表示，對於一位在國外倍受尊敬的女畫家，何以其早年的不幸要被不斷提起，潘玉良的身世被大肆渲染，已經掩蓋了她的藝術成就。傳奇人生一再的被演繹，乃至於無法判讀在潘玉良與潘贊化結為伉儷之前的生平資料之真偽，再由於早年舊中國的儒家思想枷鎖，導致在大學任教的潘玉良被人造謠中傷，此後謠言凌駕於真實進而取代真實。時過數十年，又應市場的需求或「戲說」造成了種種不同版本的潘玉良生平。但所謂的史實從來就是會因時空的變遷而有不同的說法，甚至是事件之中的主角都可能因記憶或度態的轉換，而對自身的生平與經歷做出不同的敘述。而究竟現存有關潘玉良生平的文字資料是否全部符合事實，應不至於影響到她在藝術方面的成就。筆者認為這也是潘玉良生前一直努力想達成的，即人們不再以她的出身或傳說，來做為評判她的藝術成就的依據。以下筆者僅將對現存可考的資料進行整理與敘述其生平。

#### 一、從中國到法國 1895-1928

1895年清政府因中日甲午戰爭戰敗被迫簽下「馬關條約」，台灣割讓給日本，對於這年出生的潘玉良似乎已註定乖舛一生的命運<sup>2</sup>。潘玉良本名陳秀清，生於1895年6月14日<sup>3</sup>，江蘇揚州人，幼年遭逢不幸成為孤兒，由舅舅收養後改名張玉良，1909年被賣入青樓為婢<sup>4</sup>。1913年潘贊化把她從妓院贖出之後娶作

<sup>1</sup> 陸蓉之，〈女大師潘玉良的戲劇人生和藝術〉，《畫魂—潘玉良》，台北：民生報社，2006年2月，頁16。

<sup>2</sup> 此說法轉述於李福長〈冷眼觀世局—潘玉良〉一文。《畫魂—潘玉良》，2006年2月，頁41。

<sup>3</sup> 關於潘玉良的出生年月，現有數種版本。本論文以徐永昇於1988所整理之〈潘玉良年表〉1895年出生為準，同註1，《畫魂—潘玉良》，頁209。另有1902及1894年等版本，請參閱本論文附錄二。網路資料有1895及1899年兩種，例如：新華網江蘇頻道文化名人，〈女畫家：潘玉良〉，[http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/www.js.xinhuanet.com/zhuanlan/2006-03/09/content\\_5106568.htm](http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/www.js.xinhuanet.com/zhuanlan/2006-03/09/content_5106568.htm)。2006年3月9日，2007/8/5點閱。

<sup>4</sup> 傅維新曾為文對潘玉良出身有此一說法：「據1960年代旅美留法習繪畫之林藹女士，於1993年在《新加坡聯合早報》敘述：「對於鞏俐主演，以一位刻苦女藝術家潘玉良為題材的電影『畫魂』之內容報導，並看過該片後，頗感不滿。」林女士曾澄清潘氏出身妓女之說，……「婢女」

二夫人，潘玉良為感念其再造之恩，從此改姓潘。

潘贊化早年留學日本早稻田大學，辛亥革命前夕與好友陳獨秀一同自日本返回故鄉安慶，鼓吹革命。那是一個歷史的轉折，整個中國處於急於擺脫舊社會的氣氛。對這氛圍的具體展現則可見於「洋畫」運動，這運動無疑是啓端於上海。「這方面起著開化和倡導作用者，應數康、梁之見，陳、呂之說和蔡氏之論。」作為潘贊化與潘玉良夫婦二人的好友陳獨秀在 1917 年《新青年》6 卷 1 號上與呂澂以書信方式提出「美術革命」的口號<sup>5</sup>，正反映了五四運動的時潮正在慢慢凝結成形，就是這一年潘玉良開始向任教於上海美術專門學校的鄰居洪野先生學習繪畫。

隔年，在洪野的推薦與劉海粟的力挺之下，潘玉良考取了上海美專，從王濟遠、朱屺瞻學習西畫。1919 年北京各校因山東問題發動遊行，一時風起雲湧而成爲名聞中外的「五四運動」，而上海美專本身早已因採用人體模特兒的教學方式，遭受到各界的質疑，「1917 年，上海美專因展出人體習作，校長劉海粟被罵爲“藝術叛徒”、“教育界的蠱賊”，稱展覽會爲“喪心病狂敗壞風化”。<sup>6</sup>」顯然舊體制與新思潮的衝突對於潘玉良的繪畫學習環境起著關鍵性作用。1921 年潘玉良以 26 歲的年紀取得公費留學<sup>7</sup>，考取了法國里昂中法大學，繼而又考入里昂國立美術專門學校，從德卡（Professor Descartes）教授學畫<sup>8</sup>。

這年中國共產黨成立於上海，陳獨秀任總書記，這不禁令人不得不聯想到潘

---

與「妓女」二字讀音相近，好事者誇張將「婢女」說成「妓女」以訛傳訛，逐變成事實。」；「大陸畫家曾開過座談會，並經調查研究，實在找不出什麼有力人證、物證足以證明潘玉良曾經被賣做過妓女。」（傅維新，〈潘玉良在藝術上的成就—由鞏俐主演「畫魂」一片憶潘玉良〉，《潘玉良—華裔美術選集（Ⅲ）》，2007，頁 27-28）；劉海粟的文章是如此敘述：「玉良十三歲時，她那嗜賭如命的舅舅將房屋、老婆輸光以後，竟將她騙到蕪湖，賣給了烟花院，當了燒火丫頭。」由上述略可知實情可能爲潘玉良舅父將她賣到青樓爲婢，因年幼，故先從事擔水燒火等粗活。待年歲稍長，鴉母要玉良接客不從，巧遇潘贊化，遂得以脫離火窟。」（劉海粟，〈女畫家潘玉良〔代序〕〉，《潘玉良美術作品選集》，1988，頁 2）而蘇雪林卻認爲林藹爲文替潘玉良的身世鳴不平，實成爲一個反宣傳。（蘇雪林，〈再談薄命畫家潘玉良〉，《中外雜誌》，卷 54，第 5 期，台北：中外雜誌，1991 年 8 月，頁 59。）

<sup>5</sup>康有爲、梁啓超、陳獨秀、呂澂與蔡元培等人，在民國建立初期都曾對西方繪畫的美學思想與實踐提出其看法，對那時期的藝術教育推動起了相當的作用。李超，《上海油畫史》，上海人民美術出版社，1995 年 11 月，頁 41。

<sup>6</sup>這場圍繞在人體模特兒爲繪畫學習的爭論前後歷經了十年之久，「終而以堅持藝術科學和文化進步的不屈精神勝利而告終，其代表著“五四”運動之後美術教育界反對封建文化的一個側面。」同上註，頁 51。

<sup>7</sup>中國當年的「勤工儉學」政策，其經費是由「庚子條款」的賠款中而來。

<sup>8</sup>徐永昇所製〈潘玉良年表〉1921 年里昂國立美術專門學校的教授爲德卡。傅維新在〈潘玉良在藝術上的成就—由鞏俐主演「畫魂」一片憶潘玉良〉一文中提到里昂藝術學院的教授爲竇加（Degas）（傅維新，《潘玉良—華裔美術選集（Ⅲ）》，2007，頁 26。）然竇加於 1917 年辭世，絕無可能在 1921 年教授潘玉良油畫。

玉良的親人與好友在其取得公費留學中，為她出了多少力氣。而潘玉良果真也不負眾望在歐洲的留學過程及日後的成就，以最好的成績作為回報。

1923年<sup>9</sup>，潘玉良考取巴黎國立美術學院，與徐悲鴻同在達昂（Dangan Bouveret）、西蒙（Lucien Simon）門下學畫。1925年以優異成績自巴黎美院畢業並獲得羅馬獎學金得以進入羅馬國立美術學院<sup>10</sup>，直接升入該系三年級學習，師從繪畫系主任康洛馬蒂（Conomarch），成為該院第一位中國女學生。1928年於油畫專業畢業後，又在該院雕塑系進修了兩年，授課教師為瓊斯。

1918年正是歐洲一次世界大戰終止，也正是巴黎結束其三十年的太平與繁榮的「美好時代」，這時代則在1920年隨著莫迪里亞尼的下葬時正式宣告結束<sup>11</sup>。繼之而起的「瘋狂時代」，達達主義、超現實主義等卻是早有徵兆，這是現代主義與當代藝術交接的年代。1927年歐洲的經濟瀕臨崩潰，美國乘機而起，隨著世界經濟中心的轉移，似乎世界的藝術中心也已經由巴黎轉向紐約（而杜象早在1915年為躲避戰禍便到了美國，而在1917年投下了「泉」這顆當代藝術的炸彈<sup>12</sup>。）而這正是潘玉良於1921年到1928年在歐洲學習藝術的大背景。然而這一切對於主要以學習繪畫為主的潘玉良而言，巴黎的榮光依然存在，古典主義與學院派的藝術法則才是巴黎美術學院與義大利羅馬國立皇家美術學院教授課程的主要內涵，羅浮宮的繪畫與雕塑則是她觀察的對象與夢寐以求想要達成的目標。以她在法國與義大利的學習期間，對於印象派、後期印象派、表現主義、立體派手法等也是知曉的，這也體現在她中期創作對於色彩表現上的野獸派傾向。但對於當時發生在左岸咖啡館內的最新藝術發展，達達與超現實主義，恐怕不是她這領取微薄公費的留學生所能涉足的<sup>13</sup>。這也導致後來有甚多的藝術評論認為潘玉良雖一生有一半以上的時間是待在巴黎，卻從未真正地進入主流藝術圈子的評價。

---

<sup>9</sup> 潘玉良孫婿徐永昇所整理的潘玉良年表：「考入巴黎國立美術學院，從仰達、西蒙學畫」的年份有兩種版本，一是「1923年」為《藝術家》163號，1988年12月出版，頁152；另一則是「1922年」為民生報所出版《畫魂潘玉良》，2006年2月，頁209。今從前者。

<sup>10</sup> 「羅馬獎為一國家政治的產物，在17世紀時企圖藉由此競賽培訓國家最優秀的菁英。19世紀時羅馬獎和沙龍展同時並行。」；「為使年輕藝術家接觸大師名作，由政府派送一位年輕藝術家到羅馬梅迪西別莊（Villa Medicis）旅居深造。」後來羅馬獎的評審方式與執行方法又陸續有所改變，其中以1863年梅里美和維奧勒的建議影響最大，促成美術學院的教育現代化。傑郝德·莫里耶 Gerard Monnier 著，陳麗如譯，《法國文化政策：從法國大革命至今的文化藝術機制》，台北：五觀藝術管理，2003年，頁66-68。

<sup>11</sup> 張心龍，〈巴黎的黃金時代〉，《都是杜象惹的禍》，1990年12月，台北，雄獅圖書。頁13。

<sup>12</sup> 王瑞芸，《通過杜尚：藝術史論筆札》，北京：中國人民大學出版社，2004年，頁17。

<sup>13</sup> 民生報，《畫魂—潘玉良》，台北：民生報社，2006年2月，頁18。

## 二、回到中國 1928-1937

若是說中國的油畫需要分期的話，1927 至 1937 年無疑可以說是鼎盛十年，而地點依舊是上海，其重要標誌即為留學生陸續學成歸國，自 1917 年起至 1937 年間，相繼回國的有，留法的蔡威廉、林風眠、徐悲鴻、孫福熙、潘玉良、陳宏、吳大羽、周碧初、龐薰琴、王遠勃、顏文樑、周圭、吳作人等人；留日的陳抱一、汪亞塵、朱屺瞻、關良、陳之拂、丁衍庸、許幸之、倪貽德、陽太陽等人。並形成了兩大體系：「法國體系」與「日本體系」。「移植西畫幾乎成了他們事業的中心和主題。因而專業的美術院校和西畫團體，構成了上海洋畫運動的兩種重要支點。<sup>14</sup>」1926 年冬季創立的上海新華藝術專科學校（原名新華藝術大學），成為繼上海美專之後另一所有影響力學校。「藝苑繪畫研究所」則是 1928 年後出現在上海的重要繪畫團體<sup>15</sup>。自 1914 至 1930 在上海租界格局中，創辦的西畫類學校與社團近二十個<sup>16</sup>，達到當時中國前所未有的黃金年代。

1928 年潘玉良於梵諦岡博物館前巧遇前校長劉海粟，並接受劉海粟的力邀回到上海美專任西畫研究所導師<sup>17</sup>。同年加入王濟遠等人創辦的「藝苑繪畫研究所」，並成為中堅骨幹，年底辦理歸國展覽，為第一次的個人畫展。隔年 5 月辦理「潘玉良畫展」，獲致很大的成功；參加「第一屆全國美術展覽會」，被譽為「中國西洋畫家中第一流人物」這年可說是潘玉良人生中最被肯定的一年。

這時的上海作為各國的租界地，不僅是藝術創作環境相對獨立，氛圍自由，在其他藝文活動的表現上亦是全國的中心位置。正因如此，藝術評鑑的機制與格局自然產生。環繞第一屆全國美展的舉辦，徐悲鴻、徐志摩、李毅士分別撰文，研討「重寫實」與「重表現」的不同看法，引出了著名的「二徐之爭」<sup>18</sup>。而從潘玉良後來由重寫實過渡到重表現的繪畫風格的發展，看來似乎更符合徐志摩的藝術史觀。

在回國任教的初期，潘玉良在身心上都暫時得以得到舒緩，享受著天倫之

<sup>14</sup> 同註 5，李超，《上海油畫史》，頁 54-55。

<sup>15</sup> 「藝苑繪畫研究所」為王濟遠、江小鶴、朱屺瞻、李秋君等人於 1928 年 10 月 10 日正式成立，同註 5，頁 56。而徐永昇所製「潘玉良年表」則記為 1930 年於上海創辦「藝苑繪畫研究所」顯然有誤。民生報，《畫魂—潘玉良》，頁 209。

<sup>16</sup> 同註 5，頁 63。

<sup>17</sup> 徐永昇製，〈潘玉良年表〉註為 1929 年出任西畫系主任。民生報，《畫魂—潘玉良》，頁 209。

<sup>18</sup> 同註 5，頁 60。「二徐之爭」（徐悲鴻、徐志摩）的焦點，是因為重寫實，還是重表現而展開的。

樂，在藝術上除多描繪各地風景外，亦曾以家庭為主題創作了一幅大畫<sup>19</sup>。此間她還多次向張大千、黃賓虹請益，也形成她後來的繪畫風格轉化的重要關鍵。

1930年於新華藝專、中央大學藝術系兼課，1931年晉任為中央大學藝術系教授，先後與王濟遠、龐薰琴、徐悲鴻共事。是年冬天陳獨秀被捕，後來解送至南京，潘玉良數次前往探監請陳為其畫題字，後來還有留有四張，由中國美術館及安徽省博物館各存二幀<sup>20</sup>。1934年透過劉海粟的推薦，上海中華書局為其出版了《潘玉良油畫集》。同年為支援綏遠軍民抗日「義展」，捐贈玉雕佛像，發表談話，遣責當時的南京畫壇許多人「遠離現實」、「話多畫少」，因而得罪不少人，種下了出身再次被人拿來當作話題的禍因。劉海粟這樣形容：「這一針見血的批評，捅了馬蜂窩。官僚政客寄生蟲成堆的金陵，怎能容納這樣的人？“妓女不能玷污象牙之塔”這類人身攻擊不脛而走<sup>21</sup>」，這點可從她在1936年的一次個展展出其巨幅油畫「人力壯士」被人割破，並在其旁貼上「妓女對嫖客的頌歌」的毀謗字條得到印證。相較於徐悲鴻於

1939年在新加坡所創作的「愚公移山」被讚譽有加，潘、徐兩幅大畫同是為抗日的民族情感所繪，卻有如此巨大差別待遇，顯見傳統士大夫觀念祇問出身不問品格的陋習仍流竄於當時的大環境。

1935年至1937年初，除教學與創作之外，潘玉良更利用假期遍遊祖國江山，「遊踪所至，盡入畫庫」。僅1936年在南京先後辦了四次個人

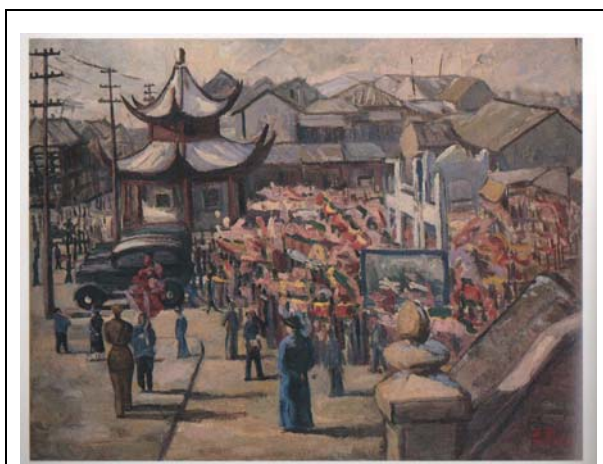


圖1：南京夫子廟，1937年，布面油畫，55x73公分，安徽省博藏，圖為2005年修復後現況。

<sup>19</sup> 1934年由中華書局出版的《潘玉良油畫集》對於1931年所創作「我之家庭」，潘玉良作了如此的說明：「一九三一年深秋，作者自繪家庭肖像。構圖頗費思量，能將許多之人物，配置適宜。色調亦和諧得體，作者先繪其夫及其愛子，再及其自像。次年初春，始克完成。曾在中華學藝社落成時，作為展覽之作品。」（潘玉良，《潘玉良油畫集》，上海：中華書局，1934年，圖版三）反應當時潘玉良對於家庭生活的滿足。而小說與電影為突顯新舊社會的戲劇性衝突，進而把潘玉良放置於一個在家庭中被壓迫的角色，這對於潘贊化及其大夫人顯然有所不公。「可惜這幅歷經戰亂被祖父珍藏的油畫在文化革命中，被“革文化命”的“紅衛兵”以“封資修”的罪名付之一炬（潘忠丘，〈潘玉良遺物返還案--始末——及我對於此案淺陋的法律探討〉）。」

<sup>20</sup> 劉海粟，〈女畫家潘玉良〔代序〕〉，《潘玉良美術作品選集》，南京：江蘇美術出版社，1988年，頁10。

<sup>21</sup> 同上註，頁9。



畫展<sup>22</sup>，1937年為參加巴黎萬國藝術博覽會和籌辦個人畫展，也為了自己出身的關係，決定再次赴歐。在去國前夕，潘玉良畫下了「南京夫子廟」，爾後更伴隨在其身邊四十年。這幅繪於初春的作品顯示一派節慶歡樂的氣象，孰知那年的初冬便發生了震驚中外的南京大屠殺，六朝金粉、灰飛煙滅<sup>23</sup>。

### 三、再次赴法 1937-1977

#### (一) 1937-1944

1937年，潘玉良為參加巴黎萬國藝術博覽會啓程至法國，可是連她自己都沒有料到，這一去長達四十年，竟至終老都未能再回歸故里。這年是中國近代史關鍵的一年，國民政府發表「共赴國難宣言」，中國開始對日抗戰。潘玉良算是避過了中國的戰禍，沒料到遠赴法國之後，卻遇上了納粹德國開始發動併吞歐洲的戰爭，1939年德國正式向同盟國宣戰，1940年在沒遭遇抵抗的情況下揮軍巴黎，維希政權（Vichy）成立。從1940年7月至1944年光復之前的佔領時期，巴黎依然維持著相當活躍的藝文活動，各項的沙龍展並未停止辦理，甚至由於德軍的佔領反而刺激了藝術市場的景氣，而部份劇院與展覽會場就成了知識份子反抗陣線的隱性密反基地。當然希特勒的藝術取向，在一定程度上壓抑了現代畫派的發展，「古典學派趁機對現代藝術加以報復，如同秋後算帳。」而「戰爭與德軍的佔領反而給予這一代畫家一種真正的激勵，對他們而言，不幸的遭遇更需要延續現代化的傳統。<sup>24</sup>」。

潘玉良的小型油畫「法國大屠殺」正是紀錄著法西斯惡行與殘酷戰爭的一件作品：「畫面是一個十字路口，一盞街燈正靜靜地冷觀這一幕，路口中堆疊著屍體和血流滿地的殘肢斷體，街道上的商家被烈火濃煙給吞沒，街道遠處有些人背著行囊或提著行李準備逃難，畫面中心的三角地帶刻畫作者心中隱痛的傷痕：一位母親背著右手、牽著孩子，似

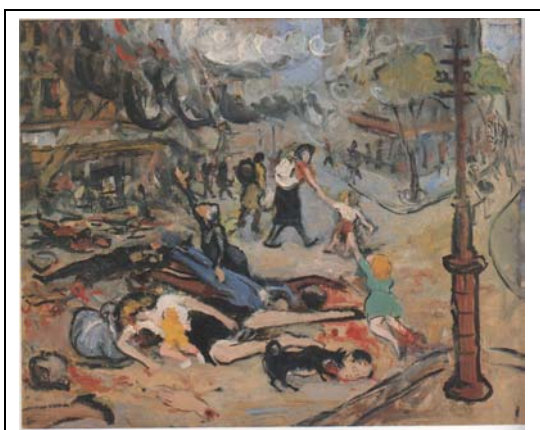


圖 2：「大屠殺」約 1942 年，布面油畫，  
45x36 公分，安徽省博藏

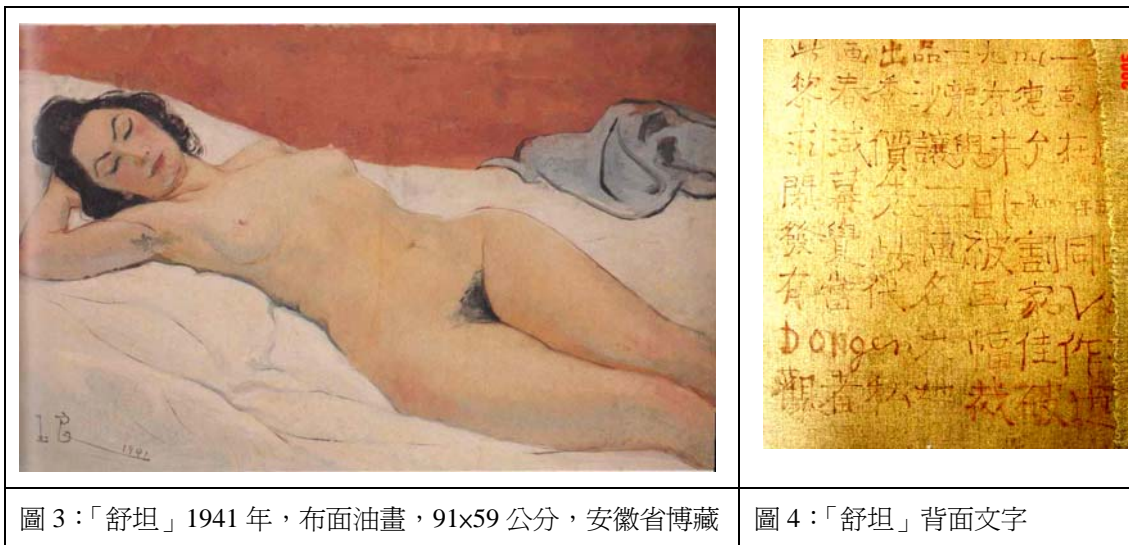
<sup>22</sup> 徐永昇，〈潘玉良年表〉，同註 1，《畫魂—潘玉良》，頁 209-212。

<sup>23</sup> 李福長，〈南京夫子廟〉，同註 1，《畫魂—潘玉良》，頁 203。

<sup>24</sup> 同註 10，傑郝德·莫里耶，《法國文化政策：從法國大革命至今的文化藝術機制》頁 249-257。

乎正匆忙想離開這個血腥之地；其中一位白髮母親哭天搶地跪著手撫雙屍……從畫面中似乎隱約可以聽到傷者哀嚎、死者悲鳴的聲音，猶如一場活生生的人間煉獄。<sup>25</sup>」。

而發生在這年代的另一齣劇碼，若是沒有 2005 年對潘玉良油畫所進行的修復工作<sup>26</sup>，則很有可能從此就被人所遺忘。創作於 1940 年左右的一幅現名為「舒坦」的女人體<sup>27</sup>，曾於 1941 年展出於法國巴黎春季沙龍展，期間曾有德國軍官要求降價以售，被潘玉良所拒。



該畫在展覽結束的前兩天被人用利器割了道長達 37 公分的裂口<sup>28</sup>，氣憤的潘玉良便把此一事件書於該畫的背面，文字如下：「此畫出品 1941 年巴黎春季沙龍有德軍要求減價讓與未允在畫展閉幕先二日（一九四一年五月卅一日）發覺此畫被割同時尚有當代名畫家 Van Dongen 大幅作品亦被觀者私地截破也<sup>29</sup>」。

<sup>25</sup> 李福長，〈法國大屠殺〉，同註 1，《畫魂—潘玉良》，頁 226。此畫不似潘玉良的典型筆法，是否為其所繪，值得研究。

<sup>26</sup> 「2004 年 11 月 8 日到 2005 年 6 月 4 日，在臺灣油畫修復師李福長先生的主持、指導下，安徽省博物館對潘玉良油畫進行一次較大規模的修復、保護工作，總共修復、保護油畫作品 108 幅。」賈德芳，〈畫魂潘玉良·從修復的潘玉良油畫作品中解讀她一生中的點滴事〉，同註 1，《畫魂—潘玉良》，2006 年 2 月，頁 31

<sup>27</sup> 現名「舒坦」的女人體的姿態與構圖，顯然與莫尼妲亞尼所繪的「女人體」有直接的聯繫。

<sup>28</sup> 原修復計畫本應作整體托裱，但發現背後有重要的歷史資訊，便改變修復方式，現經修復已將裂口貼補粘合完整。李福長，〈美麗與刀痕〉，同註 1，《畫魂—潘玉良》，頁 235。

<sup>29</sup> 凱斯·凡·東根（Kees Van Dongen 1877—1968），荷蘭—法國畫家。他出生在荷蘭，1897 年開始長期居住在法國，1929 年加入法國籍。早期作品屬於印象派風格，1906 年成為野獸派的成員。1908 年參加藍騎士群體的展覽。他主要畫人體和女性的肖像，色彩明亮而厚實，線條雄健有力，富有動感。“一戰”後，他因為畫時尚的女性肖像和咖啡館題材而聞名，成為享樂文化的紀錄者，但是作品重複過多，顯得平庸。呂陽，《西方美術和美術家辭典》，上海：上海人民美術

這是潘玉良的油畫第二次被人刻意裁破<sup>30</sup>，這事件反應出囿於偏見與私利的狹隘人心的可怕，但歷史就是會記住這種時刻，這類小人的做爲反可襯托出其所欲迫害的事件或人物的情操。

安徽省博物館文保專家賈德芳是這樣評論這個發現：「因為潘玉良非常氣憤地情況下，把當時被德軍割破的這段文字給紀錄下來，從這裡可以看出潘玉良她的個性。儘管當時德軍佔領，在那種情況下，應該說很多人阿諛奉承可能都來不及。但是呢，潘玉良她不願意將畫賣給德國人<sup>31</sup>。」

是以當時的巴黎，雖藝術活動還是可以進行，但實際創作的條件是不容易的，再者德軍入侵巴黎之後便強行徵用潘玉良的畫室，她也只能搬到郊區去生活。但竟是在這樣困窘的環境之下，她依然能持續創作，持續參與各類型的沙龍展<sup>32</sup>。

## (二) 1945-1977

1944年潘玉良以全票當選中國留法藝術學會會長，主張學會「當以發揚中國藝術爲宗旨」<sup>33</sup>，並公開致電「國民政府」，「強烈要求收回與賠償被日本侵華期間搶劫和破壞的中國藝術品（該電于4月28日巴黎報紙上全文發表）<sup>34</sup>。」及日後由傅維新的回憶：「60年代初期，國內藝術家在巴黎舉辦之活動，潘氏均出席<sup>35</sup>。」從她與張大千等人的互動來看，得知戰後的潘玉良是相當活躍於巴黎的華人藝壇。然而她在法國卻是長期過著清苦的生活，卻又不願接受別人的接濟，雖是如此，仍筆耕不挫。曾有位法國評論家稱潘玉良爲：「『三不女士』，即

---

出版社，2004年，頁137。

<sup>30</sup> 第一次爲「人力壯士」在1936年。

<sup>31</sup> 2007年7月24日專訪前安徽省博文保專家賈德芳女士。

<sup>32</sup> 「沙龍」一詞在法文中原指「客廳」、「會客室」之意。1725年，法王路易十四在巴黎羅浮宮的Salon Carré（方形大廳）首度舉辦學院派的展覽，並名爲「方庭沙龍」，自此Salon（沙龍）一詞成爲展覽用語。法國自1791年起開始定期舉辦官方畫展即所謂的「沙龍展」，當時所有的藝術家皆積極參與此項官辦沙龍展以求榮耀。

<sup>33</sup> 阮梨碧於其論文述爲1944年3月24日任職中國留法藝術學會和女藝術家協會會長（阮梨碧，《潘玉良的人格發展與藝術創作關之研究》，台北市立師範學院視覺藝術研究所，2005年1月，頁58），與徐永昇所製年表爲1945年不盡符合。然而鮑加在「尋找潘玉良在巴黎的足跡」一文的註腳：「一九四四年，中國留法藝術學會召開第五十七次會議，潘玉良與旅法同人以巴黎『中國留法藝術會』名義上書當時的國民政府、國民參政會和『致全國藝術界收藏家公開信』，『呈請政府從速特設調查藝術品損失機關，以便日寇乞和投降時，明定專條，追回和賠償歷年日寇在我國盜竊和破壞之藝術品……』」（鮑加，〈尋找潘玉良在巴黎的足跡〉，《藝術家》，1988年12月，頁151）」今從阮梨碧及鮑加所註。

<sup>34</sup> 徐永昇，〈潘玉良年表〉，同註1，民生報，《畫魂—潘玉良》，頁209-212。

<sup>35</sup> 傅維新，〈潘玉良在藝術上的成就—由鞏俐主演「畫魂」一版憶潘玉良〉，《潘玉良—華裔美術選集（Ⅲ）》，台北：藝術家出版社，2007年5月，頁25。

不入外國籍；不戀愛；不和任何畫商簽訂合同，努力做一個在人格上完整的人<sup>36</sup>」其剛烈的性格與處世的態度由此可看出。1956年吳冠中回中國後曾替中央美術學院寫信邀她回國任教，她回信道不考慮回中國<sup>37</sup>。蘇雪林亦曾問她為何不回去？潘玉良答道：「巴黎是個藝術之海，無數藝術家到了此邦，便捨不得回去，想在這藝術的海洋裡，擷取幾杓甘醇，或採取幾支紅耀的珊瑚，撿拾幾個珍貴的貝殼。我也不過是這類藝術家之一罷了，你們何必要問呢？」<sup>38</sup>」可見潘玉良在藝術方面早已有志終老於法國。但做為中國人又數次希望能夠落葉歸根，顯見其內心的矛盾。

「從1938年到1974年的三十七年間，她輾轉英、美、法、德、意、日，以及希臘、瑞士、比利時，以其多彩的畫作舉辦個人畫展和參加各種藝術沙龍美展達四十多次，獲得各種獎勵二十多項。」在法國四十年間所獲獎項，以1959年4月由當時的巴黎市長所頒之「多爾烈獎」以彰顯她對現代藝術的貢獻，具有相當的代表性。然而同年10月，其生命中最重要的人潘贊化已然辭世，這一莫大的打擊，讓她有近兩年時間無心創作。

在歷經二次世界大戰的教訓後，法國政府對於文化資產、藝術品與在世有成就藝術家的作品，管理更是嚴格<sup>39</sup>。這點從1954年潘玉良要前往倫敦「英國皇家美術館」辦理個人畫展及其前後欲將作品攜帶回國，卻被巴黎當局限制作品出境，可見一斑。「從1941年起，直到她臨終前的1976年，先後七次準備帶著她的作品回歸故土。除了因戰火阻隔，時局動亂，重病纏身等原因外，其中一個最大障礙，就是法國當局不允許她攜帶作品出境，使得她一生的願望始終未能實現。<sup>40</sup>」

而潘玉良幾次回歸故里的企求，可由她與潘贊化及其家人的信札中得知：「先生！您是我一生中最敬愛的人。您的志氣橫貫古今，您的心胸包舉四海……，您最理解我；早在一九四一年，我要回國參加抗戰，您回信說：『我準備在甘肅辦

<sup>36</sup> 阮梨碧，《潘玉良的人格發展與藝術創作關之研究》，台北市立師範學院視覺藝術研究所，2005年1月，頁58。

<sup>37</sup> 方崇瑜，《中國畫家潘玉良（1899-1977）繪畫之研究》，中國文化大學藝術研究所美術組，2003年12月，頁24。

<sup>38</sup> 同註36，頁127。

<sup>39</sup> 維希政權在「1941年6月23日法令預定『凡具有國家歷史或藝術價值的物品，如無從國務卿到教育部的認可之下，不得運送出境。』然而，這項法令並無法制止佔領時期的政權當局搶奪藝術品的行徑。」同註10，傑郝德·莫里耶，《法國文化政策：從法國大革命至今的文化藝術機制》，頁250。

<sup>40</sup> 鄧朝源，〈回憶“畫魂”歸來路〉，《安徽省博物館建館五十周年文集》，合肥：安徽省博物館，2006，頁32

一牧場，你可以繞道蘇俄回國，將來中國必走蘇俄之路線。』戰火紛飛，川資無著，夙願成空。一九四九年夏天我要求回國作畫。您又回信說：『有空襲，沿海也不安，中國還談不上藝術，你再在國外住兩年為好。』……<sup>41</sup>」；1976年9月17日：「……我的全家兒孫一樣的心意，望我回家養晚年的老，所以我一接到家信就會想到我的問題，因為我的身體太弱，不能坐飛機，何時方能到家里，受到晚年的幸福……如今，我望身體養好就回祖國。望孫兒們等著，……<sup>42</sup>」

就這樣，晚年的潘玉良在患有高血壓、心臟病與開刀留下來的鼻炎症的情況下，被醫師禁止長途旅行，在歸國無望後，於1977年7月22日病逝於巴黎，其身後事多由同在巴黎的好友王守義來予以處理，包括她的遺物以及作品。潘玉良於遺言中總結了自己的一生，劉海粟是這樣描述著：「最後的時刻在她思念祖國的哭聲中來到了，旅法華僑俱樂部主任王守義先生垂手肅立在病榻面前。她哽咽著說：『親愛的同鄉！我這幾根病骨已無法回到北京，但手邊有幾張心愛的自畫像，有三張是讀《毛主席語錄》的油畫<sup>43</sup>，可以表達我對祖國的心，請您帶回故土，就算魂返神州吧。我對台灣海峽兩岸來的窮朋友和藝術青年，都盡過一點微小的力量。為窮人爭氣，為祖國爭光，才使我在國際藝壇上爭得一席之地。雖然得過法國教育部及其他單位頒發的十多次獎，總的說來，成就不高。希望國內青年珍惜今天，他們的處境比我年輕時好得多，不要辜負我母中華……』<sup>44</sup>」

對於潘玉良的生平，從各方的描述相互比較印證下，除對於賣入青樓為「婢」或為「妓」一事有歧異、及事件年代上有些許出入外（可參考筆者於附錄所整理〈徐永昇所製潘玉良年表及各家說法出入對照〉一表），基本仍可以潘氏之孫婿徐永昇於1988年所整理之「潘玉良年表」為準。

若要論潘玉良人格特質，個人與家庭的關係應是最值得注意的，自年幼失去雙親的照顧，後因舅父嗜賭被送入青樓，此時的潘玉良實際上已與中國人最注重

<sup>41</sup> 同註 20，劉海粟，〈女畫家潘玉良〔代序〕〉，《潘玉良美術作品選集》，頁 13

<sup>42</sup> 潘忠丘為潘贊化之孫、潘牟之子。潘玉良家屬為潘玉良作品的歸屬問題，曾與安徽省博物館打了一場長達近十年的官司。站在典藏與教育的立場，筆者認為還是應該交由政府部門來保管會比較恰當，即使這件官司是因其家屬在質疑安徽省博的保管工作不力所引起的。潘忠丘，〈潘玉良遺作遺物返還案--始末——及我對於此案淺陋的法律探討〉。

<sup>43</sup> 現存於安徽省博物館有一幅「拿書自畫像」應為 1939 年所繪（同註 36，阮梨碧，2005，頁 118），則手中所持者便不可能為毛語錄。若將安徽省博「拿書自畫像」視為所執者為毛語錄，那 1966 年後已年過七十的潘玉良，會將自己繪為四十多歲的模樣嗎？再者，1950 年代後的潘玉良就甚少創作油畫，更不論油畫自畫像，那這幅畫勢成為孤例。然，是否另有三幅手持毛語錄的自畫像藏於其家屬手中，則尚待求證，因劉海粟的文章曾提及潘玉良有畫過三幅手持毛語錄的自畫像。

<sup>44</sup> 這段文字為劉海粟以潘玉良第一人稱的方式所模擬的遺言。同註 20，劉海粟，〈女畫家潘玉良〔代序〕〉，《潘玉良美術作品選集》，頁 13。

的家族關係切分開了。傳統的一切與她有關的是人性的黑暗面，這段時間的她是無法獲得家庭的歸屬感，當家族的力量無法依賴時，惟有靠個人的力量才有可能改變命運。而潘贊化的出現不僅是帶她脫離火坑，更是給她一個家庭，對原本有可能憤世嫉俗、鬱鬱寡歡終其一生的潘玉良，這無異是給了她一個新的生命。但年幼的不幸遭遇卻有可能對其後期繪畫風格影響頗重，那是一種頑抗世俗眼光的個人主義色彩，不受家族繫絆的特質。

## 第二節 創作經歷

潘玉良一生的創作跨足平面與立體兩大類型，有油畫、水墨、水彩、素描、版畫、雕塑等，其中最被肯定者為油畫創作。而一生所繪以人體最重，這部份的表現除單純呈現人體者外，另有母子親情、理想化的中國女性、浴女或春之歌等。其他題材則有靜物、動物、風景、自畫像、人物肖像及極少量的抽象繪畫。因本論文以油畫修復為標的，再者筆者專業所限，對於潘玉良的作品分析仍主要以油畫為主，至於潘氏晚期作品或部份述及水墨。

潘氏早年求學與留學歐洲期間（1917—1928）的畫作因佚失、戰亂、火災等因素幾乎無存。在油畫之部，目前確切知曉數目者，為安徽省博物館藏 361 張；從安徽省博前館長鄧朝源先生的敘述中得知，1984 年那一次將潘氏的作品從法國運回中國還是有遺珠之憾，有九十幾件作品當時被留置在中國駐法使館，後來被售往香港、台灣或東南亞各地華人世界；加上北京的中國美術館、潘玉良家屬、法國各博物館、巴黎市政府及收藏家等的收藏，據筆者推算，現傳世的潘玉良油畫應在五百張左右，而能在藝術市場流通的油畫總數應在百來張以下（指私人收藏）<sup>45</sup>，其餘皆被博物館所典藏。由於她是在 1950' 年代之後才開始以水墨為創作重心，目前安徽省博藏潘玉良水墨、水彩作品共 353 幅，所以傳世的水墨數量可能與油畫數量不差上下。1952 年創作了一套版畫共計 42 件，另有少許銅版畫傳世<sup>46</sup>。

其他創作如粉彩、雕塑等因數量佔其作品總數比例甚低，只能作為其一生作品風格的參照。而素描雖然僅安博收藏者便有 3982 張，對於研究潘玉良的作品風格具有絕佳的參考價值，然現今仍未見有系統的整理，而筆者又僅見過其中的數十張。所以對於潘玉良的繪畫風格的分析仍將著重於油畫，其他則略作說明或為補充。

現今藝術拍賣市場偽作猖獗、真假難辨，而安徽省博的油畫作品數量又佔了近五分之四。所以對於所欲分析的作品將以安徽省博典藏為標的，以免除真假之議。其中又以筆者在該館覽廳、保管部、北京首都博物館、台灣國立歷史博物館所見為主，觀看的作品總數約近四百張，為安徽省博館藏油畫及水墨總量的二分之一，雖未能全數親見（安徽省博的潘玉良油畫則至少全數見過圖片），仍應具

<sup>45</sup> 這些作品數目僅為筆者的推算，與實際情況未必相符。

<sup>46</sup> 同註 37，方崇瑜，《中國畫家潘玉良（1899-1977）繪畫之研究》，頁 52-53。

有一定的代表性，參以各家所言及畫冊以完成潘玉良的創作經歷分析。

## 一、學習初期（1917—1928）

潘玉良的繪畫啓蒙老師爲洪野，爾後考入上海圖畫美術院從王濟遠、朱屺瞻學畫，雖然沒有證據劉海粟曾教授潘玉良繪畫，但他所主導的追求獨立思考與自由的校風及東西融合的作法<sup>47</sup>，對於潘玉良在當時與未來的藝術走向產生了決定性的影響。雖不見潘氏此時（1917—1921）有遺存任何畫作，但從朱屺瞻留學日本及王濟遠現存的作品觀察，基本上應還是依循了他們所認知的西方繪畫觀察方式在教授學生，其特點便是重視寫生，雖說他們也未必完全理解這套方法背後的歷史及運作法則。所以潘玉良親炙巴黎與羅馬等歐洲的繪畫傳統後，在留學數年之後，當然很快的在對西方藝術的見解與成就便超越了三位啓蒙師長。

1921年赴歐的潘玉良先後在里昂美術學校、巴黎美術學院、羅馬皇家美術學院學習，據潘玉良敘述：「我旅歐八年中，起初在巴黎美術學校作的木炭畫較多，後來到羅馬美術學校作的油畫較多。<sup>48</sup>」此一時期的作品絕大部份已遭祝融（前已有說明），幸免於難者，現亦僅能由畫冊中一窺究竟。從作於1927年的「酒神」一畫可看出其精於人體解剖，潘玉良也因此畫被羅馬皇家美術學院雕塑系主任瓊斯教授看中，約她去進修了兩年雕塑<sup>49</sup>。而「黑女」一畫對人物造型的準確，真實的反應歐洲繪畫傳統對她所造成的影響，此畫甚至有些安格爾的影子。雖然現存這兩幅畫的圖片皆爲黑白，筆者認爲此一時期的潘玉良還是依循著「學院派」的路子在行進，至少是接近浪漫主義的作品，類似於基里柯與德拉克洛瓦等人。而非部份評論家所言受印象派的影響頗深，雖其色彩可能有印象派的影子，但造型上的追求爲學院的訓練方式則無可議。而當時在歐洲藝術學校的油畫作畫方式，將學院式的造型與印象派的色彩綜合起來觀察是爲主流。此一特點影響到當時的俄羅斯繪畫，加上社會寫實主義的教育使命，便成了所謂的「蘇派」，而影響中國美術路線的發展至鉅。然「徐悲鴻學派」注重學院主義的教養和寫實主義

<sup>47</sup> 1911年，「劉海粟在辦學之初給上海美專所訂的目標有三：第一、我們要發展東方固有的藝術，研究西方藝術的蘊奧。第二、我們要在慘酷、無情、枯寂的社會裡盡宣傳藝術的責任，並謀中華藝術的復興。第三、我們原沒有什麼學問；我們卻自信有研究和宣傳的誠心。」晚潘玉良一年出生的劉海粟，創校這年才17歲。劉新，《中國油畫百年圖史》，桂林：廣西美術出版社，1996年12月，頁18。

<sup>48</sup> 潘玉良，〈作家經驗談上-我習粉筆畫的經驗談〉，《婦女雜誌》卷15，號7，1929年，頁15。轉引自阮梨碧，《潘玉良的人格發展與藝術創作關之研究》，2005年1月，同註36，頁80。

<sup>49</sup> 同註20，劉海粟，〈女畫家潘玉良〔代序〕〉，頁8。



的精神<sup>50</sup>，可能才是中國蘇派的源頭，而這源頭正來自於法國，與潘玉良第一次赴法的學院訓練可是同出一脈。



然而二次赴法的潘玉良其畫風則一變再變，不滿足於現況所能掌握者，與多數的徐悲源學派堅持寫實主義的作法可是大相逕庭。筆者認為這樣的分歧與整個大環境是扣聯的。再者，就是潘玉良的性格本身是帶有浪漫主義的色彩傾向，而這一傾向可能又來自於她身為女性的自覺。

## 二、歸國時期（1928—1937）

在 1928 年底歸國的潘玉良，此時正是志得意滿的狀態，最能說明此一狀態的作品是她在 1929 年或 1930 年所創作的「榮」<sup>51</sup>（同一作品有另一名稱：「春」）。奚淞是如此形容：「『春』<sup>52</sup>是跡近於野獸派的奔放作品，一群裸女環舞於野地，乍看與歐洲當時前衛的作品一般無二，然而裸女的頭髮是黑的，樹林也是中國典

<sup>50</sup> 「徐悲鴻（1895—1953）用以構成他學派的核心是學院主義的教養和寫實主義的精神。」；「徐悲鴻一生中尊為信條的“勿慕時尚、勿甘小就，毋捨己徇人”等都是達仰傳授的訓言。」同註 47，劉新，《中國油畫百年圖史》，頁 38-39。但徐悲鴻學派輾轉至 80、90 年代中國的美術學院的教育，卻形成對古典寫實主義的追求，其脫離現實已是非常遙遠。

<sup>51</sup> 「榮」之一畫，在鮑加的文章及他其不同的論文及畫冊皆被載為 1929 所繪，但在 1934 年中華書局的畫冊說明卻有著「一九三〇年，繪於上海」的文字。

<sup>52</sup> 在 1934 年 4 月中華書局所出版的畫冊則將作品取名為「春」。

型的桃林。這幅作品的文字解說很有趣：『一九三〇年，繪於上海，為作者之理想畫。幼女歌舞，滿野桃花，一女折枝作花冠，加於詩人頭上。音樂家奏出美妙的情歌……』。<sup>53</sup>」此畫明顯參考了馬諦斯作品「舞蹈」的動態、烏拉曼克燃燒式的筆法。取材則源自古希臘神話「浴女群像」此一母題的探索，而此一探索亦是歐洲畫家的傳統作為。但潘玉良的「榮」直接跳

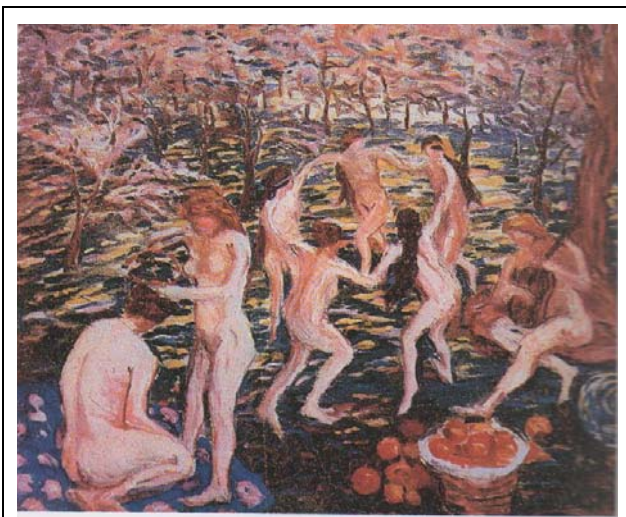


圖 7：榮，1930 年，布面油畫，尺寸、典藏地不詳

脫了滿足男性欲求（19 世紀法國學院派繪畫裡的女人體，主要功能便是要慰藉男性）或是注視、凝視、觀看等言語上無謂的辯論。畫家直接將她舒暢的情感傾注於畫面，便是這幅畫帶給觀者最真的感受。我們甚至可以想像左下角側腿坐姿，背對觀者接受花環的女詩人，正是潘玉良自身的投射。這一年，家庭、事業兩相得意的她是值得佩帶此一榮耀。

在她歸國的九年間（1928—1937）除忙於教學，往返寧滬；並與潘贊化、潘牟父子，共享天倫，在 1931 還繪製了一幅「我之家庭」，女畫家將軍戎裝扮的潘贊化及視為己出的兒子潘牟與自己一同繪入了她的世界。

幾年內潘玉良遊歷了祖國的江山，從現存的幾幅風景看來，主要仍集中於江南一帶，如南京的「秦淮河」、「大忠橋畔」、「南京夫子廟」、杭州「六和塔」，其他如「渡口晚泊」、「港灣泊舟」、「采石磯」、「寺廟<sup>54</sup>」、「小橋流水」、「湖上泛舟」等。上述除「秦淮河」一畫外，其他全數盡藏於安徽省博物館，而這批畫正她第二次赴法隨身所攜帶著的作品。

劉海粟曾經述說這麼一段故事「一九三三年冬天，贊化一個心愛的學生因“異黨分子罪”從安慶押到南京。玉良陪著丈夫，買通獄卒到監中去看他……“師母不用替我操勞，幾天後我就要上雨花台，化作一塊泥土去滋潤野草了。全

<sup>53</sup> 奚淞，〈客死巴黎的中國女畫家—潘玉良〉，《雄獅美術》，第 85 期，台北：雄獅美術出版社，1978 年 3 月，頁 44。

<sup>54</sup> 安徽省博物館藏品清冊及 2007 年北京首都博物館的潘玉良畫展，皆將「寺廟」一畫註明創作年份為 1939 年，與畫面實際落款為 1934 年不符，再者潘玉良於 1937 年赴法之後，便未再回到中國，特此說明。

國沒有寒衣的人上億，師母能縫幾件？……”為了不讓玉良傷心他不說下去了。過了很久，才吟出一首明末烈士黃道周的詩。這是贊化當年教給他的。玉良忙了一個通宵，才縫好棉衣，等她匆匆送到監獄，那個青年真的在雨花台就義了。贊化陪玉良到黃道周就義的大忠橋，要她畫下這兒的風景，來默念那位熱血男兒。<sup>56</sup>」不知道創作於1932年的「大忠橋畔」一畫是

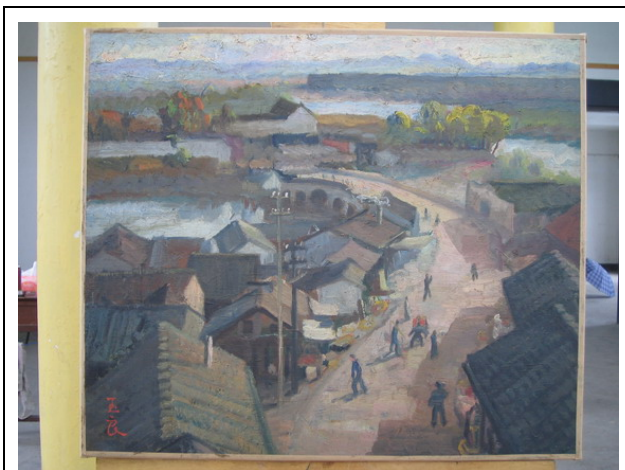


圖8：大忠橋畔，1932年，布面油畫，45x53公分，安徽省博藏<sup>55</sup>

否便是劉海粟口中的這幅畫呢？「記憶又常常會騙人，也可能有出入。<sup>57</sup>」所以雖說年代上有一年的出入，但其他皆盡符合。所以筆者推論此畫應是劉海粟所敘述的那一幅。相信是因這些畫對潘玉良具有非常的紀念意義，才有可能將它們帶在身邊四十餘年。

筆者擬再以「渡口晚泊」、「港灣泊舟」兩張作品來說明她此時的創作，並對這兩幅畫作一點年代上的論證。安徽省博物館文保專家賈德芳如此敘述她的發現：「在修復潘玉良油畫的過程中，我們發現有一幅名為〈渡口晚泊〉油畫的簽名與眾不同，從畫法與畫風上看，可以肯定是她的作品，但簽名卻不是她常用的「玉良」二字，我們對此十分費解，……偶然看到2004年3月3日《中華讀書報》上登載中國藝術研究院研究員、著名美術評論家水中天先生寫的『螢屏內外潘玉良—真實的潘玉良並不漂亮』一文中寫道，『實際上潘玉良原姓陳，後來被親屬收養，改姓張。潘贊化把她從妓院贖出之後，她從此改姓潘，一度叫潘世秀，在上海美專讀書和畢業以後她一直叫潘玉良』看到這裡我心中猛然一震，油畫〈渡口晚泊〉的簽名不正是『世秀』二個字嗎。……這幅油畫沒有落年款，但根據水中天先生敘述潘玉良用潘世秀這個名字最長時間，是在她與潘贊化結婚後到她在上海美專讀書之前，因此〈渡口晚泊〉的創作時間，應是在1913-1918年間。<sup>58</sup>」

<sup>55</sup> 劉新所著之《中國油畫百年圖史》第58頁有一註為「大中橋畔（南京）潘玉良1932年」的圖片，與安徽省博所藏者非同幅畫，未知該圖檔引自何處。

<sup>56</sup> 同註20，劉海粟，〈女畫家潘玉良〔代序〕〉，頁11。

<sup>57</sup> 同註20，頁2。

<sup>58</sup> 賈德芳，〈從修復的潘玉良油畫作品中解讀她一生中的點滴事〉，同註1，頁31-32。文中所引

倘若「世秀」這一曾用名的推論成立的話，「渡口晚泊」的創作時間應可以再縮減至 1917—1918 年間，因為在未曾習畫之前的潘玉良自然是無法畫出具有西式素描底子的油畫，甚至還可推論，此一作品為其在上海圖畫美術院時期初期所作。



然而，若將此畫放置在潘玉良 1930' 年代所有的風景畫作來看，尤其與「港灣泊舟」對照來看，所描繪者為同一地點。就畫面來分析，兩畫都可見其刻意找尋一個略為俯瞰的視點，以挑戰透視法則。兩畫都深具印象派色彩的觀察，而「渡口晚泊」夕照餘輝映於船身，而遠山與水面的綠相對於船的赭色，便顯得有些紫的感覺；而「港灣泊舟」一畫更直接在水面與遠山加入了紫色，這都有印象派的手法在裡面。由於「渡口晚泊」畫面重點描繪三艘需要處理透視問題的烏篷船，反使得近處的石階平台顯得有些退卻了，而「港灣泊舟」在遠近的處理上就更為自然，也更有表現力。整體而言，這兩張畫都利用了印象派的手法來完成，而風景畫本就是印象派風格的長項。再者，兩幅畫的筆法都相當直接而肯定，構圖完整、透視嚴謹，筆者推斷 1917 至 1921 年間的潘玉良應是畫不來的。最重要的一點為，兩張畫的尺寸一致，若是兩畫創作時間已間隔十餘年，尺寸相同的機率微乎其微。再者，初習西畫的作品，有可能被保留 20 年後，至 1937 年在潘玉良第二次赴法時一同攜出嗎？

所以在賈德芳女士的推測基礎下，筆者將大膽假設這幅「渡口晚泊」的落款簽名應為「卅一秀」，即該畫為 1931 年所繪，而取世秀的單名；也或許該落款就是「世秀」，但從學習過程及與 1929 至 1937 這一時期的風景作一比較，筆者認

---

「渡口晚泊」圖片為修復前的狀態，而註明尺寸 33x24cm，與其實際尺寸有很大出入，應為誤植。

為「渡口晚泊」於 1930' 年代前期所創作的可能性是最高的。

對於歸國期間的潘玉良，可從「榮」一畫可看到女人體、浴女或春之歌這類的題材在其剛回國期間便有了端倪。而這八、九年間所繪製的風景可以看出印象派及後期印象派帶給她的影響，顯然已逐漸跳脫歐洲學習期間嚴謹的學院風格，進而為她以後表現主義的畫風留下了伏筆。

### 三、探索時期（1937—1955）

潘玉良第二次赴法之後就是四十年的光景，而這一段不算短的期間大概可以分為兩大部份，前面 18 年（1937—1955）是繼續風格成型的探索。現傳世的潘玉良油畫主要集中在這段時間中所創作的，而 1955 年後便多作水墨而少油畫，筆者雖是以此年做為分期，主要是著眼於 1956 年後的潘玉良繪畫風格已趨穩定，而非僅依材料的改變來判定，所以後面的 22 年（1956—1977）則定之為風格時期。

探索時期的油畫可說是潘玉良一生創作的頂峰，不僅風格多變、取材不一，許多大幅畫作亦產生於此一時間，大量的油畫是集中在 1939 至 1946 年間，若是要將潘玉良油畫最「黃金」的時段切出的話，無疑就是這八年。那勇於嘗試、冒險、挑戰自我的精神，在此一時期表現無遺。

分析潘玉良的作品分期，從畫面而言，最突出的部份是她對於線條的掌握與轉變，尤其是輪廓線的部份。大概可以這麼理解 1937 年至 1938 年，基本上仍是採學院精神的作畫方式，結構、塊面、筆觸、光影、色彩相互結合，造成強烈的體積感，「紅衣教士」、「彈曼陀鈴的老人」可說是典型的代表。

1939 年結構開始鬆動，尤其光影、色彩不再絕對依附於人體的造型，如「持扇的自畫像」。1940 年開始以深色描繪輪廓線，而且越到後來越細、顏色越深，光影的明暗對比逐漸減緩，講究整體畫面大結構的顏色，而非著力於局部色彩，甚至先以固有色上彩、再隨形勾勒邊緣線條，這樣的線條與中國傳統的白描似乎有一定的關係（有人稱之鐵線描，其實是種謬讚），其觀察方式則仍是西方的，如「黑衣自畫像」等。從 1937 至 1940 這段時間的轉變，可以看出潘玉良正在從客觀的摹寫漸漸轉成主觀表現的作畫方式。

1940 年德軍進入巴黎，畫室被強行徵用，在避居郊區這三年間除靜物、人體、風景外，潘玉良亦作了許多動物的畫像。1940 至 1942 期間所繪人體顯然有

巴黎畫派的影子，尤其是莫狄里亞尼（Amedeo Modigliani）的影響，反應在畫的色彩與人體的姿態方面，尤其對於女性私處的體毛毫不掩飾繪出，更可看到一位勇於面對自己身為女性的潘玉良。但與巴黎畫派追求肉慾的頹廢風格，顯然還是不同的，這類畫作有「舒坦」、「女人與黑貓」等。而這時的潘玉良在繪畫上已漸有異國情調（相對於西方），像是「春之歌」這原本應為西方傳統繪畫題材加入中國意象的楊柳、桃花及東方女性人體等元素，成為她日後創作的主要方向，例如第五章要探討的「春之歌」。

1943 至 1944 色彩愈加強烈，野獸派的影響愈加明顯，例如「北國風情」。馬諦斯式的裝飾性圖案逐漸產生，例如「花衣女子」，1946 年達到高峰，這年所作油畫，尤其是女人體，在造型上誇張變形、色彩則靠近高更而往野獸派方向發展，例如「慵懶」、「躺臥」、「花樣容顏」等。之後的油畫則不再刻意追求細緻的輪廓線，這無疑又是再一次的自我解放，直到 1950 年的油畫都還留有類似野獸派色彩的創作，例如創作於 1950 年的「春之歌」。1952 年潘玉良開始以水墨的方式嘗試畫女人體，例如「希望與和平」、「攏髮」、「擺弄」等，而「希望與和平」一畫中的人體動態在 1953 年被轉化為著衣女子成為油畫「採花姑娘」。

1948 年後的作品往往出現不規則十字或交叉的顏色與筆觸舖滿於背景，如「向背」、「背坐女子」等油畫，再到水墨創作都可看到此一痕跡，甚至到水墨創作的高峰期時擴及主體，並形成其深具特色的人體點彩方式。1953 年所繪「老婦人肖像」、「跌坐女人體」、「採花姑娘」乃至潘玉良於 1955 年所創作的一批具中國民俗風情等油畫，如「雙人扇舞」、「雙人袖舞」、「舞春風」等都還是有十字型的筆觸背景。1956 年以後水墨創作成為潘玉良創作中心，油畫則散見其中。以下將舉幾幅油畫來說明此一時期的風格轉變。

「彈曼陀鈴的老人」主要還是延續學院教育的精神，明暗對比強烈、構圖穩定，非潘玉良的創作典型，整體而言筆法嚴謹而顯得不自由，這不自由或許是源自於老人的正襟危坐，

下彎的嘴角與非直視的目眼神似乎滿懷心事，棕色的主體又加強了此一氣氛，但



圖 11：彈曼陀鈴的老人，約 1938 年，布面油畫，67x93 公分，安徽省博藏

也因此襯托了畫面中心的七彩領巾與藍色圍巾。

潘玉良創作於 1940 年的「黑衣自畫像」是常被論說的作品，這年巴黎淪陷，潘玉良避禍郊區<sup>59</sup>。從她所著短袖黑色旗袍看來，應是該年春末至初秋期間所繪，從其所坐的椅子與 1944 年所繪的「花衣女子」的椅子作對比，應為同一把，由此可推測「黑衣自畫像」是在巴黎的畫室所繪。1937 年赴法的潘玉良為辦理畫展，幸而躲過中國的戰禍，卻在歐洲碰上了法西斯主義及其所引發的戰爭，相信此時的潘玉良內心定然有著無比感傷，或許感於自身的遭遇，也或許為中國與歐洲的戰亂而憂心。

這一年她 45 歲，是創作的高峰期，從畫面來看，這畫像可說潘玉良所有自畫像中最自我美化的一幅。身著黑色短袖旗袍，頭梳「貞德裝」瀏海<sup>60</sup>，在土黃色牆面與白色桌巾的背景把 S 曲線的動態襯托得更為明顯，左邊上半部的瓶花平衡了黑色旗袍的重量。在造型與色彩上並不追求塊面與光影，反而以固有色效果上彩，再以細線勾勒輪廓（與 1938 年之前表現量體與印象派的色彩是截然不同的），刻意營造東方意味的形象。中西融合的畫風初顯端倪，她似乎正在找尋創作上的自我身份認同，所以黑色旗袍的穿著便不是沒有理由了。這樣具中國書畫意味的筆法在法國人眼中應是相當新鮮的，加以潘玉良中國人的身份，在一定程度上讓這樣的風格產生了說服力。另，這幅作品於 2005 年的修復時，由於顏料老化，已進行了顏料正面粘合的工序。



圖 12：黑衣自畫像，1940，布面油畫，91x64.5 公分，安徽省博藏

<sup>59</sup> 畫冊《潘玉良—華裔美術選集（Ⅲ）》第 89 頁圖版「黑衣自畫像」的說明文字：「這幅畫可說是潘玉良自畫像中的代表作。這一時期她當選為中國留法藝術學會會長，並獲『法國國家金質獎章』，正是意興風發的時光。《潘玉良—華裔美術選集（Ⅲ）》，頁 89。」筆者按，若依圖版為「黑衣自畫像」有落款為 1940 年作，則《潘玉良—華裔美術選集（Ⅲ）》第 89 頁所引述 1944 或 1945 年的生平作為註腳，則容易引人做錯誤聯想。因 1940 年正是德軍入侵法國的時候，自畫像那帶著哀愁的眼神是反應潘玉良不安的心情，絕非意興風發的時光。

<sup>60</sup> 「謝里法憶起印象中的潘玉良寫著：『每次她總著覆額的瀏海，這種髮型據說是法國的所謂『貞德裝』，有時還戴一副重重的黑框眼鏡……』」謝里法，〈青樓畫魂·潘玉良的藝術生涯〉，《雄獅美術》，期 157，台北：雄獅美術，頁 30。



圖 13：「女人與黑貓」，1941，布面油畫，109x79 公分，安徽省博藏



圖 14：「舒坦」，1941，布面油畫，91x59 公分，安徽省博藏

1941 年的「女人與黑貓」、「舒坦」是潘玉良一貫喜好的女人體創作，這兩幅畫，其畫幅在其油畫中算是較大的。這一年她延續以細緻的輪廓線來描繪女人體，但兩幅畫都不禁會令人聯想到其他畫家的作品，尤其是莫狄里亞尼作品中對的紅色與女人體姿態的處理方式。而「女人與黑貓」在主題上易聯想到馬奈的「奧林匹亞」與提香的「烏爾比諾的維納斯」，因貓的出現而令後總是將牠指為情慾的暗示；「舒坦」在女體動態上又易聯想到哥雅的「裸體的瑪哈」，將手往上彎至頭後方，以讓人體得全部舒展開來。但這兩幅畫與其他大師不同的表現地方是目光，「舒坦」中的女人眼睛闔上、「女人與黑貓」則望向他處，猶在反應潘玉良心中的愁緒。白描式的線條亦是深暗書畫者所獨有的表現方式，這都為潘玉良的畫增添了東方色彩，儘管所繪者皆為西方女子。所以在看似為巴黎畫派的表面，實質為東方的精神貫穿其中才是此一時期的作品特質。將這兩幅畫對照於所繪白



圖 15：「背影」，1939，紙本白描，26x42 公分，安徽省博藏

描，更容易知曉潘玉良那時所欲追求的藝術表現方式。

1943 至 1946 可說是潘玉良的野獸派時期，尤其是在 1946 年所作的女人體更是達到高峰，以「花樣容顏」為例，在構圖方面，刻意誇大的人體曲線超越解剖學上的理解，不合透視法則的梳妝台，都是為了配合構圖而作；在充滿曲線的內景，潘玉良不忘以門及欄杆的直線來平衡與對比。色彩上，高明度而帶有印象



派色彩的外光景緻，將室內的彩度拉得更高；藍色帶紅花的地毯與紅色的椅子反光到人體，令其含蘊冷暖對比的色彩。畫中女子的目光投射至梳妝鏡僅是為了觀看自己矯作的身體？

潘玉良這時期的作品雖然模仿自野獸派，卻未如野獸派那樣極端的變形與幾乎解構的色彩關係，是一種由印象派過渡到後期印象派的感覺。畫中的女體雖都帶著那麼一點造作的姿態，卻絕非是纖弱無力的，而是一種飽含生命之力量的狀態，甚至令人聯想到高更多於馬諦斯。

1950 所作的「春之歌」長年被誤植為 1930 年所作，導致後世多將潘玉良的野獸派風格往前提了十幾年，實際上潘玉良在這畫的暗處落了款，並署上年份。另把創作年份誤植為 1930 年者<sup>61</sup>，則有創作於 1940 至 1941 年左右，典藏編號 308 的「春之歌」，將待第五章深入分析。

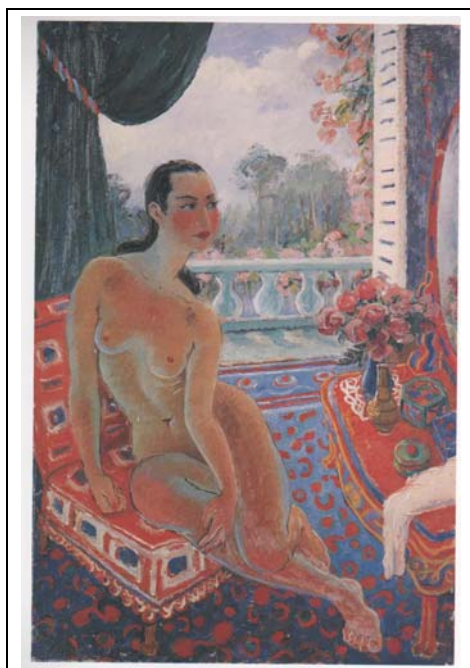


圖 16：「花樣容顏」，1946，布面油畫，78x120 公分，安徽省博藏



圖 17：「春之歌」，1950，布面油畫，71x98 公分，安徽省博藏

圖 18：「春之歌」落款「玉良 50」

<sup>61</sup> 由安徽省博物館主編、江蘇美術出版社於 1988 年 3 月的《潘玉良美術作品選集》，將兩幅「春之歌」註明年份為 1930 年，於這之後的出版物及研究論文盡皆從之。今經實地檢視潘玉良親筆落款，則知一幅為 1950 年，另一約為 1940 至 1942 年間創作。

潘玉良在 1955 年創作了一批具中國民俗風情的油畫與水墨，其特點為人物姿態誇張並呈現樣式化傾向，身著中國傳統服飾，手執道具，或扇舞、或袖舞，皆為兩女一組的互動情境。油畫部分，在十字交叉紋的土灰色背景上，人物色彩顯得濃烈，紅、白、黑等色為主，間或有綠、黃、藍等色。

以「舞春風」一畫為例，二女上衣一為深紅、一為鮮紅，再著藍褲與白褲皆帶花。二者的表情似陶醉於舞蹈之中，姿態幾近失去重心、運動中的感覺，形成曲線的無盡循環。背景的十字紋為 1948 年後所發展出來的特別畫法，一直延續到日後的水墨，都可看到這一特質，亦有其他評論家將這樣的方法與秀拉的點描法聯繫在一起，但筆者認為兩者之間並沒有絕對的關聯，因為點描法主要表現於色彩，著重於科學分析，而潘玉良的十字交叉紋則無關於科學色彩，僅是作為表現技法而已。

在潘玉良的所有創作中，最特殊的就是留存了兩張抽象繪畫，從背景的用色習慣，約可推測為 1950 年代左右所繪製。由此可知潘玉良對繪畫的實驗精神，可能是抽象畫並非合適於她的作創方式，這兩幅畫便成為一時的遊戲之作。



圖 19：舞春風，1955，布面油畫，  
54x74 公分，安徽省博藏



圖 20：「神話圖」，約 1955，布面油畫，  
45x54 公分，安徽省博藏

#### 四、風格時期（1955—1977）

1952 至 1956 其創作重心由油畫過渡到水墨，1956 年後，潘玉良所作的油畫便非常的少，具年款者有：1957 年「蹲式女人體」、「披髮女人體」；1961 年「母與子」，另有數幅未落年款的小型油畫應也是在 1956 年後所繪，如「母愛」、「雙人扇舞」、「排練」等畫皆為 24x33 公分，筆法一致，繪於紙板，屬油畫的色彩小稿。從材質的改變劃分潘玉良的創作分期或許是一個方法，且不論技法的差異，

繪畫材料轉換的本身直接就會反應在視覺效果上。就表現形式而言，斷無可能以水墨來描繪色彩濃烈的野獸派色彩，還不論及在精神、情感或內涵上其所傳達的差異性。曾有人以「潦倒」來形容她與常玉當時的生活狀態（但在藝術創作領域上卻是最富足的），潘玉良會選擇創作成本較為便宜的水墨與經濟條件的限制是息息相關的，而這樣的選擇又使她這段時間的作品明顯呈現風格化的傾向。作品題材不外兩大類，一、與人體、人物（如：人體、母子親情、具中國情調的民俗風情、浴女圖等，而這四者又經常相互融入，其中以人體表現為最多，另有少量的肖像畫等。）；二、靜物。

大量的水墨產生於這個時期，而水墨的技法與色彩又回過頭來影響到油畫的表現，這可從她在 1961 年所創作的油畫「母與子」(同樣的構圖亦另有一張水墨)看出，色彩與之前所作油畫相比較就淡雅許多，有種朦朧感，明度高，彩度變低，色彩對比趨向溫和。從襯布的花紋邊緣線所使用的墨色與筆法，幾近水墨的色感（那是在黑色顏料之中摻入大量松節油所達到的效果），相對而言，人物輪廓線、髮色等黑色還是保留了較為油畫的處理方式。在筆法上，自 1953 年起潘玉良使用十字交叉紋來表現背景與人體，一直到 1958 年轉化在水墨則為點描暈染的人體，賦予人體以呼吸感。而油畫「母與子」又可看到以類似於水墨的筆法，轉換成以短促跳躍的方式來繪滿於母子身上及其背景。將兩幅「母與子」擺放在一起更可以看到油畫與水墨相互之間的影响，中西融合的主張在此顯現無疑。

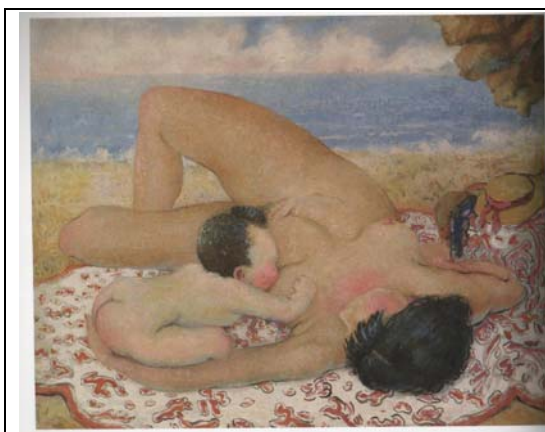


圖 21：「母與子」，1961，布面油畫，99x80 公分，安徽省博藏

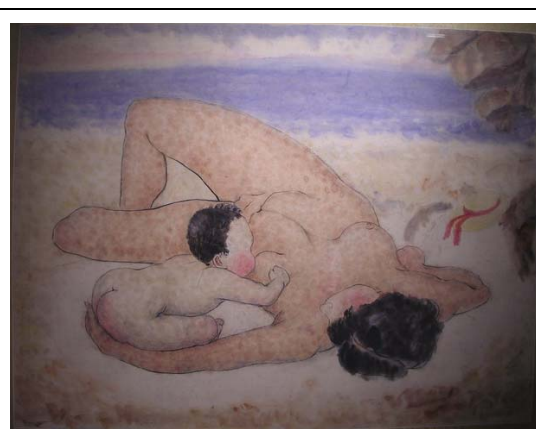


圖 22：母與子，年代不詳，水墨紙本，尺寸不詳，安徽省博藏

1960 年之後的創作方式幾已定型，現存多幅尺寸較大的水墨都可找到與之相對照的素描（白描）稿。例如潘玉良將一幅作於 1939 年現名為「懷抱」的

小稿，在 1968 年反向放大為水墨現名為「柔情」。



從現存的作品來對其創作的四個時期作一比較，筆者認為最重要的時間點為 1939 年至 1940 年，為第二次赴法後的第三年。由她大量的人體素描及白描中，可以看到嘗試以東方的線條來描繪深具解剖概念的人體，而這項堅持自 1939 開始持續了三十幾年，即使是在 1946 年野獸派時期的高峰，其素描仍具此一特點，可以看出潘玉良在這方面所作的努力。而人體解剖的精到是其於 1921 年至 1928 年在歐洲留學期間所打下的基礎，東方的線條則是在 1929 年至 1937 年歸國時期受張大千、黃賓虹等人影響，再者劉海粟對其「中西融合」觀念上的啟發不可謂不大。由此來看風格時期的作品，實際是過去經歷的綜合展現，潘玉良所作者大部份都是在此一基礎下再求精進。1970 年後的潘玉良年歲已高，創作數量銳減，但直到 1977 年逝世之前仍積極參與各項展覽。

### 第三節 潘玉良作品的美學分析

#### 一、西學爲體、中學爲用

綜上所述，潘玉良自 1940 年後便刻意將原屬於書畫的線條用之於油畫，爾後更是直接創作水墨，可說是與她一生的藝術主張「合中西於一冶，及由古人中求我，非一從古人而忘我之」相契合，然而再仔細觀察又會發現在東方情調的表象下，潘玉良的畫作骨子裡還是以西方的功底見長。而這「骨子裡」可能還不僅是技巧的差異，更是因爲那作品氣質展現的絕非是中國書畫傳統，那傳統甚至是一個容不下潘玉良出身的階級所擁有的。傳統中國書畫所要傳達者爲「弦外之音、畫外之意」，首重「氣韻生動」，講究的是天人合一的境界，線條所要表達者爲「氣」。而中國人所指的「氣」非實非虛，既是物質也是精神，所以論氣順不順、氣場好不好，指的是一種狀態，而這狀態是流動的。這與古希臘以來西方的藝術一直著力捕捉瞬間，努力再現當下的「真實」是完全不同的生命觀、宇宙觀，而西方世界亦由此演繹出二分法的哲學思考模式。若論潘玉良的風格轉變是從「形似」到「神似」、從「體塊」到「線條」、從「呈現」到「表現」，實際上還是在二元邏輯下的分類。

潘玉良一生所畫者以人體爲眾，從現存的潘玉良作品得知其有百分之八十的作品皆與人體有關，尤其是女人體，所以對她的繪畫風格的分析，從人體繪畫入手或許是一項不錯的作法。然而，裸體這類創作題材向來在中國傳統的藝術表現中就是處於缺席狀態，不若西方是將其視爲主要的藝術表現形式，即便是在基督教義盛行的中世紀，還是需要格式化的人體來譴責裸體的原罪，亞當與夏娃可以作爲典型代表。甚至基督受難於十字架亦是以赤裸示人，以昭顯人類的本質及所欲傳達的痛苦與解脫合而爲一的教義<sup>62</sup>。

是否是因爲中國傳統哲理本身便不利於人體的創作<sup>63</sup>，所以近代中國的畫家堅持以人體爲主要創作題材者並不多（這裡所指爲與潘玉良同一時期的畫家及創作上的比例），似乎僅有常玉與潘玉良二人，而他二人在法國便是鄰居（可能是地緣因素，因巴黎的畫室採用人體爲教學與創作是常態，再者畫室費用都相當低廉）。而環境真否產生了如此絕對的作用？筆者認爲環境對創作的影響是直接而明顯的。

<sup>62</sup> 本段文字受法國哲學家、漢學家余蓮（François Jullien）所著《本質與裸體》一書啓發甚多。

<sup>63</sup> 余蓮（François Jullien），林志明等譯，《本質或裸體》，台北縣：桂冠，2004 年。

不可避免的，身處於當年時代動蕩之下的她一定會接收到「中學為體、西學為用」、「中西融合」的歷史感召。但這一中西融合實際是兩相矛盾的方法，不只是因為技巧的差異所造成的，主要是潛藏在表現形式背後的思維差異，而思維的成形又總與環境社會聯繫在一塊。當年中國的大環境實際是無法讓她自由的創作，所以潘玉良為了藝術選擇到巴黎做為後半生的居住地，就是要努力追求創作與人格上的自由。其在法國後期多作水墨，表面看來是企圖回歸自身的傳統，然而更是在挑戰法國人傳統的藝術見解。我們可以從以下各家說法來看出西、東方是如何看待潘玉良的繪畫（線條）。

「她的作品融合中西畫之長，又賦予自己的個性色彩。她的素描具有中國書法的筆致，以生動的線條來形容寶體的柔和與自在，這是潘夫人獨創的風格。……她的油畫含有中國傳統水墨畫技法，用清雅的色調點染畫面，色彩的深淺疏密與線條互相依存，很自然地顯露出遠近明暗、虛實，氣韻生動……她用中國書法的筆法來描繪萬物，對現代藝術已作出豐富的貢獻。上面這段論述，是法國巴黎東方美術研究家葉賽夫先生為中國僑居巴黎女畫家潘玉良畫展特刊所寫的一段話，可以代表西方理論家對她的評價。<sup>64</sup>」顯然西方人認為她用的線條是中國的傳統書法。

再看黃永川對她所作水墨的評價：「潘氏在水墨方面的發展，缺乏中國繪畫之基礎，但依其深厚之學院美術素養，在水墨方面的創作，只能以西畫的觀點欣賞，……所具備之形感、肉體之量感，相當厚實……但論線條，反而世界（是借）用來描繪形體之用，本身之美感不及物象體積之描摹來得扎實……。<sup>65</sup>」而孫家勤是這樣說：「畫面本身的線條不屬於中國式的線性，更遑論有人稱之為『鐵線描』。<sup>66</sup>」所以傳統書畫研究者與畫家並不認為那是屬於中國的線條（所幸潘玉良沒有也無能在傳統水墨裡打轉，若是她的線條是真的「鐵線描」，還真無法展示其個性自由的一面，對她後期的藝術表現僅需套上傳統的框架去解釋即可，那便無趣了），由此亦可知曉東、西方文明對同一事物南轅北轍的不同見解（當然是各自養成教育等背景的差異所形成的）。而身處當時強調「中西融合」的環境下，讓這時代的畫家們有了與眾不同的氣質：一種矛盾、不合時宜的氣質，也正是這種矛盾、差異讓他們的作品更形有趣。

<sup>64</sup> 同註 20，劉海粟，〈女畫家潘玉良〔代序〕〉，頁 2。

<sup>65</sup> 文中的「世界」應為「是借」，可能是筆誤。同註 37，方崇瑜，《中國畫家潘玉良（1899-1977）繪畫之研究》，頁 108-109。

<sup>66</sup> 同上註。

所以張元茜是這樣寫道：「中西合璧一直是中國二十世紀以來非常動人的藝術口號，但是如何『合璧』是更具體而迫切的問題，許多畫家終生都在追求這個問題，也就有了各種對這問題的解答。例如徐悲鴻、劉海粟等人，在面對這個問題時，都以利用西洋的寫實或光影效果來『改良』中國畫的立場解決。但是，潘玉良就從另外的角度來看這個問題。她的經驗及技巧均得自西方藝術，但她卻嚐試了東方的精神貫注在作品中。<sup>67</sup>」所以對於潘玉良在風格時期的創作應可總結為「西學為體、中學為用」這兩句話。

## 二、中心與邊緣

而從其比小說還傳奇的一生對應於創作上的矛盾，似也能看到中國現代化過程的不適應。清末的中國並非自甘於後殖民地的角色，那是迫於列強欺辱下的無奈，如同潘玉良被迫就於青樓（從失去雙親，爾後被托孤於舅父，全無自主之機會），亦非出於自願。她的一生猶如中國近代史的觀照。然而不願隨波逐流的她，捉住機遇便義無反顧、勇往直前，不願成為魯迅筆下的阿 Q，不欺侮人但也絕不無緣由地讓人欺侮<sup>68</sup>。而舊社會的士大夫卻仍有如阿 Q 之流者，（這是舊中國「禮教吃人」最被詬病的方面，是文化大革命所極欲除去的，然十年文革非但未能破四舊，反將人性最黑暗的地方挖掘了出來，這潘朵拉的盒子打開後，人性扭曲變形影響至今。）對她多加詆毀，令其選擇再次赴法，並甘心為了自由而後生窮苦。

在嘗了西方自由創作的甜頭後的她，便不應再走回頭路，而是歷史使命感或是中國人的血脈作祟，潘玉良在赴法數年後又把中國書畫的元素擺入其創作。若是從另一方面來說，可以看到其在創作上努力改變的痕跡，這改變又是被法國人所認可的，但已無關乎主流藝術圈了。同樣在 1960 至 1970 年代，友善的法國並不代表英美集團的看法，所以當時的中國註定無法與西方世界接軌，對照於潘玉良晚年的生活與畫風，如多數巴黎畫派的畫家一般，總在社會邊緣打滾，只是晚了近二、三十年，亦只能自外於主流市場而生活困頓。但隨著近二十年內中國的崛起又帶動了華人藝術市場（前輩畫家的作品被當作籌碼而水漲船高，對於這些畫家的作品分析往往受限於藝術市場的詭譎氣氛，充滿了花俏的恭維術語，如

<sup>67</sup> 張元茜，〈潘玉良的「酒吧女郎」、「裸女」和「梳妝的女人」〉，《現代美術》25 期，台北：台北市立美術館，1989 年 8 月，頁 36。

<sup>68</sup> 劉海粟曾於文章這樣描述潘玉良在遭受謠言之苦的反應時，玉良是如此說：「謠言對我來講並不是恥辱，只能證明我沒有和你們同流合污。我不會欺侮人，但決不讓人欺凌。」同註 20，劉海粟，〈女畫家潘玉良〔代序〕〉，頁 9。

重重謎霧阻礙著獨立判斷能力)，全球經濟風水輪流轉又轉回到了亞洲，潘玉良的藝術成就在此一背景下被逐漸地建構當中。實際上從她一生作品風格的轉變，足可套上全球化與在地化的論證過程，這兩相矛盾的衝突性，正是形成其作品風格的基礎。然而，正是那種不適應與不合時宜讓我們在藝術上找到了新的出口，而真正的勇者總是不合時宜地為我們開拓新的疆域<sup>69</sup>。

---

<sup>69</sup> 石楠的小說及謝里法的文章這樣形容 1917 年潘玉良考取上海美專時的一段插曲。當時劉海粟因大膽採用人體模特兒的教學方式，正被衛道人士斥為「藝術界的叛徒、教育界的蠹賊。」美專的教務處為避免再引事端，故讓考試成績優秀的潘玉良榜上無名。這事最後在劉海粟的支持下，親自將她的名字重新補在錄取名單之中，並至玉良家來，當面表示了歉意，並鼓勵說：「追求美的人，從來就是勇士，美專正因為收了你們這些勇士，它的青春才煥發出光彩來！」劉校長一手替她打開學府的大門，他的這番勉勵，也成為終生難忘的銘言，她從此踏上了藝術之途，決心當一名真正的「勇士」。謝里法，〈青樓畫魂－潘玉良的藝術生涯〉，1984 年，頁 33。



## 第四節 小結

對於潘玉良作品現在最重要的工作應該是完成斷代、推斷創作年份、現存作品統計（含各典藏單位）及影像、尺寸、材質等建檔、造冊工作，這是所有藝術史分析的基礎。現今因潘玉良的畫作在藝術市場正處於節節高漲的狀態，趁機混水摸魚的不肖畫廊每每以劣質偽作冒充真蹟<sup>70</sup>，除造成藝術市場的混亂外，對於未來的研究者也會形成莫大的困擾。（好像很少聽到這些偽畫集團被揭發或是被處以民、刑事的的情事，收藏界都把買賣藝術品當成極私密的活動，若真買到假畫也僅能啞吧吃黃蓮，當作繳“學費”。）

至於斷代工作何以重要？以潘氏現存最大的油畫「春之歌」為例，之前江蘇美術出版社於1988年所出版的《潘玉良美術作品選集》，將「春之歌」的創作年份署為1930年，導致後來的研究者不斷的延用，其後果就會推斷出錯誤或者是說不那麼準確的結論。例如王玉立因把該畫當成1930所作，在畫面分析之後得出「相互之間缺乏內在精神上的聯繫（這與當時在國內一不能自由地以人體作模特兒進行藝術創作有很直接的關係），反映在畫面中的主觀情緒不強。<sup>71</sup>」這樣的結論，顯然美術史的研究者亦認為，1930年在中國與1940年代在法國的潘玉良其受環境的改變與創作風格的形成是有相對關係的。但由於引用錯誤資料則導出錯誤的結論，而這資料的出處又是被認為是具有權威性的安徽省博，一般人當然不會也無法去質疑。現該油畫因修復的檢視及風格分析等工作的完成，應可確認是在1940至1941年期間所繪製，在1952年前又有部份畫面重繪，但絕非1930年的創作。若非因修復工作的進行，則此畫在潘玉良一生創作中的位置不知還會被錯放到何時，現在算是還原了這作品部份的歷史真實。

其次尺寸、材質、典藏單位的出注亦很重要，當然後人根據畫作的題材所給予的作品名稱，往往也會影響研究者的判讀。由於安徽省博物館所典藏潘氏的作品可說佔了現存傳世的絕對多數，而潘玉良的歷史定位也確實必須從其作品來尋求，是以安徽省博物館握有最佳的發言權與優勢，尤其是潘玉良至今於中國的藝術界尚未完全被定位（這可是多少研究者夢寐以求的機會），這機會就猶如梵谷之於荷蘭。筆者相信僅從美術史的角度來觀看潘玉良及其作品，便是很好的研究

<sup>70</sup> 例如近年來《藝術家》雜誌的封底經常有某畫廊刊登販售“潘玉良”的畫作，實為粗劣之贗品。

<sup>71</sup> 王玉立，〈潘玉良—頑強堅持地為藝術獻身，探索中西藝術融合道路〉，《藝術家》245期，台北：藝術家雜誌社，1995年10月，頁210。

課題，期待安徽省博可以儘快完成相關資料的建立，以利後人在明確的基礎下得以繼續前進。再者，也令偽畫集團明白研究的力量，而不會到處放話「其手頭尚握有四十餘張的“潘玉良”籌碼」<sup>72</sup>。如此藝術品的「真實性」才得以建立，在面對複製品或贗品才得以獲得其應有的權威（以此話對應於班雅明〈機械複製時代的藝術作品〉）。

對於潘玉良的創作方式想提出兩個問題，留待未來的研究者討論。

1. 身體痼疾與畫面的關聯性：安徽省博現今留存的三千多張潘玉良的素描以寫生人體佔絕大部份<sup>73</sup>，而潘玉良的人體創作自第二次赴法之後明顯分有兩類：一是寫生的人體；一是理想化（或東方化）的人體。理想化的人體全部為女性，其中有大半的臉孔未曾畫上鼻子，這樣的現象全部集中於二次赴法以後，然而這是屬於有意的留空，還是可以反應為她長期以來受鼻炎所擾嗎？

2. 材料的選擇：1956年後的二十年間，潘玉良創作基本上採以水墨的方式居多，若要以其材料的改變來當作她的風格劃分時間點，是否應該再小心推敲？因為中西融合的作畫方式，自1941年起就一直存在。材質的改變或是迫於當時的經濟條件的選擇（水墨相較於油畫，在創作上的材料費用與時間都更為節省）<sup>74</sup>？還是出於自主的藝術需求？也或許是二者皆而有之吧。

在進行本章節的書寫時，筆者不斷地自我提醒千萬不可人云亦云，盡力站在創作的角度來思考潘玉良作畫時的情境，所以在處理畫面分析的時候，大部份是

---

<sup>72</sup> 筆者於2008年初上網搜尋潘玉良的相關資料，無意見看到一篇文章〈炒潘玉良畫作，忍功要一流〉，大意是講藝術品投資的方法。一位被稱為「老板」的人，這樣表示：「對我來說，畫家是工廠，生產產品的。某個畫家的產品被我鎖得差不多，他們就稱我為老板。」另有位男士補充說：「講到潘玉良，他是老板。」這老板又說：「潘玉良的畫作，我有40幾幅。」但引起筆者興趣的是，湯臣集團董事長徐楓出價1,740萬元，在藝流的秋拍標下潘玉良的畫作「裸女」。為把作品順利的賣出去，這「老板」可是花了很多心思，包括請名家「論述」、「鑒定」，成立「潘玉良研究會」等，作足了工夫。然而最重要的作品本身，是像了九分潘玉良，但似乎就差了一分，套句北京琉璃廠的話「這畫不真。」他們請名家撰寫的文章所下的副標題為「真品中的精品」，企圖驗明正身，雖然筆者不是水墨的專業，但從一些細節仍可看出一些端倪，另，那幅「裸女」畫得很次。網路資料：2008/2/1 點閱 [http://mag.udn.com/mag/wealth/storypage.jsp?f\\_ART\\_ID=107868](http://mag.udn.com/mag/wealth/storypage.jsp?f_ART_ID=107868)

<sup>73</sup> 採訪安徽省博物館保管部王丹丹副主任得知其館藏潘良素描為3982幅，筆者於台灣國立歷史博物館潘玉良畫展、安徽省博展覽廳、北京首都博物館潘玉良畫展見到其中數十張，人體素描（白描方式）佔絕大部份，另有粉彩單色素描數張、人物頭像等。

<sup>74</sup> 此說由修復師李福長提供，他認為潘玉良改變繪畫材料，最大的原因應該是經濟因素。筆者亦認為此說可能性相當高。第二次赴法的潘玉良，經濟條件不好，這是她許多朋友所清楚的，從1948年起開始接濟國內家中的生活。而1955年後畫水墨的紙張還是由潘贊化由安徽幫忙寄送到法國，然而當時的潘家整個狀況已經在走入下坡（應該說是整個中國的經濟正在走下坡，幾年後的大躍進與文化大革命，更斷送掉一整代人的未來，其中亦包括潘贊化的兒子潘牟），而潘玉良還要想辦法賣畫、匯款資助家中的經濟。李福長先生於修復潘玉良作品期間（2004年11月至2005年6月），曾至安徽安慶拜訪潘贊化家屬，並查閱了潘玉良與潘贊化的信札，裡面便有記載著潘贊化曾幫忙寄送宣紙至巴黎。

以自身從事油畫創作的經驗來予以直觀的判斷，可能會有流於過於主觀的危機，但亦不失在評論潘玉良作品的一種方法，在此說明。

## 第四章 潘玉良遺作的保存、修復與展示

1927年，「邱代明與未婚妻林寶權也回來了。玉良將她留學法義數年大小油畫數百幅託林邱二人先攜帶回來。所有圖畫置貨倉中，預付了一筆很重的運費，不意那條郵輪駛到半途，貨艙忽然起火，不敢開倉灌救，唯恐火燄一接觸空氣，便蓬然一聲將船炸燬，只有將貨倉更行封固，聽倉中一點殘餘空氣，慢慢燃燒，東西燒盡，火亦自熄。那時船上數百客人性命都在旦夕之間，大海茫茫，誰來援救，只有聽之而已。船行十餘日，幸未爆炸，抵達上海吳淞口，始開貨倉檢視，百物一空，玉良數百幅心血結晶，均被火神收去了。<sup>1</sup>」爲此，潘玉良在第一次留歐紀念展在報刊上發表感言提及：「有許多朋友親戚們——尤其是藝術界的朋友，很關心我在國外的的工作，要看看我的畫，我很慚愧！隨身帶回的都是義大利的幾張習作，以及行旅中畫的幾張小品，最不幸的就是我幾年前在法國做的許多畫，因為遭難著了火，都燒沒在火海裡了。所以不能把留歐全部作品貢獻出來！」<sup>2</sup>一般說來，運輸與展示期間是文物及藝術品最容易遭受毀損的時候，對於潘玉良第一次欲將其在歐留學期間的作品運回國內，豈料全數成爲灰燼的此段敘述，正可爲博物館的文物管理作了一個很好的案例。時隔57年，潘玉良第二次赴法遺留的作品又一次運送回國，總算是安全的抵達了上海，而後到了合肥安徽省博物館，只是這次她早已不在人世。

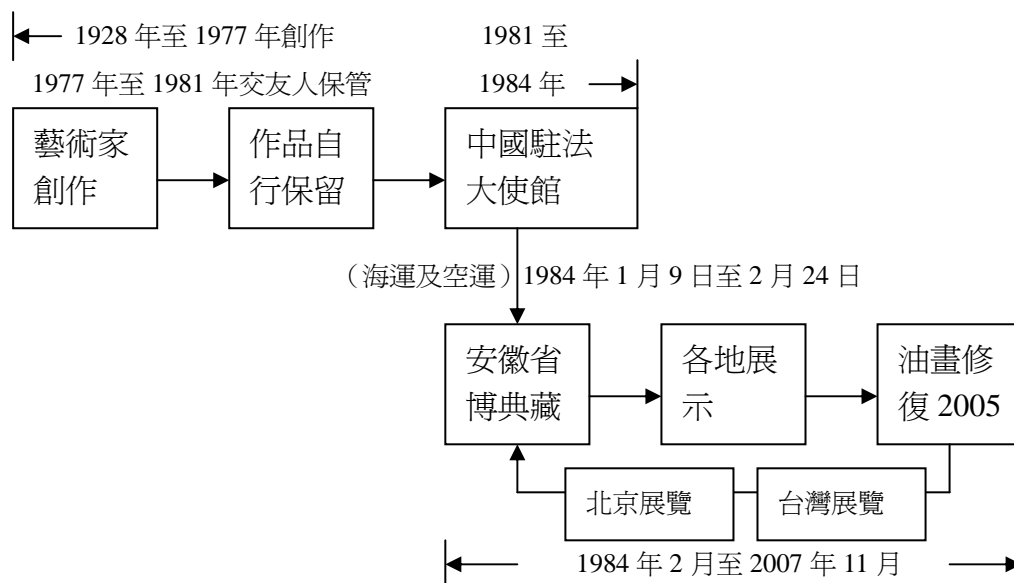
---

<sup>1</sup> 蘇雪林，〈七十年前女強人：潘玉良的悲劇〉，《中外雜誌》，卷54，第2期，台北：中外雜誌，1991年8月，頁50。

<sup>2</sup> 阮梨碧，〈潘玉良的人格發展與藝術創作關之研究〉，台北市立師範學院視覺藝術研究所，2005年1月，頁55。

## 第一節 作品典藏—從法國到中國

為方便說明潘玉良從創作、典藏、修復到展示的作品流向，筆者以安徽省博現藏作品為標的製一時序流向說明圖。1928 年是潘玉良自歐洲留學返國的第一年，亦是安徽省博館藏潘氏作品年份最早的可能，此表便以這年為開始。而 2007 年 8 月潘玉良的作品在北京首都博物館展出三個月，是以該展結束為終<sup>3</sup>。



「潘玉良作品創作、典藏、修復到展示時序流向示意圖」

### 一、在法期間

1977 年 7 月 22 日潘玉良以 82 歲高齡病逝於巴黎，這時十年文革才在中國告一段落。摯友王守義將其安葬於巴黎市郊的蒙巴那斯墓地<sup>4</sup>，他一方面將潘玉良已然辭世的噩耗通知家住安慶的潘牟<sup>5</sup>，並遵囑託設法將其作品全部運回國

<sup>3</sup> 本節文字主要參考安徽省博物館前館長鄧朝源〈回憶“畫魂”歸來路〉一文，間或參照安徽省書畫院鮑加、潘玉良家屬潘忠丘等人的說法。鄧朝源，〈回憶“畫魂”歸來路〉，《安徽省博物館建館五十周年文集》，合肥：安徽人民出版社，2006 年 10 月，頁 32-40。鮑加，〈尋找潘玉良在巴黎的足跡〉，《藝術家》，1988 年 12 月，頁 149-151。潘忠丘，〈潘玉良遺作遺物返還案始末—及我對於此案淺陋的法律探討〉，世紀在線中國藝術網，2008/1/30 點閱 <http://hk.cl2000.com/?/discuss/focus/wen14.shtml>。

<sup>4</sup> 據林藹的描述，潘玉良晚年生活困頓，蒙巴那斯墓地非常昂貴，幸得法國文化部的幫忙，才能買到這塊墓地。林藹，〈充滿傳奇的苦命畫家—我為潘玉良不平〉，頁 76。

<sup>5</sup> 潘玉良終生沒有生育，潘牟為潘贊化及其結髮夫人方氏所生，但仍尊潘玉良為「吾媽」。潘牟於文革期間被打為「右派份子」，1978 年才得以平反，1979 年辭世。潘忠丘，〈潘玉良遺作遺物返還案—及我對於此案淺陋的法律探討〉，頁 8。

內。收到唁函的潘牟於 8 月 28 日以全家聯名的方式寫信給外交部西歐司，希望能將潘玉良的畫作全數運回祖國捐獻給國家，僅留小部份作為家庭紀念。同年 10 月 1 日再次去函至外交部領事司和駐法大使館，重申家族的意願，根據鄧朝源的說法，時任省外辦主任的楊多良「於是年 10 月 11 日親自打電話給外交部，詢問有關情況，請示如何辦理手續。」其時外交部已通知駐法使館，「敦其研處復函。<sup>6</sup>」其時潘玉良在中國的名氣並不大，國內對其藝術成就尚無認識，1978 年在王守義的協助下，將她在法國銀行和瑞士銀行的存款匯給了潘牟，使館又根據王守義提供的情況，得知其去世後留有作品一百多幅，大部份為人體，正在當地連繫出售事宜，由於潘玉良在巴黎的名氣不是很高，能否順利售出，尚不得而知。

所以使館的意見是潘玉良作品寄送回國的藝術價值不高，若家屬希望得到幾幅作為紀念，可選擇其中內容較為健康的帶回。同年 9 月王守義應國家有關方面的邀請，隨團回國探親，將潘玉良的一幅自畫像及一批貴重遺物帶回，親自交給了潘玉良家屬。然，由後來潘忠丘在〈潘玉良遺作遺物返還案〉一文中表示「就是這樣潘牟特別鄭重其事的給外事部門的報告，卻像放飛的野鴿子，杳無音信。<sup>7</sup>」這樣的認知落差應是與當時中國政府部門的行政操作，習慣於內部作業，而往往忽略當事人「知」的權益所產生的，類此種種的積累又形成了潘玉良家屬對政府部門的不信任，進而在 1994 年向安徽省博提起了訴訟，要求返還潘玉良的作品，這是後話。

若是依據王守義與駐法使館的處理意見，則潘玉良的作品極有可能就此散佚於四處，而其臨終的遺願豈不落空。1980 年時任中國美術家協會主席的江豐、中央美術學院院長吳作人趁訪問法國之際，視察了這批遺作，認為有研究價值，建議由文化部全部運回。此時將潘玉良遺作運回國內的方向基本上才定調。1981 年王守義因罹患癌症病逝於巴黎，臨終前將保管潘玉良作品的寓所鑰匙交付給使館的文化參贊戚德恩，作品才又轉而存放在駐法使館的地下汽車房及另一間地下室。此後，在畫家呂霞光的奔走下，再設法將因開展而存放在巴黎東方美術館的潘氏遺作索回，並放在另一小房間。爾後放置於使館三處的作品全數由戚德恩負責保管。1982 年 1 月 18 日使館領事部以法領字第 57 號《已故畫家潘玉良遺作

<sup>6</sup> 鄧朝源，〈回憶“畫魂”歸來路〉，《安徽省博物館建館五十周年文集》，合肥：安徽人民出版社，2006 年 10 月，頁 33。

<sup>7</sup> 潘忠丘，〈潘玉良遺作遺物返還案始末—及我對於此案淺陋的法律探討〉，世紀在線中國藝術網，2008/1/30 點閱 <http://hk.cl2000.com/?/discuss/focus/wen14.shtml>。

處理事》致函外交部領事司和文化部藝術局，要求儘速處批作品，並提出兩種處理方案。直到此時，潘玉良作品運回中國的事宜總算是要逐漸啓動，使館方面甚至在同年 5 月將裝有潘玉良遺物的六只箱子運往了廣東，委託湛江市僑務辦公室轉交給了家屬。正如潘忠丘所述「在潘玉良去世五年後，潘年也去世了三年，有關部門才開始策劃、啟動將潘玉良的遺作、遺物運回國內的工作。<sup>8</sup>」但並非其所謂，直到石楠在 1982 年在《清明》雜誌作傳記小說《張玉良傳》的連載，潘玉良的藝術價值被世人認識後，才引起相關部門的關注。其實於 1980 年江豐已有將潘氏作品全數運回研究的建議，否則使館部門根本就無保管潘玉良作品的義務，也難保 1981 年王守義去逝後，潘玉良的作品不會淪落像常玉的作品命運一般，以一捆數百法郎的方式賤賣。

1982 年 3 月 20 日文化部藝術局根據江豐的意見，函覆外交部領事司：「請將繪畫作品全部運回國內，寄交中國美術館收件。<sup>9</sup>」5 月吳作人率團前往巴黎參加展覽活動，潘玉良在南京中央大學執教時的學生郁風亦奉派前往，在活動結束後，吳作人根據當時使館人員告訴潘玉良的作品總數為兩百張左右，囑咐郁風從潘玉良的作品中挑選出一百件左右運回國內，自己即往瑞士。經郁風略加清點，則遠不止這個數字，估計至少也有一兩千件，在忙了三個大半天後，包括潘玉良、張大千、徐悲鴻、常玉、滑田友、方君璧等人的作品在內，選了 350 多件準備運回國內，由於簽證到期，不得不匆促返回北京。郁風回國後寫了一份報告，遞交給文化部等單位，並不無感慨的說：「潘玉良作品如大量的付與畫廊市場是賣不了幾個錢的，還不如全部運回國內。過去常玉之死就是很慘的經驗，死後一大卷畫只賣了幾百法郎。<sup>10</sup>」也是這個報告在最後將潘玉良的作品全數運回的決議起到了積極作用。

## 二、包裝與運輸—巴黎到合肥

吳作人和郁風返回北京不久後，8 月 16 日駐法使館去函外交部領事司及文化部藝術局：「關於擬運回作品的包裝、運輸是一件複雜而艱巨的工作，潘玉良的作品絕大部份固定在畫框上，要一件一件細心拆卸下來裝箱，因此需要懂行的人才能完成這一任務，……吳作人、郁風同志意見，文化部今明兩年可能在法舉

<sup>8</sup> 同上註。

<sup>9</sup> 同註 6，鄧朝源，〈回憶“畫魂”歸來路〉，頁 34。

<sup>10</sup> 同註 6，頁 35。

畫展，建議畫展結束後留下 1~2 人，專門負責拆卸和包裝。根據吳作人同志估計，完成這一工作需二周左右，待全部包裝妥後，使館再設法找便船運回。包裝、運輸費和文化部人員留下工作期間的費用均由文化部承擔。<sup>11</sup>」

根據鄧朝源館長的說明，有鑒於潘牟已於 1979 年 12 月 9 日去世，文化部為慎重處理潘玉良的作品，在 1983 年 3 月特別委派藝術管理局美術處處長王米等人到安慶徵求其家屬的意見，全體家屬一致表示希望能將潘玉良的作品全數運回，無償捐獻給國家，家屬僅留數件作為紀念。然，潘忠丘在訴訟中卻認為那是當時時空背景下的一種無奈的表示，並認為即使是無償捐獻，也當由其繼承人來執行分配，而非將潘玉良的作品當成國家財產，任由各單位逕行處理。

筆者卻以為若是在 1983 年 3 月家屬已進行了無償捐獻的表示，不管有無落下文字，已是有效表示，又怎可事後認為那是出於對於法律的認識不深，不懂得保護自身權益的表示，而在十年後推翻雙方認定的無償捐獻的合議。再者，潘玉良的作品在法國國內是被限制出境的，許怡先在文章中寫下了安徽省博物館某位館員的描述「潘玉良一九七七年過世時，已是國際知名畫家，法國政府對她留下的龐大遺作和遺物，認為應歸屬法國官方，但他們始終沒能弄到手。」；「一九八四年，終於機會來了，有一艘中國的商船要到法國，中國大使館方面把所有的東西全部以館方名義打包好，等待船到便悄悄地押上了船。」；「事情還是發生了，法國政府得到消息，警方一路追到船上，而且要求船長開箱查驗。船長非常的冷靜，表示這批箱子是中國大使館的東西，而且貼著封條；法國警方必須要會同中國大使館的人員，才能開箱查驗。」安徽省博物館的館員接著說：「就這麼著，法國警方下了船去找中國大使館的人員，而這位船長卻立刻啓程，拔腿就跑，把船給開了回來。<sup>12</sup>」若是上面這段安徽省博館員的敘述屬實，可以想見，僅憑潘玉良家屬的力量是斷難與法國官方交涉，更不論將其作品運回。

事實上，在潘玉良的遺作尚未運回國內之時，家屬與官方根本都還弄不清楚到底有多少作品，其數量遠超出最初所謂的百來張。而後來作品處理精神的根據，則主要來自文化部於 1983 年 6 月 3 日正式作出的決定，以文藝字第 1235 號《安徽旅法畫家潘玉良遺作運回國內及處理意見》批覆安徽省委宣傳部，抄送中國美術家協會、中國美術館、安慶市委宣傳部、美協安徽分會，並通知外交部

---

<sup>11</sup> 同註 6，頁 36。

<sup>12</sup> 許怡先，〈清明兩依舊·畫魂永不斷—安徽省博物館親睹潘玉良遺作〉，《典藏藝術》，8 期，台北：典藏雜誌，1993 年 5 月，頁 110-111。



及駐法使館。原文如下：「安徽省委宣傳部：你部 1983 年 3 月 30 日給文化部黨組函及《關於我省旅法畫家潘玉良遺作運回國內和處理意見》均收悉。處理情況和意見復後：一、根據駐法使館（82）法領字 57 及 887 號函，經與中國美術家協會等有關方面研究，我部同意將現存放在駐法使館的潘玉良遺作全部運回國內。運回所需經費由我部承擔。二、運回潘畫的工作，決定就中央美術學院侯逸民和廣東畫院湯小銘同志五月十七日訪法之便，在巴黎延留二十天，處理潘畫送回國的包裝等準備事宜。俟有便船托運回國。三、潘畫運回後由文化部藝術局收件，除中國美術館留幾件代表作作為國家收藏外，其餘全部作品交安徽省委宣傳部接收。建議省委考慮滿足其家屬留幾張畫作為家庭紀念的要求，並對家屬捐獻畫給國家的表現作適當反映。四、關於省委宣傳部對潘玉良的紀念、研究、宣傳等事項的設想，由省委安排決定。<sup>13</sup>」

後來潘玉良家屬潘忠丘等人對於作品處理的過程陳述，也幾乎全部函括於在此文件的內容規範之中，既使往後潘氏家屬對安徽省博在典藏保管及第四點研究、宣傳等工作發生疑義。筆者卻認為捐贈行為早發生於 1984 年，且家屬代表亦出席了 1985 年 7 月 5 日《潘玉良遺作展覽暨捐獻表彰儀式》相關活動及接受了國家的獎狀及獎金，捐贈行為已然生效。至於爾後的十數年間安徽省博於保管、宣傳等工作有無符合家屬的期待，則不能混為一談。

「1983 年 5 月 17 日，侯逸民<sup>14</sup>、湯小銘接受文化部藝術局的委託，如期到了巴黎。結束訪法活動後延留二十天，在使館完成了潘玉良作品的拆框、捆卷、包裝等準備事宜<sup>15</sup>，等待國內便船裝運回國。」結束了作品長期混亂堆置的命運，「侯逸民、湯小銘回國時，還捎回了潘玉良保存的張大千、方君璧、常玉、滑田友等畫家的作品，一併交給了文化部藝術局。<sup>16</sup>」

1984 年 1 月 9 日駐法使館將七大箱（一只木箱、六只鐵箱）潘玉良的遺作、遺物托運於上海遠洋公司「銅川號」遠洋輪運回，2 月 10 日抵達上海港，由安徽省委宣傳部文藝處處長王庭等人與該船船長鍾雲吉辦理提取手續，在上海美術館的協助下，將作品從虹橋機場空運至合肥的駱崗機場。2 月 24 日安徽省博即備車派專人至駱崗機場提領作品，並存於安徽省博館內暫不開箱。相關人等組成

<sup>13</sup> 同註 6，鄧朝源，〈回憶“畫魂”歸來路〉，頁 36-37。

<sup>14</sup> 「侯逸民」為「侯一民」之誤寫，為北京中央美院的教授。

<sup>15</sup> 從現藏於安徽省博的油畫作品的損傷狀況，有許多是當年不當下框及包裝所造成的，顯然這懂行的人，未必就真懂得包裝及運輸的需要。

<sup>16</sup> 同註 6，鄧朝源，〈回憶“畫魂”歸來路〉，頁 37。

接收清點小組<sup>17</sup>，「於3月14、15、16日三天，將成卷的畫作一一打開，對照駐法使館開具的裝箱清單，逐箱清點，並對侯逸民、湯小銘在1983年6月從使館帶回的潘玉良所藏他人畫作，也一起清點驗收。」；「經過初步清點，運回的潘氏遺留作品遠不止王守義最初告訴使館的一百多幅，也不是使館領事部後來報告國內的二百多幅，而是經郁風在使館地下室粗略清點後報告文化部二千餘幅的可觀數字（但這也並非準確的數字）。潘玉良的兒媳彭德秀和孫女婿徐永昇代表全體家屬履行承諾，從中挑選了部份遺物和21幅遺作（包括他人作品）作為家庭紀念，其餘全部無償捐獻給國家，由國家處理。經文化部與安徽省委宣傳部商定，從潘玉良家屬捐獻給國家的潘氏遺留作品中，交給中國美術館收藏36件（含他人作品），中央美術學院收藏15件（常玉速寫），其餘由安徽省委宣傳部接收，暫存安徽省博物保管。<sup>18</sup>」

至此潘玉良的作品總算由巴黎運回合肥，擺脫了七年擱置於寓所及駐法使館地下室等保存條件甚不良的環境，這樣的環境容易因溫濕度等因素引起發霉等問題。但明顯的傷損往往發生於包裝與運輸期間，尤其在油畫部份，理想的包裝情況是能不下框就不下，因在框上緊繃與下框鬆弛之間，顏料與畫布已產生了變化。無奈由於作品數量過大，加以當時的條件限制，潘玉良的遺作不能大張旗鼓的運回，所以油畫全部以下框捲摺的方式運回，這些過程都帶給了作品大小不等的損傷，從湯小銘等人在1983年5月將畫子包裝至1984年3月在安徽省博開箱清點，近一年的封箱時間對這些作品或擠或壓，折傷、捲傷便在所難免。爾後又因作品歸屬尚未確定由那個單位接收。作品清點之後，除為配合展出的四百多件精品於1985年予以配框者外，仍有多數的畫作未給予相應的處理，任其捲放至1989年或是1992年之後<sup>19</sup>，尤其對油畫而言，這就會造成直接的傷害。

而這一次從巴黎運送回國的工作事實際仍有遺珠之憾，就在潘玉良遺作展覽及畫冊的出版編輯進行之際，「文化部藝術局突然收到國務院僑務辦公室轉來駐

<sup>17</sup> 清點小組成員：「文化部王米、劉國華，安徽省委宣傳部王庭，安徽省美協蔡迪生、鮑加、顧美琴，省文化廳歐陽林，省博物館鄧朝源、馬彬、董伯信，潘玉良家屬代表彭德秀、徐永昇共十二人組成。」同註6，頁37。

<sup>18</sup> 同上註。

<sup>19</sup> 有關安徽省博潘玉良作品的典藏庫房，1992年及1995年的媒體皆有披露，尚有眾多油畫尚處於捲放的狀態，而潘玉良家屬於1992年前往安徽省博專門看潘玉良的作品是否如媒體所稱未得到完善的保管。香港導演關錦鵬要編導潘玉良傳前亦曾到安徽省博察看潘玉良的畫作及遺物，據他描述庫房的管理，尚有很多改善的空間。然而去年筆者前往安徽省博工作時，在進入典藏潘玉良油畫的庫房時，除最大的一幅「春之歌」外，其餘所有油畫存放於木櫃，也全部安裝了內框。這也表示省博在這方面還是有在慢慢改進，而大部份的油畫也已完成了保養與修復的工作，而現階段最主要的工作就是必須改善空調設備等問題。

法使館 1984 年 10 月 21 日《關於出售已故畫家潘玉良遺作事》的信函，方才知道使館並沒有按照文化部文藝字（83）第 1235 號文的意見將存放在使館的潘玉良遺作全部運回國內，尚留 70 餘件，擬按家屬委托，交旅法華僑袁傳琨代為出售。」1985 年 1 月 5 日省委宣傳部在與潘玉良家屬協商後，主張應把剩下的作品運回國內，並給予潘玉良家屬適當獎金及袁傳琨微薄的報酬。隔了一年多在 1986 年 10 月 21 日旅法畫家呂霞光等人聯名寫信給吳作人，反映尚有 90 餘幅潘玉良畫作仍存使館。為弄清楚原委及作品數量，文化部王米下了多方的指示。但使館方面認為他們實際上也是遵照了潘玉良家屬潘忠玉在 1982 年 11 月 29 日的信函委託及外交部指示的精神與吳作人等的意見，將被挑剩的 90 餘幅藝術價值不高的畫作就地處理為好，再者裸體畫在國內展出及出售均不宜，故委託袁傳琨代為出售。就這樣 90 幾件的作品最終還是沒能運回中國，其中的 48 張被售往了香港或台灣<sup>20</sup>。

### 三、安徽省博物館典藏

1984 年至 1989 年之間，由於文化部在 1983 年的意見是由省委宣傳部接收潘玉良遺作，而安徽省博為暫存保管，所以 5 年間對於潘玉良遺作的主要工作是放在宣傳與展覽方面，時任安徽省博保管部主任丁邦鈞談及 1985 年安徽省博精選了四百餘件作品製作畫框，公開展出，與大眾見面，同年 7 月潘玉良畫展終於在合肥首展，隨後應邀赴上海、揚州、南京、天津、瀋陽等二十多個城市展覽<sup>21</sup>。但同年 11 月鄧朝源（後來任安徽省博館長）寫信給潘玉良家屬是這樣說：「……關於潘玉良遺作的歸屬問題，希望宣傳部盡快作出決定，不然的話對這批藝術遺產的保護很不利。現在遺作暫存博物館，箱子長期由美協鎖著，里面的東西有無霉變和蟲蛀等情況不得而知，……這樣下去實在危險。<sup>22</sup>」確實在典藏單位尚未明確前，很多工作是無法進行的。

在潘玉良作品運回國內的 5 年後，1989 年 11 月 2 日文化部才作了決定，將這批作品正式入藏於安徽省博<sup>23</sup>，從原存放的行政庫房移送至文物庫房，亦暫時

<sup>20</sup> 「鮑加同志，1985 年訪問法國時，……袁傳琨告訴他已售往香港 48 幅（也可能是台灣）。」同註 6，鄧朝源，〈回憶“畫魂”歸來路〉，頁 39。

<sup>21</sup> 丁邦鈞，〈喜迎畫魂歸故里—潘玉良遺作收藏側記〉，《典藏雜誌》，8 期，台北：典藏雜誌社，1993 年 5 月，頁 106-108。

<sup>22</sup> 同註 7，潘忠丘，〈潘玉良遺作遺物返還案--始末——及我對於此案淺陋的法律探討〉。

<sup>23</sup> 「安徽省博物館遵照文化部 1987 年 8 月 20 日第 958 號、1989 年 11 月 2 日第 260 號函以及省

停止了對外展覽活動。「組織專業人員按照國家《博物館藏品管理辦法》的規範要求，悉心整理、分類清點、拍照制卡、逐件登記，正式列入國家文化財產帳並報文物管理機構登記備案。這次登記入帳的潘玉良遺留美術作品總數為 4749 件。其中油畫 361 件，彩墨、國畫 353 件，素描、速寫 3982 件，雕塑 4 件，版畫 6 件，雕版 13 件以及潘玉良保存的他人作品 30 件<sup>24</sup>。另有潘氏藏書及資料 365 冊。<sup>25</sup>」總算是將第一步的典藏工作「建立藏品清冊」給落實了。

而 1988 年安徽省博物館主編，由江蘇美術出版社出版了《潘玉良美術作品選集》，該畫冊並邀請了劉海粟題寫書名及作了長序<sup>26</sup>，也算是在研究、宣傳上做了工作。丁邦鈞在 1993 年於〈喜迎畫魂歸故里－潘玉良遺作收藏側記〉一文中如此說明：「去年，館內又重新設計、製作優質木框，以求高貴典雅，與畫作相稱。」然而，1992 年上海美術館原訂 7 月 22 日舉辦「潘玉良逝世十五周年畫展」，卻因展期推遲兩天開幕，而被上海《新民晚報》在 7 月 26 日〈六千作品歸故里，七年入庫無人問〉一文中指出：「有些畫作由于受潮發霉，不同程度地遭到破壞。由於無錢制作畫框，只得將許多油畫作品包捆在一起，致使畫面出現斷裂、剝落現象。」此時已是作品正式入藏兩年多，若是《新民晚報》所言屬實，則前安徽省博丁邦鈞主任的說法似乎就顯為一種托詞。但如果把中國當時的經濟條件及博物館典藏觀念的發展一併考慮進去，不要說安徽省博，即使是北京的中國美術館亦無法做到現代化的典藏規範。例如 1994 年 8 月 6 日至 10 月 16 日在台北市立美術館的台灣前輩畫家「劉錦堂百年紀念展」，就是向北京中國美術館借展，當年就是一整捆的被帶到台灣，爾後在台灣完成修復及裝框等工作，才得以進行展出<sup>27</sup>。

但媒體的揭露對安徽省博而言是一項刺激，所以在 1992 年後開始也對潘玉良的水墨及國畫進行裱褙等工作，丁邦鈞是這樣形容：「潘氏作品的裱褙，不同

---

委宣傳部關於潘玉良遺作由省博物館收藏的意見，於 1989 年 11 月正式收藏入庫。」同註 6，鄧朝源，〈回憶“畫魂”歸來路〉，頁 39。

<sup>24</sup> 周昭坎在《中國巨匠美術週刊－中國系列－潘玉良 1895-1977》第 52 號，一書中有這樣的描述：「從法國運回的作品是 1937 年以後的作品，包括二百六十二幅油畫、一百三十幅彩墨畫、一百六十四幅版畫、二十三幅水彩畫、四件雕塑，一千五百八十九幅素描和速寫，還有兩包速寫，因篇幅較小很難計數。」及 2005 年的《美術博覽》頁 21，雙月刊第 6 期，亦有相同的敘述。周昭坎的這些說明顯與安徽省博的統計出入頗大，就年代而言有數幅油畫風景是 1937 年以前所作，而數量除雕塑是一致的，其餘與省博現今的統計不一。周昭坎，《中國巨匠美術週刊－中國系列－潘玉良 1895-1977》第 52 號，台北：錦繡出版社，頁 3。

<sup>25</sup> 同註 6，頁 39-40。

<sup>26</sup> 現存有關潘玉良生平的說法，很大部份是根據劉海粟的這篇長序而來。

<sup>27</sup> 蔣勳，《進入劉錦堂的國度》，台北：時廣文化，1994 年。

於對傳統舊畫的裝裱。潘氏客居巴黎，宣紙來源十分匱乏，偶得一點宣紙，視為珍寶。大多畫作用紙為毛邊紙、桑皮紙、素描紙。潘氏常自己動手裝裱畫作，但工具缺乏，所用材料又多為包裝紙、化學漿糊，且漿糊特厚，揭裱難度較大。然而，為了長久保存和展覽之需，除留數幅作為標本外，均需重新裱褙，雖然費工費時，卻是不得不做的工作。所幸安徽省博物館的裱畫師傅經驗得自祖傳，實力頗強，可以勝任。<sup>28</sup>」但對於油畫的保存與修復工作隻字未提，原因無他，因為當時的中國缺乏相應的技術力量與資金。筆者訪問安徽省博物館前保管部研究員賈德芳女士，她是這樣表示：「油畫修復是需要一定的技術力量，同時需要大量的資金，那麼在我們了解的情況下，油畫修復的價格是很高的。這個工作呢，我們館一直是想做，但是由於技術力量不足以及經費不足的情況，所以一直也沒能推展。直到 1999 年台灣李氏文化財的李福長和林純用先生<sup>29</sup>，兩位先生首次來到我們館與我們接洽有關潘玉良油畫修復的工作，兩位先生來了以後，他們非常熱心，正好我們館也有這個意圖，大家基本上可以說是一拍即合。<sup>30</sup>」

保管部副主任王丹丹說：「2004 年至 2005 年台灣李氏文化財對我們一百多幅潘玉良油畫作品進行修復，這對潘玉良作品的保護起到了積極的推動作用。」因為油畫修復在中國尚屬起步階段，所以政府相關部門對這事情非常重視，而媒體亦多有報導，所以在 2005 年的修復工作告一段落時，國家財政局便準備為修復好的畫作的保存投入資金，「準備對潘玉良的庫房進行改造。<sup>31</sup>」

安徽省博正式成立於 1956 年 11 月 14 日，1985 年文物庫房建成投入使用<sup>32</sup>。筆者在幾次走訪與實際工作中得知，現階段安徽省博文物庫房尚無氣候控制系統保持庫房恆溫恆濕及淨化空氣等條件（並非僅是保存潘玉良作品的庫房缺乏此一條件，理想保存油畫作品的室內溫濕度標準分別為：18°C ~ 24°C（65°F ~ 76°F），40% ~ 55% RH。<sup>33</sup>），而所謂的文物庫房離嚴格意義的典藏庫房尚有很大的改善空間，但這是中國博物館的普遍現象。近二十年來中國持續經濟改革，對於博物館事業的經營日有所功，安徽省博亦在 2006 年年底開始興建新館，建築面積達

<sup>28</sup> 同註 21，丁邦鈞，〈喜迎畫魂歸故里－潘玉良遺作收藏側記〉，頁 107。

<sup>29</sup> 實際筆者與李福長第一次訪問安徽省博為 2000 年初，1999 年應為賈德芳女士誤記。

<sup>30</sup> 2007 年 7 月 25 日專訪前安徽省博文保專家賈德芳女士。

<sup>31</sup> 2007 年 8 月 1 日專訪安徽省博保管部副主任王丹丹女士。

<sup>32</sup> 胡欣民，〈承載歷史重任，走向美好未來〉，《安徽省博物館建館五十周年文集》，合肥：安徽人民出版社，2006 年 10 月，頁 1-6。

<sup>33</sup> 肯尼斯·莫瑟（Kenneth S. Moser），〈油畫典藏的基本方針〉，《藏品維護手冊》，台北：五觀藝術管理，2001 年，頁 106。

31500 平方米，其中就有新式的文物典藏庫房。所以館方現是雙管其下，在新館尚未啓用之前，舊的文物庫房亦在進行改善工作，而保存潘玉良作品的庫房將會被優先考慮。

除了庫房的改善工程外，作為典藏潘玉良作品數量最豐的單位，對於未來的典藏政策，安徽省博副館長黃秀英是這樣表示：「潘玉良在我們館收藏四千七百多件作品，根據我們估算，潘玉良（一生）的作品應該在五千人上下，從這個角度看，我們安徽省博物館收藏了潘玉良的作品應該佔絕對的優勢，我們對潘玉良作品收藏的過程中，無論她的研究、保護、展示都是我們的工作職責和任務。」；「因此，做潘玉良作品的收藏中心，我們還會更多層次的關注有關潘玉良的作品，一個是信息的關注、再一個還是儘可能的多徵集一點和潘玉良有關的照片、信札以及遺物這些內容。使她的收藏更豐富、更全面、更能夠體現潘玉良的人生和藝術。在這過程中，我們也曾經接受了有關方面的捐贈，特別是台灣，我們徵集到了潘玉良生前穿著的旗袍，以及她從前得到的獲獎證書<sup>34</sup>，還有一些照片，我們正在努力的徵集中，更多豐富她的藏品，讓學者到安徽省博物館來，能夠看到更多更全面潘玉良作品。<sup>35</sup>」

而館長胡欣民對館方的典藏保護工作則從組織者的角色表示：「社會發展日新月異，科技進步突飛猛進。我們要及時掌握現代信息，不斷調整我們工作的方式和方法。要重視並加強博物館智能化、數字化信息建設，對文物資料和信息，採用視盤儲存並用計算機處理；普及電腦等新技術對藏品進行分析、探測、探傷檢查、保護；以新理念、新材料、新技術提高展陳水平；應用先進的視聽設備，加強對觀眾的宣傳教育；配備先進的技防設施，確保文物安全。<sup>36</sup>」

---

<sup>34</sup> 由楊宏博、王素貞夫婦所捐贈。

<sup>35</sup> 2007 年 8 月 2 日專訪安徽省博副館長黃秀英女士。

<sup>36</sup> 同註 32，胡欣民，〈承載歷史重任，走向美好未來〉，頁 5。

## 第二節 油畫修復過程－2004 年至 2005 年

2000 年，筆者陪同修復師李福長一同去拜訪安徽省博<sup>37</sup>，李福長向省博保管部主管表明願意對館藏潘玉良油畫做些什麼工作，惟因安徽省博當時與潘玉良家屬潘忠丘等人正在進行訴訟<sup>38</sup>，故無法對博物館內潘玉良的作品做進一步的瞭解。隔年筆者又再次陪同李福長北上安徽合肥，這次由副館長黃秀英安排，總算見到幾張損傷較嚴重的油畫，並得到館方的初步信任，見到潘玉良的油畫作品典藏清冊與照片，就在同時安徽省博館長胡欣民正在山東青島辦理潘玉良的畫展，所以隨即轉往青島查看了潘玉良的畫作，並第一次見到安徽省博館長表達對潘玉良油畫作品的修復意願。

### 一、油畫修復與藝文捐助

事實上在合肥的這場官司起因於有記者指出安徽省博對於潘玉良油畫的保存維護不力，以致其家屬以此一理由而想追討潘玉良的作品。由潘玉良的遺囑可知她這批遺作是要全數捐給國家，並在潘玉良家屬的請求下，中國才派人與法國政府交涉並取得其畫作。由於當年將油畫盡皆下框捲成一捆捆運載回國，先由安徽省博暫存保管，爾後正式典藏這批作品，直到今日。

而作品在安徽省博的這段期間也經保管部門進行了一定程度的清理裝框與檢視登記，由登錄清冊可知相當多的作品在 1984 年 2 月 24 日入藏行政庫房之前便已經損壞，而其中「彈曼陀鈴的老人」不知因何緣故出現兩處 L 型的裂口<sup>39</sup>，加上上海《新民晚報》的報導，讓外界落下了博物館保管不力的印象，而直接促使了潘玉良家屬以此為由，於 1994 年提起返還潘玉良遺產的訴訟<sup>40</sup>。

正是這場官司讓安徽省博得四處打探油畫修復的事情，筆者與李福長二人是分別由不同管道得知安徽省博的潘玉良油畫需要修復，而且幾乎是在同一時間傳到李福長與筆者的耳中（當時筆者尚在廣州美術學院美術館工作，而李福長則在台北）。2000 年我們第一次拜會安徽省博之後，省博保管部文保專家賈德芳除要繼續瞭解中國國內現有的油畫修復情形，順便查訪修復師李福長的背景資料，她

<sup>37</sup> 2000 年初研究者自台灣延請修復師李福長至廣州美術學院美術館教授油畫修復等相關課程。

<sup>38</sup> 對於這件官司是事後才知曉，當時館方還未能確認我們真實的身份與意圖。

<sup>39</sup> 事後在修復期間推測該裂口可能是畫作在某一情況下跌落在木製椅面上所形成，再比照於 1988 年出版的畫冊，畫面是沒有這一裂口，可推而得知該損傷是入藏安徽省博之後所發生的。

<sup>40</sup> 同註 7，潘忠丘，〈潘玉良遺作遺物返還案--始末一一及我對於此案淺陋的法律探討〉。

甚至到廣州美術學院美術館、廣東省美術館、上海油雕院及北京中國美術館瞭解情況，並對李福長曾幫中國美術館修復過劉錦堂的作品及在廣州美術學院教學的事情有一定的瞭解與掌握。

在 2001 年至 2004 年中間修復師李福長除繼續與安徽省博保持聯繫外<sup>41</sup>，在台灣則尋求資金贊助，因為當時安徽省博並無油畫修復的經費，而早在 1998 年收藏家楊宏博、王素真夫婦已向李福長表達，若有機會為潘玉良的作品做點什麼事，便請告知。然而 2001 年的台灣經濟正值混亂一片，楊先生不免受到波及，直至 2004 年才向李福長承諾願意贊助此一修復計劃，並捐出潘玉良生前遺物給安徽省博<sup>42</sup>，至此整個修復案的經費才算是有了著落<sup>43</sup>。

當時「收藏潘玉良作品最多的私人收藏家，以台灣最多，包括飛元藝術中心的葉銘勳、家畫廊的王賜勇、琢璞藝術中心的楊宏博所藏的潘玉良作品，初估有 40 幾件。<sup>44</sup>」在這幾位收藏家中，何以楊宏博夫婦願意為修復工作出資，除了因為他們與修復師李福長的私人交情外，筆者於 2007 年春天與楊先生的談話中得知，會收藏潘玉良作品是楊太太（王素貞）的意見，主要是有感於做為女性，對其一生的經歷有著一種同情與感佩，而他們收藏的時間在台灣方面算是比較早的。修復師李福長則透露楊宏博先生有一次因公司急需一筆資金周轉，適而有人願意出資與他商購其所收藏的一張潘玉良的油畫，進而解其燃眉之急。自此，夫婦二人便認定潘玉良實為他們的貴人，才有向李福長表達願意為潘玉良做點什麼事情的說法。

事實上，在修復工作完成後，修復師李福長爭取到潘玉良作品到台灣展覽及五年的作品版權使用，希望能作為楊宏博先生的贊助補償或利益。而楊宏博卻認為他的初衷本就是單純的想為潘玉良做點事，對於展覽或版權的使用等權利就直接推辭了。爾後展覽、使用版權、畫冊出版等事宜才會落到觀想畫廊徐政夫先生的身上。所以楊宏博夫婦二人贊助潘玉良的油畫修復工作，很難套上當今企業贊助藝文活動的定義：「企業基於利己性、利他性與社會責任的動機，藉由主辦、協辦或贊助的方式，提供金錢、實物或勞務等資源，參與藝術文化相關活動，與藝文團體在交換過程中達到互惠的關係，但不包括企業家以個人名義進行者。<sup>45</sup>」

<sup>41</sup> 在正式修復之前 2000 年至 2004 年共來回安徽合肥五次。

<sup>42</sup> 兩張潘玉良獲獎證書、旗袍、畫板和劉海粟先生所書的“潘玉良紀念館”條幅。

<sup>43</sup> 贊助金額人民幣二百萬元。江淮晨報 B1 版，2004 年 12 月 3 日。

<sup>44</sup> 王惠姬，〈民初留學法義的女畫家和雕刻家〉，《中正歷史學刊》第 4 期，2001 年，頁 81。

<sup>45</sup> 林瑩滋，《台灣企業贊助藝文活動的動機與決策模式》，中山大學企業管理研究所，1999 年，



因為他二人的贊助行為，是以個人的名義，既不為利也不為名，只是心存感謝，甚至還不太願意讓人知道這件事是他們贊助的，所以將之稱為藝文捐助是較符合現今一般的解釋，以便與企業贊助的定義有所區分。

目前兩岸的企業贊助以體育項目為最，主要就是因為廣告媒體的效益，而在節稅方面獎勵企業贊助藝文的辦法至今都尚未完善，不若歐美已行之有年，這也導致兩岸在文物保護方面的私人贊助仍不常耳聞。前年在台灣與油畫修復相關的企業贊助案例，為 2006 年國立台灣美術館與帝亞吉歐有限公司所合作的「珍藏台灣－台灣早期美術名家作品保存修復計畫」，該公司於 2005 年底舉辦典藏酒拍賣活動，將募集款項新台幣 2,332,872 元<sup>46</sup>全數投入修復國美館的典藏席德進油畫作品 32 件及木下靜涯、須田安洲、許春山、陳壽彝、吳香詠等名家膠彩、水墨作品 6 件<sup>47</sup>。是典型的企業贊助個案，因為台灣對於洋酒的廣告多有限制，這類煙酒企業體多願意以贊助的模式達到其傳宣效應，並提昇企業的公益形象<sup>48</sup>。

所以將安徽省博與台灣美術館這兩個油畫修復贊助個案從贊助主體、贊助動機、公開宣傳等三點來作一比較。贊助主體：一是以個人名義，另一為企業名義；贊助動機：一是回饋社會，另一為提昇企業形象與知名度；公開宣傳：一是低調，另一則期待高度公開。大概就能對藝文捐助與企業贊助兩者的差異有了初步的認識，或許從道德上看，前者為「善不欲人知」較符合中國傳統的價值觀。然，企業回饋若能成為常態，進而形成一套機制，長遠看來，對於文物保存的工作推展將會更有助益。

## 二、油畫修復與審查機制

由於修復的潘玉良油畫為國家重要藝術品，故省博的保管部人員在 2001 年開始便積極的進行相關行政工作事宜，他們得先報請省級文物單位及國家文物局等中央單位，最後由國家文物局核定該修復計劃確實可行<sup>49</sup>，省博才可以真正邀

---

頁 12。

<sup>46</sup> Diageo 帝亞吉歐董事總經理「2005 年底 Diageo 帝亞吉歐台灣分公司歡慶 Johnnie Walker 創辦人 200 週年紀念的同時，貢獻出全球限量的頂級 Johnnie Walker Blue Label 威士忌「1805The John Walker Pack」及「The Anniversary Pack」作為慈善競標，並將拍賣所得超過新台幣 233 萬元全數捐出，作為台灣美術名家席德進先畫作之修復基金。」。「珍藏台灣－台灣早期美術名家作品保存修復展」展覽說明書，台中：國立台灣美術館，2006 年，頁 4。

<sup>47</sup> 「珍藏台灣－台灣早期美術名家作品保存修復展」展覽說明書，頁 3。

<sup>48</sup> 請參考附錄七、國立台灣美術館「珍藏台灣－台灣早期美術名家作品保存修復展」

<sup>49</sup> 此修復案在大陸中央就是由中國文物保護研究所研究館員王丹華女士所批准。

請修復師李福長至合肥工作。雖然經費不是館方支應，但一切程序仍得依照國家所制訂修復館藏文物的相關規定來進行申請報批<sup>50</sup>。雖說潘玉良的遺作尚不足定級為一級文物，但仍屬國家重要的藝術品，所以安徽省博對於此次油畫修復的行政作業程序，還是報請國家文物局批准。待一切行政程序與審查機制完備之後，才真正啓動第一張油畫「彈曼陀鈴的老人」的試修<sup>51</sup>，整個行政工作足足走了三年。

2004年11月17日是正式啓動修復計劃的一天，對於「彈曼陀鈴的老人」這件作品最初的想法是要打算進行整張畫的托裱工作，因為畫面有二道都超過5公分以上的裂縫。但當把畫翻至背面時又發現有用鉛筆留下來的字跡（見圖12），爲了這個發現，修復師決定保留字跡而改採局部的粘合方式來補裱裂縫。另外再把那兩個法文字找人給翻譯出來，雖然不一定重要，但誰也不能保證在未來的美術史研究裡這兩個字會起到什麼作用。經過約兩個星期的工作，這張畫修復完成，在12月2日接受省級單位的專家審查<sup>52</sup>，通過後才正式對外公佈此次的修復計劃<sup>53</sup>。

之後由修復師李福長及助手李伯陽帶領安徽省博保管部人員共五人歷經長達7個月的密集修復計畫，終於在2005年6月完成108件作品的修復，有43幅作爲更爲重點的修復，其中18幅執行托裱；另再有58幅作品進行重新繃框或清洗等簡易的保養工作，故在7個月的工作期間，修復及基本保養的作品總數達到166幅<sup>54</sup>。

於6月3、4兩日由七位專家會審，包括主任委員：中國文物保護研究所研究館員王丹華；委員：中國國家博物館研究館員周寶中、南京博物院研究館員奚三彩、安徽省書畫院一級美術師鮑加、安徽省藝術學院高級美術師莊威、安徽省博物館研究館員朱世力、安徽省博物館研究館員鄧朝源，針對此次計劃所修復的作品進行審查。

<sup>50</sup> 請參照本論文第二章第三節第二大項：「大陸對文物保存修復的相關規定」的內容說明。

<sup>51</sup> 2001年修復師李福長及筆者第二次到安徽省博看到的第一張潘玉良的油畫就是「彈曼陀鈴的老人」，這也是爲什麼經過3年之後，李長福正式要到合肥去修復潘玉良的油畫時所選擇的第一張試修的作品。

<sup>52</sup> 如果當日的審查無法通過，計劃就無法繼續，那也沒有往下的工作了，這點對於修復師及館方皆是要承擔的壓力。

<sup>53</sup> 《江淮晨報》，〈首幅潘玉良破損油畫修復完工〉，2004年12月3日，B1版。

<sup>54</sup> 修復師李伯陽整理提供。

前略有述及安徽省博由於被潘玉良家屬質疑在保存工作上面執行不力，而引發了一場近十年的官司，所以這批油畫的修復工作相當程度地受到國家的重視。過程中，除必要的行政作業外，審查機制在其中亦起到了重要的作用。如修復師李福長所言：「2006年12月2日『彈曼陀鈴的老人』的試修審查，若是在省級單位的專家方面無法通過，那便也沒有往下6個月對潘玉良油畫的全面修復工作。如果6月3日、4日由國家文物局所辦理的修復成果鑒定會的專家審查，被質疑這次的工作是有問題的，而遭受否認，那就不會有後面的媒體宣傳，中央也會開始追究各層級的責任。<sup>55</sup>」

所以，修復師李福長及李伯陽對於2004年11月至2005年6月所進行的修復工作，特別製作了一份修復簡報，以面對6月3、4兩日的鑒定會時的審查工作，簡報的前言如下：「安徽省博物館所典藏的畫家潘玉良的作品，其中油畫創作最早的時間是在1931年所作的，最晚的也是約在1954年；距今都已有50—70年了。時間在油畫表面留下了體現其歷史價值烙印，有人擔心油畫修復會不會損害作品的歷史價值。其實，我們修復的是那些受過損傷的部位，其他地方僅僅去除不屬於作品本身的污染物而已。我們在修復的時候注意保留住其歷經歲月滄桑形成的體現歷史價值的老化層，還其原貌。油畫作為藝術品是作者智慧的結晶，每一件作品都是獨一無二、不可替代的，這是藝術品的特性，也就是作品的“原創性”，油畫修復絕對不允許改變作品的原創性，即修復時不能將自己的藝術價值觀強加給被修復的作品，修復者不能任意修改或添加一筆，修復的範圍必須嚴格劃定在破損、脫色、污染等損傷區域內，力求與原作盡可能保持一致。同時要求修復材料有一定的可逆性，若干年後如有更好修復材料或技術，可以較容易的替代之。我們就是按照這一基本原則進行修復保護的。<sup>56</sup>」。

審查工作進行期間，除鑒定委員外，非有必要，博物館工作人員一律不得進入會議室（安徽省博保管部二樓精品庫房陳列室）。據修復師描述中國文物保護研究所研究館員（國家文物鑒定組組長）王丹華女士於評審期間不假顏色，鑒定小組頻頻拋出尖銳的問題。例如問到以蠟作為主要粘結的材料有何缺點（一般人會問優點）？修復師李福長答道：「蠟最怕高溫，所以日後修復好的作品存放庫房，必須要有理想的溫度控制條件。<sup>57</sup>」

<sup>55</sup> 2007年3月專訪修復師李福長於台北的工作室。

<sup>56</sup> 李福長、李伯陽，〈2005年潘玉良油畫修復成果簡報〉，2005年。

<sup>57</sup> 同註55。

安徽省博副館長黃秀英後來是如此說明：「修復工作到 2005 年 6 月結束的時候，受國家文物局的委託，省文物局在我們館裡召開『館藏潘玉良油畫修復技術評審會』。總共是七人組成的專家鑒定小組，經過三天的工作。對此次修復工作進行了評審。」評審意見全文如下：

「“館藏潘玉良油畫修復技術評審會”評審意見：2005 年 6 月 4 日，受安徽省文物局委託，安徽省博物館組織文物保護專家和著名油畫家對潘玉良作品修復工作進行評審。專家們聽取了保護修復組的工作報告、技術報告，實地觀察了修復保護的潘玉良油畫作品。專家們一致認為此次較大規模的潘玉良油畫作品修復技術方案科學合理，基本採用歐洲保護修復的傳統技術，保護修復原則正確，修復後的作品恢復了其原貌，效果良好，在我國文物保護領域是一項開創性的工作，具有示範意義。

建議：一、進一步完善規範修復技術檔案。二、對作者雙層作畫的作品做紅外攝影，顯示出底層作品。三、改善油畫藏品的保存環境，建立已修復作品的日常監測工作。四、對大量的館藏潘玉良作品作系統研究及保護工作，建立潘玉良保護研究中心。

主任委員：王丹華（簽名）；委員：周寶中、鄧朝源、鮑加、奚三彩、朱世力、莊威（簽名）。<sup>58</sup>」

由於這個修復案例產生的效應，引起了中央領導的注意，「整個修復工作呢，得到了各個方面的一致認可，媒體為此做了大量的報導<sup>59</sup>。」；「在此之前國家針對潘玉良作品的保存與維護已撥了專項經費。那為此財政部則又撥了專款，準備對潘玉良的庫房條件進行改造工作。<sup>60</sup>」可以說審查意見的第三點建議「改善油畫藏品的保存環境，建立已修復作品的日常監測工作。」在這裡是起了相當的作用。而第四點建議「對大量的館藏潘玉良作品作系統研究及保護工作，建立潘玉良保護研究中心。」於未來則將逐步來實踐。

<sup>58</sup> 「館藏潘玉良油畫修復技術評審會—評審意見」，2005 年 6 月 4 日，評審意見影印本。

<sup>59</sup> 安雨，〈潘玉良油畫修復探訪〉，《新安晚報》，2005 年 5 月 24 日，A3 版。何素平，〈潘玉良油畫修復圓滿結束〉，《合肥晚報》，2005 年 6 月 4 日，8 版。陳曉敏，〈108 幅潘玉良油畫修復完成〉，《江淮晨報》，2005 年 6 月 5 日，9 版。徐栩，〈潘玉良遺作成功修復〉，《新安晚報》，2005 年 6 月 5 日，7 版。

<sup>60</sup> 2007 年 8 月 9 日專訪安徽省博副館長黃秀英。

### 三、油畫修復與人才培訓

2005年在安徽省博的修復工作，館方派了三位人員協助，其中以文保專家賈德芳為主幹，全程參與。賈德芳女士為理化方面的專家，在博物館服務了近三十年，對油畫修復仍充滿了好奇心，在與李福長一同工作了7個月的時間，基本已能執行簡易的油畫保養工作。

但，由於油畫修復工作在中國尚在萌芽階段<sup>61</sup>，不管在實際案例與專業培訓上，都處於零散狀態，筆者於2007年4月與中國國家博物館研究館員周寶中談及此事，他認為油畫的保存修復是目前中國在文保工作上的一個缺口，各方面尚處於不規範的狀態。是時他希望修復師李福長與筆者於2007年7月份在安徽省博進行潘玉良的油畫「春之歌」的修復工作時，能向安徽省博的領導階層反應油畫修復人才培育的重要性，並以安徽省博為人才培育的基地等意願，在中央他也會做點努力，看能否促成此事<sup>62</sup>。

所以2007年筆者到安徽省博工作時，專訪副館長黃秀英，請她就博物館對於潘玉良作品未來的保存與推廣，談談個人的看法時指出：「特別是去年、前年，我們接受國家文物局給的專項經費及台灣的李氏（文化財保存）修復中心，所參與的這項油畫修復的項目，受到國家組織的機構的認可，今後在（油畫）修復這領域，保護過程中所積累的實踐經驗，以及我們前段時間所做的油畫修復的實踐把它整理、做研究，能夠公佈發表，提供給社會各界利用及博物館作保護的借鑒。在這期間，我們還會把這些實踐的經驗、研究的成果，把它整理以後呢，做相應的辦班，這個辦班，一個是培訓班、一個是研修班。那樣就能夠把我們的保護技術提高到理論的高度，能夠吸收各方面的經驗，讓它能更好的為我們的收藏保護服務，真正體現我們做為一個保護的技術中心，從這個角度上來看。<sup>63</sup>」

至於安徽省博館長胡欣民對於文物保護、修復人才培育的工作則表示：「館藏文物科技保護是擺在我們面前的一項艱巨而長期的任務。文物是不可再生的，我們不能眼睜睜地看著收藏的文物遭到自然損毀，因此，我們除了運用一些已掌握的傳統的手段，如字畫修復、古籍貼補、青銅除鏽、漆器脫水等技術進行文物保護外，我們更要積極地學習、掌握和運用新科技、新方法、新材料，使館藏文

<sup>61</sup> 請參閱附錄五、大陸油畫修復歷史簡述。

<sup>62</sup> 2007年4至5月筆者於台南藝術大學旁聽周寶中老師所授「文物科學管理」課程，談及此事。

<sup>63</sup> 2007年8月2日專訪安徽省博副館長黃秀英。

物得到更好的保護。<sup>64</sup>」所以這幾年他亦積極的爭取經費，並在 2005 至 2006 年建成文物保護科技樓，未來在新館亦會成立文物科學技術保護專區。

有了 2005 年的「館藏潘玉良油畫修復技術評審會」評審意見的第四點建議，及中國國家博物館研究館員周寶中的意見，加以安徽省博兩位館長的支持。修復師李福長與筆者於 2007 年 7、8 月在安博工作期間，遂拜會安徽省博文物科研保護中心（該中心為 2006 年成立的單位）鄭龍亭主任，達成辦理培訓班的初步共識。預定執行期程為 2009 或 2010 年，分初階及進階兩種培訓課程，學員對象則以現在任職於各博物館典藏部門的工作人員為主，經費來源則由館方向中央爭取補助，目前該中心仍在處理相關行政程序。

---

<sup>64</sup> 同註 32，胡欣民，〈承載歷史重任，走向美好未來〉，頁 5。

### 第三節 展示與文化交流－從中國到台灣

2004 年至今正是全球華人藝術品拍賣市場火熱的時機，尤其以前輩畫家為甚，潘玉良的油畫在香港及杭州亦拍出達八百萬港幣的高價。因此在 2004 年至 2005 年於安徽省博潘玉良的油畫修復工作便格外引人注目，而完成後首先展覽的地方就是台灣，分別在台北的國立歷史博物館（2006/02/11-04/09）及台中的國立台灣美術館（2006/04/22-07/09）。而這次「畫魂－潘玉良」展覽事宜的承攬廠商為觀想藝術有限公司及負責媒體宣傳與出資的聯合報系等<sup>65</sup>。

#### 一、包裝與運輸

前述，潘玉良的遺作在 1984 年由巴黎運回中國時，由於各方的條件限制，致使畫作遭受捲、壓、碰及因存放式不當等因素，造成不同程度的損傷。而 2006 年 2 月至 7 月在國立歷史博物館及國立台灣美術館的兩場「畫魂潘玉良－畫展」的展覽，在包裝及運輸上，又是如何的一種情況。據筆者瞭解當時畫作在起運時剛好遇到下雪，運輸過程中積雪融化滲透到了包裝木箱之中<sup>66</sup>，以致畫作運送到台北的國立歷史博物館開箱驗收時，有些許的畫作的外框產生發霉等問題。對此，史博館的承辦人員有著相當不以為然的態度<sup>67</sup>，由此一事例可知作品發生損傷的情況多半是發生在運輸過程<sup>68</sup>。

孫邦傑如此表示<sup>69</sup>：「注意在跟國外美術館借展時所答應之事項，如國外的

<sup>65</sup> 指導單位：教育部、行政院文化建設委員會；主辦單位：國立歷史博物館、國立台灣美術館、安徽省博物館、聯合報系、觀想藝術有限公司；協辦單位：亞都麗緻大飯店、聯合報系文化基金會、當代藝術基金會、中華民國畫廊協會、公共電視台。民生報，《畫魂－潘玉良》，台北：民生報社，2006 年 2 月，頁 1。

<sup>66</sup> 安徽省博長期以來就是館方自己在處理文物包裝保護運輸等工作，若是當時在木箱內、外再多包裹兩層防水的材料，這類滲水的事情應就可以防範。

<sup>67</sup> 若是依照歐美對於藝術品包裝及運輸的標準來看安徽省博的包裝工作，是還有很多改進的空間，然而若是清楚當時安徽省博主、客觀的條件，對於他們在此次的交流展覽中，事實上已是盡了最大努力，又怎忍心去苛責他們呢。況且在台灣除有少數的公司真能製作符合國際標準的包裝外，試問台灣的博物館有能力自己來施作嗎？另外要製作符合國際規範的包裝，其費用與時間、空間等成本都將是原有資源的好幾倍。

<sup>68</sup> 本段「包裝與運輸」主要參考海灣國際股份有限公司總經理孫邦傑於在高雄市立美術館《藝術品風險管理研討會》的講座。孫邦傑，〈展覽、藝術的幕後黑手〉，《藝術品風險管理研討會》，高雄：高雄市立美術館，2003 年 9 月 22 日，頁 15-26。

<sup>69</sup> 海灣國際股份有限公司為專業藝術品包裝運輸公司。筆者於嘉義縣政府服務時，在縣政府與台北故宮合辦 2004 年「異國風情－亞洲文物展」、2005 年「天下第一家－清代帝王文物展」的兩個展覽時，為代表縣政府的文物點交人員之一，曾與海灣國際孫邦傑總經理合作過，對於他們的

包裝、運輸、保險。一般國外美術館都會指定其美術館承運公司來承包，但因藝術品包裝公司制度和運輸公司不同，以至於每當在其本國完成包裝手續後，皆由空運公司負責，但空運公司本身並無包裝經驗，所以一般展覽品由國外運到國內後，所承包之公司良莠不齊，甚至由沒有包裝經驗的公司承做。」而一個國際性的藝術品包裝運輸工作，該有那些注意事項「在國外包裝、報關、運輸是分開，由三個不同的公司來承攬，不像國內一家公司就可承作全部。所以當承辦案件時應注意國外運輸公司所指定的本國公司是否是包裝運輸公司還是空運貨運公司。」；「保險是否有將貴館含蓋在內，因如只有保國外美術館，當發生賠償時，保險公司賠完錢後，第一他們會向運輸公司索賠，當運輸公司賠不起宣佈倒閉時，第二他們會轉向借展單位索賠。<sup>70</sup>」所以藝術品的借展過程中，包裝、保險、運輸等三項工作可說是非常重要。

#### （一）包裝：

對於館藏文物出借的包裝通常分為館方自己處理或委外辦理兩種，若是基於對展品的瞭解，館方自己設計製作符合海外運輸所需的包裝，若是委外應慎選有經驗的藝術品包裝公司。例如 2006 年安徽省博對國立歷史博物館的「畫魂—潘玉良」展覽的包裝，便是出借館方自行處理作品包裝事宜。一般人都以為所謂包裝就是拿個箱子把物品裝起來，就是包裝了，可是都沒有考慮到在長途運輸中可能發生的意外情況。而包裝的主要目的就是要能便於運輸裝卸與管理，確保物品在運抵目的地時，都能安全無虞。影響到藝術品包裝的安全因素有：氣候的變化、運送中的損壞（路面震動等）、搬運的疏失等，甚至光線、溫濕度、蟲害等問題。所以對於包裝材料的要求就得視藝術品的特性而有所不同（如物品的溫度、防潮性、防水性、防震性、磨擦性、抗壓性等條件）。現今藝術品包裝的材料計有：無酸紙、泡綿、保麗龍、氣泡紙、紙板、蠟紙、乾燥劑等，而外箱方面則有夾板箱及板條箱等<sup>71</sup>。對於外箱與內包裝之間的空間係數，台灣約為 2 吋，國外為 15 公分，中間加襯緩衝材料。而「盒中盒」的打包方式最具防震效果，可確實防止搬運時的劇烈震動對文物形成的傷害<sup>72</sup>。

---

專業與敬業精神有著深刻的印象。

<sup>70</sup> 同註 68，孫邦傑，〈展覽、藝術的幕後黑手〉，頁 17。

<sup>71</sup> 而台北故宮博物院則還保有鐵箱做為文物的包裝使用，筆者於 2005 年曾親自點收過這樣的鐵箱子。

<sup>72</sup> 筆者在故宮 2005 年到嘉義縣的「天下第一家—清代帝王文物展」時，看到「盒中盒」的概念被徹底的實施，通常內盒為館方平日收藏便已製作，因故宮本身的藏品組織分為書畫、器物、文獻三處，藏品各處分頭處理，待外借時，再因應不同借展的文物來設計外箱，百來件展品除各自



以油畫包裝為例：要給予包裝公司或製作人員充足的工作時間，預先丈量、製作，注意包裝材料的正確應用，包裝材料不可與畫面直接接觸，可考慮多片或單片做箱。由於油畫對溫度和濕度有安全上的要求，包裝箱上還應配置溫濕度監測器具（最好是配有溫濕度控制的貨櫃集裝箱）。裝箱前要確認作品與清單是否相符，檢查作品狀況與作品登記表單記載是否相符，待確認後才得以裝箱。填寫裝箱單，複寫數份，其中一份與作品一同放入箱內，一份粘貼箱外（最好有圖片），甲、乙雙方各執一份，承運單位與保險公司亦各有一份，點驗人員簽名以示負責。裝箱後粘貼封條，加蓋官防並簽名。粘貼搬運注意標誌，按實際所需貼於明顯位置，最後才是交運，點交給運輸人員辦理運輸事宜。

## （二）保險

由於藝術品均屬創意性的高價值的貨物，所以不管採空運、海運、陸運等何種運輸方式，皆需替運輸途中的藝術品投保，但往往藝術品具有不可替代性，一旦毀損或是滅失發生便無法以他物更替，所以保險僅能算是補救性的風險管理範疇的一部份<sup>73</sup>。為藝術品購買保險，首先要確認其價值，這需要保險公證人與專業的鑒價人員來共同認定，這點在台灣尚未建立完善的制度，通常是由投保單位與保險公司業務員來議定。其次注意貨物在運輸中危險承擔的界限，起效及止於何時、何地，何種運送方式、運送路線與方法皆需載明。保險費用的計算方式、由何者負擔，要保人、保險人與保險標的皆需清楚明白，保險公司之賠償方式及理賠百分比額度等。這些都屬於購買保險最基本的條款，然而若損傷真的發生，或是藝術品滅失時，索賠才是真正問題的開始，這時事前所議定的事項完整與否將關係到未來的理賠能否成立。索賠之程序及注意事項：「A.應提供其被保險之藝術品標物之原有完整之資料，如照片等。B.索賠的提出，應注意其時間（合理時間）內提出（REASONABLE TIME）。C.提出之索賠內容應力求公證及誠信原則，即在保險契約中均應先認定雙方均信任及具公信力之鑑定人（或機構），於藝術品發生損滅遺失等情況時，會同鑑定檢驗，並提出報告。D.備其應具備其他單據及文件。<sup>74</sup>」

近年來台灣有關藝術品保險理賠最有名的例子，應就是 2000 年台北市立美術館向北京的徐悲鴻美術館借「田橫五百壯士」一事，該作品為徐悲鴻少數幾幅

---

皆有獨立的包裝，再被分項裝入為借展運輸設計好的外箱，共分為十幾箱。

<sup>73</sup> 廖桂英、黃華源，〈文物出借之包裝與風險管理〉，《文物保護手冊》，台北：行政院文化建設委員會，2002 年，頁 59。

<sup>74</sup> 同註 68，孫邦傑，〈展覽、藝術的幕後黑手〉，頁 22。

歷史題材的巨幅油畫之一，後在歸還運輸，於香港轉機期間，由於一場突如其來的大雨加上包裝不慎等問題，造成雨水滲入，致畫作底部幾乎是浸泡在水中，直至畫作運至北京，開箱後才被發現。爾後，因理賠的方式與金額談不攏，還發生了徐悲鴻美術館向保險公司提起告訴等情事。按徐悲鴻美術館的意見，畫作毀損嚴重應該全額賠償。而保險公司認為，若是全額賠償，畫作應歸屬保險公司，否則保險公司可以就畫作的修復費用進行全額的理賠。

這件事情，不管是那一種理賠方式，保險公司在事後都可以向運輸公司再要求部份的賠償，因畫作損傷的原因是肇於包裝與運輸的過程<sup>75</sup>。

### （三）運輸：

「一般展品運輸工程，不只限於空運或是海運，其中還包括了陸運的轉接，及卸貨、上貨、報關作業等。」而整個國際運輸工程可分為 12 個步驟：路線設計、文件準備、貨物包裝、內路運輸至港口、報關、空運或海運、貨物送抵展場門口、門口至展覽會場攤位點、拆箱、定位、重新包裝、退運回出口地。<sup>76</sup>

其中時間的控制是相當重要的，因為一般的展覽都有時效性。貨物運輸過程中，車輛的選擇亦是關鍵，例如台北故宮的文物一定是全程使用可控制溫度的氣墊式廂型貨櫃車。運輸期間的保全防護必須考量<sup>77</sup>，再者物品上、下車的過程是最容易產生損傷的時刻，一定要小心監控。而藝術品佈展就定位通常是由館方佈展人員親自上陣，運輸公司的工作人員則從旁協助，這時亦是作品受損的危險高峰。

潘玉良的遺作在 1984 年由法國到中國、2006 年由中國到台灣，兩次的飄洋過海其運輸、包裝的過程與目的是不一樣的，所以處理的方式也是不同的。1984 年那次受限於現實，顯然在包裝及運輸上是欠缺完善的條件，導致作品發生大小不一的損傷。而 2006 年來台灣的這次展覽，可能也是為求降低成本，並未採用符合藝術品包裝與運輸的國際規範，所幸畫作於來回運輸中並未發生損傷的情事（但對於合肥與台北的溫、濕度差距，是否對作品產生影響，則不得而知）。

當然，從這兩次的包裝與運輸還是可以看到經費問題在其中起到的作用，若

<sup>75</sup> 筆者於 2003 年 9 月 22 日參加高雄市立美術館所辦理的《藝術品風險管理研討會》，於第三場講座〈藝術品保險總論：從保單到理賠〉向在場的專家提出徐悲鴻「田橫五百壯士」此一案例，請求說明回答。

<sup>76</sup> 同註 68，孫邦傑，〈展覽、藝術的幕後黑手〉，頁 26。

<sup>77</sup> 筆者曾兩次配合台北故宮到嘉義縣的展覽，參與運輸過程。故宮非常重視保全的問題，所有參與運輸的人員都必須造冊並分戴不同的識別證。進出展覽場地又必須換上佈展專用的證件，管控之嚴格，超出一般人的想像。

是要在包裝與運輸方面要求符合國際規範，則成本勢必大幅拉高。其次專業認識與要求亦是關鍵，若借展單位與出借單位對此一問題的要求並無一定的規範，很容易形成策劃公司為節省成本或便宜行事，而造成將就與得過且過的方式去執行這方面的業務。所以將來對藝術品的包裝與運輸等課題研究，實有必要列入博物館的重點科研項目。

## 二、展示與文化交流

「潘玉良於 1937 年再度赴歐，到 1974 年最後一次參加『自由藝術國際沙龍』展覽的 37 年間，至少參加法、德、英、日、希臘、比利時、瑞士等國畫展，有 49 次之多。<sup>78</sup>」尚不包括以一張小畫來參與台北的全國美展。謝里法在回憶其與潘玉良認識的過程時，提到 1955 年台北舉辦全國美展時，「透過駐法大使館的文化參事郭有守送來一批旅法華裔畫家作品參展，其中一幅是潘玉良以裸女為題材的小畫，這才使國人有機會得見她的原作。<sup>79</sup>」當時她仍在世。1984 年潘玉良的大批遺作運回大陸，安徽省博自 1985 年，前後已為這批遺作，在國內、外 30 多個不同城市進行了 40 多次展出，但於館內設置潘玉良的常設展廳卻是 2005 年後執行了油畫修復工作之後的事了。

1995 年 10 月歷史博物館向安徽省博商借潘玉良作品一百幅，辦理「雙玉展（常玉、潘玉良）」，當時安徽省博向歷史博物館要求了三萬美元的展覽權利金，而畫作也是在開展前倉促送達台北<sup>80</sup>。

（一）展示：展示的基本理念是溝通，而溝通的對象主要就是參觀的民眾，近年來在博物館的展示經常強調展示應站在觀眾的角度來思考。所以安置展品時除要確保展品的安全外，對於展示的設計往往要以參觀者的角度來思考，來進行觀念、意識、情感的交流<sup>81</sup>。所以對於展覽主題的策劃、展示動線的設計、空間的

<sup>78</sup> 王惠姬，〈民初留學法義的女畫家和雕刻家〉，《中正歷史學刊》第 4 期，2001 年，頁 61。

<sup>79</sup> 謝里法，〈青樓畫魂—潘玉良的藝術生涯〉，《雄獅美術》，157 期，台北：雄獅美術出版社，1984 年 3 月，頁 30。

<sup>80</sup> 《聯合報》1995.10.19 日題為《警報解除》的報道：“……一百件潘玉良畫作，終於前天晚上運抵台灣，解除了畫展可能會延期或開天窗的危機，……稍早該展覽曾因大陸方面要求三萬美元權利金而中挫……權利金仍須照付，何時運畫的答案一直不確定，……(安徽省立博物館)加上經濟條件差，畫存放在倉庫內，保護設施落伍，遂有人認為有一半的畫作已嚴重損壞，……潘玉良的百幅畫作多未裱框，有的甚至連內框都沒有，全數卷放在三大箱內……”引自潘忠丘，〈潘玉良遺作遺物返還案--始末——及我對於此案淺陋的法律探討〉一文。同註 7。

<sup>81</sup> 賴瑛瑛，〈展品的意義及安全〉，《藝術品風險管理研討會》，高雄市立美術館，2003 年 9 月 22 日，頁 5-7。

彩色配置、照明燈光設計、溫濕度的調控，都會影響到參觀者對於展出內容的總體印象，而筆者認為這總體印象的當下是參觀者對作品直接的感受，其重要性不亞於「我們有真正的東西<sup>82</sup>」這個訴求（在影像傳播功能巨大的當代，藝術品的主要功能不再是「它說什麼」，而在於「它是什麼」）。透過專業性的設計，強化了藝術品的「靈光」，所以展覽的規劃便不僅是將作品擺上，而是通過詮釋讓觀者得以明白展覽的訴求，讓參觀者當下能享受到美的或是藝術的經驗。

而展場設計就如同是詮釋的方法，像是一位說書人，但仍得要小心將原本各自獨立的作品加以小心地組織，避免詮釋過度的危險。因為不管展覽安排得如何完整，博物館的展示還是在以零碎的訊息在向觀眾訴說著某位藝術家的作品或是某一歷史事件，而且展示往往僅是從中提煉出美的部份，甚至是部份的美。所以怎樣的展示規劃是合理與適當的，隨著時代的演進，當會有不同的概念產生。

與 1955 年相隔 11 年後，潘玉良的作品於 2006 年 2 月又再次到台灣來展出，展覽名稱定為「畫魂—潘玉良」，陸蓉之依其遺作的內容分為「傳奇與人生」、「情愛與人生」、「與自然對話」、「曼妙女體的歌頌」等四大主題，共展出油畫、水墨、水彩、素描 120 件，及藝術家生前獲獎獎狀、畫板、旗袍等物品。而此次展覽與 1995 年「雙玉展」不同之處在於，首先展覽的緣起，是修復師通過幾年的溝通及完成潘玉良油畫的修復工作，與館方建立下了良好的關係，並順利取得到台灣展覽及五年的作品版權使用等權利，再交由台灣的畫廊來承接展覽等工作事宜。所以安徽省博在展覽條件中，對台灣的展出省卻了展覽權利金<sup>83</sup>，以作為台灣在油畫修復所給予的協助之反饋。再者，由於來台展出的油畫，基本上已都接受過保養或修復，所以作品的展出狀態顯然比之 1995 年來得好，這點可從兩次展覽所出版的畫冊中得到印證，而展覽的作品有甚多是以以前從未展示過的（例如油畫「南京夫子廟」若非經由修復，以原來的損壞狀況是無法展出的）。

所以若是修復師想在該展覽中把油畫修復作為一個展示區域或是其中的一個主題，也並非不無可能。但是修復師李福長並沒有這樣做，因為他認為這個展覽應以潘玉良的遺作為主，他說：「修復就如同表演時的後台工作，表演時你見過後台工作人員跑上舞台，告訴你後台的工作是如何進行的。」基於修復師實際上是服務於藝術家的理念，修復師在完成工作後便應退居幕後，但是為了反應作

---

<sup>82</sup> 林志峰、郭祐麟，〈展示設計與安全保護〉，《文物保護手冊》，台北：行政院文化建設委員會，2002 年，頁 71。

<sup>83</sup> 2007 年首都博物館的「潘玉良畫展」，雖同樣為觀想畫廊承接辦理，但首都博物館仍支付展覽權利金 20 萬元人民幣。

品毀損與修復的過程（因為那也是潘玉良作品歷史的一部份），還是安排了兩幅畫的修復前後對照，並把因修復而發現的「舒坦」這幅畫被德軍劃破一口子的這段事實，通過展示給表現出來，所以「修復」在顧及作品的獨特性，基於澄明歷史的目的給看見了。

然而，修復的初衷應是不要被看見，通常修復師被委託者要求的便是回復作品的視覺完整性，在這基礎上，對於一幅畫被看見時，修復師所能期待的便是不被察覺作品已然修復過了。但在「畫魂－潘玉良」展覽現場仍可發現許多作品仍有損傷，在筆者詢問修復師李福長後，才得知那些作品尚未執行修復或保養等工作。至此我們可以弄清楚一個事實，人們在參觀（現代）藝術品與歷史文物時對待物件的完整性時，其內心的標準是不一的。在看骨董時我們很容易便忽略了它的破損狀態，甚至把損傷或質變當作是美的一部份。而對於現代或近現代的繪畫已完成修復者並不會加以追問其原狀何如，但一有缺損便會察覺，這是基於視覺心理與經驗的綜合反應。所以藝術品修復與展示之間的關係在視覺心理學與美術史學的基礎上便得以建立。

（二）展示的安全：2006年2月11日至4月9日是潘玉良遺作在國立歷史博物館展出的時間，初春的台北氣候變幻不定，而史博館因館舍興建較早，其展示環境及條件先天就有所限制，而作為「畫魂－潘玉良」展覽的一樓展廳，在入口處並未有適當隔離戶外光線與空氣等的緩衝空間，隨著參觀群眾的進出，對於溫濕度與光線的控制勢必無法做到符合標準的規範。也或許潘玉良的作品尚未老化到需要絕對嚴格的環境控制，所以即使是安徽省博本身，在長期陳列潘玉良遺作的展廳，亦是欠缺合理的展示環境，戶外光線經常性的透過窗戶直直射入，對於溫度、濕度亦沒有中央空調系統等設備可以輔助控制。

而省博典藏將潘玉良遺作如此密集的展覽辦理<sup>84</sup>，對於作品本身而言，損害便是難免的，從看得見（例如搬運或持拿不當時發生的刮傷、碰傷）到看不見（例如溫濕度、光線照射、落塵等變化）的部份，損傷發生的機率相當高。所以長期來看，不管是館內展示或是對外的巡迴展，作品的展出時間應制定分類監控計畫，尤其是水墨與素描的部份。

而安徽省博對於潘玉良的作品的畫面全部採用透明壓克力保護，以阻絕可能的落塵與損傷，然而這樣的方式相當影響到參觀民眾的視覺感受，不時的會受到

---

<sup>84</sup> 二十幾年已巡迴了三十幾個城市，辦理了四十幾次潘玉良遺作的展覽。

投射燈的反光的影響，而造成眼睛得偏到固定的角度才得窺看到作品全貌，不過在展品安全與展示效果之間，這或許是不得不的妥協。但就展品與觀眾之間的這塊壓克力板而言，實際上對於展示已形成了一道「看得見」的障礙物，讓原先設想的溝通徒增困擾。

在展示環境的條件方面，將留待第五章第四節潘玉良的作品保存建議做進一步分析探討。

### （三）文化交流

因 2006 年這個展覽，安徽省博前後來台參訪與工作人員達到 21 人，這是修復師李福長對承辦畫廊所提出的建議，希望能藉由展覽的辦理來擴大兩岸文化交流的機會。展覽是由民生報負責媒體宣傳等工作，平面與電子媒體的登載率相當高，展覽期間民眾參觀非常踴躍。對此，安徽省博活動花絮的網頁亦有刊載，對於潘玉良的作品在台灣會如此的受到歡迎，感到有點意外。

事實上修復工作在此次文化交流中是扮演了相當重要的角色，甚至可說沒有 2005 年那次的修復便不會有後續的展覽與因修復而產生的庫房改善、人才培育等後續工作。再者，由於油畫修復在大陸的博物館界仍尚未建立，安徽省博對潘玉良遺作的工作，從 1984 年開始就是不尋常的因緣，爾後又因家屬質疑館方的保管工作，加重了安徽省博對油畫修復工作的期待。可說這次的修復工作讓安徽省博化危機為轉機，不僅免除了保存不力的惡名，又在文保界中建立了油畫修復的成功合作案例。而將潘玉良遺作帶到台灣展覽可以說是整個文化交流的高潮，兩岸的博物館工作人員，藉由這次的巡迴展又有了更進一步的認識。而這樣建立館與館之間的關係，正是為日後的交流工作做了鋪墊，相信不久的將來兩岸的博物館能透過各種不同形態的方式來深化彼此的情感，或許以藝術文化所碰撞出的火花，正可將因政治形成的那塊冰山予以融化。

## 第四節 小結

潘玉良遺作一路流轉的過程，由鄧朝源形容當時作品來到上海時的情境可見其中波折：「到了上海港以後，因為起大風，江邊的水浪滔很高，運送潘玉良遺作的遠洋輪不能靠岸，只能停在黃浦江的江心，這時候我們去接運的同志只好找了一條小船，頂著狂風惡浪到了船上，費了九二虎之力，好不容易才從遠洋輪抬到了這個小船，經過顛簸搖晃，才運到岸上。<sup>85</sup>」歷史的發展從來就不是直線，對於潘玉良遺作的捐贈過程及之後的保存、修復與展示，事實上是集合了眾人之力量所共同創造的。雖然過程中可能有些不盡人意，甚至是利益相互衝突的地方，而結果從大的方面來看還是好的。或許是潘玉良冥冥之中亦在保佑她的作品，而使得眾多的阻礙皆能克服而順利完成她的遺願，讓她的作品得以回到中國並在華人世界中受到矚目。

從中我們得到一些經驗，包括作品的包裝運輸、保存維護等工作的重要性，而歷史的轉機總是由於危機所給予的機會，所以潘玉良家屬對於安徽省博的訴訟正給了積極維護其作品的動力，進而因修復又引發了文化交流等面向的效應。而對於文物保存維護的學科而言，其發展的空間是很大的，亦是沒有止盡的，所以在未來對潘玉良遺作的保存維護、展示與交流還是需要極大的投入。

---

<sup>85</sup> 2007年7月27日專訪前安徽省博館長鄧朝源先生。

## 第五章 潘玉良油畫「春之歌」的修復

2007 年的 7、8 月在合肥工作了近三個星期<sup>1</sup>，而此次的修復工作，筆者主要是以紀錄觀察的角色參與整個過程，實際操作過程仍以修復師李福長及李伯陽為主。此行目的是以修復潘玉良現存最大油畫「春之歌」為主，基本上整個進度是按著原訂的計畫來進行。

### 第一節 油畫「春之歌」



圖 25：「春之歌」，約 1942，布面油畫，220x133 公分，安徽省博藏，編號 308，(修復後)。

#### 一、創作背景

潘玉良 1921 年第一次赴法時，第一次世界大戰剛結束不久，而巴黎的藝術風潮正由二十世紀初的野獸派、立體主義等過渡到以標榜表現內心精神狀態的巴黎畫派，其代表人物莫尼迪亞尼亦以自殺結束其天才的一生，正宣示著「美好時代」的逝去。兩次大戰期間的巴黎被現代藝術家們備極推崇，「1920 年後，巴黎雖置身於其他重要國際事件之外，然而處於歐洲的中心，成為一個非常重要的外

<sup>1</sup> 修復期間，筆者與修復師共同採訪了安徽省博的工作人員，根據館方的敘述來製作關於潘玉良的生平與作品的紀錄片，長約 20 分鐘。



國藝術家收容城市。各國藝術家在蒙帕納斯區組成國際區，這些不再回到他們家鄉的藝術家在此相遇相惜。<sup>2</sup>」1928年潘玉良離開法國時，是達達與超現實主義正在興頭的時候，第二次赴法為1937年，此年潘玉良已然四十有二了，正處於創作高峰期，這次赴法名為辦理展覽事宜，實際是為離開當時風氣閉塞與連年戰亂的中國社會。而潘玉良選擇來到巴黎另一絕佳理由為「因為中央集權的強勢公立機構如美術學校、沙龍的影響，使得巴黎成為主要藝術作品和國際市場的集中地。<sup>3</sup>」

1937年的畢卡索正創作出其傳世巨作「格爾尼卡」以痛斥戰爭的殘暴與荒謬。1939年德軍正式與同盟國宣戰，爆發第二次世界大戰，但顯然巴黎的藝術活動不會因戰爭而中止，春季沙龍、秋季沙龍輪番上演一幕幕好戲，即使德軍的坦克已經開進了凱旋門。而戰爭卻提振了消沉許久的巴黎藝術市場，而這祇是為通貨保值目的引發的一場意外而已<sup>4</sup>，就像古典學派的復辟一般<sup>5</sup>，是誤會一場。隨著戰爭的開始與結束把歐洲帶入了一個絕望的境地，世界的藝術中心從此由巴黎轉進到了紐約，並就此一去不回頭。

由「春之歌」背面的文字「出品1942春季沙龍」，可以推算出此畫應是創作於1940至1942年之間，恰為德軍開始在歐洲發動戰端及入侵法國之際。德軍在1940年6月進入巴黎，7月成立維希政權，潘玉良的畫室在10月被強行徵用，只得遷居郊區，直至1943年才又回到巴黎居住，這幅畫或許是她棲居郊外時繪製完成的。從安徽省博文保專家賈德芳所整理的〈館藏潘玉良油畫作品繪製年代與數量表〉得知這戰亂期間反而是她油畫創作的高峰期，賈德芳女士是這樣敘述：「現藏於安徽省博物館的就有4000餘件，其中油畫361幅，有簽名的205幅，有確切年款的118幅，約佔館藏油畫總數的33%。……繪製油畫最多的年代在1939—1942年間。這是潘玉良第二次返回法國的最初幾年，她的創作熱情十分高漲，僅1940年就創作完成19幅油畫，還不包括那些她自己認為不太滿意的、僅留名未落年款的，或是連名字也沒落的習作等，按比例加上那些不滿意的

<sup>2</sup> 傑郝德·莫里耶 Gerard Monnier 著，陳麗如譯，《法國文化政策：從法國大革命至今的文化藝術機制》，台北：五觀藝術管理，2003年，頁238。

<sup>3</sup> 同上註。

<sup>4</sup> 「德軍的佔領也刺激了藝術市場的景氣，特別是在畫作買賣部份。因為幣值的不穩，藝術市場儼然成為避風港，……」同註2，頁255。

<sup>5</sup> 「1937年在德國將現代藝術視為『新生藝術』後，古典學派對現代藝術加以報復，如同秋後清算，烏拉曼克批鬥畢卡索，於1942年6月6日在『高蒙愛地亞(Comoedia)』報中批評：『巴布羅·畢卡索是有罪的，他將法國繪畫帶領至一個最致命的絕境，一種難以描述的混亂僵局。』」同註2，頁251。烏拉曼克，野獸派的成員之一。

作品，估計這一年僅油畫就有 30—40 幅之多。<sup>6</sup>」

為何這一時期的潘玉良要如此拼命的創作，這與她正處壯年想在巴黎闖出一番名號當然有關。就 1941 年有落年款的油畫為 17 張，其中與「春之歌」相關題材者就有 4 張<sup>7</sup>，而未落年款但可推測為當年或前後所繪者有 2 張，其比例約佔了四分之一，而畫中女子皆為東方女性，背景多為楊柳、桃花、青山、綠水等，除反應她的出生背景，相信選擇這樣的題材是具有多重意義的。

當時的巴黎已是一個國際化的大都市，尤其在蒙帕納斯區聚集了來自世界各地不可勝數的藝術家，對於各式各樣的現代藝術都能接受，而異國情調早在浪漫主義與印象派初期就深刻的影響了巴黎，這樣的包容性一定也讓早年留學的潘玉良留下不可磨滅的印象，以致她會再次選擇赴法，並把東方的元素加入創作，若是潘玉良當年還是留在中國可能出現這樣的作品嗎？近乎野獸派與巴黎畫派的作品能被當時的中國社會所接受嗎？

猶記得「二徐之爭」，徐悲鴻早將中國藝術的未來劃好尺度，而事實也按他的路子去實踐了，聰明的潘玉良在那樣的大環境底下，一定嗅察出了什麼問題，不管從教學或創作她都是無法與同校的徐悲鴻一爭長短，在當時國內的大環境底下（熱中於創作的她甚至在教學上亦是採放任自由的態度）。再者，她的繪畫風格不正是徐悲鴻所要批判的「馬梯是 Matisse」之劣嗎（例如她在 1929 年所繪「榮」之一畫）？而李毅士亦認為如馬諦斯、塞尚等人的作品在中國的「社會上是很少有人瞭解和鑒賞。<sup>8</sup>」如此的環境焉能不予出走？可以說「春之歌」這一主題所要表達的實際是一種自由的感覺，而創作自由卻是當年閉塞的中國所無法給予潘玉良的。所以若能自由的創作又可迎合法國藝術市場的需求，她又何樂而不為呢？

## 二、基礎資料

（一）尺寸：畫面寬 220 公分；高 133 公分，為目前已知潘玉良油畫之中畫幅最大者。

（二）材質：為亞麻布布面油畫、木作內框（1984 年後運回安徽省博後重新

---

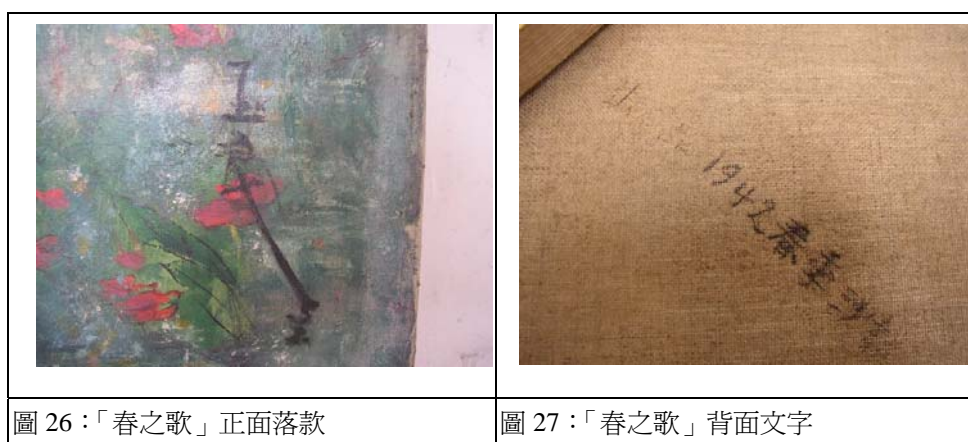
<sup>6</sup> 賈德芳，〈從修復的潘玉良油畫作品中，解讀她一生中的點滴事〉，《畫魂—潘玉良》，台北：民生報社，2006 年 2 月，頁 31。

<sup>7</sup> 感謝安徽省博文保專家賈德芳女士提供相關圖片與資料。

<sup>8</sup> 李超，《上海油畫史》，上海：上海人民美術出版社，1995 年 11 月，頁 0-61。

安製)，無外框。此油畫所用的亞麻布應是在法國購置，質量上乘，畫布底子為自行製作。作品繪畫層完成後，潘玉良曾於畫面上了一層不規則瑪蒂樹脂(Mastic varnish)，是作為保護畫面使用，亦能作為油畫罩染，此為第一次發現潘玉良使用這種材料，因為單價過高，所以一般畫家多使用達瑪樹脂(Damar varnish)來作為保護。由樹脂流動狀態看來，應是受限於工作空間無法將畫平放，產生了不規則與流動的情形。

(三)年代：畫面落款「玉良 52」，於該簽名之右側似有另一落款被覆蓋於下，畫作背面有「出品 1942 春季沙龍」、「1955 女作畫展」等文字。若無背後文字的記載，很容易誤認此畫為 1952 年所繪製完成。



然而，1988 年由安徽省博物館主編，江蘇美術出版社所出版的《潘玉良美術作品選集》把這幅畫的年份註明為 1930 年，爾後眾多引用亦將此畫的年份註明為 1930 年<sup>9</sup>。除畫背的文字外，如何可以肯定此畫為 1940 至 1942 年間所繪：首先，1930 年為潘玉良留學歐洲回中國第三年，尙未發展出以線描的方式勾勒

<sup>9</sup> 目前筆者所查的文獻資料，最早對「春之歌」這幅畫註明為 1930 年者，是 1988 年 3 月由安徽省博主編，江蘇美術出版社出版的《潘玉良美術作品選集》。爾後鮑加於 1995 年 10 月〈開拓者的足跡〉頁 92，一文中將此畫寫為 1930 年所畫。王玉立 1995 年 10 月為「雙玉交輝—常玉、潘玉良特展」所寫的文章〈潘玉良—頑強堅持地為藝術獻身，探索中西藝術融合道路〉頁 210，寫為 1930 年創作。阮梨碧，2005 年《潘玉良的人格發展與藝術創作關之研究》頁 81、185 註為 1930 年。王惠姬，2001 年〈民初留學法義的女畫家和雕刻家〉頁 54，寫為 1930 年。劉新，1996 年 12 月《中國油畫百年圖史》頁 126，「春之歌」圖片下方註明為 1930 年。至於為何安徽省博會將此畫年代混淆，除了前述的原因外，筆者推斷與 1934 年中華書局所出版的《潘玉良油畫集》其中的「春」之一畫有關。1988 年徐永昇整理的潘玉良年表註有「1930 年作油畫《春》、《白蕩湖》等」，而《潘玉良油畫集》的「春」與潘玉良年表「1930 年作油畫《春》」這兩個敘述，與鮑加在〈開拓者的足跡〉一文中所寫的 1929 年的「榮」這件作品，指的其實都是同一張畫，這點可從奚淞在 1978 年的〈客死巴黎的中國女畫家—潘玉良〉頁 45 一文中得到印證。但鮑加可能認為在 1929 年潘玉良創作了「榮」，而年表又有 1930 年作「春」之一畫，是否就在這種情況下，加上畫冊的誤導，進而推出「春之歌」就是在 1930 年所繪。而王惠姬，〈民初留學法義的女畫家和雕刻家〉頁 53、55 一文則又把「榮」、「春」當成兩張不同的畫。

輪廓線的畫風，類似的畫法最早出現於 1940 年，例如「黑衣自畫像」；其次，這幅大尺度的油畫若是發表於當年應有相應的報導，但未見有任何文章對此畫作出評述；最後，潘玉良於 1937 年再次赴法有可能攜帶這麼大件的作品嗎？再從創作於 1941 年同一題材但尺幅較小的幾幅畫作一比較，畫中有同一姿態的女性人體甚多，應是這幅「春之歌」的小圖稿，若小畫的年款是 1941 年，大畫有可能早了 11 年就被創作了嗎？另有一幅野獸派風格的「春之歌」畫面則落款為 1950 年，亦是註為 1930 年。由此得知當年畫冊出版時對這兩幅畫並未認真考證創作年份，可能僅是憑照片的感覺來判斷，而照片應是看不清或看不到這兩幅畫的年款，更遑論背後文字敘述了。

（四）構圖與畫面分析：創作前潘玉良曾繪了至少一幅構圖一樣的油畫色彩小稿，及數幅不同構圖但人物姿態多有重覆的小畫，有練習及參照的功能，為正統學院訓練下的畫家所遵所的做法。



圖 28：春之歌（小稿），約 1941，布面油畫，38x55 公分，安徽省博藏

「春之歌」共繪有東方女性人物六位，黑髮，皆為人體，動態各異。其背景為湖畔，右為垂柳、左有桃花，湖畔繪有中式傳統屋宇，遠處則為白雲青山。人物分置為左五右一的格局，左邊五位人物，以前三後二的方式形成三角形構圖。前左一者以跌坐姿態彈三弦；中者以左手支起上身呈背部向人的卧姿（頗有安格爾「大宮女」的姿態，1814），其臉部為視覺焦點；前左三者為以右手支地、身驅微向右傾，兩腿前後並攏於其左側的坐姿；後二人，左者做跳舞狀，右者背向觀眾，左手持花繩，作勢向舞者獻花之意。最右側人物立於垂柳之前，左手下垂右手曲持信箋或書，似做閱讀狀，無法分辨面部表情及情緒。除中心主體人物外，其餘各人臉部皆未將鼻部繪出，此為潘玉良眾多女體畫的共通點。

有關未繪鼻部與其自身的痼疾是否有關，可再進一步探討，由於她早年學習期與歸國時期的作品較為學院精神的創作，未發現有此一特質的畫作，而第二次赴法的 1940 年開始作品開始有表現主義的傾向，已不受限於寫實或寫生的方法作畫，才有可能在未把鼻部繪出時，而可以讓人不覺太過唐突。而此一不繪鼻部的特質僅集中於女人體，其他如自畫像、肖像畫、男人體則未見此一處理方式。

### 三、技法分析

編號 308 「春之歌」是目前已知潘玉良油畫中尺寸最大者，題材以歌頌曼妙的女人體為主。在畫面上刻意營造東方情調，在創作「春之歌」之時，另有幾幅類似題材的小作，而之後則是經常性的出現在各個不同時期的水墨創作之中。



圖 29：「春之歌（三女）」1941 年，54x45 公分



圖 30：「浴女」，1941 年，54x45 公分



圖 31：「郊外之春」，1941 年，46x54 公分



圖 32：「春之歌（四女）」1941 年，45x55 公分



圖 33：「春之歌」，1950 年，71x98 公分



圖 34：「郊外游樂」，1949 年，64x80 公分

研究個案，編號 308 的「春之歌」的畫面。以視覺慣性來觀察，焦點首先落在中心主體人物的臉部，再順著右肩滑向其右側的女子身上，以逆時針方向形成一個向外螺旋，再由主體人物的左脚將觀者的視覺導向最右側的人物，再往上通過柳樹、青山、桃花回到畫面中心的天空倒影。

就光線的處理而言，除背景天空外，此畫的亮部幾乎全集中在六位人物，而畫面的兩側被刻意的處理得顏色深些，以襯托出中心。在色彩方面以圖地對比的方式來說，人物為圖、背景為地，背景主要以純色之顏料直接繪於畫面，而人體以膚色為基，調以赭石、土綠、茜紅等，或摻以少量的紫色，對比於背景形成較為明亮的色彩。

在顏料的使用及筆觸特質方面，此畫先以大面積的方式鋪上第一道底色，待乾燥後，在此基礎上再逐步完成顏色的鋪排。背景部份，前景以肯定的筆法，不做修飾，或劃、或點、或拍、或甩，局部還利用筆桿趁顏料未乾之際劃出水波光影潏潏之狀。相對於背景，人體的顏色與筆觸則顯得含蓄多了，尤其前景中的人物顏料較厚，可知是反覆畫了幾次，而筆法細膩。漸次的推向較遠之人物，遠處愈見放鬆，並略呈速寫之意，以符動態人物所需。再者，潘玉良並未特別強調膚色的明暗與冷暖反差，與其後期發展的彩墨技法相互呼應，其特點為色彩平塗之後再施以透明顏色，造成筆觸被提醒之後的膚色肌理感<sup>10</sup>，再以顏色較深的線條將人物勾勒成形。

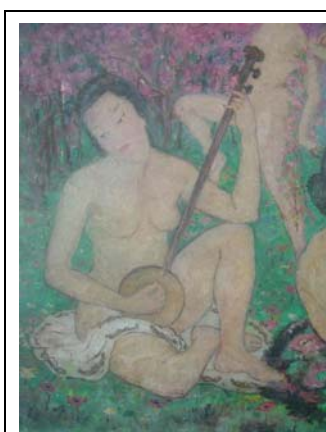


圖 35：以顏色較深的線條將人物勾勒成形

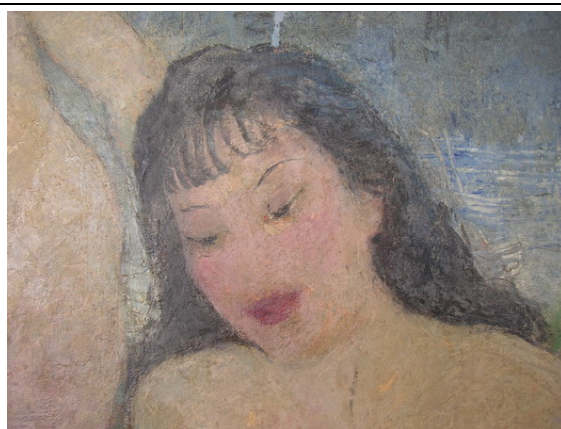


圖 36：省略鼻子的東方女性臉孔，自此之後經常性的出現在潘氏的作品

<sup>10</sup>潘玉良應有從古典油畫技法中的色彩使用方式得到啟發。

從畫面的顏色變化（這裡所指為時間所帶來的褪色與色差變化），如中心人物的同一局部膚色明顯有不同時段的上色所造成的色差，可以推測出在 1942 年展覽之後潘玉良一定還因為某些因素為這張畫再行上色（可能是為填補中心人物臉部一道三十幾公分長的裂口，背後尚有一塊潘玉良以油彩粘合回去的補丁，可參閱圖 67、68）。



圖 37：「向背」，1939、1948 年，布面油畫，73x93 公分，安徽省博藏

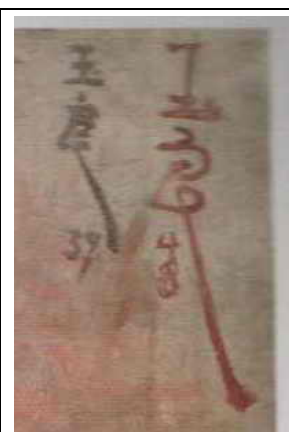


圖 38：「向背」落款，年份有 1939 及 1948 兩年

這樣間隔一段時日重新上色的作法在潘玉良的創作上，另有一幅「向背」亦是如此，該畫落下兩個年款「玉良 39」及「玉良 48」，可知「向背」一畫雖最早完成於 1939 年，但在 1948 年又被潘玉良重新繪過。

前有述及她在 1941 年曾就同一題材做了數幅小型油畫及一張相同構圖的色彩小稿，日後這類題材又經常性的出現，包括油畫與水墨等。筆者在敘述此畫的創作背景時提到這畫的意義，不僅在於東方情調的營造，更重要的是內含潘玉良追求自由、解放的企圖。長久以來西方油畫是把女子裸體視之為「物」，主要滿足男性的窺視慾或佔有慾，甚至是性慾上的投射，所以西方男性要的不是真的裸體，而是理想化或是物化的人體。而描繪人體者又都為男性，又更加強化了感官的功能。而像林布蘭特等具反省能力的畫家，所畫的人體顯然無法符合大部份人的期待（這裡的人專指男性，在那個年代女人是沒有發言權的），就是他並非依循主流意志，即沒能畫出理想化的女人體而被排斥（並非不能，實則為不願意），所以註定窮途「潦倒」。

而潘玉良作為女性在描繪女人體時，很自然的有自我觀照的意圖，她的「春之歌」並無法引起男人的過份遐想，主要便在於缺乏男性原始欲求需要的感官性，甚至還沒有莫迪尼亞尼畫中所繪的情欲。完全是沉醉在自我創作的天地之中，東方情調不過是聊表中西融合的意圖，實際作為一位女性，尤其是她那備受爭議的出身，矛盾與衝突注定如影隨形，反射到作品便是要反抗社會所給予的壓力，而要達到此一目的，惟有解放自我。而傳統男性要的不是女性的解放，他們

要的是女性的順從，所以潘玉良的人體畫不僅在中國不合時宜，到了西方亦是充滿了矛盾（西方人看到的是東方的符號），即使她的作品在歐洲得到了承認，但由於無法迎合男性的需求，以致畫作無法成功通行於當時的藝術市場，便有跡可循。



## 第二節 「春之歌」修復概念與修復方案

### 一、損傷分析

#### (一) 安徽省博典藏潘玉良油畫的損傷分析

在進行油畫「春之歌」修復個案研究之前，先瞭解安徽省博典藏潘玉良油畫一般的損傷狀況，對於掌握及分析即將執行修復的畫作是具有參考意義。

1.一般說來油畫損傷原因依性質可分為兩種，化學的原因及物理的原因：

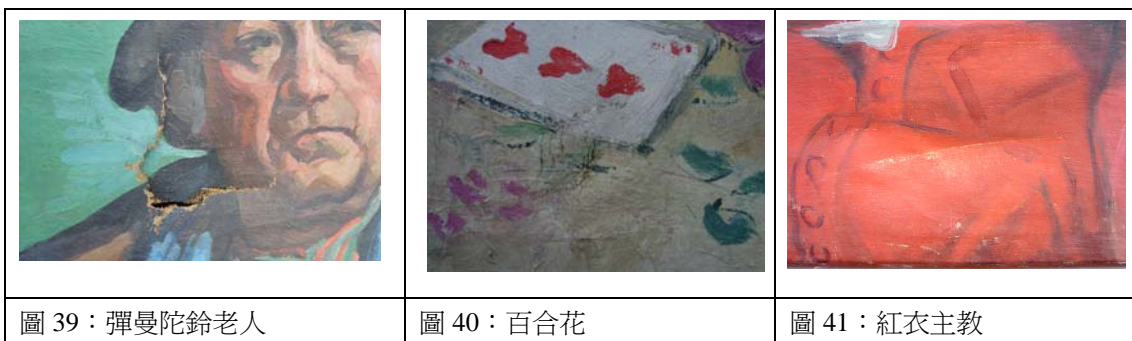
(1) 化學的原因：由於空氣中的污染物（例如鉛化物接觸硫化物而成為硫化鉛，鉛白氧化成為二氧化鉛或三氧化二鉛等）及紫外線照射造成顏料色變或褪色、作畫時未顧及調色禁忌（如硫化物與鉛化物混合易形成黑色）、顏料本身的性質不穩定（例如有機顏料的紅色容易褪色）、調合油的成分不良所造成的變暗等，這類因化學性的變化而改變其結構者是很難加以修復（例如傑利柯（Theodore Gericault, 1791 ~ 1824）的「梅杜薩之筏」使用當時流行的瀝青顏料，導致日後顏色變暗、發黑）。

(2) 物理的原因：如基底層的老化、製作時所引起的變化、自然的老化、人為的損傷，這些屬於物理性質的變化，視情況是可以修復的<sup>11</sup>。

2.對於館方典藏潘玉良油畫作品，損傷按其產生因素可分為三類：「人為因素」、「自然因素」、「技術因素」等<sup>12</sup>。

(1)「人為因素」所造成的損傷概分為以下四種情況：撞傷、折傷、捲傷、底色翻現。前三者為物理性外力形成；底色翻現為博物館入藏時誤用染色性簽字筆，致使背面的文字滲透至畫面。以下為潘玉良油畫的人為因素損傷圖例。

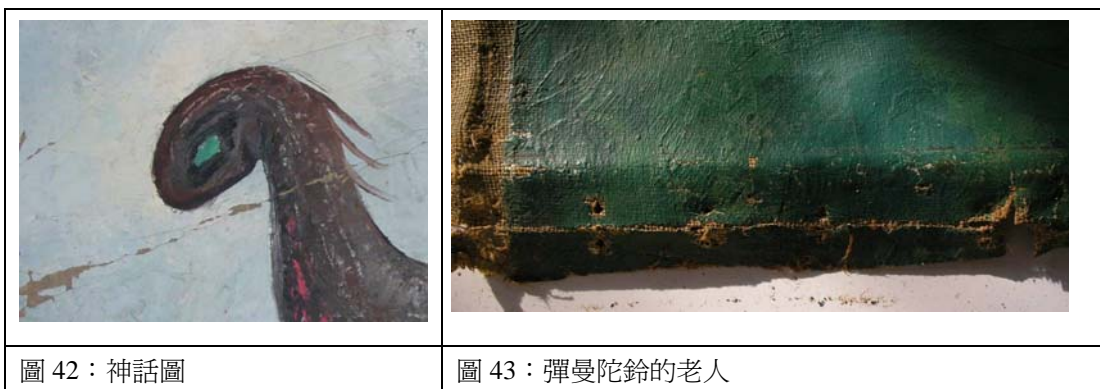
撞傷：



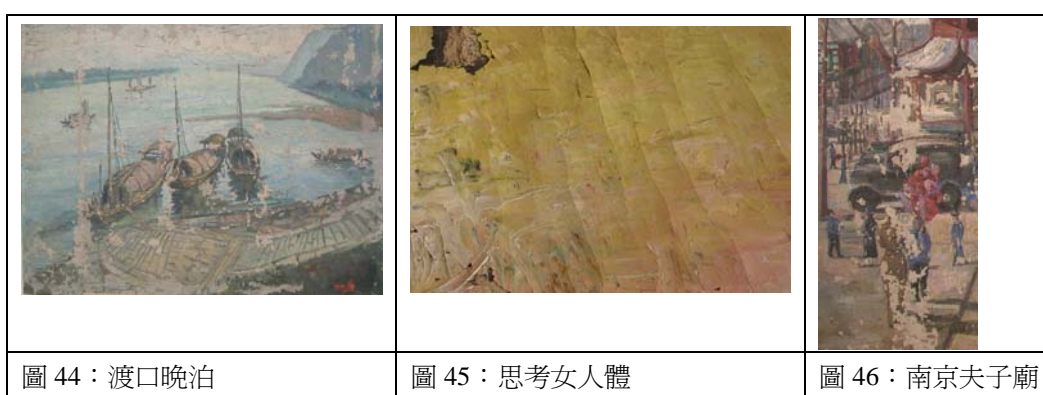
<sup>11</sup> 陳景容著，《油畫的材料研究與實際應用》，台北：大陸書店，2002年修訂版，2002年6月，頁233。

<sup>12</sup> 損傷分類與圖片由李氏文化財保存修復中心提供，筆者依損傷類別進行分字述敘。

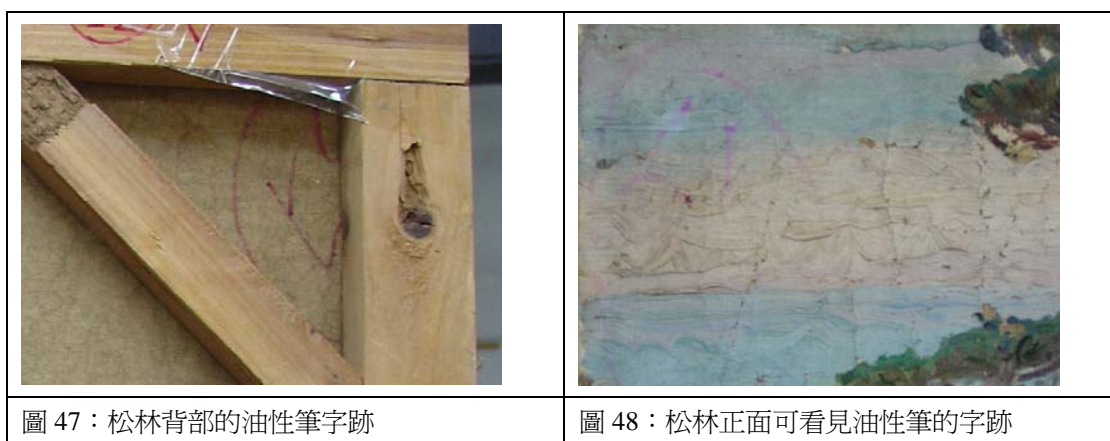
折傷：



捲傷：






底色翻現：





(2)「自然因素」所形成的損傷概有以下三種：受潮、污染、色變。受潮使作品發霉，嚴重者造成顏料的黏結力減低，使顏料與畫底子脫離；污染是由於灰塵、水漬或蟲卵附生等形成；色變通常為該顏料本身不穩定，或是容易受潮發霉所造成。以下為自然損傷圖例。

受潮：

		
圖 49：六和塔	圖 50：紅衣自畫像	圖 51：持扇自畫像

污染：

	
圖 52：白牡丹	圖 53：鬱金香

色變：

	
圖 54：肖像（女）	圖 55：因使用了不穩定的顏料所產生的色彩變化。




(3)「技術因素」：所造成的損傷有以下三種：材料使用不當、舊底新畫、自行修補。以「南京夫子廟」為例，便是在作畫過程中使用了過量松節油等油彩稀釋劑造成了顏料粘結力不足，顏料脆化，加上捲曲所形成的損傷；舊底新畫則容易因舊作上的油彩已完全乾燥，導致新畫的油彩難以附著，產生新舊顏料剝離的情形；畫家自行修補，通常是以油彩進行，然而時日一長，修補顏料老化的速率與原始顏料並不一致，致使修補後的區域逐漸與原畫形成色差，而修復後的油畫

其實都有這類的問題，但修復使用的顏料通常以容易去除者為主，例如水彩、樹脂性顏料，不若油彩牢固，在去除時較不易對原始顏料形成傷害。以下為技術因素所造成的損傷圖例：

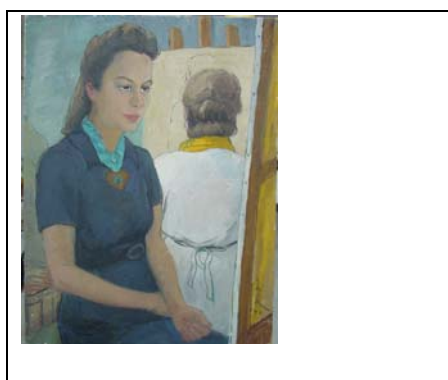
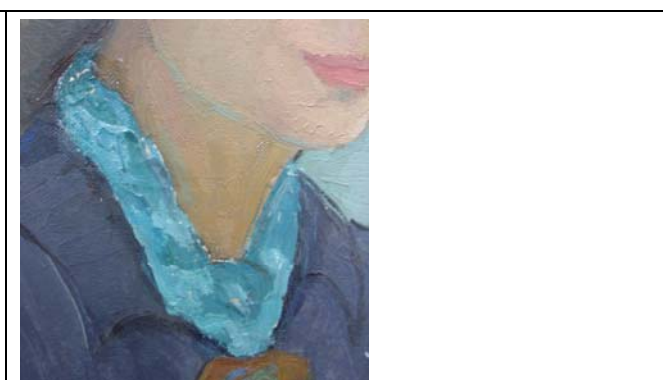
材料使用不當：

		
圖 56：新枝	圖 57：南京夫子廟	圖 58：月夜

舊底新畫：

		
圖 59：背向	圖 60：情	圖 61：情

自行修補：

	
圖 62：背立女人肖像	圖 63：背立女人肖像自行修補的部份

## (二) 油畫「春之歌」的損傷分析

此作品為現代畫作，距今 60 幾年，損傷狀況並不嚴重，而安徽省博亦沒有紅外線等現代檢測儀器，是以在檢視工作就是以目測的方式為主，局部再以攜帶式顯微鏡觀察畫面污染的情形。而此行以修復為第一優先，筆者對於畫作檢視等工作，必須視現場的實際情況與條件來調整，所以主要利用了照片及文字來紀錄檢視情況及修復過程。



圖 64：「春之歌」修復前。

1. 「自然損傷」：畫面上的女人體及部份背景皆被上了一層塗刷不均勻的凡尼斯，並已變黃，以酒精試清洗之後，由氣味能推測出凡尼斯的成份為瑪蒂樹脂。利用簡易顯微鏡觀察畫面，畫面附著了灰塵及煤灰等污物。



圖 65：主體人物的面部右頰（腮紅）一道長約 3 公分的顏料層翹起現象



圖 66：由凡尼斯與破損後的補色的上下層關係，可知破損應為畫作在 1941 年完成、塗上凡尼斯層後才發生的

由凡尼斯與破損後的補色的上下層關係，可知破損應為畫作完成、塗上凡尼斯層後才發生的，由於使用油彩補色，在新顏料與舊顏料之間產生粘結不牢的問題，以致於在主體人物的面部右頰出現一道長約 3 公分的顏料層翹起現象。

其次以瑪蒂樹脂做為凡尼斯，為目前所完成潘玉良作品的油畫修復的特例，由於瑪蒂樹脂價格昂貴，可見潘玉良對此畫的重視，尤其在當時那麼難困的創作環境之下。整體而言畫作「春之歌」，從畫布到凡尼斯所用材料皆為上選，故現檢視之，除畫布邊緣外，整體情況尚稱堅固；顏料與畫布的粘結，除後天的損傷外，基本沒有脫落或分離的危險。

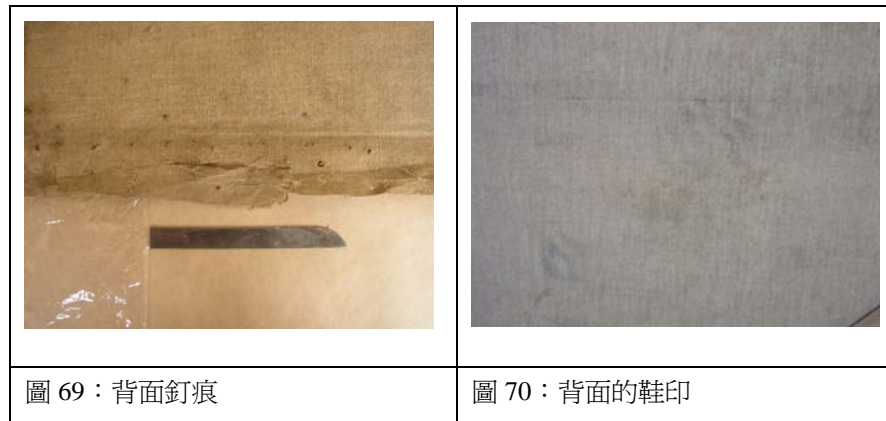
## 2. 「人為損傷」：

在中心主體人物的臉部右側有一道呈垂直走勢約 30 公分長的裂縫，及修補過的痕跡，由背面觀察得知當初這是以一條寬約 3 公分、長 38 公分的薄棉布利用油彩從背後粘著上去的，潘玉良再從正面以油彩補色，除破損處外，並將色彩擴及到畫面的其他位置。

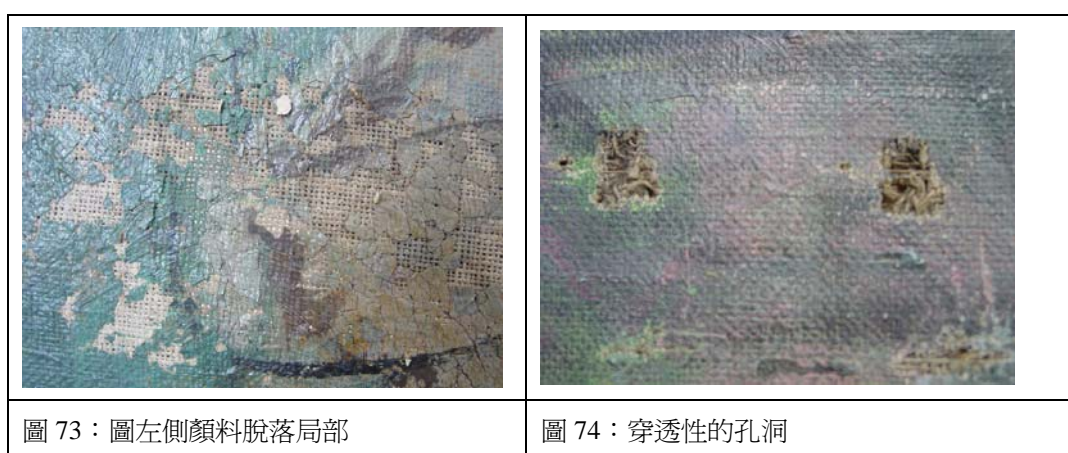
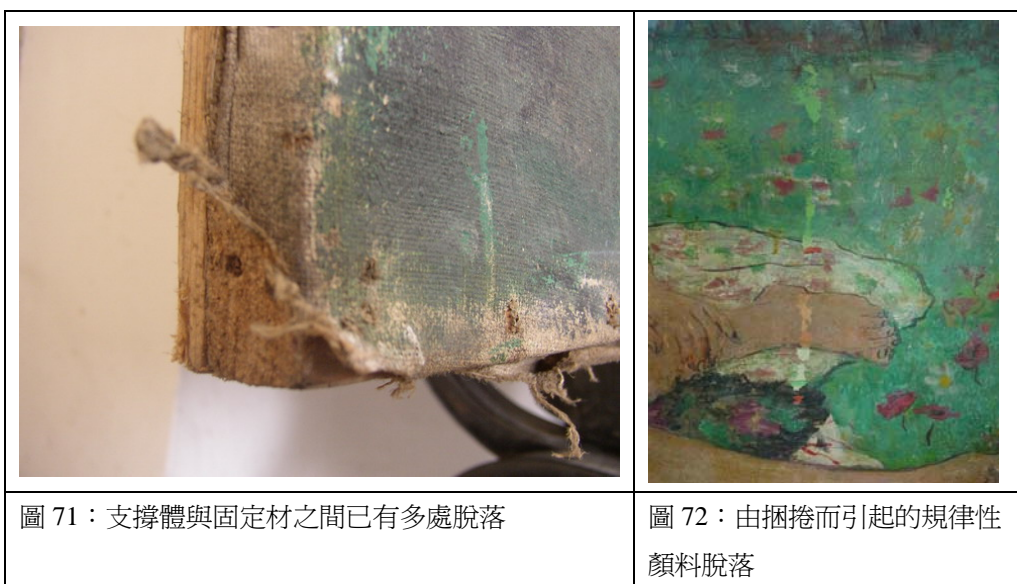


由畫面產生的間隔約 20 至 25 分規律性的垂直性損傷，及顏料脫落的方式，可推測出當年畫作在巴黎領事館下框及捆捲的方式，是由正面左側向右側畫面朝外捲起，在運送

過程中亦曾受到擠壓。無外框，原做為支撐體的內框裝訂誤為反轉的方式，即框條斜邊並未按常規向



畫布一側，而是向外。支撐體與固定材之間已有多處脫落。畫背另有鞋印一只及一修補破洞的棉布粘貼於畫背。



由畫布邊緣的釘痕及背面的文字「出品 1942 春季沙龍」、「1955 女作畫展」及正面落款「玉良 52」（見圖 27、28），可知此畫至少曾經參加過兩次展覽及下框三次，前二次下框估計為參展方便運輸，第三次為 1983 年為運送回中國所為。畫面的左側，曾經受潮，下側曾遭受撞擊。右上角因釘子鬆脫後長期呈不平整狀態，因顏料硬化，其不平整已呈固定狀態。

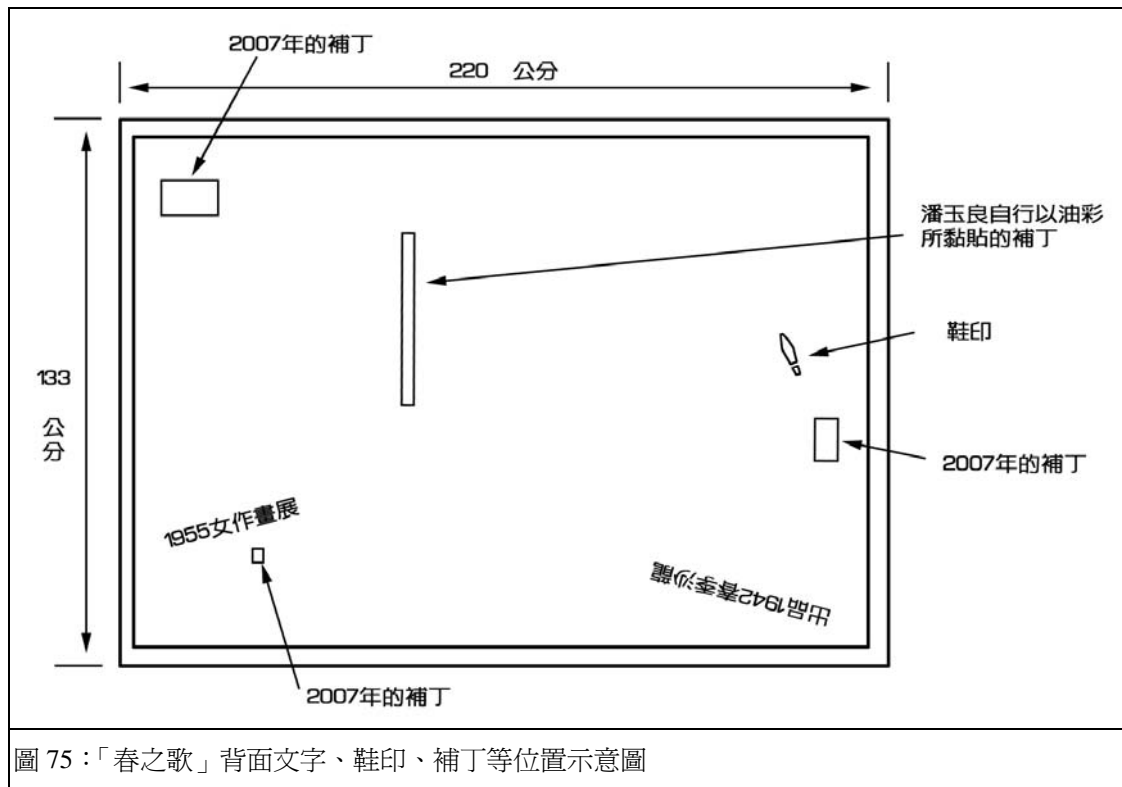


圖 75：「春之歌」背面文字、鞋印、補丁等位置示意圖

## 二、修復概念

由於修復是一項多方合作的工作，故修復師在擬定修復方案之前，便需要與館方及保管人員等進行討論，進而達成共識。由於 2004 年 11 月 8 日至 2005 年 6 月修復師李福長與館方已經有過一次的合作經驗，是以雙方在修復概念上基本已有一定的默契。故針對此次「春之歌」的修復，修復師仍以尊重歷史的角度來進行所需的工作。一方面儘量減少不必要的修復工序，另一方面以最少量的侵入方式進行，若非必要，不進行過激的修復行為，只要達成保護的目的即可。切不可因為要顯示技術力量而強行進行不必要的工序。以「襯裱 (lining)」這一侵入性較強的工序為例，因為「春之歌」的畫布及油彩的保存狀況除局部外，大體尚稱完整，故僅需要進行「接邊 (strip lining)」的工作。切不可要想一勞永逸，逕行「襯裱」，尤其是損害沒有出現之前。

這樣的態度，基本上符合國際博物館協會的 (ICOM) 文物保存的修復規範<sup>13</sup>。然而，館方的保存收藏與展示的條件亦需相對的配合，才能發揮修復的真正

<sup>13</sup> 國際博物館協會 (ICOM) 文物保存的修復規範為：「一、處理前必須寫記錄；記錄事項包括原始狀態、處理方法、次序、使用材料等資料。二、處理方法最好選擇『可逆性』；所謂可逆是指必要時隨即回復原狀者而言。三、必須詳記相關記載，包括歷史、技術、美術史等資料，供後代子孫、學者研究。四、處理過後的部份必須以能辨別為原則，不求所謂的天衣無縫。五、選擇



效果，爲此安徽省博已在進行潘玉良作品庫房的改善計劃。

### 三、修復方案之擬定

在完成畫作的檢視與損傷分析後，取得館方對修復的共識，建立了修復概念，再來才是修復方案的擬定。而此畫的修復方案或步驟，事實上，在 2005 年的時候修復師李福長已作過檢視，心中早已有數，否則如何在台灣準備修復時相應的材料與工具（當地無法或不易購得者）。然而爲了讓參與工作的人員皆能明白所要進行的工作及滿足筆者的需求，我們還是進行了基本步驟的討論，以下爲筆者與李福長在 2007 年 7 月 26 日下午的討論。

李福長：「先是將起甲顏料固著，有危險的顏料或立即會掉的顏料先固著。附著以後再反過來，把畫的背面放在工作台上，拆框。拆框後，該補丁的補丁，該除塵的除塵，然後再接邊，接完邊後再上框綑緊。然後再清理表面的灰塵，解決畫面的問題。為什麼要這樣，若是反反覆覆太多次對畫不好，所以一次就要做到位，不要翻來覆去，那樣對畫不好。為什麼之前要先做（顏料）固著的工作、保護工作，因為如果沒有保護工作的話，那畫一移動，（顏料）就可能掉得更嚴重。」

筆者問：「這內框還堪用嗎？」

李福長答：「因為這個（框）它已經那麼久的時間了，框也已經穩定了，它內框是釘反了，但它的結構還不錯呀，之前修復的很多張也還是在用呀，如果你做個新的，如果尺寸不一樣，又會折到畫面，且性質也還不穩定。」

由於畫作的損傷並不嚴重，沒有進行全面襯裱的需要，在操作上必須考慮到畫幅較大，應盡量減少不必要的移動與工序。所以我們最後定了一個 10 至 12 個工作天的修復計畫。

---

材料時不刻意選比原材料佳的材料，避免無意中造成原材料之遜色。六、動用或活用自然科學的方法，不但不失文物的原價值，而使它回復原有文化財的價值為宗旨。」曾琪淑，〈從磨穀機具之復原展示談木質文物之保存與維護〉，《2001 台灣文化資產保存研究年論文選輯》，台南：文化保存籌備處，2003 年。2003，頁 25。

### 第三節 修復過程之紀錄

「春之歌」整幅畫的修復過程，進行了全程照相及影像紀錄，另亦做成修復工作日誌等文字紀錄<sup>14</sup>。針對潘玉良的生平、作品及未來的展望，筆者與修復師於工作期間共同採訪安徽省博的工作人員，整理製作了近 20 分鐘的紀錄片。

由於工作地點在安徽合肥，與台灣的工作條件及習慣都不大相同，所以我們一行三人必須配合館方的環境與工作步調。7 月 24 日是到達合肥的第二天，確認修復工作室於保管部四樓，於當地採買部份修復材料及工具，隔天下午繼續採買材料及整理工作室。7 月 26 日上午副館長黃秀英到修復室視察情況，並於上午 11 點左右將「春之歌」由庫房提領出來。下午胡欣民館長到修復室視察，至此，修復工作才算可以正式進行。後來，筆者才體悟到這種種的隱藏於後的階級關係，正在影響與支撐整個博物館的運作。終於在到達合肥的第四天下午，正式檢視「春之歌」及分析其損傷狀況（作品檢視及損傷分析如前述）。

#### 一、支撐體的處理

所謂的支撐體，指的是顏料的支撐，包括內框及畫布。由於畫面的顏料有局部剝離的情況，所以此畫在完成檢視與損傷分析後第一個動作便是：

（一）粘合表面脆弱顏料。所以 7 月 27 日上午開始進行畫作正面有脫落危險顏料的粘合工作，共有十一處，粘合材料為蜂蠟與達瑪樹脂混合物，所需工具為加熱器具（酒精燈）、抹刀、玻璃紙等，玻璃紙於粘合後尚保留於畫面（待完成背面清潔動作後，翻至正面，於執行畫面表層的清洗工作時一併去除）。



圖 76：進行畫作正面有脫落危險顏料的粘合作，共有十一處。



圖 77：以松節油與少量酒精混合測試清洗凡尼斯及表面污垢。

<sup>14</sup> 請參考附錄三、潘玉良「春之歌」修復日誌。

(二) 下框：完成表面的顏料加固工作，便可將畫作反轉，畫背朝上。去釘，進而取下內框。

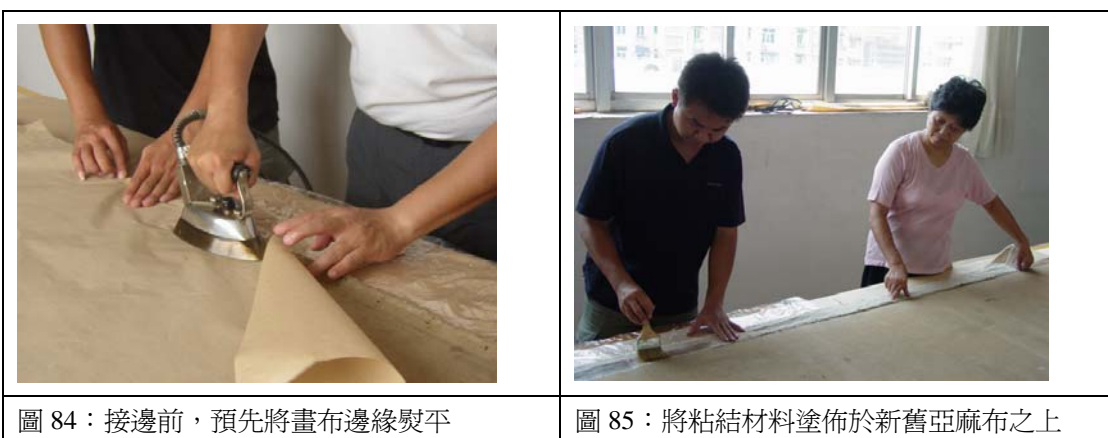
(三) 畫背清潔：背部主要以排刷及豬鬃刷子，以刷掃的方式進行。



(四) 背部補丁：由於整體而言『春之歌』保存狀態良好，尚不需要進行整體托裱，故僅於三處有破損進行局部補丁，7月30日以方形亞麻布為材料，於邊緣處進行鬚化的動作，再以蜂蠟、達瑪樹脂等物質按一定比例混合作粘合。



(五) 畫布邊緣熨平：由於原畫布邊緣的強度已不堪再作為上框的拉襯及裝釘工作，故得重新接續新的布邊，而原布邊於下框後已然定型，所以需要以熱熨燙的方式將該布邊重新使其平整。



(六) 接邊：依畫布四邊的長度再各預留多十公分左右，剪出寬十公分的布條，再將布條的邊緣處進行鬚化的動作，以蜂蠟與達瑪樹脂混合物作為粘合材料。7月31日上午完成接邊熨燙及冷卻固定等工作。



(七) 上框：由於『春之歌』的尺寸較大，故上框得需考慮操作的方式，如何才不致於傷害到畫面，又能完成裝釘的工作。此一工作共動用三個人一齊操作，

以確保畫作的安全性。

這裡先說明蜂蠟的性質，是蜜蜂分泌出一種黏性物質，提純的蜂蠟為長鏈脂肪酸及長鏈醇所生成的酯，其分子式為  $C_{15}H_{31}COOC_{31}H_{63}$ ，熔點為  $62^{\circ}C$  至  $65^{\circ}C$ ，折射率為  $1.4398\sim 1.4451$ （油脂的折射率約為  $1.48$ ），非常耐酸，不溶於水，不會氧化，完全溶於醚，可與脂肪、油、樹脂及其他種類的蠟共熔混合。其操作上的特點溫熱時可熔化，冷卻時變硬，但仍可保持一定彈性。不溶於水所以具有極佳的防潮性能，不會氧化所以不會像油脂因氧化而日漸變黃，做為繪畫顏料的粘結劑已有數千年的歷史，古希臘便已有蠟畫產生<sup>15</sup>。作為油畫修復托裱（lining）的材料使用亦有數百年了（約為 17 世紀末），其特點為趁溫熱時塗佈要粘結的區域，待降溫時加壓以至冷卻，即可完成托裱工作。近年對熱托裱的方式，有人認為加溫對部份顏料會產生不良的反應，這是值得再深入研究的問題。事實上，任何一種的托裱方式對畫作都會有侵入性的行為，其結果或多或少都會改變原始材料的性質，可以說並無所謂完美的修復技法或材料，重點是要因地制宜及對該技法的掌握程度，及其可能造成的結果，都必須做到心裡有數。

## 二、畫面的清洗

畫面清洗在針對不同年代及不同繪畫技法的畫作，便會有不一樣的處理方式，清洗的基本原則是在去除變質的保護層與污漬的同時，又要能確保顏料不被傷害或剝離。由於清洗是屬於不可逆的動作，所以一定要小心慎重，寧可保守，切不要追求絕對的清潔而傷害到顏料或是畫底。



圖 90：以石油醚清洗多餘的粘合蠟



圖 91：以松節油及少量酒精的混合物，便能清洗表面的凡尼斯及污垢

<sup>15</sup> 許煬，《蠟彩畫技法》，鄭州：河南美術出版社，2004 年 3 月，頁 7。

(八) 畫面清洗：31 日下午開始進行畫面清洗工作，主要清洗材料為酒精及松節油。酒精主要作用為溶解瑪蒂樹脂，松節油主要作用除清潔外，亦可為酒精的緩衝劑。由於「春之歌」所使用的紅色及綠色容易被溶劑所溶解，故對於這兩種顏色，酒精的比例要降低，甚至是僅以松節油來做清洗的動作。另有極小區域的顏料有粉化的傾向，在清洗時容易帶下極微小的顆粒狀顏料，遇此情形，就一定停止清洗，先執行顏料的固著後才再繼續清洗的動作，「春之歌」的畫面清洗共執行了三天。



由於「春之歌」屬於直接畫法，創作年代已超過 60 幾年，顏料雖說已完全氧化乾燥，但仍保持著一定的彈性。對待這一類畫作切不可比照兩、三百年古典畫作的清洗方法，使用過於強烈的溶劑，例如丙酮、甲苯等，這類物質極容易對現代油畫造成強烈的傷害，再者對人體的傷害性亦較深。

### 三、補彩調整、畫面處理



(九) 上第一道凡尼斯：完成畫面清洗工作後，上第一道凡尼斯，以隔離原始顏料層，使之與填料、補彩顏料有所區隔。

(十) 上填料：用蠟等混合物加入色粉作填料，填補顏料剝落處，並製作筆觸、協調肌理。

(十一) 完成用蠟補底色的工作，上第二道凡尼斯，調整光澤。

(十二) 以修復顏料進行補色的工序，一般人總是以這道工序來衡量修復工作的好壞（功力高下），實際上，這步驟不過是整體修復中的一環而已，雖然有技巧的差異，但由於補彩修色所使用的顏料通常為水彩或樹脂性顏料，較容易去除，也就是具有很大的可去除性，相較於畫面清洗反而是較不危險的工作。



圖 96：填料使用的部份工具及材料



圖 97：上完填料基本上已完成大半的修色工作

(十三) 以水性紙膠帶完成收邊及邊緣保護的工作。

(十四) 「春之歌」完成最後補色、調整畫面的工序，送回庫房。



圖 98：修色



圖 99：以水性紙膠帶收邊

## 第四節 修復成果之匯整

### 一、前後對照



圖 100：修復前

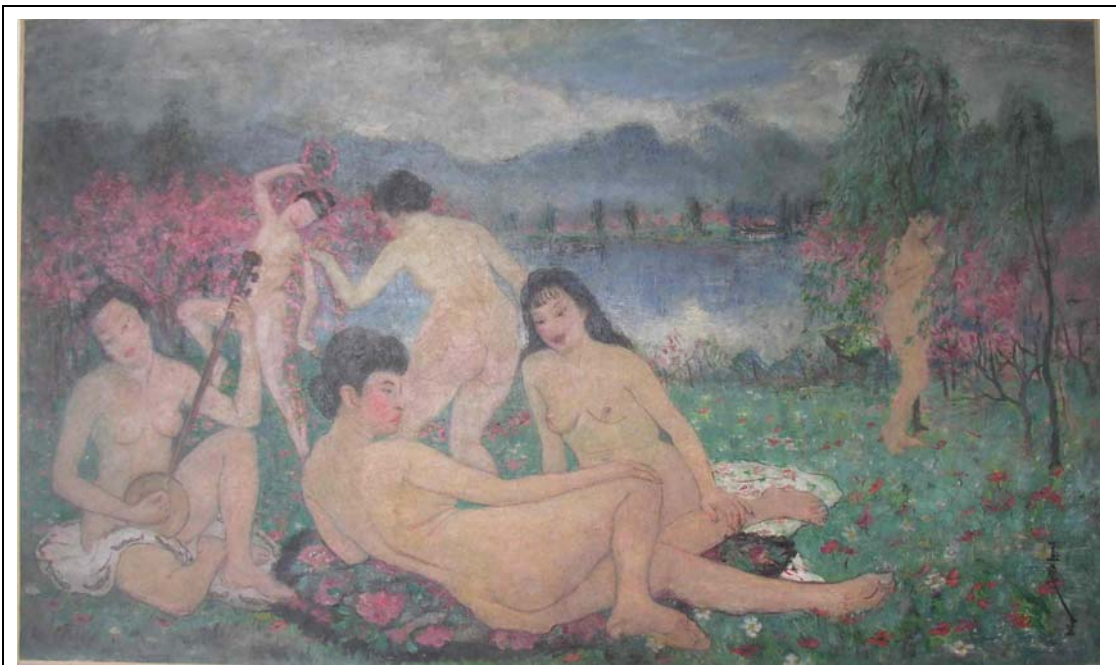
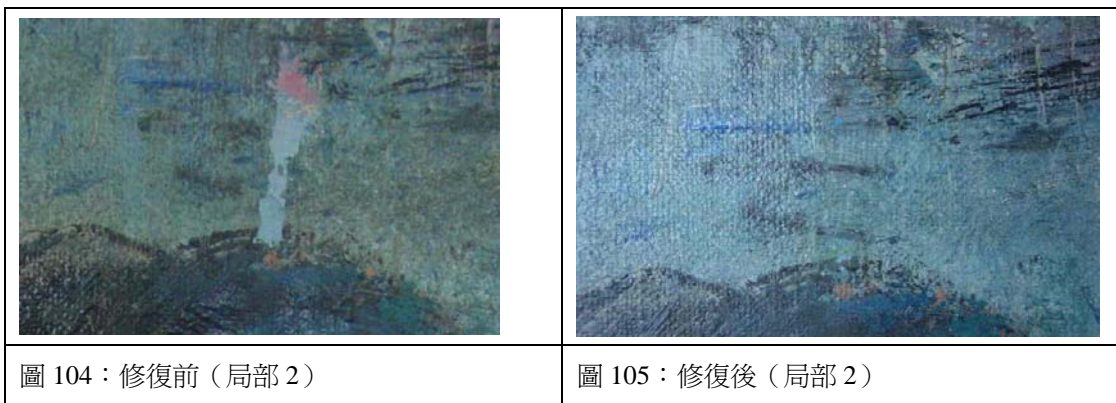
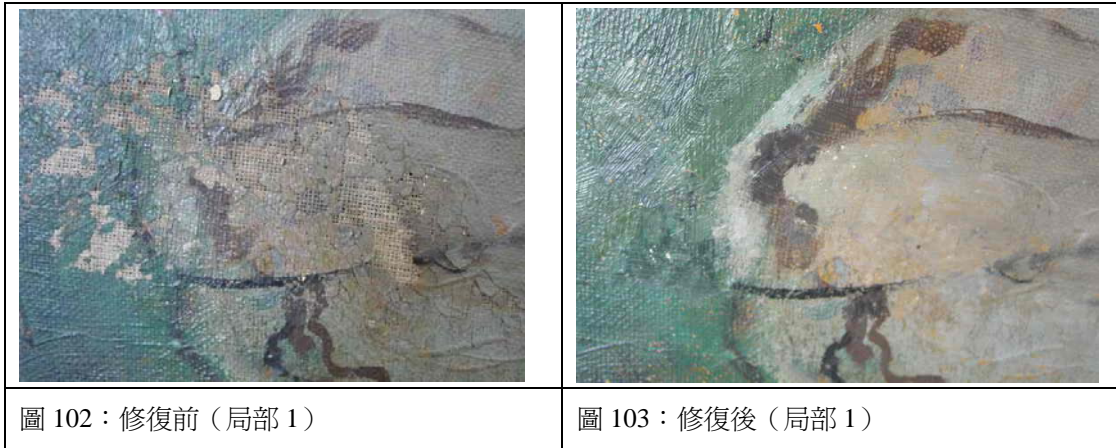


圖 101：修復後





## 二、保存建議

潘玉良油畫修復工作的起因之一，主要是外界質疑安徽省博在保管其遺作的工作不力，所以對於修復後作品，尤其是油畫的部份該如何處理，就成了典藏維護管理上的一個重要課題。典藏作品的保存維護的觀念在不同的時空有著不同的發展，進而導出預防性保存維護的重要性。預防性保存維護並非一成不變的「公式」，應是「動態」的因應藏品與典藏環境等實際情況來進行<sup>16</sup>。

對於保存的建議，大體可由兩個方面來敘述，一是「典藏庫房」另一是「展示的條件」，由於每個博物館自有其不同的發展背景與條件差異，以下所列舉的可能都是最理想的狀態，相對於博物館龐雜而多樣的收藏且日益增多的文物，實際上是很難完全執行。對於文物，理論上來說應該從檢視與科學分析來幫文物、藝術品做成專屬的「護照」及一份「現況卡」，此二者就像每個人的身份證及病歷功能一般，為每一件文物量身訂做合適的保存環境。所以一百件文物就應該有

<sup>16</sup> Eugenia Schukina,〈預防性保存維護－俄羅斯博物館的新理念（以油畫維護為例）〉，《文物保存維護研討會專題》，台北：行政院文化建設委員會，1996年，頁28-40。

一百種方式來對應，但從空間上、經費上與管理上我們都曉得那是不可能的，而目前對典藏保存的工作最主要的方式便是依材質的差異來制訂不同的保存條件。

所以理解油畫的組成結構及可能的病變原因，是制訂保存環境的先決條件，至於因質材衰敗及變病所引起的損壞現象，便需依實際情況來予以保養或修復。由於本章第二節已針對安徽省博典藏的潘玉良油畫的損傷原因進行了分析，所以這裡將先簡述油畫的組成結構，再進一步針對已修復的潘玉良油畫提出保存建議。

(一) 油畫組成結構：首先要認識到油畫是綜合性的材質所組成，從準備到完成的工序，可概分為：基底層、塗底層、繪畫層、保護層等，另尚應把內、外框等非畫作本身的因素考慮進去。

1. 基底層：為顏料的支撐體，通常分為硬、軟兩種，從油畫的歷史而言，先是有硬的支撐體，如：木板、岩板、銅板等，爾後發展到文藝復興時期的威尼斯畫派才多採用軟的支撐體，也就是亞麻布，其他有綿布、紙張等。就潘玉良的油畫而言，主要是以亞麻布為主（通常亞麻布的壽命在兩百年左右），在典藏時也應考量到內框與畫布之間的關係。另有極少量以厚紙版為底的油畫色彩稿。

2. 塗底層：通常再分為絕緣層及粉底層，以膠、粉為主要構成物，膠在古代主要為動物膠，在歐洲習慣上是使用兔皮膠或鹿皮膠，現代則多有使用化學膠，如丙烯酸、乙烯等材質，絕緣層就是以純膠溶水刷塗基底材，形成基底層與顏料層的隔離，施作絕緣層的好處便是顏料中的油脂不易滲入畫布，（油脂滲入畫布會造成氧化的慢性燃燒現象令支撐體的強度迅速瓦解），再者於日後若有施行油畫移植（*transepose displace*）的需求，則較易施作，但現代的修復師多用亞麻布褙裱的方式補強。

粉底層，主要以膠、粉、油、水等的混合物來塗刷，可概分為吸收性底、半吸收性底、油性底等。粉通常有白堊<sup>17</sup>（非純粹的碳酸鈣）、無晶性石膏（雪花石膏）、白色顏料（鉛白、鈦白）、立德粉（硫化鋅、硫酸鋇），依畫作需要按不同比例與水膠、水來混合，以薄塗多層為宜。而粉底層則主要作為油畫顏料的附著及顯色使用。

現代的畫材店多有現成做好塗底層的畫布供畫家選擇，由現存的潘玉良遺作可發現購買現成的與自行打底等兩種畫布都有。

---

<sup>17</sup> 白堊現代多為輕質碳酸鈣所取代。

3.繪畫層：也就是顏料層，可概分為間接畫法與直接畫法，以乾性油脂、樹脂為黏結材料混合色粉而成油畫顏料（其中或摻有少許的蠟、硬脂酸等防止油、色分離），古代的畫家多會自行製作顏料及其他媒介劑，來作為其技法的特殊表現，在很長的一段時間都是以坦培拉與油畫相互混合的方式作畫。直到 19 世紀以後才開始出現以純粹的油畫顏料作畫的直接畫法，而印象派之後直接畫法終於成為主流的技法。潘玉良的油畫為直接畫法，但「春之歌」在第一次完成時，估計在 1941 年左右，於顏料層上罩上一層凡尼斯（瑪蒂樹脂），其做法有些類似古代的多層罩染技法。

4.保護層：在完成繪畫層後，在其上施塗凡尼斯以做為顏料的保護（薄塗多層），直接隔絕灰塵等污物，反射光照，減緩光對畫作的影響，並調整、統一光澤。其成份以達瑪樹脂或瑪蒂樹脂為主，由於瑪蒂樹脂價格高昂，還是以達瑪樹脂為較多畫家使用，現代亦有以油性丙烯酸代替傳統樹脂。潘玉良的油畫在畫完後不一定有做保護層，這是印象派之後的畫家蠻普遍的情況。

而對於玻璃及壓克力板的看法，由於這兩項材料是近年來才出現成為畫作組成的一部份，老實說這些看似透明的物質其實是很影響觀看時的感受。以前的油畫只要最終畫作乾透之後，上層保護凡尼斯便可有效的隔絕髒污的灰塵直接碰觸到繪畫顏料，在歐洲的博物館很少看到油畫是被一層壓克力板給隔開的。但近現代的油畫作品有相當多的數量是不上保護凡尼斯，所以玻璃或壓克力板似乎就成了一個理想的選擇。事實上油彩是氧化乾燥，也就是剛完成的油畫是還會呼吸的，對於尚未完全乾燥的油畫是不好使用這樣密封的方式來作畫面保護，因為容易導致油彩無法乾透，進而產生發霉的可能。既使對於油彩已經完全乾透的作品，其潛在的危險仍是存在的，玻璃就不建議使用了，第一玻璃易碎，一旦破裂極易造成外力的損傷；第二玻璃太重，搬運、展示都會造成較大的負擔。所以現在基本上都是以壓克力板為主，其主要構成物為丙烯酸，但由於壓克力的品質不一，有些會釋放對作品有害的物質。另，不管那一種方法都要小心地跟畫面保持一定的距離，一旦與彩油接觸而未發覺，極易沾粘一塊而很難分離。這樣的不當保護是常常看到<sup>18</sup>。目前潘玉良的油畫基本上都有以壓克力板作畫面保護，就必須注意到畫面與其之間的空隙間距。

5.畫框：畫框分為內框與外框，在中世紀的祭壇畫，木工與畫家經常是一同

---

<sup>18</sup> 筆者於 4 月 18 日剛寫完這部份的文字，隔天便在某位收藏家家中看到一幅邱亞才的油畫，油彩部份被粘貼在壓克力板上，且已造成顏料脫離的狀況。

工作，其地位相當，此時仍以硬式的基底材為主。後來因畫布的使用就必須先製作內框以解決支撐的問題，待作品完成後再配上合適的外框。原則上畫布一旦繃好，作品完成後就不要輕易取下框來，繃畫布的釘子最好是銅質或不鏽鋼。而潘玉良的油畫在 1983 年全部下框，待 1984 運回，鬆緊之間實已造成一定程度的損傷。

對於外框的部份，外框對畫的邊緣會產生壓力，所以通常油畫修復的部位以邊緣的機率最高，這時就必須加以接邊以替代原來不堪用的布邊。

另外對畫作的背面最好加襯板，以保護油畫的背面，襯板必須挖孔以便空氣對流，為防止灰塵及其他昆蟲，可於襯板內再加一層紗布。

## （二）典藏庫房：

在理解了油畫的基本結構及可能造成損傷的因素，再依據畫作與修復後的現況，來製訂油畫典藏庫房的條件，在理想的典藏環境下，油畫劣化的速度明顯的可以被減緩。

1.氣候環境：「一般而言，存放有機文物的庫房溫度越低對文物越好，但應以工作人員能夠忍為限，同時也不可與陳列室溫度差距太大，以免文物從庫房移至陳列時，因溫濕度變化過大而致材質受損。<sup>19</sup>」

安徽省博位於華中一帶，全年氣候溫差巨大，夏天最高溫近 40 攝氏度，冬天又常低於零下，而目前的庫房採自然保存的方式，當然對油畫的保存會造成不好的影響。而溫度變化會直接造成相對濕度變化，水份在進出畫布纖維比顏料的速度更快，導致畫布與繪畫層等的膨脹收縮系數不一，就會造成龜裂，嚴重者便會形成顏料起甲、脫落的危險。

「對於大多數的標本材質而言，持續性的環境比標準數值更為重要。<sup>20</sup>」對油畫而言典藏空間的溫度標準應在 18°C ~ 24°C (65°F ~ 76°F)；而相對濕度則在 40% ~ 55%RH<sup>21</sup>。維持這樣的標準最好的方法便是使用一組氣候控制系統，除控制溫、濕度外，它還必須可以在空氣進入庫房前對空氣中的雜質與黴菌、藻類等先進行過濾。對於此次進行過修復的潘玉良油畫遺作，尤其是有托裱及接邊的油畫，由於粘結材料主要為蜂蠟，所以切忌高溫（蜂蠟熔點為 62°C 至 65°C），以避

<sup>19</sup> 張世賢，〈預防性文物保護〉，《文物保護手冊》，台北：行政院文化建設委員會，2002 年，頁 35。

<sup>20</sup> 何傳坤，〈文物庫存管理〉，《文物保護手冊》，2002 年，頁 18。

<sup>21</sup> 肯尼斯·莫瑟，〈油畫典藏的基本方針〉，《藏品維護手冊》，台北：五觀藝術管理，2001 年，頁 106。

免粘結材料融化。

2.環境位置：安徽省博保管部與陳列大樓是分開的，就現有條件，暫時還是會維持這樣的方式，但對於文物在管理上及換展時的風險是較大的（這裡所指的風險不僅是盜竊，溫、濕度的變化更是看不到的殺手）。理想的庫房應是位於博物館的中央，實際上是不可能的，因為最好的位置通常都會留給展示使用。若是在較為邊緣的閣樓或地下室時，則各要有不同的因應措施，例如閣樓的牆壁應多設計一層，以避免外在環境引起溫濕度的劇烈變動，地下室則要考慮排水、水災等問題的處理。不管典藏庫房的位置，所有畫作的存放都必須離地 18 公分以上，因為地面 5 吋以下是容易聚集濕氣的，俗稱地風，而且濕氣通過虹吸原理會爬上牆壁的一定高度，所以畫作最好也不要隨意擺在地上靠牆放置。

3.收藏設備：油畫的收藏設備，從大量製造規格化生產的箱式推移或軌道推移的金屬網架，也可以館方依藏品的尺寸量身訂製，通常是木作收藏箱，而安徽省博現階段便是如此處理，361 張油畫，除了最大的「春之歌」尙未有專屬的收藏箱外，其餘皆已各有固定箱位。由於編號 308 的「春之歌」是現存潘玉良最大的油畫，建議還是得依保存的基本原則，為其製作合適的保管箱。在現有的保管木箱每個格子的底部都應加緩衝的襯料，以免取放畫作時傷害到外框。由於每格存放二至三張油畫，在畫與畫之間應加放硬紙板、泡沫蕊板當間隔，可有效保護作品。

#### 4.光線照明：

由於光線對畫作的傷害是累積的，庫房的自然光源應隔絕，人工光源應減至最低，在無人使用庫房時，除緊急照明外，庫房不用留下任何的光源<sup>22</sup>。

（三）展示安全：展示與保存一直是兩難的課題，例如對藏品而言，光線所留下的影響是累計的，而展示時又須考慮觀眾觀看的舒適度，所以在如何顧及展示與畫作保存這兩方面的需求與衝突，就成為展示安全的最主要考量。

1.展示環境照明：從紅外線到紫外線均會對展品造成影響，紅外線會造成溫度的變化，紫外線則具分解能力。不同材質對光的敏感程度不一，對光特別敏感的藏品，全年累計曝光量應限制在 120,000 勒克斯(lux)以下；對光敏感的藏品，全年累計曝光量應限制在 360,000 勒克斯之下<sup>23</sup>。油畫的展示照明為 15-20 燭光

<sup>22</sup> 同上註，肯尼斯·莫瑟，〈油畫典藏的基本方針〉，頁 112。

<sup>23</sup> 周寶中，「文物科學管理」上課講義，台南藝術大學博物館所，2007 年 4 月。

(150-200 勒克斯)照度；水彩、紙張則為 5 燭光 (50 勒克斯)照度<sup>24</sup>。而館藏文物照明光源的紫外線含量應小於 75 微瓦/流明，所以如果可以應避免戶外光源，對於室內人造光源亦都必須將紫外線減至最低，可直接使用無紫外線的照明燈具，或用含紫外線吸收物質來包裹燈管，以將其紫外線過濾減少。而光源應避免白熾燈泡所引起的加溫作用，所以除了燈管之外，現在對於光纖及 LED 等冷光源亦被博物館多有採用。光纖成本較高，但色溫可以調控，其控制器易產生熱度，在使用時需要把這些因素考慮進去。另一控制燈光的方式，則是對光線敏感的作品設置感應裝置，即作品前沒有觀眾時，便自動切除光照，惟此一方式對參觀時的心理會有微樣的影響，似有非無的不舒服會由然而生。

2.展示環境溫濕度：而前有說明展示時的溫濕度條件最好能等同於庫房的條件，但展示時還必須考慮到室外溫度的差異及觀眾的身體舒適度等因素的影響，所以氣候的創作便有可能無法與庫房一致。高溫、高濕容易孳生霉菌，低溫、低濕則易造成乾燥、易碎，但最不好的情況為短時間內溫濕度劇烈的變化，特別容易因不同材質收縮系數的差異導致顏料剝離等事項發生。而光線的變化及參觀人數的多寡均會對溫濕度有影響，所以展示期間的溫濕度監控應該是 24 小時進行，以便在必要時對空調系統進行微調。

對於未來安徽省博的潘玉良長期陳列的展示空間，勢必得要與目前的陳列室有所不同，除了考慮展覽主題、展覽形式、動線安排等直接與觀眾互動的因素，另對於作品安全的管理與控制亦是提昇整體展示品質的要素。所以對於光線、溫濕度、落塵、保全、災害管理等都必須有一完整的規劃設計，尤其是監控系統的建立。這是目前筆者於安徽省博所觀察到的一些現象所能提及的建議事項，實際仍相當粗略。

---

<sup>24</sup> 周寶中對油畫的照度標準建議為 ≤150 勒克斯，而賴瑛瑛為較寬的標準 ≤150-200 勒克斯，在此一併說明。賴瑛瑛，〈展品的意義及安全〉，《藝術品風險管理研討會》，高雄市立美術館，2003 年 9 月 22 日，頁 7。

## 第五節 小結

或許從本章的內容可發現缺乏了當今修復的顯學「科學檢測」，這缺點讓這份修復紀錄好像不那麼科學，然而筆者要說明的是，這樣的「不科學」其實才是大部份藝術品修復的實際情況。

近年來許多的修復報告，大半都在講科學檢測，似乎一直在提醒我們，沒有檢測就不能修復，然而實際的狀況卻遠非如此。不管國內外，委託給私人的修復工作室，絕大多數是不會進行這一類檢測。因為有經驗的修復師通常是作品一拿到手，立刻判斷其損傷的狀況，該以何種方式來處理。或者應該這樣說，私人修復師與學術單位本身的立足點就不相同，私人修復師對於修復是以完成委託人所委託的工作為主要，至於在修復之中能否新的發現，則是另一回事。但學術單位以研究為主，發現新證據這件事情才是工作的核心，相較而言完成修復反而變成附加的價值。

所以筆者認為有必要針對這個問題再加以說明。對於這次的修復工作，事實上不能也不會對這幅畫做所謂的科學檢測（例如紅外線攝影、立體顯微照像技術、X 射線照片，甚至是微量化學分析或光譜儀等）。不能，是時間、經費與設備都沒有足夠條件，這是客觀的。不會，是主觀的，對於「春之歌」的實際修復工作，這張油畫算是新畫（但新畫在修復時就必須小心其顏料尚未完全穩定，很容易被洗起來，所以使用於清洗的溶劑一定要從最弱的開始測試）。損傷的情況還算輕微，作品來源沒問題，技法屬直接畫法。若說有何需要檢測的地方，可能就是落款的地方，其下方疑似還有另一年款，如果以紅外線攝影應能看出底層的字跡。事實上這次的修復並不會影響日後的檢測工作，因為修復採用的方式是最低干預的原則，若是日後對該字跡有疑惑，還是可以再進行紅外線檢測的工作。

所以就此次修復而言，科學檢測不一定有其必要性，若是有學術上或美術史上的需求，則另當別論。未來對潘玉良的遺作要進行科學化的整理，檢測工作勢不可免，屆時可以安徽省博的藏品來進行，可避免真、偽的爭議，然而更重要的是數據庫的建立，例如顏料分析、基底材分析的結果都必須有所對照才能產生意義，否則單一幅畫作的檢測結果是說明不了什麼問題。而這類似考古學的大量工作正是作品鑑定的基礎，卻是學界普遍缺乏的，因為那是需要一步一腳印緩慢前進，是需要檢測人員與藝術史學家共同合作才有可能完成的工作。

在中國未經科學檢測而進行文物修復工作的情況是佔大部份，博物館的修復

人員一方面少接觸所謂的檢測，另一方面多為師承制的方式進入文保系統，憑藉的是經驗與一雙巧手，致使文物修復的方法、措施等操作的信息，難以上昇到理論的高度。而從事現代科技研究人員利用高科技的分析儀器，對文物進行了成分、工藝、病變等學理分析，找出問題徵結，卻大多局限於理論分析，少有實務操作。再者博物館本身對修復人員及科研人員的資格任用，又強化了檢測與修復兩者之間的專業不平等。造成大陸目前現代科技理論與傳統修復實踐相互脫節，兩者難以形成真正的互動<sup>25</sup>。事實上，這亦是台灣的現況。

---

<sup>25</sup> 賀貴明、趙清榮，〈我國文物修復工作中存在的問題及對策〉，《文物修復研究（3）》，北京：民族出版社，2003年8月，頁462。



## 第六章 藝術品修復「真實性」的美學思考

### 第一節 「真實性」的美學概念

#### 一、修復的美學基礎

在談及潘玉良油畫的修復美學與其「真實性」原則的適用等問題前，先將修復的概念再行釐清是有必要的。由於修復（restoration）時的主觀意志與美感認知的落差，會導引出不同的修復概念，在不同的概念下就會產生不同的修復結果<sup>1</sup>。而「真實性」原則便是源於這一認知落差下所產生的衡量修復的一種尺度，然而這個尺度標準並非一成不變，而是會隨著時代、區域、族群的差異而有所調整<sup>2</sup>。但修復究竟有何特殊性，需要大費周章的擬訂這樣的準則或規範，主要便在於其所具有的「模糊性」，因此將藝術品、修復、修理等概念進一步釐清，是認識藝術品修復的第一步工作。

首先分析修復與修理這二者的差異，「對工業產品進行“修理”，對藝術作品進行“修復”，這兩者是不同的。即使我們可以把前者稱為“復原”和“修繕”，對後者我們不能這樣稱呼。而且這種不同，不僅僅因為進行干涉和處理的時候所採取的手段不同。從最小的手工藝品到大型的產品，以工業產品為物件進行的“修理”，目的顯然在於恢復產品的功能。因此，以修理為目的的處理措施，本質上始終是為了並且只是為了實現這個目的。<sup>3</sup>」所以導致修復與修理的概念差異，便是來自於「藝術作品和人類創造的其他一切產物不同的是，『有用性』是其他一切產物得以存在的唯一理由，但是對藝術作品而言，完全沒有必要具備這一要素。<sup>4</sup>」雖然修復有時亦會對建築物或工業產品回復其功能性的部份，然修復就必須瞭解這種功能性的回復只是附屬的，不會是作為藝術品獨特根本性的主要修復目的。

再來瞭解何謂藝術品？依據丹納（H.A.Taine，1828-1893）的說法：「作品的

<sup>1</sup> 奧維勒風格修復便是主觀修復的典型代表，而威廉·莫里斯等人的反修復運動，則是對美感的另一種詮釋，由於主觀與美感的認知落差，是產生修復「真實性」原則的主因。

<sup>2</sup> 例如《威尼斯憲章》與《奈良真實性文件》對於材料真實性的看法不一，正說明東、西文化差異就應當有不同的修復準則。

<sup>3</sup> チェーザレ・ブランディ（伽薩雷·布蘭迪 Cesare Brandi），小佐野重利，《修復の理論》，東京：株式會社三元社，2005年6月30日，頁27-28。

<sup>4</sup> 有用性的概念及往下美學要素、歷史性要素，得自於布蘭迪的修復理論。

產生取決於時代精神和周圍的風俗。<sup>5</sup>」所以作為人類活動的產物，藝術品展現了第一個基本要素，「歷史性要素」：表現出了藝術作品作為一種人為創作的作品產生時的特定時間、特定地點，也表現出了在今天在意識內進行再創作時的特定時間、特定地點。而要成為藝術品更為重要的特質是「美學要素」：相當於使某件作品具有藝術作品資格的藝術性這一最基本的要素。所以丹納對於藝術品本質有這樣的解釋：「藝術品的目的是表現某個主要的或突出的特徵，也就是某個重要的觀念，比實際事物表現得更為清楚更完全。<sup>6</sup>」雖然這樣的說法未能含蓋現成物因時間或稀有性而轉化、升格被當成藝術品來看待，卻也說明了這一基本問題，決定一個物件是否為藝術品，最主要的關鍵還是在於人們的看法。但這不是一個見仁見智的問題，由於「每個人在趣味方面的缺陷，由別人的不同的趣味加以補足；許多成見在互相衝突之下獲得平衡，這種連續而相互的補充，逐漸使最後的意見更接近事實。<sup>7</sup>」

一旦一個物件以「藝術品」這樣的概念進入到人的意識活動之中，它就不再是原先固有的存在了，所以布蘭迪是這樣說明：「藝術作品，既不是從本質上就是藝術品，也不是經過特定的創作過程製作而成為藝術品的。而是，當進入每個人的意識世界中方才成為藝術品的。這一點正是藝術品所具有的不可思議的特殊性質。無論我們站在怎麼樣的哲學立場上，當我們將藝術作品看作是人的精神的產物時，藝術作品的這種特殊性就自然地顯現出來。<sup>8</sup>」

這樣由經驗主義及觀念主義推出來的結論，即使以實用主義來推論，亦會得到同樣的結果，杜威更是直接說道：「藝術品有多麼古老，或者是不是具有古典特徵，這些都不是關鍵性的問題，關鍵在於通過某種個別的體驗，方才成為藝術作品，並且這種被認為是藝術品的特徵不再是潛在的，而且是現實意義上的。作為一頁羊皮紙、一塊大理石或者一片帆布，即使被時間的灰塵所籠罩，但是藝術作品超越時間，一直具有藝術作品的性質。但是，每經過一次美的體驗（欣賞），都將作為藝術作品經歷一次重新創作。<sup>9</sup>」也就是說藝術品如果不經由人的意識活動將其視為藝術品，而產生的再創作與再認識，則僅僅能成為潛在意義的藝術作品。所以人們對於藝術品的態度，即對其是否把它當作是真正的藝術品，將會

<sup>5</sup> 丹納 (H.A. Taine, 1828-1893)，傅雷譯，《藝術哲學》，合肥：安徽文藝出版社，1998年10月，頁70。

<sup>6</sup> 同上註，頁66。

<sup>7</sup> 同註5，頁33。

<sup>8</sup> 同註3，伽薩雷·布蘭迪，《修復の理論》，頁28-29。

<sup>9</sup> 轉引自伽薩雷·布蘭迪，《修復の理論》。同註3，頁29。

關係到我們對藝術品所採取的一切手段，這便包含修復的干涉與措施。而這一態度又影響到判斷，那修復措施的質量將與這種藝術性的判斷有著緊密的聯繫，「作為針對藝術作品採取的手段和措施，僅僅在這個意義上，修復的手段和措施也被賦予了美學判斷的含義，像這樣“賦予某種意義”才是在整個過程中最重要的階段。<sup>10</sup>」至此我們可以把修復從一般語義中分離出來，這樣細微的釐清是必要的，因為修復在實際操作中，若無這樣的「賦予某種意義」的態度，我們是看不到針對藝術品的修復與針對人類其他產物的修理之間會有何不同。所以我們採取了何種修復方法的依據，主要是藝術品概念中所賦予修復的美學判斷的意義。

我們可以說是藝術品決定了修復，這樣不能分離的關係是不可逆轉的，也就是不可以以修復來決定藝術品。這便構成了藝術品修復最主要的倫理關係，「修復服務於藝術品」，所以絕不能以修復的名義對藝術品進行竄改。

由於藝術品的產生是一種認識的過程，「因此，修復和藝術作品之間的關係基於這種“認識”行為，產生“認識”的時間點以後，這樣的關聯性仍將不斷發展下去。但是，這種關聯性的前提和條件是，已經進行了上述的認識活動。也就是，從該認識階段往後，藝術作品不再是它賴以存在的“物質”，藝術作品在我們意識中表現出的兩極性也成為了我們思維的物件。<sup>11</sup>」但在認識活動進行之前，藝術品卻依然得以物質的形態存在，才有可能令人對其進行一次又一次的認識。所以藝術品的物理實體是作為訊息傳遞而存在，只有通過物理實體才能確保作品訊息能傳遞於未來。所以將修復的性質定義於對藝術品本身的認識的基礎上，我們得到「修復，目的是將藝術作品傳遞到未來，當我們從方法論上認識到藝術作品的物理性實體、以及與這種實體處於對立關係的美學和歷史的兩面性時，才是真正的修復。<sup>12</sup>」

潘玉良的油畫除符合上述藝術品的意義，作為近代中國旅外華人女畫家，其藝術成就正在逐漸地被建構當中，而對其作品所採行的修復工作亦被「賦予某種意義」。在第四章提及 2004 至 2005 年的潘玉良油畫修復工作，對安徽省博、甚至對大陸而言，事實上已成經成為一個指標性的個案。其特別之處，則不僅在美學意義上，將原本無法展出或殘損的作品，通過保養或修復，令其達到展示目的，讓潛在的藝術品得以讓觀眾進行觀看與再創作的可能；在操作上，這項工作亦樹

---

<sup>10</sup> 同註 3，頁 30。

<sup>11</sup> 同註 3，頁 31。

<sup>12</sup> 同註 3，頁 32

立了民間與公部門合作的範例，建立文化交流的新模式。而這一切還是得建立於修復這件工作的執行成果之上，及當初對修復工作所抱持的態度－將修復提高到文化交流的高度，而非停留於技術層次。而 2007 年修復「春之歌」的工作，以實物考證與風格分析的方法，將原本一直錯誤沿用的創作年代予以修正，在美術史方面提出一定的澄清。其次，完整保留潘玉良自行修補畫作的痕跡，亦是對「真實性」原則中的歷史性要素的一種尊重。

可以說對潘玉良油畫的修復工作是在尊重原作者原意之下，顧及族群、地域特質、法令限制、委託者期待、修復師企圖等多方協力之後的合作典範。其修復美學的建立，則是由重構潘玉良創作歷史的完整性、恢復作品的潛在統一性，擴及到中國新類型文物保存修復機制與倫理的建立可能。修復美學在此一個案與修復倫理勢必無法切割，而必須被共同討論。

## 二、修復的「真實性」

這裡將舉潘玉良油畫的修復個案及其他案例來說明修復的「真實性」。

### （一）潘玉良的油畫作品

	
圖 106：「彈曼陀鈴老人」畫面中的 L 型裂縫	圖 107：「彈曼陀鈴的老人」畫背的法文，經過電腦繪圖軟體加強明暗反差對比，才得以清楚看見。

「彈曼陀鈴的老人」曾因人為的意外因素，在靠近頭部的地方造成了兩處穿透性的毀損，也是因為這樣的損傷，安徽省博意外的背負了保管不力的壓力，進而引發了一場長達十年的官司。所幸現已完成修復，從正面已看不出毀損的狀況。這幅作品在修復檢視時發現其背面有兩行以鉛筆書寫的法文字，由於此一發現讓修復師改變了原定整體托裱（lining）的計畫，為讓字跡可以保留下來，以

供後人研究<sup>13</sup>，修復採取了局部補丁的方式。

而潘玉良另一幅作品「舒坦」(見圖 3、4)，亦因畫背有文字描述發生在 1941 年美術史上不會記載的一件小事，改變了原訂修復方式。這二者都是以尊重歷史真實性及修復倫理的修復，即不以修復決定藝術品。

編號 308「春之歌」在 2007 年的修復，僅進行必要的工作，保留了潘玉良自行修理的背面補貼棉布(見圖 68)、畫背文字年款(見圖 27)及畫面上為填補破損所進行的補彩，雖然這些後加的補彩已然與下層的顏料產生了色差，但這些都可以說明潘玉良當年創作的艱困情況，在有限的條件下，自己亦進行作品的修補工作。若以原作者原意來看，便產生了兩個時間點，一是畫作完成的那一刻，一是因破損而導致再次補筆。但我們可以以追求始狀為由，而將潘玉良自行補筆的油彩予以去除嗎？就像達文西的壁畫「最後的晚餐」最近這次的修復一般嗎？

理想的修復時機，最好是潘玉良在作品「春之歌」發生破損時，立即交由專業的修復師予以修補，然而以當時的經濟條件，潘玉良是不可能作這樣的處置。既使經濟條件允許，筆者相信多數的藝術家仍會自行粘補破損，因為由創作者來修補是一種被多數人認同的普遍概念。而再次的補筆則不僅修補破損之處，尚擴及畫面多處地方，已經是對整體畫面作了一定程度的調整。而 2007 年修復檢視時，顏料翹起多為潘氏的補筆區域，修復師似乎可以以修復為由而去除這次不穩定的補筆。然而，我們還是應當將該次的補筆視為創作者的意圖，除了尊重創作的歷史、作品存在的歷史，另外這件作品亦不能單純的以視覺完整性的原則來修復，要更多的從史學的角度來看待它。再者，修復觀念是日趨保守，若是我們將潘玉良的補筆去除，在未來卻發現不妥，那無論如何都會造成無可挽救的情況。紅外線攝影或許能幫助我們下決定，以「春之歌」來說，最有可能出現新證據的地方為右下角的年款，但攝影的結果亦可以圖片的方式，做為補充說明。所以進行干涉性最少、保守的修復方式，是對「真實性」修復的一種呼應，而這樣的修復概念，亦將是未來的普遍意識。

## (二)「勞孔群像」

16 世紀修復後看似完整的勞孔像，在上個世紀新的證據(右臂)出土後，便失去其說服力。這裡先談完整與零碎的對比，歷來「古典藝術是零碎的狀態流傳給我們的。我們的審美觀也適應了這種情況。」；「我們已經習慣認為零星的部

<sup>13</sup> 「由於運送回國時的疏忽，畫的邊布被裁切，使得這些隻字片語更增想像空間。」李福長，〈彈曼陀鈴的老人〉，《畫魂—潘玉良》，台北：民生報社，2006 年 2 月，頁 222。

份更生動、更集中、更富真實感。<sup>14</sup>」所以這裡產生了幾個層次的問題，上述的集體經驗是被承認的，我們把勞孔的軀幹獨立挑出來觀看，毫不累贅，充滿自身的生命形式。「那個從屬地位的蛇和兩個兒子，減弱了直接效果。<sup>15</sup>」但我們可以這樣說便是因為作品的完整性減損了視覺效果嗎？

問題可能是也可能不是，因為勞孔身體的張力，是透過其兩個兒子筋疲力盡的鬆弛來達到加強的效果，所以整體的主從關係對比所表達出的藝術效果，未必就會弱於單一強烈直接的軀幹所呈現的情感。

再者，勞孔群像的創作者的起心動念就是構思其完整的故事性及技術的高度展現，而我們卻太沉溺於欣賞儉約的單一質地，或被要求樸實的高尚是美的一種表現，推展至極便成為對殘缺美的欣然接受（而對其石膏複製殘軀的素描臨摹又強化了這一傾向），以致勞孔群像華麗修飾的藝術性被認為過於表現了<sup>16</sup>。然而這樣的妨礙完全是來自於視覺心理的節約嗎？假設今日能夠得見兩千多年前完整的、原始的群像，我們會滿足於殘缺的人體嗎？

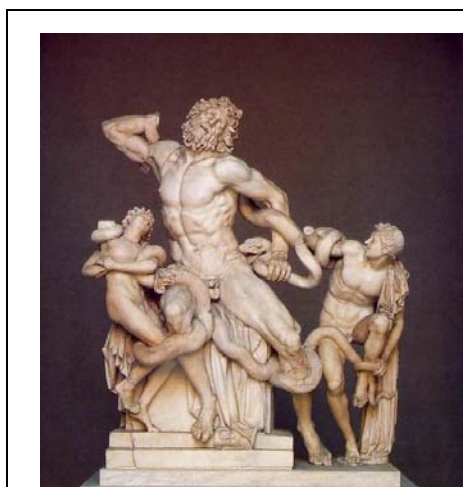


圖 106：上世紀發現勞孔的右臂，遂將原先的臆測性修復去除。

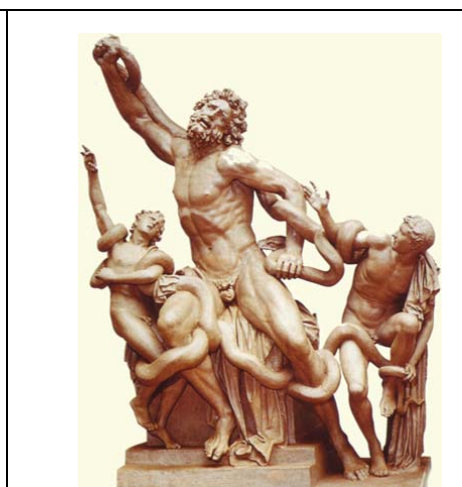


圖 107：勞孔群像，公元前 2 世紀，梵諦岡美術館藏。16 世紀修復後的狀態

所以 16 世紀對其修復的修復者應是在這樣的一種道德驅使下，對該群像做了今日所謂的臆測性修復。然而，長期以來 16 世紀的修復版本已深刻的影響了近 5 個世紀的人對「它們」的感受。不可否認，上個世紀的新發現，讓我們有機

<sup>14</sup>肯尼斯·克拉克（Kenneth Clark），吳玫、甯延明譯，《裸藝術：探究完美形式》，台北：先覺出版社，2004 年，頁 247-248。

<sup>15</sup> 同上註，肯尼斯·克拉克，《裸藝術：探究完美形式》，頁 248。

<sup>16</sup> 這段文字參考肯尼斯·克拉克對勞孔群像的敘述。同註 14，頁 247-249。

會重新認識「它們」，以致於在顧及材料真實與歷史真實的角度上，除去之前修復的填補似乎就言之成理。但我們不該忘記蒙托索利（Giovanni Angelo Montorsoli）在 16 世紀的修復可是依據了完整性的原則去進行，技藝的表現才是重要的。只是他並未考慮到作品真正所要表達象徵痛苦與絕望的精神內涵，以致於將右手做成正在奮力掙脫的動態，其悲劇性就被減弱了，如此而已。而且身處於教廷的他，即使真知道或真理解到其悲劇性，當真能依照自己的想法去修復該群像嗎（掙脫人世悲苦的宗教追求不正是符合當時環境所需，這時已不談救贖了，而他幫勞孔戴上了遮掩私處的葉子，不知什麼時候被拿掉）？所以修復的方式與觀念實際是有流行趨勢的，恐怕不是「覺今是、而昨非」這麼簡單所能解釋的。倘若他的修復正如後世所發現的證據，其右手是置於腦後，那我們又會是如何看待那次的修復。

但 16 世紀的修復帶給當時乃至現代對這件作品的理解顯然已產生誤區，不明究理的人勢必會認為那就是原始的樣態，與新證據右臂受縛所要傳達的意念當然是相去甚遠。因為「即使物質作為一種物理性的媒介，和資訊之間是一種同時性的關係。」所以當右臂出土時，依照真實性的原則，便決定去除原先不屬於它的部份，然而這樣接近於考古修復的方式（長期受制於殘缺美感的養成，似乎成為理所當然，對殘損不再進行填補或掩飾），或許適用於雕塑，但對於繪畫真能比照辦理嗎？另，16 世紀的羅馬可能接受殘損的考古修復方式嗎？所以對於布蘭迪所說的「修復，針對的僅僅是藝術作品物質性方面。<sup>17</sup>」似有必要再進一步釐清，就勞孔群像而言，修復工作應是把出土的殘骸依原有可能的形式，去進行有機的組裝，但事實上這組裝的形式就是一種詮釋。從另一方面而言物質在這形式之下，已非單純的物質，而後世依外推能力所增出的部份，其承載的訊息已超出本身應具備的意義。所以 16 世紀的修復回復到群像完整的視覺追求，便是冒著詮釋過度的危險，賦予了雕塑原本所沒有的意義，甚至是將原本的意義給解瓦、變形了。

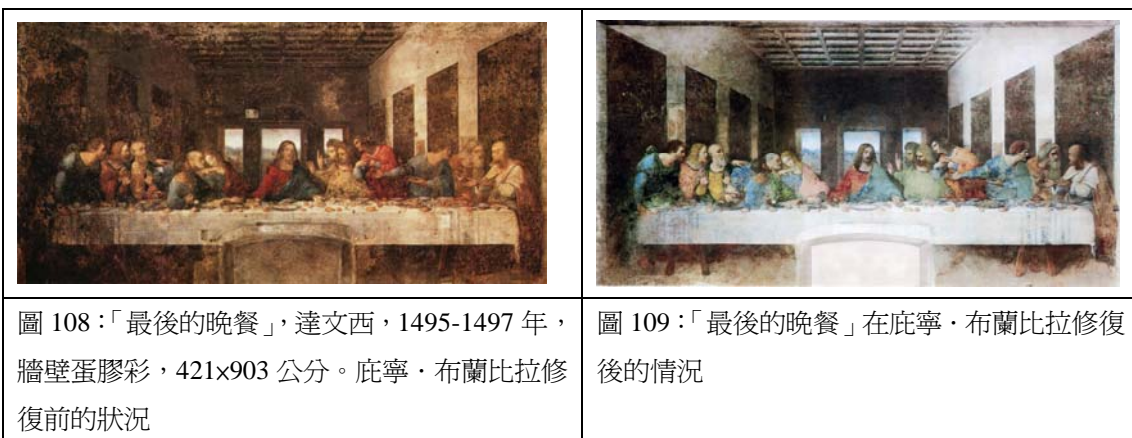
### （三）「最後的晚餐」

19 世紀末的義大利積極的進行古蹟修復的論述工作，有一關鍵性的觀念為：修復所添加的部份必須用跟原有的部份「顯著的不同」，顯著的不同這一特點避免了可能有的那怕一點點的偽造。這樣的觀點後來亦影響到繪畫修復的方

---

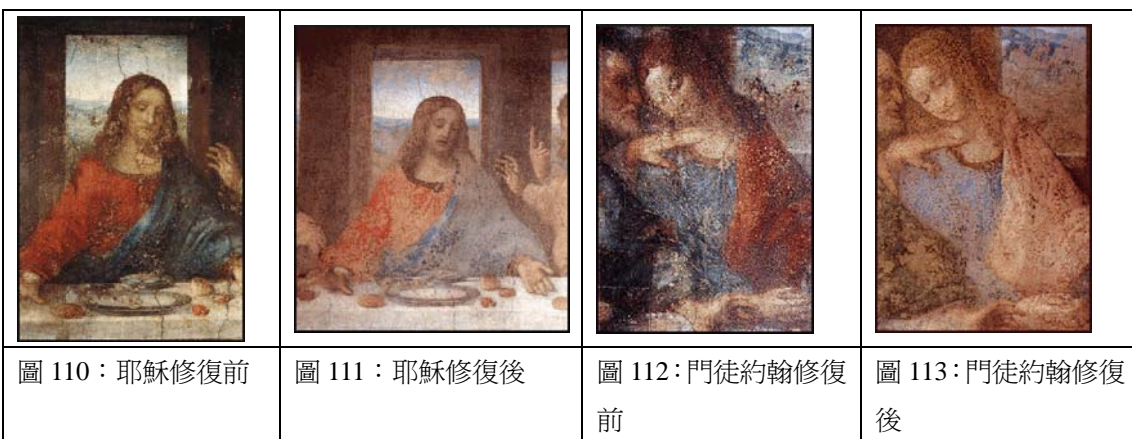
<sup>17</sup> 同註 3，伽薩雷·布蘭迪（Cesare Brandi），《修復の理論》，頁 33。

式，具體事例則可舉對達文西的壁畫「最後的晚餐」的修復來談。



負責 1908 年那次修復工作的修復師卡文那基 (Luigi Cavenaghi) 決定將「最後的晚餐」中，後人補筆的部份全部移除，而讓大面積缺損裸露於觀眾面前<sup>18</sup>。爾後「最後的晚餐」在歷經兩次大戰，奇蹟式的保存了下來，自 1726 年以來，有紀錄可查的修復次數便已達六次 (包括 1908 年那一次)，但米蘭的環境污染正在給這幅畫最致命的一擊。

是以在 1982 年義大利文化資產管理局委託修復師庇寧·布蘭比拉 (Pinin Brambilla Barcilon) 對該畫進行一場長達 20 年的修復計畫，而她的理念亦同於上次的修復，希望能一次徹底的將前人的補筆剔除，顯然於 1908 年的那次修復並未真如卡文那基的想像，畢竟修復補助工具與材料的日新月異，是實踐新的修復理論與方法的重要推手之一<sup>19</sup>。但對於最近這一次的工作，開始有許多人質疑是否修得太過，因為它的顏色顯得過於鮮艷，是以所謂的完全剔除前人的補筆真的符合現代修復的「真實性」原則嗎？



<sup>18</sup> 張素雯，〈現代修復理論與應用〉，《94 年度藝術修復與保存研討會》，高雄：正修科技大學藝術中心，2005 年 12 月 9 日，頁 7。

<sup>19</sup> 《世界名畫之旅 1》，台北：文庫出版社，1992 年，頁 22-28。



更重要的是「顯著的不同」這一觀念帶來的影響，在顧及歷史與材料的真實性之下，那美學與視覺的完整性又該如何來評量。從修復前後的圖片對照，修復後的人物、色彩與構圖都較為清晰，已泛黃老舊的後加填補顏料及髒污則被全部去除（這當然得依靠現代的科學檢測技術才得以進行）。然而若僅是進行清洗的工作，那呈現出來必然是殘破不堪，因為剩餘下來的原始顏料將佔不到三分之一，我們甚至無法辨讀那是達文西「最後的晚餐」，所以顧及視覺的心理完整，對畫面進行補筆便勢在必行。在保留歷史痕跡的原則下，修復的目的就是要恢復作品潛在的統一性，以便於讓人可以閱讀出來它曾經是完整的一件作品。

「無論在任何情況下，美學方面的要求都應該放在最優先的地位。這是因為，藝術作品和人類創造出來的其他產物的不同，並不在於物理性的實體和雙重的歷史性，而是在於藝術性特徵。因此，一旦失去了藝術性的特點，它就不再是藝術作品，只是一具殘骸了。<sup>20</sup>」最後這一次的補筆修色目的並非是要改造畫作，其出發點還是著眼於美學及作品的藝術性，所以檢視修復的成果還是得回過頭來看修復的初衷。

### （三）波提且利「春」

比米蘭地區達文西「最後的晚餐」的修復工作早一年，1981年5月翡冷翠修復研究所對波提且利(Sandro Botticelli)於1478年所繪製的「春(La Primavera)」開始進行修復，由於19世紀修復時使用了粗劣的凡尼斯，致使畫面呈現醬油色調，「春」便一直被評為污穢陰暗。



圖 114：「春」波提且利，1478 年，木板蛋彩，203x314 公分，1981 年修復前



圖 115：1982 年修復後

<sup>20</sup> 同註 3，伽薩雷·布蘭迪，《修復の理論》，頁 34。

所以 1981 年的修復工作主要就是要把變質的凡尼斯去除，回復原有色調。在進行修復工作之前，首先要求證的是佔畫面比例最重的綠色有無變色，因為當年使用的綠顏料是比較容易變色，如果變質了，那清洗後的「春」將暴露出變了色的綠，整幅畫的色調將會不協調，那還不如不去動它。經過了實驗與測試，證實綠並未變色，決定予以修復，並將此次的修復工作命名為「綠的發現」。

長期以來觀看此畫的人們都認為畫中的很多花草是出自波提且利自己的想像，主要功能就是裝飾畫面。在長達快一年的修復工作後，終於還給該畫應有的色調，在此之前由於污濁而無法辨識作品中的植物種類，現在終於弄清楚畫家是真實描繪佛羅倫薩地區的植物，甚至是近郊卡斯提羅的梅第奇家族別墅內就可見到畫中近大半以上的植物<sup>21</sup>，其種類共有五百多種。畫家在草地上共描繪了六、七十種束狀的草、二百四十種羊齒類的開花植物，以及一百九十種不開花植物。其他如背景的柑橘林、石榴、月桂樹；春之女神臂上抱著、頭上裝飾的花有薔薇、草莓、矢車菊、雛菊、風信子、堇菜、長春藤、勿忘草等；畫在衣服上的花亦超出了七十種。另有為數不少的花朵卻被加上不屬於它的葉子，植物學家推測有可能是波提且利畫下自己及弟子摘下來的花朵之後，再配上自己想像及工作場所附近的葉片所致<sup>22</sup>。

這一次的修復讓作品回復了清晰的色調，還它「清白」，在美術史與植物學的領域作出了貢獻，已是不言可論。但未見有人像批評「最後的晚餐」的修復工作一般的批評它，質疑它是否被清洗得太過於乾淨了。從這裡來探討所謂的「博物館色調」與「歷史性要素」便可顯出其意義，因為這兩者之間不無辯證關係。通常一般人認為油畫變黃、發暗是理所當然的（「春」是蛋彩畫，不像油畫顏料會因氧化而變黃），所謂的歷史感就是由這種色調而引發（雕塑則是由其殘缺），依此看來博物館色調可能有其存在的價值。但假如引發色調改變的原因並非畫作本身使用的材料所引起的，而是因為出於保護目的後加上的凡尼斯層產生了質變（通常蛋彩畫並不需要上凡尼斯來調整光澤，因其本身產生的保護膜就會有一協調的無光澤效果，但出於長久保護的理由，是可以上道保護凡尼斯），我們還可以說那是博物館色調嗎？進一步說，若是這色調已經影響到了美感，甚至是對作品解讀的誤判，還可以遷就所謂的歷史感，而不去還原其「歷史的真實性」嗎？所以基於這樣的理解，「春」將其保護凡尼斯去除，實際是還其原貌，更符合「歷

<sup>21</sup> 相傳波提且利在這別墅中創了「春」與「維納斯的誕生」，其間相隔十年。

<sup>22</sup> 《世界名畫之旅 2》，台北：文庫出版社，1992 年 6 月，頁 16-22。

史性要素」的修復要求。

(五)最後以「春」與「最後的晚餐」兩畫來作一比較，來作為本節的結束。從最近這次的修復時間而言，前者為不到一年的時間，後者花了近二十年；從保存的狀態來說，前者良好，後者非常的糟糕，乃至經常修復。所以繪畫的材料技法是否牢靠，確實會影響到畫作本身保持的狀況。但如前所述，我們不能因此便要以修復去指導畫家創作，要求他們作畫的技法應符合何種規範，若是這樣的態度很容易演變為另一類的「修復決定藝術品」的情況。在「藝術品決定修復」的原則下，應是畫家創作了作品，保存出了狀況，修復師再依據作品的情況給予適當的措施。所以，日本油畫修復專家黑光江彥對這問題表示：「畫家是皇帝！怎麼畫隨便他們，真正的畫家是懂得保護畫。但有任何問題責任就落到修復師身上了！而修復師就需要去幫忙保存了。<sup>23</sup>」

---

<sup>23</sup> 修復師李福長於 1998 年 4 月 28 日在義大利羅馬專訪油畫修復專家黑光江彥，這裡引述其訪問內容。黑光江彥，1935 年出生於日本山形市，東京大學文學部美術史科畢業、同大學院修士課程專研法國中世紀美術研究，1959 年 進入國立西洋美術館工作，1965~1966 至法國研修「油畫保存修復技術」，1972 年從美術館退休。目前從事油畫修復工作。

## 第二節 修復技術面的思考

大陸文保專家周寶中對文物修復在不改變原狀的前提下，概要的擬出六點原則，「(一) 消除隱患原則、(二) 保存和再現歷史資訊遺存原則、(三) 可逆性原則、(四) 相容性原則、(五) 最小干預原則、(六) 可辨識原則。<sup>24</sup>」大要的總結了現代修復的一些基本原則，也是文物保存師、修復可遵循的實務原則。以下筆者將嘗試將修復時三個最具「模糊」地帶的概念進行釐清，並兼述及研究個案。

### 一、可逆性的思考

談到「可逆性」經常給人的想像是，修復材料移除之後，文物便得以回復到修復前的原貌。殊不知，時間不可逆，而材料亦非完全可逆，「修復過的文物是無法再回復原貌的。<sup>25</sup>」或者應該說在時間的長河中，材料是逐漸被替代掉，尤其是具有功能性的物件，這樣的傾向就更明顯了。布蘭迪說「修復，針對的僅僅是藝術作品的物質性方面。<sup>26</sup>」換句話說，只有物質的部份才能夠被修復，那被替換掉的、或填補的部份，我們稱為修復材料（過程中所使用的輔助耗材，最後並不會留在作品上面。）的部份究竟與藝術品的物質部份有何關係，實有必要再進一步理解。

胡塞爾：「本質是任何物質的共性，這是物質的普遍現象；這種普遍也是其最高的本質。本質包括了一般時間規定、一般時延、一般形象、一般物質性等等。<sup>27</sup>」而對材料性因素是下了如此的注解：「某種物體或物質（包括人），除了本質性因素外，無不具有一種可用作說明性的“材料”的用途，稱為材料性因素。<sup>28</sup>」所以詮釋本質的問題時，事實上是無法擺脫材料或物質在其間所起到的作用。

所以依據現象學的理論，布蘭迪認為：「物質傳達出了修復的干涉手段和方法的時間和地點，並且是同時傳達的。<sup>29</sup>」得出的結論為「物質是服務於表現資訊的。」如此，物質做為表現資訊的場所，已經和本身產生了一定的分離，依據這樣的分離，我們可以將藝術品定義為「內部構造」和「外觀」，而且是無法切

<sup>24</sup> 周寶中，「文物科學管理課程講義-第 11 章文物修復技術」，2007 年。

<sup>25</sup> 蔡斐文，〈水彩、版畫〉，《文物保護手冊》，台北：行政院文化建設委員會，2002 年，頁 143。

<sup>26</sup> 同註 3，伽薩雷·布蘭迪，《修復的理論》，頁 33。

<sup>27</sup> 埃德蒙特·胡塞爾，《現象學》，重慶：重慶出版社，2006 年 8 月，頁 4。

<sup>28</sup> 同上註，頁 15。

<sup>29</sup> 同註 3，頁 37。

割的。一般情況下，這二者應不會產生矛盾的現象，但是萬一因衝突而無法並存於同一形式之下，那導致的結果必然是外觀優先於構造。布蘭迪第二個修復的原則：「當物質直接作用於資訊的造型性時，就不可進行任何替換。也就是，用於外觀的物質不可以替換，但是用於結構的物質則可以替換。這裏得出的結論僅限於和歷史性要素保持和諧，但是支持物和建築物的支撐結構等物質部分在修復的時候允許更大的自由裁量。<sup>30</sup>」

不可否認的是，繪畫作品的外觀、傳遞訊息的每一特徵，依然得附著於支撐體才能表現。萬一支撐體被消滅了，其所有特徵亦會跟著消失。爲了讓藝術品保有未來傳遞訊息的功能時，保護構造必然是與外觀同時考慮的，所以對於受損的畫作，既使作爲支撐物的畫布可能已老舊不堪，卻很少有修復師會以激進的手段去執行繪畫層的移植（即把舊有的畫布去除後，而完全換上新的基底材），而是在舊畫布之下裱襯一塊新畫布來強化並維持。此時的舊畫布雖已失去其作爲結構的作用，卻因著歷史要素而轉換成具有傳遞訊息的功能。所以對於藝術品物質部份可能不是外觀與構造這麼簡單可以劃分的，因這兩方面的功能在不同的時空背景下，會有相互交融或轉化的可能。基於這樣的理由，對藝術品應該是儘可能的保留全部物質的部份，只要不會造成隱患或妨害到其藝術特質的話。

觀察這幾年修復師李福長對於潘玉良的油畫修復工作是依循了這樣的思考方式在進行，所以對於「春之歌」背面那道原來潘玉良自行修補以油彩粘貼的棉布，在不影響未來的保存，作爲一個歷史事實被保留下來了。

而對修復材料的選擇，基本上有四點，包括：「修復材與文物性質的相容性、修復材的保存性、可靠性及可移除性等項。<sup>31</sup>」而油畫修復的可逆性原則，除外觀的填充、補彩修色外，針對作爲內部結構的支撐體更形重要。因爲填充、修色的材料一般粘結力及化學性質都弱於原始材料，可移除性很高。惟有加強結構的修復材料而言，它必須比原有的材料在性能上更能保證藝術品可以長傳於後，而面對這樣的情況，修復材料的使用便意味著新材料與文物原材料的矛盾，所以若非原材料劣化，需要新材料加以填充加固聯結，則不可以防範未燃爲藉口而強加施作。例如畫作的顏料並未劣化至需要進行全面的裱襯工作，以一勞永逸爲由而逕行之，是不被允許的。

<sup>30</sup> 同註 3，伽薩雷·布蘭迪，《修復の理論》，頁 54。

<sup>31</sup> 蔡斐文認爲「由於可逆性一詞常使人覺得修復材移除後，文物即回復到修復前的狀況，殊不知修復過的文物是無法再回復原貌的，故此篇並不用可逆性一詞，而以移除性代替之。」同註 25，〈水彩、版畫〉，《文物保護手冊》，2002 年，頁 143。

布蘭迪修復理論的第三個原則：「任何的修復採用的干涉手段和方法，都不可以使今後不可能再採取將來性的進一步的干涉手段和方法，相反的必須使這些措施變得更加容易。<sup>32</sup>」即是所謂的可逆性原則或可去除性原則。本節開頭就說過，時間不可逆，材料亦非完全可逆，修復過的文物是無法再回復原貌的。事實上任何的可逆都是程度的問題，今天不管是利用蜂蠟、麵糊、魚膠或是有機高分子材料來執行裱襯的工作，都具有可去除性，只是這個去除時所需要使用的方法會不會造成畫作的損傷，或者是多大程度的損傷是該畫作所能接受的。再者，保存性與可靠性才是值得我們思考的關鍵，例如在大陸「20世紀的50年代末期，曾用聚甲基丙烯酸甲酯丙酮溶液，塗佈脆弱絲織品，當時確能增加其纖維強度，起到加固作用，但僅20多年後即老化變硬。教訓是短暫的加固，永久的損壞。<sup>33</sup>」這樣的保護卻變成了破壞。近年來又有人以熱托裱的機器配合高分子聚合物，欲將其使用在古字畫的裱褙工作，即被時任中國歷史博物館保存科技室主任周寶中予以否決，就是有這前車之鑑。

回到油畫修復，台灣的環境高溫多濕，若以麵糊作為油畫的裱襯材料，可能會引發蟲蛀的危機，就像愛爾蘭國家畫廊所藏的卡拉瓦喬「逮捕耶穌」，在1997年4月發現了被蟲啃蝕了好幾片襯底畫布，其中一片4乘11公分。「而尚未化蛹的幾百隻小小的白色幼蟲，正沿著畫布的經緯線蠕動，已經沿著畫邊吃掉了幾片襯底畫布。」那是一種學名為 *Stegobium paniceum* 的昆蟲，一般稱為麵包蠹蟲。而引來蟲蛀的原因便是1991年那次修復使用於襯裱的膠水，裡面含有大量的麵粉<sup>34</sup>。

而修復師李福長偏愛使用蜂蠟作為粘結的主要材料，而對安徽省博典藏的潘玉良油畫的修復亦主要採用這一材料。前有述及蜂蠟做為繪畫材料，已數千年的歷史，從現存的古代畫作，可知這是一項非常穩定的材料。做為油畫的修復材料則自17世紀開始，近來有某些研究認為蜂蠟會使得畫作的顏色產生變化，其次為施作過程的高溫（約60幾攝氏度）會對畫作產生影響。或許這兩個實驗是有所依據的，但幾百年來這材料一直可靠的維持著古畫的生命，以前也很少聽到這樣的評論。何以這幾年會有這樣的意見產生，這當然與科學檢測有關，科學檢測可不是用放大鏡來看問題，它是用顯微鏡！若說蜂蠟會影響色彩，得先問的這是

<sup>32</sup> 同註3，伽薩雷·布蘭迪，《修復の理論》，頁56。

<sup>33</sup> 這裡所指的絲織品即為「馬王堆」的出土文物。周寶中，「文物科學管理」上課講義，台南藝術大學博物館所，2007年4月。

<sup>34</sup> 強納森·哈爾 Jonathan Harr，尤傳莉譯，《逮捕耶穌》，台北：遠流出版社，2007年，頁282-283。

以光學儀器測定出的結果、還是一般人的直覺感受，若是光學儀器的結果，筆者認為反而不足採信，畢竟看畫作、看作品的是人，人的感受才是需要被照顧的。其次若蠟真會影響色彩，何以以蜂蠟來執行「帶狀更換襯底（接邊）」或部份破損粘貼補丁時，並未發生色澤不一的現象。或是說，人的肉眼根本就無察覺這麼微小的差異，那色彩差異說，可就不攻自破。反而展示時的光線才是真正左右觀看心理的要素。

至於溫度，那可能是蜂蠟的材料特性所無法突破的，相對的經驗就顯得重要，有經驗的修復師會控制溫度、時間，在保護與破壞之間取得一定的平衡，然而，要注意的是並非溫度會對顏料產生什麼影響，而是膨脹係數，即熱脹冷縮對整體畫作與新材料之間的相互作用。事實上以黑麵糊的襯裱亦需高溫來進行，何況麵糊中還含有大量的水，雖說水份子會蒸發，但它對老舊畫布，尤其是畫底子的影響為何，還需要更好的檢驗。現階段能夠以非加溫的方式來執行襯裱一類工作者，通常就是用高分子聚合材料來進行，也就是丙烯或乙烯一類，但上個世紀 50 年代末的教訓卻猶言在耳。

「保存的義務，當然是針對藝術作品構造的各個方面而言的，但是這些保存物件中，首先必需要保護的是物質性的實體。」事實上，「所有的干涉手段和方法都可以實施，但是前提是這種手段方法是正當而必要的。並且，採取這些手段和方法時，必須保證作為前提條件的正當性和必要性在科學技術上有明確的根據。並且修復的手段和方式即使不是唯一的選擇，也必須是藝術作品本身真正需要的，就好像藝術作品自身同意了一樣，因為資訊是無法替換的、並且頑固地實際存在於藝術作品中的。<sup>35</sup>」

然而不管使用那一種修復材料或方法，都必然有其局限性。因地制宜才有可能較為根本的決解修復方式與藝術品之間的關係。對於材料的地域適用性及其與生產地區的關係，是值得再步一進探討的。例如俄羅斯的油畫襯裱經常性的使用鱈魚膠，但它在低溫乾冷的俄羅斯與在常年高溫潮濕的台灣應該會有不同的反應，其中最需要觀察的可能是黴菌的產生。這令研究者聯想到若有人是在完全不同的地理位置學習油畫修復，當他返回之後將會如何處理台灣的油畫。

---

<sup>35</sup> 同註 3，伽薩雷·布蘭迪 (Cesare Brandi)，《修復の理論》，頁 33。

## 二、去除與保留

「歷史學家所關心的東西和修復者的行為之間，存在著一種重要的聯繫。博物館的目的是保護藝術，其中包括一個隱含的行為，即闡釋，一種藝術家意圖使其作品在將來如何呈現的看法。<sup>36</sup>」去除或保留實際是不同闡釋的方法，關於這個問題，可能得分為兩個部份來談，先是藝術作品本身，再來是前人的修復或改造。

(一) 就藝術品本身的因素來思考這保留與去除的問題，依然可由「歷史性要素」及「美學要素」這兩個面向來討論。第三章第一節的第三小節，有敘述到在2005年潘玉良的油畫修復工作中發現二戰期間法西斯德軍殘暴的一段史實，潘玉良將它記載在一幅名為「舒坦」的作品背後。安徽省博館長胡欣民就此表示說：「我想既然是修復油畫又要保存它珍貴的歷史記載，這並不矛盾，修復油畫的目的，是為了保護油畫，是為了更好的向觀眾展示她的藝術成就。潘玉良她的作品是有歷史階段的，而這幅作品是1942年的作品，當時正是德國侵佔法國的時候，從她的文字記載有這麼一段事實。若我們在修復過程中忽略了文字的保護而強行畫面的保護，這是違背文物保護法的一個原則問題。<sup>37</sup>」若是依原先的計畫，這幅「舒坦」畫面中的刀痕已達37公分的寬度，應該執行全面襯裱的方式。可是當修復師發現這段文字之後，立刻向館方請示修復的方式可能將因新證據的發現而改變，即僅將其刀痕的破損處粘合，而作為委託方的代表胡欣民館長接著表示他當時是如何來思考這個事情：「要尊重歷史、要反應歷史、要保護歷史的痕跡，要讓人們更多的知道歷史的真相，那這幅『舒坦』在這個畫的中部一個刀痕，它正說明了法西斯殘暴，也正說明了潘玉良對法西斯份子的憤恨、對她的作品的珍惜、對人民熱愛。當時發現這個事情以後呢，我主要以這個角度來考慮這個問題，怎麼妥善的處理好，既把斷痕和它斑剝的油彩把它補好，把這幅畫恢復原作品原樣，又不失讓這段珍貴的歷史記載在我們的保護中受到影響，所以這是一個既有科學意義、又有現實意義、又對歷史記載的承諾、又對油畫的保護，所以在修復過程中，李先生正是從這個角度很完美的達到我們預想的境地。<sup>38</sup>」這個例子剛好可以為「歷史性要素」作了註解。所以在修復時，對藝術品發現了新的證據，

<sup>36</sup> 大衛·卡里爾 David Carrier，吳嘯雷等譯，〈作為闡釋的保護〉，《藝術史寫作原理》，北京：中國人民大學出版社，2004年3月第一版，頁9。

<sup>37</sup> 2007年8月1日專訪安徽省博館長胡欣民。

<sup>38</sup> 同上註。



尤其是證據對於藝術史的增進有所助益時，應盡一切辦法來予以保留。其次如畫作本身因時間所產生的自然龜裂痕跡或顏料的老化等具有歷史性要素的特徵，這一類歷史訊息的保留，應是沒有什麼疑義。

(二) 然而，對於前人的修復或改造該如何處理，尤其是凡尼斯變色的去除問題一直以來都有所爭論。上一節提到波提且利的「春」，由於 19 世紀的保護凡尼斯發黃變暗，導致畫面污濁，影響到作品訊息的傳達。同樣的問題也發生在荷爾拜因的「法國大使」一畫上，2004 年倫敦國家畫廊剛完成這幅畫的修復，同年筆者去倫敦時有見到修復後的樣貌，原本畫面中呈現黃綠色的織品在清洗後還原為綠色。而形成「博物館色調 (gallery tone)」或「美術館色調」的主因就是變質、變色的保護凡尼斯，凡尼斯因為長期暴露在空氣及光線之中，灰塵污染及光線的分解作用一定有其生命極限，但可以有效的保護畫面。

這樣看起來去掉變質的凡尼斯好像是理所當然，然而在上兩個世紀對於同一個問題卻未必有同樣的把握。問題是畫家是否創造了一個物質的東西，會隨著時間而變黑？還是創造了一個有著特定外表的圖像，其外表永遠保持不變<sup>39</sup>？這裡是一個包含了物質與圖像（物理實體與訊息傳遞）；過去、現在到未來（創作者的時間與現在的時間）；認識與再認識（創作者原意與觀看者的再創作、再認識）的問題。

前有述及物質與圖像的關係為結構與外觀，但由於時間的演進，物質或結構都有可能轉化為歷史性要性，成為訊息傳遞的重要組成。變色的凡尼斯因有著這一特質，在 19 世紀被眾多的藝評家所稱頌，甚至到了 20 世紀這樣的看法還是被很多人認同，這相當程度反應了浪漫主義的思潮不僅表現在古建築的保存，也影響到藝術品修復的想法。奧托·庫爾茲寫道：「是一種歲月的痕跡，而不是損壞的跡象。相反，藝術家把它當做一種對作品的提升……藝術家們意識到他們的畫會透過發黃的上光油來被觀看<sup>40</sup>，他們正是由此來選擇畫面的顏色。<sup>41</sup>」而貢布里希利用了視覺心理學的原理，認為人們對光的印象純粹受梯度的影響：「只要他一開始清洗，他就會造成一個相似的明度差異，一個意料之外的梯度，使人看起來好像是光線正照射在畫上。這是一種心理效果。<sup>42</sup>」他甚至利用了林布蘭特

<sup>39</sup> 同註 36，大衛·卡里爾，〈作為闡釋的保護〉，頁 10。

<sup>40</sup> 「凡尼斯 (varnish)」大陸翻譯為「上光油」，因上光油有可能被誤解為油（桐油）一類的物質，故本文採以直譯的方式，應較為妥當。

<sup>41</sup> 同註 36，頁 10-11。

<sup>42</sup> E·H·貢布里希著，林夕、李本正、范景中譯，〈藝術與錯覺〉，長沙：湖南科學技術出版社，

的版畫迂迴的說明將變黃的凡尼斯留下是符合創作者與觀眾的預期心理需求<sup>43</sup>。

似乎對於創作者原意的探討就成了變質的凡尼斯應否保留的重要參照，而為數眾多的學者都認為保留這道泛黃的物質是符合藝術家的原意。然，大衛·卡里森說：「為什麼我們要相信藝術家曾經考慮過他們的畫在遙遠的將來會怎樣呈現呢？」<sup>44</sup>以至於這個時代的人是如何去看待他們的作品。如果是這樣，那表示藝術家關心未來的觀眾甚於與他同時代的人，所以創作者原意的論點是很容易被推翻的，而可以先將其放在一旁。

但贊成保留的人的另一個主要依據為，歷史上有很多因不當的清洗致使畫面的顏料也一同被洗掉了，那就是破壞而非保護了。由於傳統繪畫的凡尼斯相當堅固，以致於歷史上常發生使用極端的手段，例如以強鹼或強酸的溶劑去執行清洗，結果就常使得顏料遭受到無情的破壞，這也難怪當時的藝評家會如此反對去除老舊凡尼斯，「跟任何強制性的干涉相比……時間帶來的不可避免的緩慢變化也許反倒破壞性更小。<sup>45</sup>」

對此貢布里希提出了一個看似有理的觀點：假如不確定是否清除發黃的凡尼斯，那麼我們先什麼都不做，未來的人可以決定要不要去除它。這觀點比較了現在不做及等待後人來解決的好處，那麼從現在到未來的這段時間，看畫的人都會感到畫的狀況不妙，而未來的人可能會責怪現在的人「該作為而不作為」的弊端，延宕了修復的時機，那樣我們還是做了無法挽回的事情<sup>46</sup>。

由於有著這麼多不同的看法及例子，以致於必須為修復尋求一個可遵循的大方向，可以不用推測創作者原意，又仍符合現代修復的原則。「古色的確需要我們在每一次實踐中精確調查解決，但是這必須有理論性的假定。正是通過這樣的假設，藝術作品保存和修復上最大的問題的古色問題，不再是留有疑點或者受到個人喜好左右的不確定問題。<sup>47</sup>」這時候我們來看《威尼斯憲章》的第九條「修復的過程乃是一項高度專門性的工作，其目的在保存和顯現該文化紀念物的美學和歷史價值……」及第十一條「……當一棟建築包含有不同時期累積的結果時，

---

2004年2月，頁39。

<sup>43</sup> 然而，林布蘭特本身就是特例，即使他的版畫真實的反應其油畫是需要較為晦暗的調性，那也絕非與他那時代的共同品味，林布蘭特甚至是因其超前的創作意識而被排拒於同業之外。更何況版畫的紙張在三百多年後本身就會泛黃，出現懷舊的色調，貢布里希竟會沒有察覺這些差異。

<sup>44</sup> 同註36，大衛·卡里爾，〈作為闡釋的保護〉，頁11。

<sup>45</sup> 貢布里希，《黑色上光油》，轉引自大衛·卡里爾，〈作為闡釋的保護〉，《藝術史寫作原理》，2004年3月，頁13。

<sup>46</sup> 同註36，頁13。

<sup>47</sup> 同註3，伽薩雷·布蘭迪，《修復の理論》，頁74。

除非擬加以去除的部份不具有重要性，擬使之顯露出來的某時期的材料又極具歷史、考古或美學價值，而其保存狀況良好足以支持，將現況被隱藏的狀態顯露出來才被視為是正當的。<sup>48</sup>」歷史真實性的原則在此就可以產生意義，因我們正可以把變質的凡尼斯視為不同時期的累積，在處理時顧及技術的專業性，讓作品可以順利地傳遞該有的訊息及更好的顯現其藝術特質。同樣這一原則也將適用於下面的一個例子。

（三）拉斐爾透露其感情世界的一幅畫「麵包師父的女兒」，畫中女子的左手無名指原本戴了一個戒指，不知為何被覆蓋了顏料。不知是遭他人塗改或是拉斐爾自己把它蓋掉的，總之，現在覆蓋的顏料已去除<sup>49</sup>。問題在於，若是該覆蓋顏料是他人所為，去除覆蓋的部份等於是還原歷史真相，但若是拉斐爾自己因感情或其他因素而不願讓人知道這女子有戴戒指這一事實，則筆者認為去除覆蓋顏料就應慎重考慮。但或許這個發現對於藝術史的作用是很重要的，那去除該顏料可能還是正確的，只是由於這個動作是不可逆的，若是不得而知拉斐爾的原意，則可另放置一張圖片來說明，而不去改動原作。誠然，如前所說，推測創作者原意有時是沒有什麼意義的，在考慮到真實性原則下，去除上層不重要的覆蓋顏料，可能也是對拉斐爾生平歷史的一個還原吧。

### 三、完整與不完整

上一節以「最後的晚餐」來說明，基於美學上的要求，繪畫補筆修復所具有的正當性，修復師庇寧·布蘭比拉針對這問題說道：「原畫上因剝落而空白的部份，要如何處理呢？我們的原則是不再作任何的添加，但是要使用可以去除的水彩（可逆性原則），填補上和周圍色彩調和的中間色調。在美學上和感覺上，這都是十分棘手的問題。」。然而這樣還不足解決更根本的問題，缺損的空白與圖像之間的關係。

（一）「嚴格的講，動物的反應是基於假設，而不是基於知識。」；「生物體內有序的參照系足以使動物有可能追尋目標和躲避障礙，使動物對各種刺激作出反應。從邏輯上講，動物是先有內在的參照系裝置，爾後才會對各種刺激作出反應。

<sup>48</sup> 傅朝卿譯，《國際歷史保存及古蹟維護：憲章·宣言·決議文·建議文》，台南：台灣建築與文化資產出版社，2002年。頁24-25。

<sup>49</sup> 此處「麵包師的女兒」的例子，引自李福長的文字「油畫修復的標準」，尚未發表。

<sup>50</sup>」而繪畫中缺損的空白，對人們而言產生了太多的訊息中斷，打亂了預期中的假設，這缺損空白首先就會引起人們的注意，是一種不安的注意<sup>51</sup>。空白無意間變成「偶然的形狀」浮出畫面，佔據了我們的視覺，而繪畫本身的圖形反變為襯底。所以爲了扭轉「圖地反轉」這樣的視覺效果，藝術品修復的補筆修色就顯得有其必要性。

所以基於視覺心理的需要，可知補筆於繪畫修復的必要性，但要如何進行是另一回事。貢布里希認爲預期心理與外推（extrapolation）的作用正是修復補筆的基礎<sup>52</sup>，而這能力是與生俱來的，所以修復師強化這一外推的能力，使其能作用於補筆修色的工作。但補筆的標準爲何？《威尼斯憲章》第九條：「……任何的臆測發生時修復應該馬上停止，如果不可避免的要有添加之作，其必須與原有建築構成有所區別，而且一定要烙上當代的痕跡。……<sup>53</sup>」若依據這一標準，那僅能進行把缺損的空白壓回畫面的中性調染<sup>54</sup>，頂多再加入色差篩選的方法<sup>55</sup>，完成其潛在的統一性，才不會違背歷史真實，因作品經過時間的洗禮已成爲破損的狀態，我們不能掩蓋這樣的事實。但這僅適用於作品已然失去其美學要素，殘留的僅能以物質的部份來看待；或是其歷史性要素的重要性遠大於美學價值者，則美感的重建與補筆將被視爲不當。然，對於保存尚稱完整的繪畫則在完成潛在統一性的工作上，還必須還原其原本就存在的藝術特質，若是過於強調其考古學式的真實，則可能引發另一種爭議，觀眾視覺真實的感受將被忽略，所以垂直影線的補筆方式應該要被執行<sup>56</sup>。

其次該如何理解外推與臆測兩者的不同，通常修復師會根據現存的畫面（這裡指畫面的主要造型尚存者），以類推的手法執行補筆，其臆測的可能性會被大大的降低。但困難的是造型完全缺乏的情況，這時就得引證史學、美學或利用檢測技術、電腦繪圖的預測來協助完成這一補筆。若是這些方法都無法很好的解決實際造型與色彩的問題，那我們最好就退回到以中間色來協調空白與圖形的落

<sup>50</sup> E·H·貢布里希著，范景中、楊思梁、徐一維譯，《秩序感—裝飾藝術的心理學研究》，頁 2-3。

<sup>51</sup> 同上註，頁 137。

<sup>52</sup> 「外推」，根據前後出現的已知序列或其他序列，靠推算來進行發現的行爲或方法。

<sup>53</sup> 同註 48，傅朝卿譯，《國際歷史保存及古蹟維護：憲章·宣言·決議文·建議文》，頁 24-25。

<sup>54</sup> 全體畫面以中間色來填補缺損空白，但仍然能夠讓觀眾感覺到下面隱藏的繪畫連續性。

<sup>55</sup> 依據現存畫面來推測缺損的造型輪廓，在中性調染的基礎上，進行各別輪廓內的色彩差異的排線補色，完成大色塊的色調差異，不進行細部造型的工作。

<sup>56</sup> 在中性染調的基礎上，加入色彩的差異以完成造型的完整，最後以垂直性的排線方法完成過渡。這樣的補筆要求是要在沒有儀器輔助下，近距離內可以看出來補筆的區域。以上 3 種補筆的名稱參考自張素雯〈現代修復理論與應用〉。同註 18，張素雯〈現代修復理論與應用〉，頁 10。

差，以避免美學及史學上的偽造。

潘玉良的「南京夫子廟」，因缺失部份約佔整體畫面的五分之一左右，是以修復師李伯陽到南京拍攝夫子廟的現況，發現畫面景緻與現今相去不遠。並利用電腦繪圖的方法將可能的畫面重新建構出幾個可能性，建立館方與實際修復的溝通基礎。

(二) 以上所說的為一種理想，然而修復師真正在執行業務時，往往委託者的意見才是重要的。油畫修復畢竟與出土文物或遺址修復不同，即使同為出土文物，磁器與陶器的修復標準又不一，考古的需求與展示的需求又常導出兩種截然不同的修復概念<sup>57</sup>。

而油畫修復的補色，目前兩岸的主流意識仍是希望可以修補至肉眼看不出來，從博物館、美術館到私人收藏家等幾乎都是這一傾向。在國外，博物館亦有一部份是秉持了這類標準<sup>58</sup>，甚至部份的私人收藏家還會要求修復師要依照社會習慣把畫面中某些不吉祥或不好的東西給覆蓋<sup>59</sup>。從視覺上而言這樣的補筆應是最完整的，但很容易被冠上違反「真實性」原則的帽子，然而真的是這樣嗎？

筆者認為可以從陶器與磁器的修復標準與習慣來反思這個問題，陶器修復通常以石膏等材料來填補缺損，填補材料顯露本色（白色），通常較小地影響觀眾的心理感受。但磁器有釉色這層因素，則很少比照辦理，甚至是能做到完全看不到粘補的痕跡才會被肯定。對於考古人員而言，這樣沒有明顯差異性的修復方式，很容易影響到考證的工作。但對觀眾或收藏家而言，這樣具完整美感的器物才能符合其預期心理。對油畫而言也是如此，「品相」對於收藏者而言，是再重要不過的事，而對「品相」的要求卻是來自於視覺心理的需求，這是觀看的習慣。可是對於古蹟或遺址中的彩繪，我們一般不會要求其圖像的完整，相反的，缺損有可能更能說服觀眾其所具有的歷史感，這裡實際反映的就是預期心理的作用。

把油畫與古蹟的壁面彩繪對比於磁器與陶器，還可以衍生出第二層意義，壁面彩繪的啞光及陶器的質地，對照於油畫的亮光質感及磁器的細緻，由於表面光澤質感的差異導出不同的審美要求。從歷史的發展而言，壁畫到油畫、陶器到磁器都是從初階走向進階的技術。人們在修復上對它們的不同期待，即是史學與美學之間的不同要求，反應了材料質感、視覺習慣與時代、文化背景之間確實存在

<sup>57</sup> 周寶中「文物科學管理」，上課內容，台南藝術大學博物館所，2007年4月。

<sup>58</sup> 例如大英博物館。

<sup>59</sup> 李福長訪問義大利修復師 Josephine Chang，她的工作經驗就有收藏家會希望把流血的畫面減少，以配合掛在家裡。使用於覆蓋的顏料多為水彩。

了某種聯繫。對於藝術品修復，如果只是滿足了史學的部份，那對於作品的藝術性將是一種忽視。顯然，對於博物館或者收藏家而言，符合可被鑑賞的功能更形重要，而以較高的視覺標準來檢驗藝術品的修復，乃至於可能會部份的犧牲了歷史真實性的要求。但壁畫與陶器，往往一開始並非以藝術品的姿態出現，其基於宗教的、生活的功能大於觀賞功能，是以歷史意義亦可能會大於美學意義，是否也因此而影響到我們的觀看習慣，即對實用性物件與藝術品之間存在著不同詮釋方式，確值得再進一步探討。

若說修復可以分為內部結構與外觀兩個方面，由上，我們得知預期心理正不可避免地影響著修復工作中，甚至可能會對展示的外觀產生決定性的作用，而這將是下面所要討論的。

### 第三節 視覺習慣與美感經驗

#### 一、博物館的視覺「真實性」

(一) 上一節，有提及尋求創作者原意的方法，似乎並不能很好的解決變色凡尼斯去除或保留的問題。而這直接影響了博物館的視覺呈現，「19世紀在繪畫中流行著一種旨在賦予畫面以“美術館色調”(gallery tone)的黃色上光油，這種上光油跟克勞德之鏡一樣已經消失了。我們現在已經學會不帶黑色眼鏡直接觀察光。<sup>60</sup>」但貢布里希實際是帶著缺憾來看這無論如何都已逝去的鄉愁，在這現代主義視覺充斥的年代。「很可能已使我們難於接受以前畫風的那些寧靜的色調層次。<sup>61</sup>」他認為人們的視覺習慣是會隨著時代而改變。但筆者卻以為現代人的眼睛不一定會如貢布里希所認為的已被敗壞，現代人也許不喜歡作品陳舊的感覺，可是不喜歡不代表不知道，或是代表不能分辨。而貢布里希認為修復師可能會以色彩鮮艷的現代標準去清洗老舊的作品，以致於產生過度清洗的危險。若真如此，那為何我們仍然可以分辨出某些畫被過度清洗了，而某些不會。況且，現代修復實際是日趨保守，清洗過程是不允許有任何顏料被溶解或析出。所以，反過來有沒有可能是他過度的強調歷史感，以致於不易接受繪畫作品的原貌。對於這個問題他說：「倫敦美術館現在已經成為就我們觀看古畫時應當作好什麼程度的心理順應準備，這個問題進行討論的中心所在了。<sup>62</sup>」讓我們可以繼續探討觀眾在博物館的視覺習慣與藝術品的外觀修復兩者之間的關係。但往下讓我們先來釐清場所與藝術品之間的關係。

(二)《威尼斯憲章》第八條是如此規範：「雕刻、繪畫或裝飾等物件是一個文化紀念物整體的一部份，遷移只有在是保證它們保存的唯一手段時才能夠執行。」理想地想保障事物原本的樣貌，以追求美學與歷史的真實。「繪畫最初是建築的裝飾，是房子不可或缺的一部份。當我們置身在某座文藝復興早期的教堂或禮拜堂裡，有時我們會覺得牆上的影像正是這棟建築內部生活的紀錄，它們共同構成了這棟建築的記憶——它們就是這棟建築的部分特質。<sup>63</sup>」所以傳遞訊息的物理性媒介，則非僅為作品本身，應包括藝術作品進行資訊傳遞時的其他物質條件。「欣賞作品時間地點的空氣、光線條件如何，是比什麼都重要的要素。例如，在

<sup>60</sup> 同註 42，貢布里希，《藝術與錯覺》，頁 38。

<sup>61</sup> 同上註。

<sup>62</sup> 同註 42，頁 38。

<sup>63</sup> 約翰·伯格(John Berger)，吳莉君譯，《觀看的方式》，台北：麥田出版，2005年，頁 24。

透明的空氣中，光線燦爛地照耀在這個地方，這些都是資訊表現的條件，重要程度完全不亞於大理石、青銅以及其他物質載體。<sup>64</sup>」然而，絕大多數的藝術品一旦離開了它原屬的地方，就註定流浪的命運，開始可能是從一位收藏家到另一位，最終的歸宿通常就是到達博物館或是毀損消失，可以肯定的是毀滅的一定遠超出所保留下來的，所以博物館作為傳遞人類精神文明確有其不可磨滅的價值。

當我們在討論藝術品或藝術品修復時，一定不能忽略觀眾對於作品的再認識與再創作的心理過程。在藝術品脫離原本的功能或是場所時，轉而被保存在博物館，博物館便充當起藝術品與觀眾之間的交流媒介。所以博物館與作品原屬地之間首先就產生了第一項的不真實，即場所獨特性的改變。但時間久了之後，情況就變得令人可以接受，甚至我們都會忘記藝術品原屬的功能，而認為它就是應該在美術館的那個牆面。

當宗教性的作品因展示地點的改變，由崇拜儀式功能轉化成為美學凝思的對象（實際上，這兩者之間仍存有基本關聯），由被膜拜轉化為被觀看。再者，觀看對象已全然迥異，這是第二項的不真實，即功能與對象的差異。

美術館的環境不單只是呈現物件，它更是一種詮釋的方法，經由美術館的加持，即使是普通的物件也有可能披上藝術特質的外表，儘管這特質可能是原來所沒有的，美術館的環境正是營造第三種的不真實，賦予物件原本所不具有、或多餘的「靈光」<sup>65</sup>。由於博物館的藏品是如此的眾多，以致二流的作品經常性的與一流的作品並放在一處，從而也沾染上一流的光采，而我們常藉由專家所撰寫的美術史知識中去學習分辨其優劣。

所以說，環境的改變將影響作品的詮釋，這不是因為可能造了假古董，純粹是博物館給觀眾的印象所引起的，所以場所的改變經常導致作品由庶民文化轉化為精英文化的一種顯現。然而，多數博物館的物件正是擁有時間的不可逆性，進而因稀少性或獨特性而具有了教育功能與歷史上、文化上的價值。祇是因後人的詮釋而拉抬原物件的視角，是否會造成觀眾在解讀上，由於過多的關注其稀缺性（主要是市場價值方面），而忽視該物件於生產當時的真實存在狀況。

「每件繪畫的獨特性，一度是其所在場所的獨特性的一部份。有時，這類繪畫是可以移動的。但人們無法同時在兩個不同的地方看到它。」然而「照相機的

---

<sup>64</sup> 同註 3，伽薩雷·布蘭迪，《修復の理論》，頁 43。

<sup>65</sup> 這裡的「靈光」採用班雅明（Benjamin, w.）於〈機械複製時代的藝術〉一文的概念。



發明也改變了人們觀看古老畫作的方式。<sup>66</sup>」，現代人的視覺感官承受能力強於以往的任何一個年代，以致於視覺經驗亦要多於過往，所以對於到美術館參觀未必如以往的人們是抱持著朝聖的心態來進行作品的閱讀。

現代人更多的美術館視覺經驗是走馬看花，藝術品的功能僅在於「它是什麼」，而非是「它說了什麼」<sup>67</sup>，觀眾雖然在這刻意經營的光線、溫度與空間之中漫遊，實際更多的時候對於觀眾而言，藝術品的功能僅在證明「我看過了」這件事。「一旦藝術作品不再具有任何儀式的功能便只得失去它的『靈光』<sup>68</sup>，這一點具有決定性的重要意義。換言之，『真實』藝術作品的獨一性價值是築基於儀式之上，而最初原有的實用價值也表現在儀式中。<sup>69</sup>」而博物館作為藝術神學的宗廟，幾百年來一直扮演著人們對美的崇拜的冥想之地，直到機械複製時代的來臨。繪畫已變為資訊，再經由媒體的催化，資訊可以轉換成市場價格，而高不可攀的市場價格又增添了藝術品的神秘性，「因為它是有價值的，所以它一定有什麼特殊性是我們無法理解的。」所以藝術品雖然失去它的靈光卻換來了虛假的宗教性。

或許真如貢布里希所言，現代藝術無論如何已經敗壞了我們的眼睛。但與其說是現代藝術還不如說是複製品已經改變了我們的藝術知覺，「在照相機複製某件畫作的同時，它也摧毀了該畫作的影像獨特性。於是，繪畫的意義改變了。或者用比較精確的說法，繪畫的意義不再是單一的，它已繁衍碎裂成多種意義。<sup>70</sup>」，簡言之，原作與複製品之間實際已發展為互為主體的關係，甚至是其他人創作的原型，最典型的代表莫過於達文西的「蒙娜莉莎」這幅畫，它是現今最被廣泛複製的作品，幾乎包含了我們想像得到的任何影像複製的類型，也是最廣為人知的一幅作品。它與它的複製影像正是相互拉抬的經典之作，甚至是杜象要反傳統也是找它下手。

---

<sup>66</sup> 同註 3，頁 24。

<sup>67</sup> 同註 63，約翰·伯格《觀看的方式》引用班雅明的觀點，頁 26。

<sup>68</sup> 「將『靈光』定義為『遙遠的獨一呈現，雖近在眼前』，只是將藝術作品的儀式價值以時空範疇的用語來表達。遠與近相反，本質上『遙遠』的事物便不可『接近』。事實上，圖像用以服務祭儀的主要素質是其不可親近性。圖像因其本質的緣故，必定總是『遙遠的，雖近在眼前』。我們可以接近其物質現實，可是無法迄及它一出現即保有的遙遠（高高在上）特性。」此為班雅明的原註，華特·班雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998年，頁 105。

<sup>69</sup> 同上註，頁 67。

<sup>70</sup> 同註 63，約翰·伯格《觀看的方式》，頁 25。

## 二、觀眾的視覺習慣

(一) 關於藝術品的獨特性對觀眾產生了什麼影響，博物館、美術館對於藝術品，「研究它們的歷史，目的是為了證明它們確實是真跡。當它們的出生血統得到證明之後，我們就宣稱它們是藝術品。」所以當觀眾面對一幅畫時，尤其是舉世聞名的偉大畫作時，內心興起的可是「它是真的，因此它也是美的<sup>71</sup>」這種想法（這裡暫不講奇觀，奇觀這一概念顯得過於精英詮釋，而以普遍性「美」這一概念來述說），而這極可能才是「國家文化遺產」這個概念產生的原型。「它是真的」是前提，而這一前提符合西方哲學的道德要求，亦符合修復的歷史要素的真實性要求。「因此它也是美的」是基於前提所下的結論，倘它是偽造的、複製的，既使再美，也是不真，所以它不會是美的。基於「它是真的，因此它也是美的」這樣的心理因素，我們將賦予它們某種意義，而這樣的「賦予某種意義」正是修復所需的正當性，修復也才能從一般語義的「修理」中被分離出來，至此我們才可能把修復與觀看的方式做成一個直接的連繫。

(二) 而「我們最好記住，在藝術上，關係不僅在任何一幅特定的畫中是重要的，而且若干幅畫掛起來或被觀看時，關係在它們之間也是重要的。<sup>72</sup>」貢布里希認為決定觀眾對一幅畫的明度感受相當程度是取決於各個時期的表現風格所影響，並藉由美術館的參觀路線及時代的前後關係以來說明觀眾的預期心理所起到的作用<sup>73</sup>，巧妙的說明觀眾的視覺習慣將取決於上下文的順序對照。而接續在照相機發明之後的電影乃至電視，就是經過「他人」編輯的影像，影像跟其他訊息一樣，也要堅守陣地，以對抗其他川流不息的其他影像。「於是，複製品除了做為其原始影像的對照之外，也變成其他影像的參考座標。影像的意義是取決於你會在它前後看到哪些東西。在這種情況下，影像所具有的影響力會遍及它所出現的整個上下文中。<sup>74</sup>」所以影像在此（與上下文中出現的影像）便有著互為文本的關係。可是電視時代人們還僅是擁有有限的選擇權而已，隨著網路時代的來臨、個人編輯影像的便利性，影像正在破除文字做為最高等的知識表現的優勢，在未來觀看或有可能奪回其原屬的地位（或者至少是平等的），即人類認識世界的第一步，觀看是先於語言的。

<sup>71</sup> 同註 63，約翰·伯格《觀看的方式》，頁 29。

<sup>72</sup> 同註 42，貢布里希著，《藝術與錯覺》，頁 41。

<sup>73</sup> 貢布里希以 19 世紀霍貝瑪（Hobbema）的「樹叢中的村莊及水車」、康斯坦伯的「白馬」、巴比松畫派來說明參觀路線將影響我們對同一張畫中的光線的觀感。同上註。

<sup>74</sup> 同註 63，頁 37。

再回到貢布里希所說的前後關係，他要表達的是我們對於作品的印象是取決於整個時代風格，所以我們不應太局限於是否應把變質、變黃的凡尼斯去除這一問題上面。事實也是如此，所以當修復工作要執行「古色」的去除或保留時，應對藝術家本身及其所處的時代風格有充足的論證，才好進行工作。但無論如何，這努力的結果都是為了將作品好好地保存下來，讓現代以及後世的人們可以對作品進行更真實的體驗。

(三) 前有說明藝術品的缺損空白會因造型上的中斷而浮出於畫面，格式塔心理學對此有了很好的理論基礎，這裡視覺心理學的「心理定向」則再次為觀看時觀眾的視覺心理是如何運作，做了解釋。貢布里希認為：「其原因恰恰在於我們自己的種種預測在譯解藝術家的密碼時所起的作用。我們帶著自己的已經調諧好的感受器去接觸他們的作品。我們期待在我們面前呈某一種標記法，某一種符號情境 (sign situation)，並且做好準備去處理它。」而「一切文化和一切信息交流都有賴於預測和觀察的相互作用，亦即那構成我們日常生活的實現、失望、測中和出錯等的此起彼伏。<sup>75</sup>」都會讓我們隨時調整我們的「心理定向 (mental set)」，以讓我們在創作時或參觀（實際是一種再創作）時可以建立一個預測視野。這樣即使過去的藝術對我們而言雖然極有可能成為已然逝去的神話，已然變形、改觀，而「我們能夠調諧自己適應不同的風格，跟我們能使自己的心理定向順應於不同的手段和不同的標記法一樣。<sup>76</sup>」

貢布里希企圖為觀看找尋一個人類共通的心理作用，然而最後仍會得出文化背景的差異自然會對每個人的預期心理形成影響。這對修復而言也是一樣的，考慮到觀眾觀看的心理感受與作品創作時的時代背景，是一樣重要的。歐洲的古典油畫與當代東方的現代油畫自有其不同的形成背景，修復的標準自然也必須相應調整，不僅是因為物質方面的差異性，而應探討作品背後的形成因。這時修復自然得尊重不同文化及支撐這文化的主要族群的心理定向。如此修復才有可能顧及物理性實體同時在美學與歷史的對立關係中找到自身的定位，所以不同的區域、時代、民族會有不同對應的標準來看待修復。而修復的進行就必須考慮到事先預測和實際經歷二者之間的關係，那相對的參考框架就是不同文化價值觀。

1999 年法國羅浮宮的修復專家娜塔麗·賓卡斯到北京的徐悲鴻美術館進行大型油畫「傒我後」的修復工作。2001 年筆者到訪徐悲鴻美術館，見到了「傒

<sup>75</sup> 同註 42，貢布里希著，《藝術與錯覺》，頁 41-42。

<sup>76</sup> 同註 42，頁 43。

我後」完成修復後的情形，基本上該修復還是遵循了正常的修復原則，在不影響其潛在的統一性的情況下，不作過多補筆工作，所以畫面的顏料缺損基本上未予以補筆，尤其是畫面的下緣。但館方談到油畫修復總是認為應該要回復到該作品的藝術視覺完整性，這便形成了不同立場對同一修復工作的不同觀點。換句話說，館方所代表的可能是一般觀點，亦是普羅大眾的觀看方式，羅浮宮的修復專家則可反映為專業的看法，兩者之間的落差顯而易見。至於隱含於後的民族差異性是否起到一定的作用，可待日後進一步討論。

所以根據上面這個例子的描述，我們可以得出了兩種不同的觀看方式，一是普遍的、一般的觀看；一是精英的、專業的觀看，這樣的差異正是「真實性」原則產生的背景。或許我們應該說「真實性」原則就是歐洲人的觀看方式，甚至是歐洲文化精英滲入了哲學思維的觀看方式。「『國家文化遺產』這整個概念，就是在利用藝術的權威來榮耀既有的社會體系和特權菁英。<sup>77</sup>」不可否認，庶民在這個概念上是沒有發言權的。

### 三、美感經驗的相互作用

（一）最能反映文藝復興之後歐洲人觀看世界的方式，莫過於油畫，甚至在照相機發明之後，油畫又反過來影響我們對世界的觀看。歐洲傳統油畫的表現方式，希望能再現真實的世界（這與 16 世紀後歐洲的海權時代不無關聯）。若誰可以再現真實，這樣的畫家我們就稱之為天才，油畫技法才蘊藉而生，然而這樣的技法為什麼服務、又為誰服務呢？李維史陀這樣說明：「對文藝復興時期的藝術家來說，繪畫也許是一種知識的工具，但同時也是擁有財富的手段，而且別忘了，文藝復興的繪畫之所以出現，是因為當時在佛羅倫斯和其他城市累積了無限的財富，那些有錢的義大利商人把畫家當成他們的代理人，透過畫家的手藝，他們更加確認自己擁有了世界上所有美麗而令人嚮往的東西。佛羅倫斯宮殿裡的這些畫作代表了宇宙的縮影，在這個小宇宙中，畫作的主人拜藝術家之賜，在舉目可及的範圍內，以最逼真的形式，重新創造出現實世界裡的一切面貌。<sup>78</sup>」換個方式，約翰·伯格這樣說：「有一種觀看世界的方式在油畫中找到最適當的視覺呈現，這種效果是其他的視覺藝術無法達成的，而這種觀看世界的方式，最終是由對於

<sup>77</sup> 同註 63，約翰·伯格，《觀看的方式》，頁 38。

<sup>78</sup> 轉引自約翰·伯格，《觀看的方式》，同註 63，頁 103。

財富與交易的新態度所決定。<sup>79</sup>」所以「擁有」的態度決定了觀看的方式，進而影響油畫的表現手法，這與丹納所認為的「某種藝術是和某些時代精神與風俗情況同時出現，同時消滅的<sup>80</sup>」說法是相互一致。

(二)但媒體及教育卻不斷的干擾了我們對某一時代風格的真實判斷，例如卡拉瓦喬、林布蘭特等開創新局的先鋒，在為數眾多的畫冊、美術史、媒體的推波助瀾下，已讓現代的人概括的認為那就是那個時代的典型。事實上，這些歷史上我們耳熟能詳的大師，往往是極特殊的例外，這例外也讓他們成為少數。然而通過教育或媒體，我們常常僅能認識到這些特殊的例外，畢竟平庸的作品也沒有什麼好引介的，然而正是佔絕大多數的平庸作品在支撐著整個世俗的品味。而前衛的、進步的，常是代表著我們與過去的、甚至是與現代的大眾品味脫節。

所以在這裡我們可以說，知識一方面增進了我們某方面的知能，另一方面卻不可避免的限制了我們，訊資也產生一樣的效用。知識先幫我們做好了分類，尤其是好的或不好的、高尚的或低俗的這樣的二分法。以致於傷害到我們經常性的忘記普遍的看法或一般性的看法。例如由一個完全不懂油畫語言的外國人，當他到歐洲的博物館觀看繪畫，相信也會認同荷爾拜因多於林布蘭特，布葛赫多於德拉克洛瓦或是庫爾貝，而這才有可能普羅大眾真實的觀看方式，這也是油畫最迷人的特質，即表現事物的質感、重量、色彩，乃至空間、光線、溫度等等，經過訓練，即使是二流畫家也能表達人們所要他表現的這一切。這樣的群眾與畫家才是歐洲油畫傳統的大宗。

(三)所以現在我們可以大膽的假設，真實的再現可見事物的外觀是傳統油畫技法所追求的境界。當我們說像畫一樣的真实，指的就是像「油畫」一般真實<sup>81</sup>。從某種意義上而言，油畫就是要複製世界，複製人眼所看到的一切，最好是財富、美女、權勢等世俗認可的美好事物，既是美好事物當然是越逼真越好。所以在照相複製技術日越成熟之際，油畫的複製功能便被取代，這樣的危機逼迫這樣的藝術得另尋出路，終究造成了藝術史上最大的革命，而其中最大關鍵竟是複製功能的取代問題而已。但對傳統油畫的影像進行複製、印刷、傳播，可稱為複製的複製嗎？當我們由美術史書籍、畫冊或電子媒體中觀看一幅作品，真的會與原作相同嗎？當我們面對一幅繪畫原作，且不論預期心理、心理定向或心理作用的探

---

<sup>79</sup> 同註 63，頁 104。

<sup>80</sup> 同註 5，丹納，《藝術哲學》，頁 46。

<sup>81</sup> 同註 63，約翰·伯格，《觀看的方式》，頁 101。

討，單純的就畫面而言，無論複製技術（這裡指照相複製）再如何逼真，都無法代替真蹟的是，原作中真實的物質顏料所產生的厚度、溫度與質感，順著筆觸我們甚至可感受到畫家揮動畫筆的動作，時間彷彿一下拉近，我們會想像他（畫家）曾經站立於這幅畫前，沉思冥想或奮力作畫，那一刻，歷史是可以交錯的。而複製品則很難引起類似的共鳴。

（四）就是爲了維持這樣的共鳴與感動，藝術品修復才有它存在的價值。「藝術品有多麼古老，或者是不是具有古典特徵，這些都不是關鍵性的問題，關鍵在於通過某種個別的體驗，方才成為藝術作品，並且這種被認為是藝術品的特徵不再是潛在的，而且是現實意義上。作為一頁羊皮紙、一塊大理石或者一片帆布，即使被時間的灰塵所籠罩，但是藝術作品超越時間，一直具有藝術作品的性質。但是，每經過一次美的體驗（欣賞），都將作為藝術作品經歷一次重新創作。<sup>82</sup>」爲了小心，不要多也不要少的把原作的質感、精神、訊息好好的留存於後，那怕僅維持了很短的時間，我們也要盡最大努力來維持原作的狀態，這是義務與責任。所以貢布里希說道：「藝術文物的修復者們在他們的艱難而且責任重大的修復工作中，不僅應該重視顏料化學，而且應該重視知覺的心理……。我們需要修復者們做的，並不是把一種種單一的顏料恢復到它們原來的色彩，而是把某種極其複雜和精微的東西——即保留下種種關係。<sup>83</sup>」

---

<sup>82</sup> 約翰·杜威（John·Dewey），*Art as experience*，New York 1934。轉引自伽薩雷·布蘭迪 Cesare Brandi，《修復の理論》，2005年6月30日，同註3，頁29。

<sup>83</sup> 同註42，貢布里希著，《藝術與錯覺》，頁38-39。

## 第四節 小結

至此筆者認為可以在史學、美學的基礎上，為藝術品修復的真實性下個定義，「修復的真實性實際是從一元走向多元的辯證過程，在操作上，不能太弱以致於讓人無法分辨，不能太強而讓人立刻察覺」。針對「國家文化遺產」，我們不能再以文化菁英份子的觀點來對待之，而應是以全民的共同遺產（雖然這一概念有其虛幻性）的概念來正視它，即不以單一的角度來思考，讓修復能夠包容多元文化的不同觀點，另一個更為重要的概念是，「在同一文化中，大眾標準與最高標準的考慮是同等重要的事」，這樣才不會出現理想過高而無法實踐的危機。

## 第七章 結論與建議

### 第一節 結論

本篇論文以「真實性」原則做為開展，對修復的歷史、兩岸文物修復的法令規定、個案研究乃至修復美學的基礎討論。就是希望能對藝術品的修復原則有更精確的把握，做為一門學科，它既是博物館學的一部份，又如同其他新興的學科一般是跨領域的（如文化研究、女性主義等），它必須集合眾多不同專業的人才與研究，進行有機的組織與發展（而非個人式的英雄主義，畢竟個人的力量是有限的）。既是眾人之事，倫理就必定要相應產生，而現階段台灣的文化資產保存工作所欠缺的就是修復倫理的建立。所以這裡就以修復與倫理、理想與現實兩個子題的申論代作為結論。

#### 一、修復與倫理

前有述及藝術品修復最主要的倫理關係為「修復服務於藝術品」，這樣的關係應用在歷史建築或無形文化資產上，卻有著更大的困難。關鍵在於我們能否「賦予某種意義」，因為藝術品的藝術特質的正當性，相對而言是容易產生這一意義（博物館的文物亦同），而歷史建築在藝術特質方面卻常常不是直接的，取而代之的倒是建築物本身的博物館化，強調其歷史性要件。藝術品與文物的保存維護人員經常是處於文化資產界的詮釋階層，類此的概念是較容易釐清的，而歷史建築的修復人員經常性的由營造業的從業人員構成實做主力，觀念上則常受限於傳統的想法，這才是古蹟修復所遭遇第一道難題。即使是只針對藝術品修復，在觀念與作法上，不同領域的專業，還是會產生了相當多的不同看法。例如，一般藝術史的學者爭議的部份多集中於外觀表現的部份，對於實際執行修復的人員而言，物質結構性的問題才更為重要。顯見，不同立場對同一事物的不同關注角度。

由前「修復服務於藝術品」這一最基本的倫理，進一步我們可以說，那藝術品就是應該服務於人類了，包括了過去、現在與未來。藝術過去主要服務宗教、皇室、貴族，慢慢演化出重要藝術品是全人類的共同遺產這樣的概念。事實上，這不過是莫大的謊言，因為全人類本身就是一個極抽象的名詞，它是高於國家組織的利益團體所創造出來的。重點是在影像傳播極其盛行的當代，「全人類的共同遺產」這一抽象概念的創造，正替代藝術品逐漸失去的「靈光」，轉而以更為



實際的市場價值為藝術品增添了另一種神秘面紗，因為「它是貴的所以它是美的」正影響著我們的判斷。所以，我們一定要認識到「全人類的共同遺產」本質的虛幻，它有可能妨害到修復的觀念，讓我們誤以為修復是一項莫測高深的學問，增加了文物保存觀念與教育推展時的困難度，因為藝術品的不可替代性與高價值性，賦予了藝術品修復「某種意義」，亦即，我們很難以平常心來看待修復這一項工作。

若說藝術是服務於人民或是藝術品是服務於某些人，筆者是認同的，惟有如此，我們才不會將藝術品或修復上綱至無法企及的高度。過高的標準將有效的耗損社會資源，而我們都明白資源是有限的，若我們無法參透這個關係，資源浪費的情況就會一再的產生，也將無法達到文化資產保存的目的。藝術服務於人民的另一意義是範圍的限定，惟有如此，每一個國家、民族、地區才有可能發展出符合其自身需求的修復原則，甚至我們要認清藝術品是服務於某些人這一事實。

所以，這裡讓我們回到台灣文化資產的「真實性」繼續這一課題。針對台灣廟宇的壁畫及彩繪的修復與翻新等問題，德國壁畫修復專家 Jurgen Pursche 就歐洲與台灣在彩繪上面的真實性問題提出個人的看法，他認為：「尤其是我們本地那些壁畫上的作品時，好像才沒幾年就舊了，反正藝術家們還在，我們就再做一個新的；在這樣的狀況下，根本就沒有所謂真實性的問題存在了。比較起來，在歐洲一個作品的真實性一探討起來都是有一百年以上歷史，所以一直有很深刻的討論，而這幾天在這裡覺得台灣還沒有面臨到這樣的問題。問題就是我們的看法，例如對一個藝術家的作品，如果他的兒子還在，我們要考慮選擇修復還是要保存原狀，我們必須去確定這個定義，這個作品的唯一性，或者是時刻的問題，把它定義下來之後，才能決定到底要怎麼樣面對這些作品，尤其是在壁畫上那些留下來的創作。<sup>1</sup>」所以就他的觀點看起來，最終還是得要我們自身理出適合台灣保存維護的理論，即確定屬於台灣的「真實性」原則才行。

或許專業的文物修復專家會認為「彩繪修護，不管是壁畫修護，或是國外任何的修護也好，我們都不應該請原創作的這個藝術家補筆，比如說他三十年前就畫了這個作品，他現在已經六十多歲了，你再叫他畫，無論思想也好，精神也好，絕對是和三十年前不一樣的，變成說這個又回到問題的原點，所以我想強調的就是說，事實上修護不應該是彩繪匠師的工作，而是應該是受過專業訓練的修護師

---

<sup>1</sup> 國立文化資產保存研究中心籌備處編，《2001 台灣文化資產保存研究年會紀實》，台南：文化保存籌備處，2003 年，頁 118。

或彩繪師的工作。<sup>2</sup>」這裡筆者卻不免認為這樣的認識有實踐上的困難，廟宇彩繪是附著於建築結構上而成形的，修護時必須與各類工種相互配合。其次若是該廟宇還維持著祭祀功能，還必須考量信仰的需要，傳統的力量與架構在西方主流意識的繪畫修復概念能否契合，至目前為止還沒有看到可稱為典範的案例。而台灣的繪畫修復則甚少會碰觸到這類問題，但不管是那一類的修復顯然都會受到委託者的要求所影響<sup>3</sup>，那是修復倫理的另一個課題。

所以廟宇彩繪與平面繪畫這兩者的修護工作，在執行上顯然有著深刻的差異性。而這樣的差異性正說明了藝術品修復與歷史建築或古蹟的修復倫理應有不同側重。例如廟宇彩繪若依藝術品的修復標準與方式，其所要投入的時間與經費一定遠超出請人重繪的經費<sup>4</sup>，若這是重要文化資產，投入相當的資金與人力當然是需要的。只是當我們以修復而非重繪的方式延續了舊有彩繪的生命，同時也保留下了它的歲月痕跡，站在真實性的角度好像是對的，但站在信眾或是傳統的角度來看，這就未必是絕對站得住腳的立場。況且寺廟每隔數十年翻新本就是台灣的傳統，我們如何去評判修復一定會優於翻新呢？當然一件事物在處於稀少的狀態下，其價值就不應以一般的標準去衡量，所以以修復的方式執行可能還是會被需要的，只是筆者仍不無疑問的想提出全盤接受西方的修復理論而忽略了台灣本體的傳統價值觀，是否符合文化多元發展的趨向。

林絹娟指出<sup>5</sup>「近年來不論是官方或民間均清楚的意識到台灣文物保存的問題，潛伏著深層危機，在大力倡導文物保存的觀念時，很明顯地並沒有真正理解西方文物保存領域所解析出的“邏輯”所致。當推廣的方針、根植的觀念，被應用在實際的操作中，顯現出知識上的斷層與收穫上的落差。如此現象的形成可以從各種層面去探討。有來自官體制度的弊病、政策方針的錯誤、人為心理的狹隘、專業素養的缺乏等等因素，但是最大的導因還是源自文物保存觀念的失調。<sup>6</sup>」由此歸納出台灣文物保存維護的三類現象：1.對文物保存領域有認知上的落差，2.對修復文物的謎思，3.忽略建立台灣文物保存的基礎科學，她最後以強烈的批

<sup>2</sup> 這段文字未註明發言人的名字，但應是國內文物保護的專業人員。同上註，頁 120。

<sup>3</sup> 例如幾年前台南大天后的古蹟修復一案，其中媽祖金身由於長期煙燻已經全身變黑，但廟方與修復人員顯然對這件事情的看法是相當不同的。廟方認為重新安金才是對的，但修復一方卻主張儘量保留現狀。

<sup>4</sup> 依該計畫所預估之經費總額約為一千萬。

<sup>5</sup> 林絹娟曾為美國大都會美術館（Metropolitan Museum）及史密森機構（Smithsonian Institute）所屬國立印第安博物館典藏修復員

<sup>6</sup> 林絹娟，〈觀察臺灣當今文物保存的現象〉，《現代美術》99 期，台北：台北市立美術館，2001 年 12 月。

判態度作結，「一項沒有內容的文物保存使命，即是一種“空談”；一種沒有基礎科學佐證的文物修復方法，對文物即是一種“傷害”；一個沒有正確文物保存觀念的國家，她的文物傳承是“沒有未來”。」

這樣地對台灣文物保存維護的批判，筆者認為主要就是台灣尚未建立自身的文物保存科學與倫理。這一倫理的發展應該要適合於台灣自身的邏輯與技術，對西方的文保經驗絕不能是照本宣科的抄襲，因為技術是可以學習的，而文物保存中的「文化精神」是無法跨越且搬移於文化疆域之間。但筆者另一方面認為，所謂的科學，實際上得配合現實的整體概況作相應的調整。而所謂的「正確」往往是相對的，文物保存維護應是動態的觀念，而非一成不變的。當然，有些原則是應被遵循，但必須是在符合不同區域、民族特性等等因素下來考慮。而非把西方的“邏輯”生搬硬抄。勇敢的面對自身的條件與困境才有可能發展出屬於台灣的保存維護倫理，畢竟參考國外的經驗，將他們的理論運用於台灣的文資保存時，「變形」可能才是最實際的，而可能被實踐的。

所以筆者認為在多元化與全球化交叉影響下，修復倫理應當有不同歷史階段的發展。法國歷史古蹟督察長比爾-安德略·那普洛德（Pierre-André Lablaude）對這問題提出了看法，「針對這一連串複雜性的問題，每一個群居社團，每一個權力，每一個國家，以文化資產專屬特色認定為出發點，首先發展了某種保護準則，然後保存策略，最後，修復實踐。<sup>7</sup>」

## 二、理想與現實

台灣的修復現象是存在太多理論家而少實踐者，呈現嚴重的倒三角的結構。而大陸現階段則是理論與實務操作之間產生相當大的差異，可以說是各幹各的活。而縱觀歷史的發展，歐洲在文物保存方面一路走來亦是跌跌撞撞，既使應用《威尼斯憲章》的標準所執行的保存修復工作，由於某些過於激進的堅持而不知變通<sup>8</sup>，其結果也未必是符合文物保存真實的需求。歐洲尚且如此，遠在亞洲的我們在引用其真實性的「邏輯」時，豈能無所自覺。

就本論文的研究個案潘玉良的油畫修復而言，筆者並未企圖替修復師營造出

---

<sup>7</sup> Pierre-André Lablaude（比爾-安德略·那普洛德），〈保存與修復：專業倫理與實踐〉，《2006 文化資產保存政策，國際研討會暨座談會論文集》，國立文化資產保存研究中心籌備處，2006年6月30日，頁164。

<sup>8</sup> 同上註，頁167

一個完美的修復案例，而希望可以經由真實的紀錄整個事件的來龍去脈，反映油畫修復在中國的真实面貌及其可能產生的效應。而這現實的案例與學院式的理想修復個案必然會產生落差，表現出這樣的落差正是本篇論文真實企圖，即普遍的真实與學術性的真实之間的對照，唯有認識到這樣的落差才有可能為未來兩岸的藝術品修復尋找出合適於自身的真實性原則。或許真如邱博舜所言：「我們甚至可能不認為真實性是我們固有文化價值觀或者是我們的社群共識的重點。如果真是這樣，我們一定要誠實面對，不應考慮到有違世界潮流而虛掩，因為這才是我們的真實性之所繫。<sup>9</sup>」

國立文化資產保存研究中心籌備處自 1997 年成立以後，囿於專業人員任用制度僵化等因素而無法發揮其預設之功能，以至於未能正式成立為文資中心<sup>10</sup>，而文建會 2007 年又於台中成立了文化資產總管理處，以致於籌備處現又面臨縮編的困境，成為一個單純的研究機構。所以，公部門的現況是有點自顧不暇，已無心力從長遠的方向對文化資產的保存維護提出整體原則性的通盤考量，但可千萬不要沉淪到自我解嘲說是台灣文化資產保存的真实現象之一。

---

<sup>9</sup> 邱博舜，《2001 台灣文化資產保存研究年會紀實》，台南：文化保存籌備處，2003 年，頁 45。

<sup>10</sup> 董國金，《國家文化資產保存機構組織與功能之研究-以國立文化資產保存研究中心籌備處為例》，台南藝術大學博物館學研究所，2004 年。

## 第二節 建議

現代修復理論的產生基礎就在於發現文化資產本身所代表的各種價值，不同的年代對其便有不同的價值發現，其中有經濟的、歷史的、教育的、美學的，還有可能是現代所尚未發現的價值，也難保現代的修復方式與觀念於後世就能逃脫被遣責的命運，是以前人的些許作法或可成爲借鏡而加以反省，但更大的方面應予以肯定，否則絕大多數現存的文化遺產早就成爲了歷史灰燼而無以得見。但面對於台灣文化資產的保存維護，如果我們不是用這麼犬儒的心態或安慰性的講法，則回顧過往的工作，必然還有我們努力的空間。

對於兩岸的文化資產保存或文物保存，立法方面，大陸相對台灣而言是更爲周延，國際化程度較高。行政方面大陸設文化部及國家文物局，統一事權；而台灣則是多頭馬車，既使文建會成立以來，行政上仍呈現混亂的境況。所以就文化資產保存的策略而言，台灣必須在立法上與國際慣例接軌，行政上則需緊快的完成整合的工作，以利政策的推動。

從本論文的個案研究中，我們得知大陸在重要藝術品或文物修復的申請規定及審查機制，已有相當完備的法令與行政規範，是值得台灣學習。然而在預防保存科學的方面則仍待提昇。

對於兩岸的文物保護和修復工作，台灣明顯在預防保存科學方面是做得較爲前進，而大陸在文物修復方面積累的經驗是比台灣豐富。但兩岸同時都面臨了這兩項工作管理規範及技術標準的課題，而要發展適合各自的技術規範，就必須經常性的回到原點來討論，將文物中的美學、歷史與物質等三項要素放置在各自的文化脈絡裡去反省與辯證，希望不久的將來就能被創造出符合兩岸各自的「真實性」原則。

由於「文化遺產」這概念是屬於全人類的，期待在文化資產保存維護上，兩岸能互補有無，而這也是研究個案所給予的啓示，通過文化交流，爲人類共同遺產的保存維護貢獻心力，我們責無旁貸。

今年過年期間（2008年2月10日），首爾發生了文化資產的一場浩劫，韓國名列第一號國寶最古老的木造建築「崇禮門」付之一炬（懷疑是被人縱火所致），當局決議予以重建。或許這是一個很好的學習機會，看看韓國在此一重建工程會是如何處理真實性的議題，尤其是在木構件大部份都被燒毀的情況下，可預見的未來《奈良真實性文件》將會是他們重建的重要依據。

## 參考文獻 (依姓氏筆劃排序)

### 中文書籍：

1. E·H·貢布里希著，林夕、李本正、范景中譯，《藝術與錯覺》，長沙：湖南科學技術出版社，2004年2月，頁1-43。
2. E·H·貢布里希著，范景中、楊思梁、徐一維譯，《秩序感－裝飾藝術的心理學研究》，長沙：湖南科學技術出版社，頁1-18；132-164。
3. 大衛·卡里爾 David Carrier，吳嘯雷等譯，《藝術史寫作原理》，北京：中國人民大學出版社，2004年3月第一版，頁9-27。
4. 王玉豐編，《寶室藏珍：蒐藏空間規劃與管理實務研討會論文集》，高雄：科工館，2006年，頁70-78。
5. 王瑞珠，《國外歷史環境的保護和規劃》，台北：淑馨出版社，1993年，頁1-39。
6. 王惠君等編，《2001台灣文化資產保存研究年會紀實》，台南：文化保存籌備處，2003年。
7. 王瑞芸，《通過杜尚：藝術史論筆札》，北京：中國人民大學出版社，2004年，頁17。
8. 丹納 (H.A.Taine, 1828-1893)，傅雷譯，《藝術哲學》，合肥：安徽文藝出版社，1998年10月，頁37-104。
9. 巴哈曼主編(Konstanze Bachmann)、劉藍玉譯，《藏品維護手冊》，台北：五觀藝術管理，2001年。
10. 民生報，《畫魂－潘玉良》，台北：民生報社，2006年2月。
11. 台灣省立美術館編輯委員會，《席德進紀念全集·II,油畫》，台中：省美術館，1994年。
12. 石楠，《畫魂》，台北：海風出版社有限公司，1993年4月，二版。
13. 朱驥良、吳申年，《顏料工藝學》，北京：化學工業出版社，1989年12月。
14. 安徽省博物館編，《潘玉良美術作品選集》，南京：江蘇美術出版社，1988年3月。
15. 安徽省博物館編，《安徽省博物館建館五十周年文集》，合肥：安徽人民出版社，2006年10月，頁1-6；32-40；291-303。
16. 李超，《上海油畫史》，上海：上海人民美術出版社，1995年11月，頁1-147。

17. 呂陽，《西方美術和美術家辭典》，上海：上海人民美術出版社，2004年，頁137。
18. 林春美等著，《古物保存・維護簡易手冊》，台北：國立歷史博物館，1997年5月，頁2-4。
19. 周寶中，《文物保護科技文集》，台北：國立歷史博物館，2000年11月。
20. 肯尼斯·克拉克（Kenneth Clark），吳玫、甯延明譯，《裸藝術：探究完美形式》，台北：先覺出版社，2004年。
21. 約翰·伯格（John Berger），吳莉君譯，《觀看的方式》，台北：麥田出版，2005年。
22. 柯孟德、賈德芳、傅維新等，《潘玉良—華裔美術選集（Ⅲ）》，台北：藝術家出版社，2007。
23. 陳志華編譯，《保護文物建築和歷史地段的國際文獻》，台北：博遠出版有限公司，1992年。
24. 陳景容著，《油畫的材料研究與實際應用》，台北：大陸書店，2002年修訂版，2002年6月。
25. 陳國寧主編，《文物保護手冊》，台北：行政院文化建設委員會，2002年。
26. 陳瑋靜，《2006文化資產保存政策國際研討會暨座談會論文集》，台南：國立文化資產保存研究中心籌備處，2006年6月。
27. 埃德蒙特·胡塞爾，《現象學》，重慶：重慶出版社，2006年8月，頁1-15。
28. 許煬，《蠟彩畫技法》，鄭州：河南美術出版社，2004年3月，頁7。
29. 華特·班雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998年。
30. 馬里奧·米凱利、詹長法主編，《文物保護與修復的問題》，北京：科學出版社，2005年11月。
31. 國立文化資產保存研究中心籌備處編，《2001台灣文化資產保存研究年會紀實》，台南：文化保存籌備處，2003年。
32. 國立文化資產保存研究中心籌備處編，《2001台灣文化資產保存研究年論文選輯》，台南：文化保存籌備處，2003年。
33. 國立文化資產保存研究中心籌備處編，《珍藏台灣—繪畫保存修復國際研討會議程手冊》，台南：國立文化資產保存研究中心籌備處，2007年。
34. 國家文物局博物館司、中國文物學會文物修復委員會編，《文物修復研究

- (3)》，北京：民族出版社，2003年8月。頁1-11；249-257；449；454-466。
35. 郭江宋、張元鳳，《風采再現－美術資產修復特展》，台中：國立台灣美術館，2006年12月。
  36. 傅朝卿譯，《國際歷史保存及古蹟維護：憲章·宣言·決議文·建議文》，台南：台灣建築與文化資產出版社，2002年。
  37. 傅朝卿等，《世界遺產進階學習手冊：文建會世界遺產研習營》，台北：文建會，2004年。
  38. 傅朝卿等，《文化資產執行手冊》，台北：文建會，2006年。
  39. 張心龍，〈巴黎的黃金時代〉，《都是杜象惹的禍》，1990年12月，台北，雄獅圖書，頁13。
  40. 敦煌研究院編，《敦煌研究文集-石窟保護篇·上》，蘭州：甘肅民族出版社，1993年6月。
  41. 強納森·哈爾 Jonathan Harr，尤傳莉譯，《逮捕耶穌》，台北：遠流出版社，2007年。
  42. 傑郝德·莫里耶 Gerard Monnier 著，陳麗如譯，《法國文化政策：從法國大革命至今的文化藝術機制》，台北：五觀藝術管理，2003年。
  43. 蔣勳，《進入劉錦堂的國度》，台北：時廣文化，1994年。
  44. 劉新，《中國油畫百年圖史》，桂林：廣西美術出版社，1996年12月。
  45. 瓊-呂克·夏呂姆 (Jean-Luc Chalumeau) 著，陳英德、張彌彌譯《藝術原理：柏拉圖至今日的藝術哲學、批評和歷史》，台北：藝術家，2007年，頁139-146。
  46. 羅斯金 (John Ruskin) 著，張璘譯，《建築的七盞明燈》，第六章〈記憶明燈〉，濟南，山東畫報出版社，頁157-177。

## 外文書籍：

1. チェーザレ・ブランディ (伽薩雷·布蘭迪 Cesare Brandi)，小佐野重利，《修復の理論》，東京：株式會社三元社，2005年6月30日初版第一刷，2006年9月30日第2刷。



## 學位論文：

1. 方崇瑜，《中國畫家潘玉良（1899-1977）繪畫之研究》，中國文化大學藝術研究所美術組，2003年12月。
2. 阮梨碧，《潘玉良的人格發展與藝術創作關之研究》，台北市立師範學院視覺藝術研究所，2005年1月。
3. 林瑩滋，《台灣企業贊助藝文活動的動機與決策模式》，中山大學企業管理研究所，1999年，頁12。
4. 董國金，《國家文化資產保存機構組織與功能之研究-以國立文化資產保存研究中心籌備處為例》，台南藝術大學博物館學研究所，2004年。
5. 張柏福，《兩岸文化資產保存法制之比較研究》，海洋大學海洋法律研究所。2002年。

## 會議論文：

1. David Juanes Barber，〈文化資產保存維護的科學分析研究〉，《珍藏台灣－繪畫保存修復國際研討會議程手冊》，國立文化資產保存研究中心籌備處，2007年1月23日。
2. Eugenia Schukina，〈預防性保存維護－俄羅斯博物館的新理念（以油畫維護為例）〉，《文物保存維護研討會專題》，台北：行政院文化建設委員會，1996年，頁28-40。
3. Marta Plaza Beltrán，〈西班牙藝術遺產的維護與修復：架上畫和壁畫為例〉，《珍藏台灣－繪畫保存修復國際研討會議程手冊》，國立文化資產保存研究中心籌備處，2007年1月24日。
4. 比爾-安德略·那普洛德（Pierre-André Lablaude），〈保存與修復：專業倫理與實踐〉，《2006文化資產保存政策，國際研討會暨座談會論文集》，國立文化資產保存研究中心籌備處，2006年6月30日。
5. 下山 進，〈非破壞性東方繪畫顏料與染料之科學分析〉，《珍藏台灣－繪畫保存修復國際研討會議程手冊》，國立文化資產保存研究中心籌備處，2007年1月24日。
6. 李益成，〈藝術修復單位與委託者之互動－以正修藝術中心藝術科技保存修復

組為例》，《再現風華－2007 油畫修復學術研討會》，高雄：正修科技大學藝術中心，2007 年 3 月 22 日。

7. 李子寧，〈從清查到修復：國立臺灣博物館人類學組典藏的新定位與再思考〉，《94 年度博物館典藏品保存維護規劃與實務研討會專輯》，2005 年，頁 1-11。
8. 孫邦傑，〈展覽、藝術的幕後黑手〉，《藝術品風險管理研討會》，高雄市立美術館，2003 年 9 月 22 日，頁 15-26。
9. 陳東和，〈油畫的科學檢測與分析〉，《珍藏台灣－繪畫保存修復國際研討會議程手冊》，國立文化資產保存研究中心籌備處，2007 年 1 月 23 日。
10. 陳佩玉，〈油畫保存與修復概說〉，《94 年度藝術修復與保存研討會》，高雄：正修科技大學藝術中心，2005 年 12 月 9 日。
11. 陳淑華，〈修復理論與倫理－以建築為例〉，《94 年度藝術修復與保存研討會》，高雄：正修科技大學藝術中心，2005 年 12 月 9 日。
12. 張素雯，〈現代修復理論與應用〉，《94 年度藝術修復與保存研討會》，高雄：正修科技大學藝術中心，2005 年 12 月 9 日。
13. 董國金，〈台灣油畫作品之保存〉，《再現風華－2007 油畫修復學術研討會》，高雄：正修科技大學藝術中心，2007 年 3 月 22 日。
14. 歌田真介，〈油畫作品保存修復歷史發展〉，《珍藏台灣－繪畫保存修復國際研討會議程手冊》，國立文化資產保存研究中心籌備處，2007 年 1 月 23 日。
15. 賴瑛瑛，〈展品的意義及安全〉，《藝術品風險管理研討會》，高雄市立美術館，2003 年 9 月 22 日，頁 4-14。
16. 蘇郁晴，〈趨向整體性的藏品保存維護——國立臺灣博物館人類學組藏品修護計畫案例討論〉，《94 年度博物館典藏品保存維護規劃與實務研討會專輯》，2005，頁 37-52。

### 計劃與年鑑：

1. 林春美，《嘉義縣第二級古蹟新港水仙宮壁畫與三川殿木構件彩繪調查研究與修復計劃期末報告書》，嘉義：嘉義縣政府文化局，2006 年 5 月。
2. 陳淑華，《國立文化資產保存研究中心保存人才培育方案之建構》，台南：國立文化資產保存研究中心籌備處，1999 年。
3. 張元鳳，《珍藏台灣－膠彩畫作品保存修復人才培育計畫期末成果報告》，國

立文化資產保存研究中心籌備處，2006 年 12 月。

4. 郭江宋，《珍藏台灣－席德進油畫作品保存修復人才培訓計畫成果報告》，台南：國立文化資產保存研究中心籌備處，2006 年 12 月。

## 法令：

1. 尹章華，〈文化資產保存國際立法之探討〉，《立法院院聞》第二十九卷第 8 期，臺北：立法院院聞月刊社，2001 年 8 月，頁 4-15。
2. 尹章義、尹章華，〈兩岸文物保存刑罰規範之比較〉，《立法院院聞》第二十九卷第 5 期，臺北：立法院院聞月刊社，2001 年 5 月，頁 35-49。
3. 張家銘，〈認識文化資產保存法〉，《國立臺灣史前文化博物館籌備處通訊：文化驛站》第 7 期，臺東：國立臺灣史前文化博物館籌備處，1998 年 9 月，頁 12-14。
4. 臧振華等著，《英美日法文化資產保存法規與制度簡介》，台北市：行政院文化建設委員會，2000 年 6 月。
5. 《文化資產保存法》，中華民國 94 年 2 月 5 日，總統華總－義字第 09422217801 號令修正公布，行政院 94 年 11 月 1 日公布實施。
6. 《文化資產保存法施行細則》，中華民國 95 年 3 月 14 日行政院文化建設委員會文壹字第 0951103157-5 號暨農林務字第 0951603882-5 號令會銜修正發布。
7. 《中華人民共和國文物保護法》，2002 年 10 月 28 日第九屆全國人民代表大會常務委員會第三十次會議通過。
8. 《中華人民共和國文物保護法實施條例》，2003 年 5 月 13 日國務院第 8 次常務會議通過，自 2003 年 7 月 1 日起施行。
9. 中華人民共和國《博物館藏品管理辦法》。

## 期刊資料：

1. 丁邦鈞，〈喜迎畫魂歸故里－潘玉良遺作收藏側記〉，《典藏雜誌》，8 期，台北：典藏雜誌社，1993 年 5 月，頁 106-108。
2. 王玉立，〈潘玉良－頑強堅持地為藝術獻身，探索中西藝術融合道路〉，《藝術家》245 期，台北：藝術家雜誌社，1995 年 10 月，頁 208-229。

3. 王鵬揚，〈保存環境體檢—紫外光對色彩的影響〉，《台灣美術》50期，台中：國立台灣美術館，2002年10月。
4. 王惠姬，〈民初留學法義的女畫家和雕刻家〉，《中正歷史學刊》第4期，2001年，頁37-95。
5. 李麗芳，〈文化資產保存的問題與省思--兼述「文資中心」的籌設〉，《國立歷史博物館館刊:歷史文物》第八卷第1期，1998年1月，頁75-81。
6. 李麗芳，〈文化資產(古蹟與文物)保存修護之倫理議題〉，《博物館學季刊》第十二卷第2期，1998年4月，頁49-59。
7. 林絹娟，〈觀察臺灣當今文物保存的現象〉，《現代美術》99期，台北：台北市立美術館，2001年12月。
8. 典藏今藝術編輯部〈「台灣藝術市場偽作問題」特別報導〉，《典藏今藝術》期，台北：典藏雜誌社，2002年9月。
9. 典藏今藝術編輯群，〈國美館典藏〉，《典藏今藝術》，臺北：典藏雜誌社，2003年11月，頁193-208。
10. 岩素芬，〈美術館藏品保存的理論與實務〉，《台灣美術》38期，台中：國立台灣美術館，1997年10月。
11. 奚淞，〈客死巴黎的中國女畫家—潘玉良〉，《雄獅美術》，第85期，台北：雄獅美術出版社，1978年3月，頁42-46。
12. 陳木杉，〈從大英博物館經驗反思現階段臺灣培育保存科學人才的缺失〉，《美術共和國》第1期，臺北：國立臺灣師範大學美術學系暨美術研究所，2003年4月，頁52-55。
13. 陳景容，〈油畫的基底材與油畫的損傷概述〉，《現代美術》83期，台北：台北市立美術館1999年4月。
14. 陳淑華，〈油畫創作材料及其保存之間的關連〉，《現代美術》83期，台北：台北市立美術館，1999年4月。
15. 張元茜，〈潘玉良的「酒吧女郎」、「裸女」和「梳妝的女人」〉，《現代美術》25期，台北：台北市立美術館，1989年8月，頁34-36。
16. 許怡先，〈清明兩依舊·畫魂永不斷—安徽省博物館親睹潘玉良遺作〉，《典藏藝術》，8期，台北：典藏雜誌，1993年5月，頁110-111。
17. 郭江宋，〈油畫收藏保存、修復的認識〉，《藝術家》316期，台北：藝術家雜誌社，2001年9月。

18. 黃國禎，〈文資法大翻修，古物古蹟露曙光？〉，《典藏古美術》第 110 期，臺北：典藏雜誌社，2001 年 11 月，頁 73-75。
19. 歌田真介，〈油畫之保存與修復〉，《現代美術》83 期，台北：台北市立美術館，1999 年 4 月。
20. 鮑加，〈尋找潘玉良在巴黎的足跡〉，《藝術家》，1988 年 12 月，p149-151。
21. 謝里法，〈青樓畫魂－潘玉良的藝術生涯〉，《雄獅美術》，157 期，台北：雄獅美術出版社，1984 年 3 月，頁 30-37。
22. 蘇雪林，〈七十年前女強人：潘玉良的悲劇〉，《中外雜誌》，卷 50，第 2 期，台北：中外雜誌，1991 年 8 月，頁 49-53。
23. 蘇雪林，〈再談薄命畫家潘玉良〉，《中外雜誌》，卷 54，第 5 期，台北：中外雜誌，1991 年 8 月，頁 59-61。

#### 報紙資料：

1. 李維菁，〈故宮瑰寶翠玉白菜蟲鬚何時斷,清宮秘史〉，中國時報 A3 版面，2007 年 3 月 28 日。
2. 安雨，〈潘玉良油畫修復探訪〉，《新安晚報》，2005 年 5 月 24 日，A3 版。
3. 何素平，〈潘玉良油畫修復圓滿結束〉，《合肥晚報》，2005 年 6 月 4 日，8 版。
4. 林志成、李維菁，〈出了故宮台灣無修古玉人才〉，中國時報 A3 版面，2007 年 3 月 28 日。
5. 徐栩，〈潘玉良遺作成功修復〉，《新安晚報》，2005 年 6 月 5 日，7 版。
6. 陳曉敏，〈首幅潘玉良破損油畫修復完工〉，《江淮晨報》，2004 年 12 月 3 日，B1 版。
7. 陳曉敏，〈108 幅潘玉良油畫修復完成〉，《江淮晨報》，2005 年 6 月 5 日，9 版。

#### 網路資料：

1. 〈95 件皆為生前捐贈 劉海粟展品可當鑒定依據〉，國際線上，2007 年 3 月 6 日，2007 年 8 月 5 日點閱。

<http://big5.chinabroadcast.cn/gate/big5/gb.cri.cn/9223/2006/03/06/109@931153.htm>

2. 〈女畫家：潘玉良〉，新華網江蘇頻道文化名人，2007年3月9日，2007年8月5日點閱。

[http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/www.js.xinhuanet.com/zhuanlan/2006-03/09/content\\_5106568.htm](http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/www.js.xinhuanet.com/zhuanlan/2006-03/09/content_5106568.htm)

3. 張成渝，〈世界遺產原真性和完整性原則及其在實踐中的發展完善〉，澳門文物，2008年1月15日點閱。

<http://www.macauheritage.net/Education/whC.asp?id=113>

4. 徐碧華，〈炒潘玉良畫作，忍功要一流〉，經濟日報聯合理財網，2008年2月1日點閱，[http://mag.udn.com/mag/wealth/storypage.jsp?f\\_ART\\_ID=107868](http://mag.udn.com/mag/wealth/storypage.jsp?f_ART_ID=107868)

8. 潘忠丘，〈潘玉良遺作遺物返還案--始末——及我對於此案淺陋的法律探討〉，世紀在線中國藝術網，2008年1月30日點閱

<http://hk.cl2000.com/?/discuss/focus/wen14.shtml>。

9. 〈修復的邏輯性與原因關係〉，成為油畫與彩繪木質文物修復師的路上，2007年8月5日點閱，

<http://tw.myblog.yahoo.com/up71720blog-up71720blog/article?mid=528&prev=748&next=496&l=f&fid=20>

10. 〈修復史與修復概念〉，文建會網頁，2007年12月30日點閱。

<http://web.cca.gov.tw/ancient/ch3/paper7.htm>。

11. 維基百科，世界遺產，2008年1月16日點閱。

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%96%E7%95%8C%E9%81%97%E4%BA%A7>

## 其他資料：

1. 周寶中，「文物科學管理」上課講義，台南藝術大學博物館所，2007年4-6月。

2. 「珍藏台灣－台灣早期美術名家作品保存修復展」展覽說明書。

3. 「潘玉良油畫清冊」，《安徽省博物館歷史之部藏品分類登記簿》。

4. 「館藏潘玉良油畫修復技術評審會－評審意見」，2005年6月4日，評審意見影印本。

## 附錄一、

### 潘玉良年表

- 1895年 潘玉良原名陳秀清，生於6月14日，江蘇揚州人。後改姓名為張玉良。
- 1913年 與潘贊化結為伉儷，改姓潘。
- 1917年 在上海開始從洪野學畫。
- 1918年 潘玉良考取入海美術專門學校，從王濟遠、朱屺瞻學畫。
- 1921年 潘玉良考取入國里昂“中法大學”。後又考入里昂國立美術專門學校，從德卡教授學畫。
- 1922年 考取巴黎國立美術學院，從達仰、西蒙學畫。
- 1925年 考入義大利羅馬國立美術學院，從康洛馬蒂學畫。作油畫《白菊》，在南京市教育局展覽會展出。
- 1926年 始習雕刻。作油畫《水果》、《羅馬殘跡》等。凡義大利國家美術展，其作品必選入。
- 1927年 作油畫《酒仙》、《黑女》、《威尼斯》、《羅那丁》等。習作油畫《裸體》獲義大利國際美術展覽會金獎五仟意幣。
- 1928年 回國後，年底舉辦第一次個人畫展。作油畫《自畫像》和《清晨》等。
- 1929年 任上海美術專門學校西畫系主任。參加“全國首屆美展”，被譽為“中國西洋畫家中第一流人物”。
- 1930年 兼任新華藝專、中央大學教授、導師，執教往來於寧滬。於上海創辦“藝苑繪畫研究所”。在日本東京與王化聯合舉辦畫展。作油畫《春》、《白蕩湖》等。
- 1931年 專任南京中央大學藝術系教授。作油畫《我的家庭》、《倦馬》等。發起“中國美術會”。協助蔡元培先生組織“中國美術學會”。
- 1932年 作油畫《虎丘塔》、《大中橋畔》、《采葡萄》、《兩女生》、《牛場》、《通濟門外》等。
- 1933年 作油畫《習作》、《芍藥》等。
- 1934年 捐贈玉雕佛像與支援綏遠軍民抗日的“義展”。田漢撰文高度評價。潘玉良發表講話，譴責一些人在抗日時期“遠離現實”“話多畫

- 少”。上海中華書局出版《潘玉良油畫集》。因鼻疾開刀，留下後遺症。
- 1935年 《潘玉良畫集》再版。假期，游遍祖國名山大川，“遊蹤所至，盡入畫庫”。
- 1936年 在南京期間，先後舉辦過四次個人畫展。在最後一次畫展中，作品有《陳獨秀肖像》。為今虞琴社作《嚴天池像》（嚴氏為明代琴宗），譽為“藝林盛事”。
- 1937年 為參加巴黎的萬國藝術博覽會和籌辦個人畫展，再度赴歐。
- 1938年 參加“沙龍”展覽。作《自畫像》，自題詩雲：“邊塞峽江三更月，揚子江頭萬裏心”。
- 1939年 參加法國國家美術大宮舉辦的第53屆“正式畫展”，出品有《藝術家肖像》等。作《自畫像》。參加“獨立派沙龍”展覽。
- 1940年 參加第51屆“獨立派沙龍”畫展，作品有《少女肖像》等。巴黎淪陷，棲居郊區，教讀鬻畫為生，並捐款救國。作《屠殺》以揭露法西斯罪行。
- 1941年 作《處畫像》、《裸女》等。
- 1942年 進一步研究彩墨畫（中國畫）以及用中國筆、墨在宣紙上畫素描。赴蘇聯，作《山中》、《靜物》、《莫斯科》、《蘇聯農婦》等。《蘇聯婦女》雜誌撰文，讚揚她的精神和藝術。
- 1943年 返回巴黎，潛心研究，大量創作。
- 1944年 參加第55屆“獨立派沙龍”畫展，作品有《藝術家肖像》、《風景畫》等。元月，參加“女畫家和雕塑家聯合會”舉辦的畫展，作品有《花卉》、《靜物》等。參加“秋季沙龍”畫展，作品有《花卉》、《裸體畫》。
- 1945年 全票當選為中國留法藝術學會會長。與“學會”同仁公開致電“國民政府”，強烈要求收回和賠償被日寇在侵華期間搶劫和破壞的中國藝術品（該電於4月28日在巴黎報紙上全文發表）。為“中國留法藝術學會”提別“藝迷”、“一迷”、“IMI”。參加賽魯希博物館的“中國現代畫展”和巴黎國立美術學院的“中國畫展”。參加聯合國組織第一屆大會在現代美術館展出的“中國畫展”。參加第56屆“獨立派沙龍”畫展，作品有《我的論畫的女友》、《美麗的布依卡爾》、《鬱金香》等。參加“秋季沙龍”畫展，作品有《裸體畫》等。榮獲“法



國國家金質獎章“，國內《大公報》等予以報導。

- 1946年 “中國留法藝術學會”舉辦“會員作品展覽”，潘玉良提出參展原則：“本會團結，內部整齊，不以個人使本會有所失敗。”作品有《體育》、《春》、《少女肖像》等20件。參加“秋季沙龍”畫展，作品有《裸女》等。參加第62屆“女畫家和雕塑家聯合會”舉辦的畫展，作品有《特羅維爾海濱》、《裸體畫》等。11月12日，參加聯合國教育、科學及文化組織舉辦的“現代藝術國際展覽會”。
- 1947年 參加第58屆“獨立派沙龍”畫展，作品有《姬妾》等。參加第63屆“女畫家和雕塑家聯合會”舉辦的畫展，作品有《梳妝打扮》、《海濱療養》等。參加“秋季沙龍”畫展，作品有《少女肖像》等。美國《華美日報》譽潘玉良為“藝術精英”是“令人敬仰的藝術家”。赴英國辦畫展。作油畫《雙貓》等。
- 1948年 潘玉良開始接濟國內家中生活。作《花卉》、《浴》等。
- 1949年 中華人民共和國成立後，潘玉良意欲回國。作《鮮花》等。10月17日，參加“旅法中國畫家潘玉良、蕭林召、常玉、趙無極展覽”。前言中，譽稱潘玉良“大膽獨創”，“技藝高超”。
- 1950年 潘玉良鼻疾再次開刀。
- 1951年 潘玉良再次致信家人提及回國之事。
- 1952年 5月29日參加“素描與水彩沙龍”畫展，作品有《浴後》、《裸體畫》、《玩耍的小狗》、《她與小狗玩耍》等，其中《浴後》為巴黎現代藝術陳列館收藏。參加“法國藝術家協會”、“法國海外藝術協會”、“法國國家美術協會”聯合舉辦的第165屆“美術正式展覽會”，作品有《女舞蹈演員》、《女沉思者》、《群體像》等。鼻疾第三次手術，術中遇險。
- 1953年 應“歐亞出版社”、“多爾賽畫廊”邀請，舉辦3周大規模個人畫展。作品有油畫、素描、雕刻，以及版畫等達百餘件。
- 1954年 法國某電影公司攝製《蒙巴拉斯人》，長篇介紹潘玉良。她是片中惟一的亞洲藝術家。潘玉良在英國倫敦辦個人畫展，她獨身前往，途中作畫，送英國皇家美術院展覽。“給社會藝術作出貢獻的酬謝高級委員會”為潘玉良頒發“感謝證書”。
- 1955年 作彩墨畫《扇舞》等。在西歐旅行。畫室遭暴風襲擊。

- 1956年 申請回國，法國當局不准她帶回其自己的作品。赴希臘舉辦個人畫展。作《豨貓》。張大千題譽“為國畫正派，猶可佩也。”作《母愛圖》、《群馬》、《農婦》等。去英國倫敦與張大千同行。
- 1957年 再次應“歐亞出版社”邀請，於多爾賽畫廊舉行巡迴畫展。
- 1957年 4月28日“藝術——科學——文學教育促進會”，在法蘭西海外博物館授予潘玉良金獎。
- 1958年 作雕塑《格魯賽頭像》和《蒙德梭雷頭像》。並分別為巴黎尚拿士其博物館和法國國立教育學院收藏。榮獲比利時“銀質獎”。作《裸體》、《中國花瓶》等。
- 1959年 4月，榮獲巴黎市“多爾烈獎”。巴黎市市長親自授獎。作“張大千頭像”，現存於巴黎現代美術博物館。為“東方巨人”油輪作雕塑銅像《礦工》。參加“秋季沙龍”展覽，作品有《思鄉》、《母愛圖》等。與張大千合作《梅竹》。
- 1960年 聞潘贊化病逝，無限悲哀，很少作畫。
- 1962年 5月11日，參加第78屆“女畫家、雕塑家、版畫家、室內裝飾家聯合會沙龍”展覽。作品有《梳頭》、《花卉》、《玫瑰花》等。作《欣賞》、《裸體》等。
- 1963年 年初，在美國三藩市、紐約、三藩市等城市舉辦個人畫展時，情況甚盛，各報皆有佳譽。三藩市中華總商會給予嘉獎。9月，遭車禍。
- 1964年 中法建交，應邀出席中國駐法大使館舉辦首次“國慶招待會”。參加威爾遜總統大街舉辦的“自由藝術國際沙龍”展覽。作《柳岸》、《岸邊》、《裸體》等。
- 1965年 要長孫潘忠立去法國，幫助整理作品，準備回國。作《遐想》、《梳妝》等。獲“法國自由藝術協會國際沙龍”銀質獎，並頒發了榮譽證書。
- 1966年 榮獲法國“文化教育”一級勳章。
- 1967年 參加紐約舉辦的“當代藝術家特殊團體專展”。作品有《女書迷》、《休息》、《裸體畫》、《真面目》、《農家姑娘》等。
- 1967年 9月，參加“紫羅蘭期第四屆國家沙龍”展覽，出品有《女幻想家》等。榮獲比利時金質獎章。榮獲“一級教育勳章級成員協會”“紫羅蘭晉級沙龍”的銀質獎章。
- 1968年 12月，參加“自由藝術國際沙龍”展覽。作《三個裸女》。

- 1969年 3月2日，榮獲“藝術——科學——文學促進會”大獎。稱潘玉良為“名副其實的畫家和雕塑家。”獲“從鼓勵到進步協會”授予的“榮譽證書”。
- 1970年 多病。
- 1971年 參加“自由藝術國際沙龍”展覽。作品有《忠誠》、《畫子》等。榮獲法國藝術協會鼓勵獎。
- 1972年 多病。
- 1973年 11月，參加“紫羅蘭期第六屆國家沙龍”展覽，作品有《友誼》等。住院治療。不能回國，為之失望。
- 1974年 參加“自由藝術國際沙龍”展覽。
- 1976年 給愛子潘年信：“我一接到家信就會想到我的問題……我望把身體養好，就回祖國了！”
- 1977年 7月22日，逝於巴黎。

（徐永昇整理，民生報，《畫魂潘玉良》，2006年2月，頁209—212）

附件二、

徐永昇所製潘玉良年表及各家說法出入對照表

徐永昇所製〈潘玉良年表〉 (民生報,《畫魂潘玉良》,2006 年2月,頁209-212)		各家說法	筆者較註
西元	生平紀事		
1895	潘玉良原名陳秀清,生於6月14日,江蘇揚州人。後改姓名為張玉良。	<p>1. 劉新在所著《中國油畫百年圖史》,頁209亦註為1899年。</p> <p>2. 方崇瑜於其2003年碩士論文封面及內文,皆將潘玉良的生年註為1899年。</p> <p>3. 石楠在《畫魂》一書中提到潘玉良為1899年出生於揚州。</p> <p>4. 李超在所著《上海油畫史》,頁339則註為1902年。</p> <p>5. 安徽省博前館長鄧朝源於其文章寫為1895年6月14日。《安徽省博物館建館五十周年文集》,頁32。</p> <p>6. 潘忠丘在〈潘玉良遺作遺物返還案--始末——及我對於此案淺陋的法律探討(一)〉頁2,則寫「潘玉良誕生於1894年3月22日」</p> <p>7. 網路資料則以1895及1899兩種版本通行。〈女畫家:潘玉良〉,新華網江蘇頻道文化名人,2006年3月9日,2007年8月5日點閱。</p>	<p>潘贊化是於1913年與潘玉良結為伉儷,當年潘玉良僅17、18歲。若出生年再往後推則僅14歲,甚至是11歲。潘贊化早年留學日本又為革命黨人,這樣的新知識份子應無可能納一14歲少女為二夫人。再者,製表之徐永昇為其孫婿,應是掌握了原始可信之資料。今從徐永昇所製年表,至於潘忠丘的說法還是應予以重視。</p> <p>另,筆者大膽推測1899年甚至1902年的說法可能來自於潘玉良於1921年要赴法「勤工儉學」時,刻意將年紀少報,否則年屆二十六的她與一般出國的留學生多在二十歲以下,相較而言年齡超出甚多。</p>
1921	潘玉良考取入國里昂	傅維新在〈潘玉良在藝術	然寶加於1917年辭

	“中法大學”。後又考入里昂國立美術專門學校，從德卡教授學畫。	上的成就—由鞏俐主演「畫魂」一片憶潘玉良）一文中提到里昂藝術學院的教授為竇加（Degas）《潘玉良—華裔美術選集（Ⅲ）》，頁 26。	世，絕無可能在 1921 年教授潘玉良油畫。竇加（Degas）與德卡（Professor Descartes）非同一人，傅維新先生應是誤植了人名。
1922 〔1923〕 括孤內年 份為筆者 較註。	考取巴黎國立美術學院，從達仰、西蒙學畫。	1.潘玉良孫婿徐永昇所整理的潘玉良年表：「考入巴黎國立美術學院，從仰達、西蒙學畫」的年份有兩種版本，一是「1923 年」為《藝術家》163 號，1988 年 12 月出版，頁 152；另一說是「1922 年」為民生報所出版《畫魂潘玉良》畫冊，2006 年 2 月，頁 209。 2.新華網〈傳奇女畫家潘玉良筆下的雍容裸女〉一文寫為 1923 年。 3.方崇瑜、阮梨碧於其論文皆註為 1923 年。 4.而網路現今流傳的潘玉良年表確也是註為 1923 年。	筆者推測潘玉良考取巴黎美院為 1922 年，而於 1923 年入學。因法國的考試及入學制度都採較寬鬆的方式，並非現今嚴格意義上的考試制度。而劉海粟在〈女畫家潘玉良〉（安徽省博《潘玉良美術作品選集》，頁 6）一文中，亦提到 1921 年她就讀里昂國立美術專門學校，兩年後畢業，又考進巴黎美院。筆者今從 1923 年。
1928	回國後，年底舉辦第一次個人畫展。	1. 方崇瑜於其論文 21 頁寫著潘玉良第一次個人畫展為 1929 年 5 月。 2. 李超在《上海油畫史》提及 1929 年在上海西畫界的展覽，其中有「潘玉良畫展」 3.阮梨碧於論文 55 頁轉引劉海粟的撰文，是這樣敘述：「劉海粟先生在《上海畫報》上撰文，高度評論的她的作品。同時在《申報》中，〈潘玉良女士洋畫展實況〉一文談到（？，	依阮梨碧的引文轉述，若上海《申報》確實有刊載劉海粟對於展覽的評述，則潘玉良的第一次個人畫展應為 1928 年底，確實無誤。亦符合徐永昇所述。

		1928)」	
1930 〔1928〕	於上海創辦“藝苑繪畫研究所”	李超在《上海油畫史》寫著「藝苑繪畫研究所」為王濟遠、江小鷗、朱屺瞻、李秋君等人於1928年10月10日正式成立（李超，1995，頁56）。	徐永昇在年表中註明潘玉良1930年於上海創辦「藝苑繪畫研究所」顯然有誤。正確的說，應是加入或是共同創辦，而時間為1928年10月。
1945 〔1944〕	全票當選為中國留法藝術學會會長。	1.阮梨碧於其論文述為1944年3月24日任職中國留法藝術學會和女藝術家協會會長（阮梨碧，2005，頁58） 2.鮑加在「尋找潘玉良在巴黎的足跡」一文的註腳：「一九四四年，中國留法藝術學會召開第五十七次會議，潘玉良與旅法同人以巴黎『中國留法藝術會』名義上書當時的國民政府、國民參政會和『致全國藝術界收藏家公開信』，『呈請政府從速特設調查藝術品損失機關，以便日寇乞和投降時，明定專條，追回和賠償歷年日寇在我國盜竊和破壞之藝術品……』。（鮑加，《藝術家·尋找潘玉良在巴黎的足跡》，1988年12月，頁151）」	今從阮梨碧及鮑加所註。
1945	當選為中國留法藝術學會會長。榮獲“法國國家金質獎章”。	畫冊《潘玉良—華裔美術選集（Ⅲ）》第89頁圖版「黑衣自畫像」的說明文字：「這幅畫可說是潘玉良自畫像中的代表作。這一時期她當選為中國留法藝術學會會長，並獲『法國	筆者按，若依圖版為「黑衣自畫像」有落款為1940年作，則《潘玉良—華裔美術選集（Ⅲ）》第89頁所引述1944或1945年的生平作為註腳，則容易引人

		<p>國家金質獎章』，正是意興風發的時光。」《潘玉良—華裔美術選集（Ⅲ）》，台北：藝術家出版社，2007，頁 89。</p>	<p>做錯誤聯想。因 1940 年正是德軍入侵法國的時候，自畫像那帶著哀愁的眼神是反應潘玉良不安的心情，絕非意興風發的時光。</p>
--	--	--	--

（本研究整理）

## 附錄三、

### 潘玉良油畫「春之歌」修復工作日誌

紀錄：林純用

時間：2007 年 7 月 23 日至 8 月 10 日

7 月 23 日

旅程：高雄小港機場→香港赤臘島機場→廈門機場→合肥機場

修復師李福長及其助理李伯陽由桃園機場出發與我在香港機場會合，經兩次轉機後，終於在下午五點多到達合肥，當晚由安徽省博物館館方宴請。

7 月 24 日

確認修復工作室於保管部四樓，於當地採買部份修復材料及工具。

下午於保管部四樓臨時修復室第一次採訪前安徽省博文保專家賈德芳老師。

7 月 25 日

上午於省博潘玉良常設展廳內，第二次採訪賈德芳老師。

下午採買材料、繼續整理工作室及第一次採訪保管部王丹丹副主任。

7 月 26 日

上午副館長黃秀英女士到修復室視察情況，並於上午 11 點左右將「春之歌」由庫房提領出來。

下午於保管部二樓的精品室採訪前館長鄧朝源先生；胡館長到修復室視察。

作品檢視：

「此畫寬 220 公分；高 133 公分，畫面共有六位人物，皆為女人體，其背景為湖畔，右為垂柳，左有桃花，遠處為白雲青山，湖畔遠處繪有中式傳統屋宇。人物分置為左五右一的格局，左邊五位人物，以前三後二的方式形成金字塔構圖，前左一者坐彈三弦，中者以左手支起上身呈背部向人的臥姿，前左三者呈以右手支地身軀微向右傾，兩腿並攏於其左側的坐姿，後二人，左者做跳舞狀，右者背向觀者，左手持花圈，作勢向舞者獻花之意。此五人剛好形成一個循環，並由中心主體人物的左脚將觀者的視覺導向右側人物，立於垂柳之前，左手下垂右手持書或信箋似做閱讀狀，無法分辨面部表情及情緒。

無外框，內框的裝訂為反轉的方式，即框條斜邊並未按常規向畫布一側，而是向外。畫背有「出品 1942 春季沙龍」、「1955 女作畫展」等文字，另有鞋印一只及一修補破洞的棉布粘貼於畫背。



畫面上的女人體及部份背景皆被上了一層塗刷不均勻的凡尼斯，並已變黃，以酒精試清洗之後，由氣味能推測出凡尼斯的成份應為瑪蒂樹脂（乳香）。利用簡易顯微鏡觀察畫面，畫面附著了灰塵及煤灰等污物。在中心主體人物的臉部右側有一道呈垂直走勢約 30 公分長的裂縫，及修補過的痕跡，由背面觀察得知當初這是以一條寬約四公分長約四十公分的薄棉布利用油彩從背後粘著上去的，再由潘玉良從正面以油彩補色，除破損處外，並將色彩擴及到畫面的其他位置。由凡尼斯與破損後的補色的上下層關係，可知破損應為畫作完成上完凡尼斯保護層後才發生的，由於使用油彩補色，在新顏料與舊顏料之間產生粘結不牢的問題，以致於在主體人物的面部右頰出現一道長約 3 公分的顏料層翹起現象。其次以瑪蒂樹脂做為凡尼斯，為目前所完成油畫修復的 108 幅潘玉良作品的特例，由於瑪蒂樹脂價格昂貴，可見潘玉良對此畫的重視，亦可推測當時她的經濟條件亦較為寬鬆。

由畫面產生的間隔約 20 至 25 分規律性的垂直性損傷，及顏料脫落的方式，可推測出當年畫作在從巴黎下框、捆捲的方式，首先畫是由正面左側向右側畫面朝外捲起，估計在運送過程中曾受到擠壓。

由畫布邊緣的釘痕及背面的文字「出品 1942 春季沙龍」、「1955 女作畫展」及正面落款「玉良 52」，可知此畫至少曾經參加過兩次展覽及下框三次，前二次下框估計為參展方便運輸，第三次為 1983 年為運送回中國所為。

整體而言「春之歌」作品，從畫布到凡尼斯所用材料皆為上選，故現檢視之，其畫布除邊緣外，整體情況尚稱堅固，而顏料與畫布的粘結，除後天的人為損傷外，基本沒有脫落或分離的危險。畫面的左側，曾經受潮，下側曾遭受撞擊。右上角因釘子鬆脫後長期呈不平整狀態，因顏料硬化，其不平整已呈固定狀。」

7 月 27 日

粘合表面脆弱顏料：開始進行畫作正面有脫落危險顏料的粘合工作，共有十一處，粘合材料為蜂蠟與達瑪樹脂混合物，所需工具為加熱器具（酒精燈）、抹刀、玻璃紙等。玻璃紙尚保留於畫面。

下框：完成表面的顏料加固工作，便可將畫作反轉，畫背朝上。去釘，進而取下內框。

畫背清潔：背部主要以排刷及豬鬃刷子，以刷掃的方式進行。

下午第二次訪問鄧朝源館長。

7 月 28 日（星期六）

7 月 29 日（星期日）

六、日博物館休息，繼續進行文字整理工作，李伯陽做影像剪輯工作。

7月30日

背部補丁：由於整體而言『春之歌』保存狀態良好，尚不需要進行整體托裱，故僅於三處有破損進行局部補丁，材料為亞麻布，形狀為方形，於邊緣處進行鬚化的動作，再以蜂蠟與達瑪樹脂混合物作為粘合材料。

畫布邊緣熨平：由於原畫布邊緣的強度已不堪再作為上框的拉襯及裝釘工作，故得重新接續新的布邊，而原布邊於下框後已然定型，所以需要以熱熨燙的方式將該布邊重新使其平整。

接邊一：依畫布四邊的長度再各預留多十公分左右，剪出寬十公分的布條，再將布條的邊緣處進行鬚化的動作，以蜂蠟與達瑪樹脂混合物作為粘合材料。

7月31日

接邊二：上午完成接邊熨燙及冷卻固定等工作。

上框：由於『春之歌』的尺寸較大，故上框得需考慮操作的方式，如何才不致於傷害到畫面，又能完成裝釘的工作。

畫面清洗：下午開始進行畫面清洗工作，主要清洗材料為酒精及松節油。酒精主要作用為溶解瑪蒂樹脂，松節油主要作用除清潔外，亦可為酒精的緩衝劑。

8月1日

繼續清洗畫面

上午第二次採訪王丹丹副館長。

下午五點採訪胡欣民館長。

8月2日

上午採訪黃副館長

下午拍攝潘玉良展廳空景

上第一道凡尼斯：修復進度，完成畫面清洗工作，上第一道凡尼斯。

上填料（底色）：用蠟等混合物加入色粉作填料，填補顏料剝落處。

8月3日

繼續完成第一道底色的補彩工作。

拍攝安徽古建展覽廳及楚大鼎的空景。

8月4日（星期六）

8月5日（星期日）

六、日博物館休息，繼續進行文字整理工作，伯陽作影像剪輯工作。

8月6日

「春之歌」繼續用蠟補底色的方法繼續工作，下午完成底色的修飾。完成上第二道凡尼斯的程序。

上午接近 11 點左右，從庫房另提出兩張畫。

一、「靜物」：編號 219，落款「玉良 43」，高 64.3 公分；寬 53.1 公分

布面油畫，胚布自行做底，畫面未上保護凡尼斯。

檢視狀況：

畫面有一處 3 公分裂口，右側繪一蘋果，其顏料剝落範圍 3x1.5 公分，原內框尺寸比畫面略小，故邊緣有部小份顏料被摺於框子的外側。其次原畫布邊的纖維強度已不負再行拉扯於繃框的功能。畫面鬆弛，所有釘子已鏽蝕。右上角有標籤紙殘留，畫面有灰塵。

處置方式：

先去除已鏽蝕的釘子，畫下框，畫布背面以毛刷進行清潔工作。將 3 公分裂口以濕貼法，用亞麻布浸於熱蠟液，再裱於畫背的裂口之上。以乾貼法接邊，以替代原畫布邊行繃框之功能。上框，再以石油精去除多餘之蠟，利用松節油進行畫面清潔工作。上第一層凡尼斯。

二、「女人體」：編號 299，無款，高 92.1 公分；寬 73.5 公分。

布面油畫，畫布為現成有打底之油畫，畫面未上保護凡尼斯。

檢視狀況：

人體暗部及背景的顏料層較薄，有缺乏油脂所形成的全面點狀的發白現象，估計做畫當時加入較多的松節油。頭部耳後的藍紫色髮帶有局部結晶物，原誤以為霉菌，經以高倍放大鏡看出可能是灰塵所形成的結晶物。

整體畫面於顏料層較厚之部位，皆有規律的長條裂痕，呈現左右向。由此可知該畫曾經是以內捲的方式被捲起來，以立起來的方式被放置一段時間，故畫面的右側顏料有局部脫落的情形，大腿有一小處顏料脫落。畫面尚稱平整，基底材與固定材還算牢固，故現暫無下框之需要。背面有花體玉良的簽名，約 25x50 公分。

處置方式：

不下框，表面局部有顏料脫落之處的地方，則先行用蠟將其固定。以松節油進行畫面的清潔。上第一層凡尼斯。

8月7日

「春之歌」完成以修復顏料補色的工序，並完成水性紙膠帶完成收邊的工作。

編號 219 靜物完成補彩、上凡尼斯、水性紙膠帶完成收邊的工作。

編號 299 女人體完成上凡尼斯、水性紙膠帶完成收邊的工作。

上午從庫房再提出兩張畫。

一、「女肖像」編號 230，高 81 公分；寬 65 公分。

布面油畫，自行做底。背面有花體「玉良」簽名。

檢視狀況：畫面下部受潮，顏料翹起、起泡，有一小洞。

處置方式：下框，以蠟粘接翹起及起泡顏料，上框。粘補破洞，以松節油清洗畫面。畫面邊緣有煤灰污染物，以肥皂快速清潔後，用松節油緩衝清理。上凡尼斯，預計明天做水性紙膠帶完成收邊的工作。在清潔過程中發現指紋兩枚。

下緣有用蠟補色法補色。

二、「女肖像-大辮子」編號 231，高 92 公分；寬 60 公分。

布面油畫，背面有花體「玉良」簽名，並有油彩塗鴉的痕跡。

檢視狀況：此畫疑為舊畫上再做畫，下層油畫可能也是一幅女肖像。畫面下部受潮，畫布上緣有布邊缺損。

處置方式：下框、接邊、上框、清洗、上凡尼斯，水性紙膠帶完成收邊的工作。畫面下緣用蠟補色法補色。

8月8日

「春之歌」完成最後補色的工序，送回庫房。

「靜物」，編號 219，落款「玉良 43」，高 64.3 公分；寬 53.1 公分，送回庫房。

「女人體」，編號 299，無款，高 92.1 公分；寬 73.5 公分，送回庫房。

「女肖像-大辮子」編號 231，高 92 公分；寬 60 公分，送回庫房。

從庫房提出油畫七幅

一、「半裸女肖像」，編號 282，無款。

檢視狀況：顏料剝落嚴重，疑為舊畫上再做畫，因需要托裱，基於時間與材料等限制，故此不予修復。

二、「三女肖像」，編號 333，落款「玉良 1940」，高 60 公分；寬 50 公分。

檢視狀況：顏料剝落，畫面鬆弛，疑為舊畫上再做畫，因需要托裱，基於時間與材料等限制，故此次不予修復。

三、「采石磯」，編號 278，無款，高 45 公分；寬 52.5 公分。畫背有「采石磯」三字。

檢視狀況：顏料無光澤，為 1937 年以前在中國所作，因需要托裱，基於時間與材料等限制，僅進行表面的清潔工作。

四、「女人體」，編號 232，畫背有花體「玉良」簽名，高 72.5 公分；寬 49 公分。檢視狀況：僅需表面清洗，小地方進行補色，上保護凡尼斯及保護邊紙即可。

五、「靜物」，編號 319，落款「玉良 1939」，背部有花體「玉良」簽名，高 45.5 公分；寬 54.4 公分。  
檢視狀況：局部油彩脫落。

六、「靜物」，編號 241，落款「玉良 45」，高 54.3 公分；寬 65.4 公分。  
檢視狀況：需要進行表面清理工作。

七、「坐姿女肖像」，編號 227，無款，高 90 公分；寬 59 公分。  
檢視狀況：有折損傷，表面有保護凡尼斯層，應以酒精及松節油去除。此畫的技法，上彩方式全部以畫刀處理。

8 月 9 日

繼續其他畫作的清潔、補色、粘貼保護邊紙等工作  
拍攝東漢畫像石拓片  
保護中心宴請

8 月 10 日

上午完成所有修復工作，並將所有畫作送回庫房。  
下午完成打包工作。

8 月 13 日

轉進北京參加首都博物館的潘玉良畫展開幕（2007,8,16）等事宜。

（本研究整理）

## 附錄四、

# 油 畫 修 復 紀 錄 表

RECORD OF PAINTINGS RESTORED AND CONSERVED

作品名 「春之歌」(編號 308)

創作者 潘玉良

紀錄者 林純用

尺寸 220x133 公分

2007 年 7 月 26 日至 8 月 8 日

創作年代 約 1941 年

### 狀 態 調 查 CLASSIFICATION

- 支撐體 A  木框式  木板式  厚紙式  合板式  
支撐體 B  麻布  棉布  化纖布  合板  紙類  
基底劑  絕緣層 (  水溶性  耐水性  無 )  
 基底層 (  油性式  合成樹脂式  膠式  無 )  
固定法  釘式  針式  接著劑式  其他  
繪色法  顏料層 (  薄塗層  中塗層  厚塗層 )  
表面處理  有  無  
署名等  署名 (  畫面正面  畫面背面 )  簽名 (  有  無 )  
鏡框類  木製  金屬製  合成樹脂製

### 損 傷 調 查 DESCRIPTIONS OF DAMAGE

- 支撐體 A  破損  老朽  扭斜  損傷  
支撐體 B  破損  污損  老朽  發霉  鬆弛  扭斜  
固定材料  腐蝕  欠損  老朽  剝離  
基底劑  粉化  鱗片  龜裂  老朽  變質  
顏料層  龜裂  剝離  剝落  損傷  破損  發霉  塵埃  
 污染  粉化  變色  褪色  消艷  
表面處理  粉化  變色  龜裂  消艷

### 修 復 內 容 DETAILS OF RESTORATION

- 支撐體 A  全面更新  部份更新  補強處置  加工處置  
支撐體 B  麻布式托裱  紙類式托裱  合板式托裱  邊緣加固  
 蜂蠟式樹脂  水性式糊劑  合成樹脂  
畫面清洗  乾式法  濕式法  溶劑法  
塑型填補  水性塑型式  樹脂加熱式  蜂蠟加熱式  
補色調整  水性式顏料  樹脂式顏料  油性式顏料  
表面處理  光澤式  半光澤式  無光澤式

## 附錄五、

### 台灣油畫修復人才現況概述

現在在台灣從事油畫修復的工作者，多數集中在台北，像李福長、郭江宋、黎金鳳與陳佩玉等人皆有成立工作室，工作室或有助手或個人操作，台南有董國金及魏理（Ulrich Weilhammer，德國）等，一在國立文化資產保存研究中心籌備處，一在台南藝術大學。高雄正修技術學院的藝術中心於 2004 年成立藝術科技保存修復組，由李益成主持，因背景並非修復相關專業，主要負責行政業務，而原先任職的油畫修復師張素雯已於 2007 年離職，擬繼續深造，現該修復組有西班牙修復師（Ioseba Imanol Soraluze Herrera）負責主要修復工作。

早期像陳景容也曾經從事油畫修復的教學工作，但並未將它當作自己的職業，陳淑華自法國回來之後就進入師大接了陳景容的位置，教授油畫材料技法的基礎課程，亦少實際操作油畫修復的工作。以一個行業而言，這一行的人數算是少的，少到無法成立工會，而且台灣油畫修復市場可能已經形成了寡佔的情況，以致於許多在歐洲或其他地方留學是學習油畫修復的工作者，回台後卻無法從事相關的工作，例如李國正甫從西班牙塞維亞大學繪畫修復保存研究所畢業回台，目前仍只是在從事教學與創作，他還是台灣第一個完成油畫修復博士學位的人，這是因為市場問題呢？是否還有其他的原因呢？

舉本次筆者主要技術合作單位「李氏文化財保存修復中心」為例，其成立在台北已有十幾年的時間，原先只是個人工作室，後來也曾有過數個修復師一起工作，但都因為種種原因，先後離開該工作室，例如蔡旭青就因身體問題無法長時間負荷此一工作，而陳佩玉也曾在該工作室待過，最後因觀念及技術問題與李福長不歡而散，離開之後自己出去成立另一工作室。目前李氏文化財保存修復中心有修復師李福長及助理李伯陽、許安惠等三人，其他修復師在偶有專案才回去幫忙，其他時間則做自己非修復相關的工作，這種現象是僅發生在該工作室嗎？還是普遍存在的？

學術研究、教育與行政管理等單位對油畫修復此一課題是如何看待，有無適切的管理辦法？例如有無認證之必要；其修復人才培育的計劃裏油畫修復佔在什麼地位呢？公部門在執行修復案件之發包程序為何？最終油畫修復整體市場結構為何、機制如何運作與產值如何估算？限於人力與時間的限制，本研究計劃暫無法論述上列研究課題，僅能於文中部份提及。

（本研究整理）

## 附錄六、

### 大陸的油畫修復回顧

談到大陸的油畫修復可以提到幾件事，首先是法國羅浮宮的修復專家娜塔麗·賓卡斯於 1999 年曾到北京的徐悲鴻美術館進行大型油畫「徯我後」的修復工作<sup>1</sup>，而 2000 年由台北市立美術館向徐悲鴻美術館借展的「田橫五百壯士」因包裝問題在香港轉運期間不慎泡水，引起很大的保險爭議，其修復亦是由該位法國專家進行，從 1999 至 2005 年美術館委外修復徐悲鴻油畫共計完成的工作 22 件；1998 年由上海師範大學美術學院油畫系教師姚爾暢邀請日本油畫修復專家富澤秀文至該校客座講習油畫修復課程，筆者於當年亦曾受教於富澤秀文於此一課程。劉海粟美術館原擬邀請富澤秀文修復劉海粟的油畫，卻因某些原因做罷<sup>2</sup>。

筆者於 1996 年考取廣州美術學院油畫系研究生材料技法專業，在中國是第一次成立這樣的學科，指導教授區礎堅，第一次招生包括研究者僅有二人，另一位研究生為許煬，許煬在 1999 年畢業後即在廣州美術學院美術館工作，除負責典藏工作外，還積極成立修復材料技法研究室於校內。而筆者畢業後即接受廣東美術館館長邀請至該館典藏部門任職兩個月，執行馮剛百的油畫作品「三元里抗英」的修復工作，這件作品原是畫家家屬所有，若是廣東美術館能完成修復即捐贈予美術館典藏，研究者於兩個月內完成相關工作，旋即回校協助成立修復材料技法研究室。第一件任務是協助許煬整理已故院長胡一川的油畫，雖說在校三年的學習於觀念有許多啟發，但仍缺乏實務經驗，於廣州美術學院美術館工作時則感於專業能力尚不足以應付所有的作品狀況，才至台灣找尋專業修復師至廣州美院講課，修復師李福長便在當時接受筆者邀請至廣州授課，後再接受廣東美術館委託修復李鐵夫及馮剛百的油畫作品。而修復師李福長早於 1993 年即協助北京的中國美術館完成劉錦堂的油畫修復工作，並於 1994 年於台北市立美術館展示，十年後有安徽省博物館委託修復潘玉良油畫，亦為筆者於此次研究所要參與的個案。

---

<sup>1</sup> 筆者曾在 2001 年到訪徐悲鴻美術館，並查看了「徯我後」完成修復後的情形，基本上該修復還是遵循了正常的修復原則，在不影響視覺完整性的情況下，不作過多補筆工作。但許多人談到修復總是想要修回到作品的完整性。

<sup>2</sup> 主要是上海油雕院在同時已向外宣稱他們已經在進行油畫的修復工作，故在富澤秀文再次到上海時準備履行修復劉海粟 2 件油畫作品的承諾時，從中阻撓，導致此事竟未能完成，即使這次的修復工作算是義務幫忙的。與中、日民族情結有否關聯，則不得而知。



在修復師李福長完成廣東美術館託付的修復工作後一個月，筆者無意間發現廣東美術館典藏部竟也在執行修復工作了，當時還沒對外宣傳，筆者及廣東美術館館長目睹該館從未學習過任何油畫修復的臨時人員竟在操作托裱（lining）這一侵入性強的高難度黏合技術，而擺在地上有三張油畫已被托裱，細心一點便可發現部份油畫筆觸已被壓平。這件事給了筆者很大的衝擊，何以一位從未學習過油畫修復的人敢於下手去做這件工作，但這也不能完全怪他，因為這是典藏部主任交代要做的，筆者因指出此一事件的不妥之處而與其典藏部主任交惡，雖然他們僅是以一些近現代較不重要的作品在做練習（這是美術館自身有典藏最大的優勢），然而欠缺專業判斷就冒然進行現代繪畫的修復，殊不知現代的油畫以直接畫法為主要手段，價值可能不高，但修復難度可能更大。當筆者質疑這件事情時，其典藏部主任聲稱他僅是剛離開一下，但問題的徵結並不在此，這位主管以為當初有看到修復師李福長執行油畫修復的過程，便自認為他也可以執行相同的工作，甚至還不清楚各種材料的屬性與理解修復的技術操作時，更遑論美學上的思考。

在 2000 年上下，可說是油畫修復在中國的啓蒙階段，有部份亂象在所難免。1990' 中期之後有位華裔美籍的油畫家在中國極積從美國引進號稱最先進的油畫修復專用的真空加熱托裱桌及其他修復耗材，上海油雕院於 1999 年便採買一部，並開始對外大力宣傳，給人的印象似乎受損的油畫只要經過這台機器，就能起死回生，而 2002 年左右前述那位廣東美術館的典藏部主任去到上海油雕院參觀之後，也跟著買了一台真空加熱托裱桌到美術館，這當然又是一個科技上的迷失<sup>3</sup>。2000 年還有一位美國的修復師隻身到上海開設油畫修復工作室，在前幾年似乎不是很順利，可能是修復價格過高所致，現在不知道他有否繼續在上海執業。

上述為筆者過去幾年所觀察到的一些大陸油畫修復的情形，歸結出以下的現象與想法。首先文物或藝術品不管是在公部門或私人手上，若有修復之必要，外人似乎是很難去干涉過問，但在中國實際對待文物修復，尤其是國家已認定級別的文物，是有一定的處置流程，而現代油畫屬於藝術品，絕大多數尚未能歸入中國的重要文物的管轄範圍，這也是造成油畫修復在中國尚未規範化的特殊現象。

其次回想 2000 年的這個現象，為何有許多單位或個人如此急功好利呢？可

---

<sup>3</sup> 筆者曾於 2001 年去拜訪上海油雕院油畫修復部門，實際他們在當時並無法完全執行修復這項業務，那位把機器賣出的油畫家在幫忙訓練如何操控這部機器及一些基本概念後，便只是成為耗材的提供廠商，而上海油雕院執行修復的人其背景是油畫專業，當然在真正執行時會感到茫然，尤其在沒有專家帶領下。

能是價值觀正在轉變吧？但反觀自己，其他修復師及此一領域的專家如何看待筆者所做的事情，是否也如同筆者在看廣東美術館的這個事件是同樣的態度。從這一個教訓中，導出筆者一直以來想要釐清的事情，究竟是那些因素會造成這樣輕率的冒進態度？乃至關心到文物或藝術品修復的工作流程其間的審查與監督機制何在？應由誰來監督審查，審查者資格如何認定？修復師的資格認定機制何在？假若缺乏這些機制，被修復的文物或藝術品的結果會如何？筆者認為藝術品修復的流程管理在未來可以成為文物修復專業上的研究重點。

（本研究整理）

## 附錄七、

# 國立台灣美術館「珍藏台灣－台灣早期美術名家作品保存修復展」

## 一、緣起

2005 年底帝亞吉歐有限公司舉辦典藏酒拍賣活動，並將募集款項新台幣 2,332,872 元<sup>1</sup>全數投入修復國美館的典藏席德進油畫作品 32 件及木下靜涯、須田安洲、許春山、陳壽彝、吳香詠等名家膠彩、水墨作品 6 件。<sup>2</sup>

該公司原將該藝術贊助款項交予文資中心，主動表示參與目前台灣文化資產保存的意願，爾後文資中心主任張瓏考量贊助金額<sup>3</sup>及美術作品修復的迫切性，即與國美館協商合作，研訂出「珍藏台灣－台灣早期美術名家作品保存修復計畫」。張主任於該展覽說明書言及「同時，為擴大計劃影響深度，本處配合畫作修復工作進行，公開甄選 8 名學員，分別交由油畫及膠彩畫修復師進行培訓，讓學員全程參與觀摩畫作修復及擔任助理工作，學習繪畫作品保存修復理論、科學、實作技術等，以培訓學員成為國內繪畫作品保存修復種籽人才。這是為期盼本次的企業贊助繪畫作品修復案，不僅僅只是完成 38 件作品的修復保存，還能對人才匱乏的台灣繪畫保存修復界，有更紮根性、持續性的影響作用」<sup>4</sup>。

而完成該計劃之後的此一覽展為「珍藏台灣－台灣早期美術名家作品保存修復計劃」原訂工作項目之一<sup>5</sup>，共展出席德進油畫 68 件（其中 32 張為此次修復計劃所完成）、東方繪畫 6 件共計為 74 件展品<sup>6</sup>。而席德進的人物畫有 57

<sup>1</sup> 「珍藏台灣－台灣早期美術名家作品保存修復展」展覽說明書，頁 4，Diageo 帝亞吉歐董事總經理『2005 年底 Diageo 帝亞吉歐台灣分公司歡慶 Johnnie Walker 創辦人 200 週年紀念的同時，貢獻出全球限量的頂級 Johnnie Walder Blue Label 威士忌「1805The John Walker Pack」及「The Anniversary Pack」作為慈善競標，並將拍賣所得超過新台幣 233 萬元全數捐出，作為台灣美術名家席德進先畫作之修復基金。』。

<sup>2</sup> 「珍藏台灣－台灣早期美術名家作品保存修復展」展覽說明書，頁 3。

<sup>3</sup> 因為古蹟保存修復工作，往往需要更大的金額來投入，而兩百多萬恰可符合國立台灣美術館美術作品的修復計劃所需。見訪談資料一。

<sup>4</sup> 同註 2。

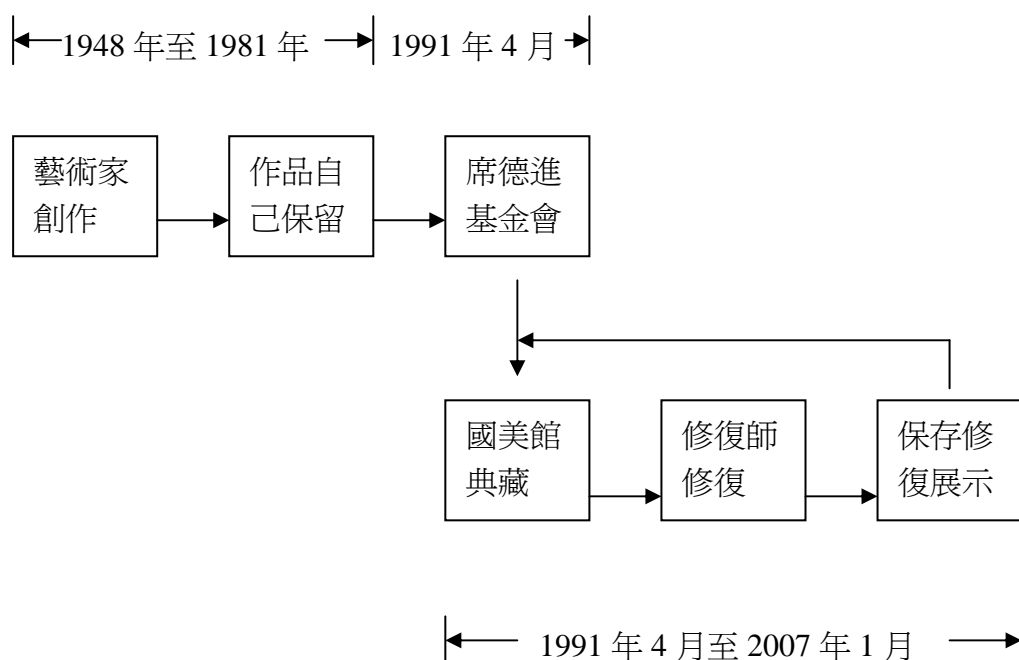
<sup>5</sup> 展覽時間：2006/12/08 至 2007/01/28，展覽地點：國立台灣美術館 B3 展覽廳。

<sup>6</sup> 此處的展品總數量 74 件為筆者在展覽現場統計之數字，與展覽說明書序言所敘「計有 52 件人物畫作，作一完整的呈現。另有 26 件作品（席氏 20 件、膠彩畫 6 件）」總展品數量為 78 件，略有出入。今仍以筆者統計數量為準。

件<sup>7</sup>，比例超過三分之二，為此展覽的主要作品<sup>8</sup>。

如國美館薛保瑕館長所言，此展主要「為擴大計劃之影響效益，配合畫作修復進行的同時，辦理繪畫修復人才培育，並在修復完成，將成果以展覽呈現，藉以推廣繪畫保存修復的專業知識。<sup>9</sup>」所以此展之重點目的應可確定為「保存修復」觀念的推廣無誤。

## 二、展覽畫作與席德進基金會



席氏作品創作、典藏、修復至

「珍藏台灣－台灣早期美術名家作品保存修復展」流程示意圖

此案例中展出的席德進油畫，皆為 1991 年以後由財團法人席德進基金會移交給國立台灣美術館的畫作一部份，展出人物畫<sup>10</sup>57 件、抽象畫 8 件、靜物

<sup>7</sup> 筆者所統計數量人物畫為 57 件與展覽說明書所敘「計有 52 件人物畫作」，亦不相同。

<sup>8</sup> 由此來看展覽的命名“台灣早期美術名家作品”這部份文字感覺並不切題，國立台灣美術館典藏組組長薛燕玲表示雖展覽名稱不甚妥當，但囿於展覽期程之急迫及當時尚無更合適之命名，故將就延用原修復計劃名稱。見訪談紀錄二。另展覽英文名稱之最後 1920to1960 與修復的席德進作品有數張是完成於 1970's 顯有不符。

<sup>9</sup> 「珍藏台灣－台灣早期美術名家作品保存修復展」展覽說明書，館長序，頁 2。

<sup>10</sup> 席德進稱自己的人物畫作為肖像畫，見席德進紀念全集 II 油畫，台灣省立美術館，民國 83 年，頁 25,26；國立台灣美術館的作品目錄載為人物畫，今從之。

畫 2 件、風景畫 1 件，共計 68 件作品。而其中於此次計劃完成的油畫共計 32 件，包括人物畫 21 件、抽象畫 8 件、靜物畫 2 件、風景畫 1 件。

席德進於 1981 年 8 月因病辭世，身後除畫作<sup>11</sup>外，個人收藏、書籍、幻燈片、畫室等，皆由財團法人席德進基金會保管，由於基金會並無合乎標準的典藏空間與設備及專業的典藏人員，感於席德進的作品為社會大眾的重要公共財，故於 1991 年 4 月起陸續將所保管席德進遺作與物件移交給國立台灣美術館（改制前為省立美術館）。在此之前基金會與美術館為取得合法的合作關係，乃重組董事會，並由當時的美術館館長劉欒河先生任基金會董事長，其他如美術館總務主任、典藏主任及推廣組長皆成為基金會的成員<sup>12</sup>，如此由國立台灣美術館館長兼任席德進基金會董事長的組織模式便被延續至今。惟此次的修復計劃執行期間恰為美術館新、舊任館長交接之際，故展覽期間基金會董事長仍由前館長林正儀先生所擔任，而新任館長為薛保瑕教授。

### 三、國立台灣美術館典藏作品的保存與修復

正是財團法人席德進基金會與國立台灣美術館的行政運作幾乎已全部集中於美術館，且作品也全部集中在美術館，所以關於席德進的畫作保存修復事宜主要由美術館的典藏組來負責。

國立台灣美術館自成立以來即將自己定位在以台灣美術史之研究為主軸的美術館<sup>13</sup>，故其典藏計劃集中於台灣前輩藝術家的畫作為主<sup>14</sup>。2004 年國立台灣美術館在歷經 4 年多的整修之後<sup>15</sup>重新開館之際，曾辦理一系列與台灣美術相關的展覽，取名為「台灣美術丹露主題展」<sup>16</sup>，而「風采再現－美術資產

<sup>11</sup> 「本會移交給省立美術館的畫件包括有：（一）素描類計九七七張，（二）水墨類計二六五件，（三）水彩畫類計四八八件，（四）油畫類計一三九件，（五）席氏個人收藏名家作品計四十七件。其他尚有：（一）書籍，（二）民藝品，（三）幻燈片，（四）畫室一間。」席德進紀念全集Ⅱ油畫，台灣省立美術館，民國 83 年，頁 6。

<sup>12</sup> 席德進紀念全集Ⅱ油畫，台灣省立美術館，民國 83 年，頁 5,6

<sup>13</sup> 「風采再現－美術資產修復特展」專輯，頁 8

<sup>14</sup> 以台灣明清時期至當代美術作品為主要的典藏，作品數量近一萬件。現有典藏庫面積約佔 2775 平方公尺，另設有專用攝影室與修復室，使美術文化資產獲得最佳的保護，延續文化的命脈。國立台灣美術館網頁：<http://www.tmoa.gov.tw/a/a01.php?m1=1&m2=0>

<sup>15</sup> 國立台灣美術館成立於民國 77 年（1988 年），因「九二一大地震」（1999 年）造成毀損休館整建，民國 93 年 7 月重新開館，展現了現今的新面貌與新格局。國立台灣美術館網頁：[http://www.tmoa.gov.tw/g/g01\\_1.php?m1=6&m2=1](http://www.tmoa.gov.tw/g/g01_1.php?m1=6&m2=1)

<sup>16</sup> 「台灣美術丹露展」內容涵蓋本館規劃的以下各項展覽：「在水一方－1945 年以前的台灣水墨畫」、「日治時期台灣美術地域特色」、「版『話』台灣」、「風采再現－美術資產修復特展」等台灣美術展覽，也預告了「戰後台灣藝術的發展」、「時代的藝術稜鏡－台灣當代藝術發展」、「聚焦

修復特展」(展期 2004/06/19 至 2004/11/21) 爲此系列展覽之一項，是該館第二次以文物保存修復爲主的展示。雖然至 2004 年爲止該館已完成席德進的 75 件油畫作品的修復，應是該館保存修復最具指標性的工作成果。然，同時美術館於另一展廳辦理「鄉土歌頌－席德進 23 週年逝世紀念展」(展期 2004/05/06 至 2004/12/19)，故該次以修復爲主題的展覽便未將席德進的作品列入。乃至此次「珍藏台灣－台灣早期美術名家作品保存修復展」才以席德進的油畫爲展覽之主要內容。

由展覽及訪談資料中得知館方自 1994 年起即著手進行典藏油畫作品的修復工作，由於館方並無保存修復方面的專業人才，所有修復相關的工作皆是委託館外相關專業單位或個人來進行，其中油畫部份由 1994 年省立美術館的時期至今，皆是由油畫修復師郭江宋來進行<sup>17</sup>，共完成典藏品的修復 249 件<sup>18</sup>，其中席德進的作品完成修復者爲 110 件，幾佔五分之二以上，若以基金會所交接之席氏的油畫作品 139 件而言，接近百分之八十的席氏油畫皆已做過修復的程序。

依據國立台灣美術館所記載席氏已被修復之作品其創作年代最早者爲 1948 年的「翁祖亮像」、「少女坐像」、「信佛的老婦」，而最晚者爲 1980 年的「布袋戲木偶」<sup>19</sup>等。其創作年代距今約 60 年至 30 年之間，以時間而言該批油畫當屬近現代畫作，何以在如此短暫的歲月便已必須接受修復的命運。在此便需考慮到是何種因素導致席氏的作品毀損，是作品本身的物質性原因，還是後天的保存環境不佳所造成，或人爲疏失、或不可抗拒之天災，在在都有可能加劇作品的劣化。當然這些可避免或不可避免的因素既已造成毀損，修復似乎就成了不可省略的步驟。

但這裡想探討的是在國內的美術館對於其典藏的每件作品是否都有作成詳細記載作品保存狀況檢示表<sup>20</sup>，有無明確的保存狀況分級制度，分級辦法是

---

台灣－唯美與寫實」、「陶藝、台灣、當代」等多項展覽。國立台灣美術館網頁：

[http://www.tmoa.gov.tw/b/b01\\_1.php?id=1422&types=0&m1=0&m2=0&m3=0](http://www.tmoa.gov.tw/b/b01_1.php?id=1422&types=0&m1=0&m2=0&m3=0)

<sup>17</sup> 同上註及專訪國美館館員林麗玉。

<sup>18</sup> 「風采再現－美術資產修復特展」專輯，國立台灣美術館典藏作品修復年表（八十三年至九十四年）頁 228-237，包括 1998 年 4 張混合媒材作品同計 217 件。加上 2006 年所完成席德進油畫作品修復 32 件，共計爲 249 件。

<sup>19</sup> 同上註，頁 229，232，236。

<sup>20</sup> 國立台灣博物館，《94 年度博物館典藏品保存維護規劃與實務研討會專輯》，2005 年，頁 177-185。

採典藏委員制或是由館內自行分級<sup>21</sup>。當然西方博物館保存科學的典藏管理方式，雖已被提倡了幾十年來，在台灣除了國立故宮博物院<sup>22</sup>外，其他館室皆受限於經費與制度，在保存修復方面並未能充分發揮科學管理的效益。

其中最主要的原因為缺乏專業人才的投入及培養，因為公立美術館的人員晉用比照公務員任用資格，除非是通過考試取得公務人員資格者，及教職人員轉任公務人員的晉用方式外，專業技術人員若無以上兩項資格進入此一體制就只能是以約僱或約聘的方式，相對而言較無保障且各項福利無法與正式公務員相提並論。此為博物館、美術館無法招徠符合相關專業人員最大的弊端<sup>23</sup>。所以在體制與人事的晉用方式尚未改變之前，美術館的典藏單位要有理想的專業人員擔任，一定會倍感困難。而美術館的職缺通常是以行政人員為主，多數在學時未受過專業訓練，一般行政人員面對日益複雜的藝術品保存修復等典藏課題時，雖有機會面對作品而得以有最直接經驗，但心中一定是充滿了無數的疑慮。當然他們也能利用各項研討會及其他受訓機會去補充相關的知識，但要在完全進入文物保存科學的奧堂之前，勢必會有一段長時間的適應期。

其次館方所辦理過的各項藝術品修復業務，全部是採限制性指定專業人士的招標方式，即館方可以指定特定專業人員或廠商來進行該項業務。雖說文化採購方面是可依實際所需得採此類的招標方式，但何以不採用有審查委員機制的最有利標的方式。顯然作為社會大眾的公共文化財，理應受到全民的監督，而非單獨就將它視為僅是美術館的藏品而已。國美館典藏組組員林麗玉坦言若在保存修復的部份能夠有更多的專業人員加入或有審查委員等制度，必然能夠分擔其保存修復的行政責任壓力<sup>24</sup>，但她對於現存的審查機制顯然不甚放心，這是由於除了擔任審查的委員其專業能力很可能被質疑外，更多的是她擔心表面的公平換來的是文物保存修復的一次劫難。

然，若沒有通過正當的審查機制，而館方又無保存修復相關的專業人才，如何說服外界館方所作的判斷，即使是此一處置的結果是最佳的選擇。而此種發包方式非獨國美館而已，其他博物館的文物修復業務的發包工作亦經常是以

<sup>21</sup> 同上註，頁 43。蘇郁晴，「趨向整體性的藏品保存維護——國立台灣博物館人類學組藏品修護計畫案例討論」：「狀況的分級以修護的急迫性分為四類：A．完整良好；B．有損傷但狀況穩定，無須處理；C．有損傷須處理，但無急迫性；D．受損狀況可能繼續擴大，需儘速處理。」

<sup>22</sup> 國立故宮博物院科技室主要是以預防保存科學的研究為主，對於文物修復的部份實際上仍然很少進行。這也讓人知道預防保存的徹底施行，能有效的減緩文物的劣化及毀壞。

<sup>23</sup> 目前國美館雖於館內設有一間文物修復室，卻苦於無專業人才而閒置。

<sup>24</sup> 專訪國美館館員林麗玉。

限制性招標的指定特定專業人士的方式為之，雖說這在政府採購法中對於招標方式是館方的權責範圍，但何以美術館的典藏行政人員甘冒較大的行政壓力而採取最有利標的方式，究其原因如下：

1 國內美術館及博物館普遍典藏人員編制不足：國美館的典藏組有 11 人，但負責典藏品修復發包業務者僅有一人。而最有利標下的有審查委員機制的招標方式與不須經由審查而直接指定給特定專業廠商或人士在行政程序及流程的繁簡差異是相當的大，而且審查委員的機制經常是曠日費時，可能導致另一種行政資源上的浪費，故採取限制性招標是除當下可以避開繁瑣的行政作業，而修復師亦能經由長期的合作培養出默契。（但這容易產生專業上的不對等，館方將因此而被局限在單一的學術視界，進而無法擴大多方的合作關係。）

2 美術館及博物館典藏文物保存維護的專業人才的缺乏：由於館方本身缺乏文物保存維護的專業人員，若涉及到相關工作，勢必求助於外援。而造成此一情況的主要原因，以往是政府長期不重視文物典藏維護的重要性，館方亦將較多的資源置於展覽的部份，相關大專院校並無設立文物保存維護專業培育相關人才。而近幾年來國內相關科系接連成立，例如台南藝術大學古物維護所，亦有許多學子畢業進入就業市場，現階段最大的阻力卻是源於人員編制與考試制度，而學校的教師亦多不願轉任至以技術為主的專業單位。

3 古蹟、歷史建築等修復工作往往採最有利標下的有審查委員機制的方式發包，修復結果卻也經常令人垢病。

4 藝術品修復為館方的經常性業務，加以發包金額不若古建築修復等案例之大，故限制性招標對於目前台灣的美術館典藏部門現況似乎最為方便與適用。

5 國家尚未成立專責的文物修復研究機構接受相關諮詢，文物保存維護的工作缺乏國家的專責機構來執行<sup>25</sup>。如此美術館相關行政人員勢必以招標的方式委託個人、機關或國外相關機構來執行（不論是否為限制性招標或最有利標）。

這裡所說的審查機制除修復案的發包前的審查程序，另一則是案子執行期間與完成時的審查工作。當然這或許又有眾多公部門冗長的行政流程或外行領

---

<sup>25</sup> 香港、新加坡與加拿大皆有成立國家的專責文物修復機構，接受全國的博物館、美術館與私人對於文物與藝術品修復的諮詢與業務。香港藝術中心中附屬於香港康樂及文化事務署的文物修復組，筆者曾於 2000 年時前去參訪，其運作模式值得台灣參考。



導內行的弊端，但國美館的修復案並非館內編制人員所執行，實必須有此一監督過程，即使在未來是由館內專業人員來執行也應有另一套監督機制，才有可能避免或減低修復為作品所帶來弊端。

例如愛爾蘭國家畫廊 (National Galley of Ireland) 在 1990 年由館內的修復師班納戴提，無意中發現卡拉瓦喬一幅失蹤已久的畫作「逮捕基督」<sup>26</sup>，進而對這幅畫進行修復工作（這可能是該修復師一生最大的機遇，讓他得以依靠這幅畫取得在卡拉瓦喬學術研究圈的合法地位）。然而在進行新襯底的托裱工作時卻出現了意外，由於常用的義大利畫布剛好用完，班納戴提便以品質較高的愛爾蘭畫布替代，事後他的同僚歐勒翰這樣形容：「好多區塊出現了極細的裂痕，就像一片開始要融化的冰，滿布著一道道裂紋。我嚇壞了，真是不敢相信。」<sup>27</sup>，所以這幅畫還是得重新再次更換襯底。「班納戴提已經用一幅新的義大利畫布更換了襯底。整個過程順利無誤地完成，稍早更換襯底所造成的那些裂紋，不知情的人幾乎無法察覺。當然，奧康諾看得出來，但即使換了另一個修復師，如果不曉得之前發生了什麼事，也可能會歸因於年代久遠之故。而在畫廊觀看這幅畫的一般觀眾，也絕對不會注意到那些裂紋的。」<sup>28</sup> 正因為愛爾蘭國家畫廊以內部行政的方式，由畫廊所屬的修復師去執行如此重大的修復案件，以致於缺乏適當的審查機制可以約束或指導保存修復的工作進行，乃至修復完成之後的後端檢測，所以「至今他仍堅決否認在更換襯底時出過任何差錯。」<sup>29</sup>

#### 四、國立文化資保存研究中心籌備處與企業贊助

在此次的「珍藏台灣－台灣早期美術名家作品保存修復計畫」，文資中心除協助將贊助者帝亞吉歐有限公司的慈善義賣捐款納入此修復方案，並辦理為期八個月的修復人才培訓計劃及事後的研討會，負擔培訓與研討會的經費。

此次的修復計劃包括企業贊助是由文資中心規劃組負責相關行政事務，組員蔡美麗小姐談到整個贊助案說：「主要是張主任的（社會）關係……基本上贊助廠商帝亞吉歐並沒有附加條件，而且免稅的優惠亦轉讓給認購的捐款人，

<sup>26</sup> 強納森·哈爾 Jonathan Harr，尤傳莉譯，《逮捕耶穌》，台北：遠流出版社，2007 年。

<sup>27</sup> 同上註，頁 210

<sup>28</sup> 同上註，頁 216

<sup>29</sup> 同上註，頁 207

而廠商除了提供公司的藏酒外，另外在慈善義賣的各項費用亦是他們自行負擔。要說他們有什麼好處，可能就是展覽開幕及展覽期間可以有些廣告效益吧。」看起來企業贊助公共事務似乎很理所當然，這當中其實還包涵了文資中心張瓏主任其社會脈絡的人際關係運用，否則一般的企業贊助是很少不附加條件的。對文資中心而言，這是第一次有企業向他們表明願意贊助文物保存維護的工作，這代表了一種新的可能模式正在成形，雖然贊助的金額並非異常鉅大，卻有種指標性的意義，未來不管是否為同一企業皆可循這一模式來為台灣的文化資產保存盡一份心力。至於在台灣的國外煙酒公司因廣告皆有時段或版面的限制，這或許也是該企業願意贊助公共事務的一項誘因。

這裡想探討的是文資中心在此一修復計劃的位置，若只是中間人的角色或是一個單純的行政機關，與當初政府成立文資中心的用意及博物館從業人員對文資中心的想象與需求，其間的落差不可謂不大。

文資中心將企業慈善義賣的捐款交由國美館進行此一計劃，這對於企業贊助藝術品的保存維護應有良好的示範作用，然由國美館歷年的典藏作品的修復年表，可知自 1994 年起國美館已積極投入藝術品的修復工作，每年皆有一定的成果直到現在，換言之國美館典藏作品的修復計劃並非在起步階段，而是每年有其既定的計劃，即使在行政程序及審查機制上尚有待討論的空間。當然幾乎每個博物館與美術館都有經費不足的問題，例如國美館的修復經費就往往是由該館的典藏經費來勻支。此一贊助款是否剛好就可因應其 2006 年的既訂計劃，如此便是國美館可省下當年的修復經費。但這裡想釐清的是依國美館歷年的修復成果看來，即使沒有這筆兩百多萬的贊助款，館方應當還是會執行既定的修復方案，只是規模的大小問題。

由此來檢視此一企業贊助文物修復計畫，似乎提升了文資中心、美術館與企業極積推動文化資產保存的形象，而修復師與修復單位也能把以往屬於幕後的修復工作當成展覽的主題，進而推廣保存維護的展示教育目的。

然而國美館的典藏品保存維護應該是有一套既定的目標與長期的計劃，與文資中心的合作及帝亞吉歐的企業贊助應屬於個案，這對國美館的典藏品維護計劃可能有量的影響，但不會起到質的變化，除非企業贊助的方式是持續而有效的進行，否則最終還是得回歸到美術館典藏機制的正常面來運作，即如何維持一個美術館自身的典藏政策才是最基本的工作。

以國立台灣博物館為例，由於種種歷史因素造成其典藏危機，雖自 1999

年開始便已開始推動館內的「人類學組典藏品普查計畫」，而 2002 年後由於外界多次質疑該館的藏品疑有遺失短少，文建會於當年 3 月 7 日即成立「國立臺灣博物館人類學組藏品清查小組」，通過 9 個月藏品清查的方式完成其典藏品總體檢及其未來的改造<sup>30</sup>。並完成了大部份藏品的保存狀況分析，以量化的方式達到有效的藏品狀況科學管理，進而擬訂典藏修復計劃及時程，成立該館專屬的文物修復工作室。雖然該文物修復工作室受限於空間與人力尚未能執行較重要藏品的修復工作<sup>31</sup>，但畢竟是有了一個好的起步，所以如何化危機為轉機，國立台灣博物館的例子應該可以給我們許多啟發。

當然通過藝術品保存修復展示的方式讓民眾瞭解藝術品的保存修復的重要性是博物館教育的任務，而當大眾確實體認到藝術品保存維護之不易進而回饋到民意基礎，民眾意識到文化資產保存的重要性時再去影響政策的走向，形成一種良性的循環，這是一項漫長的教育工作，若僅僅通過類似畫展的展覽方式，是無法令人有深刻的理解或認識，那保存修復展示的教育功能似乎就被窄化了，而文資中心在此一計劃中辦理了人才培訓計劃與研討會剛好可以補其不足之處。

## 五、研討會與人才培訓

由前述已知此次的保存修復計劃除作品修復及展覽外，另一個特點即辦理相關的文物修復人才培訓及為期三天的國際研討會。『國立文化資產保存研究中心籌備處為保存台灣早期美術文化資產，特於 96 年 1 月 23 日至 24 日假台中國美館演講廳舉行「珍藏台灣—繪畫保存修復國際研討會」；1 月 25 日則移師台南文資中心國際會議廳舉行畫作保存修復實例探討座談會……自 95 年 5 月至 12 月間，藉由二案修復師修復國美館典藏之席德進油畫 32 件及早期台灣膠彩畫、水墨畫作 6 件，公開甄選 8 名學員進行繪畫修復人才培訓。95 年 12 月 8 日起至 96 年 1 月 28 日於國美館展出修復成果。』<sup>32</sup>

此次研討會邀集的國內外專家學者包括本案的兩位修復師共有 9 人作論文或案例的發表，其中日本專家 3 人、西班牙專家 2 人、加拿大專家 1 人、台

<sup>30</sup> 李子寧，〈從清查到修復：國立臺灣博物館人類學組典藏的新定位與再思考〉，《94 年度博物館典藏品保存維護規劃與實務研討會專輯》，2005 年，頁 1-11。

<sup>31</sup> 蘇郁晴，〈趨向整體性的藏品保存維護——國立臺灣博物館人類學組藏品修護計畫案例討論〉，《94 年度博物館典藏品保存維護規劃與實務研討會專輯》，2005 年，頁 37-52。

<sup>32</sup> 《2007 珍藏台灣—繪畫保存修復國際研討會議程手冊》，頁 2。

灣專家 3 人<sup>33</sup>。研討會發表之內容主要有科學檢測、文物修復技術及本案所涉及的人才培訓計劃案例，兩天的活動安排相當緊湊，內容紮實，會議中不斷闡述預防性保存為現今文物保存維護的實踐重點，對於目前台灣文物保存維護工作在觀念上確實有進一步的釐清功能。美中不足，針對修復技術的部份細節或作法未能進一步說明，當然這除了有時間上的限制外，更多的是技術的傳授有時是一定要實際操作才有可能解釋清楚。所以文資中心在此一修復計劃案中安排了為期 8 個月的保存修復人才培訓計劃，企圖達到更為紮實的人才培訓目的。

在人才培訓計劃共分為兩個部份，一是由張元鳳所帶領的膠彩畫作品保存修復人才培育，學員四人，皆為台南藝術大學古物維護所的學生；一是由郭江宋執行的席德進油畫作品保存修復人才培訓，學員四人，(尚待瞭解)。由張元鳳所擬之計劃內容概述得知：「本計劃委託單位期待能達到拋磚引玉的效果，喚起民間共識，積極參與保存台灣珍貴的文化資產。與以往修復活動不同的地方是除了確切完成修復任務之外，並將藉由此次修復活動提供之案例來教育修復專業技術與觀念，培訓專業人才，以公開交流、教育推廣的理念將文物修復精神更透明化、系統化的呈現於人才培育計劃中。課程內容包含認識修復藏品特徵與年代材質歷史；如何檢析、辨讀膠彩作品之劣化狀況，修復前之檢視登錄工作等等，於實際修復過程案例討論中適度讓學員參與修復紀錄與學習，建立正確修復態度與觀念，並加強學員對文物預防性保存之觀念。<sup>34</sup>」在膠彩畫作品保存修復人才培育計劃除完成國美館所委託之 6 件館藏作品外，另由私人提供兩件收藏品供學員實際操作修復用，共計 8 幅<sup>35</sup>。由於一般的學校教學最被詬病的地方為太重理論而少實務操作的經驗，而台南藝術大學的古物維護所能以實物作第一線的教學，並以私人藏品為學生來實作，猶如傳統的師徒制方式，確實可以相當程度上彌補原教學不足之處，而類似的實戰經驗，勢必能進一步印證其所學之理論。

2004 年 2 月至 5 月在中國北京展開一項文物保護修復培訓計劃－「中意

---

<sup>33</sup> 日本專家有日本東京藝術大學歌田真介先生、半田昌規先生及日本吉備大學下山進先生；西班牙專家有西班牙馬德里大學 Marta Plaza Beltrán 女士及西班牙馬德里國立文資中心修復師 David Juanes Barber 先生；加拿大專家為修復師 Ann Shaftel 女士；台灣專家有國家同步輻射研究中心陳東和先生、國立台南藝術大學古物維護所張元鳳女士、國立台灣藝術大學郭江宋先生。

<sup>34</sup> 張元鳳，〈膠彩畫作品保存修復人才培育計畫〉，《2007 珍藏台灣－繪畫保存修復國際研討會議程手冊》，2007 年，頁 200。

<sup>35</sup> 同上註。

合作支持北京中國文物研究所文物保護修復培訓項目」，四個月的培訓共集合了 27 位義大利教員、18 位中方教員，累計向來自中國各文物保護機構的 67 位學員教授了 1400 餘課時的課程，所涉及的專業領域有陶瓷與金屬的修復、石質的修復、古建築的修復、考古發掘現場的保護<sup>36</sup>。這項跨國合作的修復人才培訓計劃，顯示中國在經濟起飛之際於文物保護工作的另一項不同的意義。其文物修復技術的傳承由傳統的師徒制到 80 年代後期在各大專院校設置文物保護學系或專業<sup>37</sup>，到現在的跨國合作的專題培訓班。當然在中國的古文物修復其歷史相當久遠<sup>38</sup>，而現在所談的文物修復主要指結合現代科學技術與檢測方式下的修復技術，若以此一標準來認定，那歐洲當然是較早完成相關的理論體系與技術的建立，若是以科學技術來分野傳統與現代，那自從 X 光射線在 1895 年 11 月被倫琴所發現似乎是一個分水嶺，然該技術被應用於文物的檢測則是近幾十年的事情，果若要定義現代修復就不可離開在 1939 年創立義大利中央修復研究所的伽薩雷·布蘭迪（Cesare Brandi, 1906-1988）於 1963 年所著的《修復理論》（Teoria del Restauro）一書中，以明確的概念釐清了長久以來混亂的修復理論<sup>39</sup>。所以中國在 2004 年的這一修復人才培訓計劃，是在繼敦煌莫高窟<sup>40</sup>、北京紫禁城及西安法門寺出土文物<sup>41</sup>的國際合作之後，又再進一步的工作。前述三者的合作方式為固定標的物的保存修復為目的，其人才培育與技術交流的影響層面較為集中，然 2004 年的這場中、義合作計劃，其目標除成立一個文物保護修復培訓中心外，更把全中國的文保單位納入其培訓的對象，假以時日對中國的文物保存修復當會發生質的變化。

反觀台灣的文物保存修復人才培育，除效果零散外，更無宏觀的長期規劃。當然我們肯定此次文資中心的人才培訓計劃，由兩位修復師各帶 4 名學員以長達 8 個月的時間來學習，這樣的方式就類似傳統師徒制的短期培訓班，然而此一方式僅能算是對文保維護的入門學習，完成此一培訓的學員尚未能獨立

---

<sup>36</sup> 馬里奧·米凱利、詹長法主編，《文物保護與修復的問題》，北京：科學出版社，2005 年 11 月，頁 6。

<sup>37</sup> 周寶中〈文物保護科技的發展歷程和前景〉，《文物修復研究（3）》，北京：民族出版社，2003 年 8 月，頁 4。

<sup>38</sup> 同上註。

<sup>39</sup> 張素雯，〈現代修復理論與應用〉，《94 年度藝術修復與保存研討會》，高雄：正修科技大學藝術中心，2005 年 12 月 9 日，頁 8。

<sup>40</sup> 敦煌研究院編，《敦煌研究文集-石窟保護篇·上》，蘭州：甘肅民族出版社，1993 年 6 月，頁 2。

<sup>41</sup> 陝西省考古研究所編，《修復與保護》，西安：陝西人民美術出版社，1996 年 1 月。

操作<sup>42</sup>，由而由台南藝術大學古物維護副教授張元鳳所帶領的四名學生，即使在將來完成學業，也未必能順利進入台灣公部門的文保系統。原因除前述的公務人員任用制度的影響外，事實上修復工作很多時候還是必須依靠師徒制或是由前輩帶領新手的方式來進行，以確保文物的修復受到最完整的觀照<sup>43</sup>。而現階段除國立故宮博物院與國立台灣博物館有自己的文物修復單位及人才外，其他館室若不是缺乏專業人才<sup>44</sup>就是沒有專業設備與空間<sup>45</sup>，更重要的是許多的專業人才就算進入了公務體系就有許多擺脫不掉的公文流程及文書作業，以致很難完全投入自身的專業與技術，這是否意味著整個文資系統甚至到整個國家的文官任用制度已出現了嚴重的缺陷。所以擁有一技之長的專業人員在這急需文物修復人才的環境下，卻多不願或無法進入政府機構，轉朝向成立私人工作室而成爲各館室的下游廠商或收藏家的專業顧問。

## 六、科學檢測與展示

國美館此次的修復計劃特別強調修復前的科學檢測，油畫的部份由國立故宮博物院科技室進行了其中 6 件作品的紅外線攝影及 X 光線的透視檢視，再由中央研究院國家同步輻射研究中心進行 3 件作品的 PIXE 顏料成份分析。膠彩、水墨畫的部份則除文資中心研究組進行了 X 光射線螢光能元素分析(XRF)檢測，其餘檢測由台南藝術大學古物維護所自己完成，包括：(一) 作品狀況檢測 1. 可視光檢視(正常光、透光、側光照相與攝影)、2. 非可視光檢視(紫外線、紅外線照相)、3. 顯微鏡檢視(32X 顯微鏡、偏光顯微鏡)，(二) 基底材採樣檢測，(三) 黴菌檢測。

比較同一計劃的兩個不同單位的修復紀錄與檢測紀錄完整度，私人工作室與學術單位畢竟是有設備與人力的差異，學校單位作爲人才的培訓可以充分利

---

<sup>42</sup> 郭江宋於 2007 年 1 月 24 日的「珍藏台灣－繪畫保存修復國際研討會議」，〈席德進油畫作品保存修復人才培訓計畫〉發言內容中表示，這些學員僅能算是剛入門，還必須通過長期的學習才能執行修復工作。

<sup>43</sup> 故宮主任秘書金士先「他指出，學生在校學的主要仍是理論，要真正可以上手，就是實務上的師徒相傳，尤其是書畫至今裝裱仍求傳統手法，更是明顯。新進人員進入書畫處，學習修復，經過一段時間若真的可以動手了，也只是能先碰綾頭，就是書畫捲軸頭尾空白的部份。再逐漸視表現調整。」林志成、李維菁／台北報導，〈出了故宮台灣無修古玉人才〉，中國時報 A3 版面，2007 年 3 月 28 日。

<sup>44</sup> 台中國美館原設置一間油畫修復工作室，迄今尚未有專業人員進駐。

<sup>45</sup> 高雄市美術館的館員已有二人完成台南藝術大學古物維護所的在職研究生課程，但缺乏設備與經費的情況下亦僅能從事典藏保存或文書工作等事宜。

用現成的設備（不管這項檢測到底對作品或修復而言有無絕對的必要性），而為作品檢測所應負擔的開銷當然可以算在教育成本上面，這本就是其所肩負的教育職責所在。然私人工作室卻遠沒有這樣的條件，要進行較為深入的科學分析，勢必得處處借助外界的力量。若此次的計劃少了文資中心居中協調，則國立故宮博物院科技室、中央研究院國家同步輻射研究中心應該也不會進行該 9 件油畫的檢測工作，對私人工作室而言每一項檢測工作都要考慮到成本，除非受託作品真有必要及委託者願意負擔這樣的經費，否則不會主動提出要進行其工作室以外的科學檢測。或許透過這次檢測的工作，真能發現創作者的一些心路歷程，但席氏的油畫主要都是在 50 至 80 年代所創作，對於現代的油畫材料而言，這幾十年來變化不大，若是做為未來席氏作品的真偽鑑定基礎資料，是有其一定價值，若要做為修復師的修復工作參考，其效果恐怕有限，再考量時間與成本，私人修復工作室應該不太可能去執行類似的工作，所以科學檢測可說是研究單位及學術單位所應執行的工作，而文資中心或美術館確實應擔起這一工作。理想的情況是每件將要進行修復的文物皆能受到一定的科學檢測工作，而事實能完成這樣的工作可能佔所有案子的百分之一不到，而科學檢測也並非藝術品修復的萬靈丹，若是過於迷信科學，反而會讓我們的文物修復工作室礙難行，歌田真介便指出在即便在日本，受限於時間與人力，並非每一件要修復的作品都會事前進行各項科學檢測<sup>46</sup>，其實他可能是要表達事實上並非每件作品都有檢測的必要。

由展覽現場研究者所作記錄與其修復人才培訓計劃成果報告顯示席德進油畫才是此次保存修復展的主角，除作品數量的差距外，在強調科學檢測的成果中，席氏的 9 件油畫共作了三項檢測工作（6 件完成紅外線與 X 光線的照相檢測，另 3 件完成 PIXE 顏料成份分析），而膠彩及水墨的部份雖只有 6 件作品，但每一張都有較完整的檢測與紀錄。可是席氏的油畫檢測報告被輸出放大與作品並列作比較，而膠彩、水墨的 6 件作品卻相對低調的呈現其檢測的結果，僅有一件木下靜涯的「花鳥」把修復前後及部份的檢測照片作為輸出與作品作一對照，其餘報告則以書面形式呈現。

當然此次的修復計劃一開始便是鎖定以席德進的畫作為主要標的，而當初文資中心與贊助廠商帝亞吉歐所談及的贊助計劃並未包括到膠彩、水墨的修

---

<sup>46</sup> 歌田真介，日本東京藝術大學教授、修復師。他在 2007 年 1 月 25 日於台南的文資中心進行「藝術保存修復在台灣：從觀念到實作」的研討會中的發言。

復，以致於整體的文宣與展示成果皆聚焦於油畫修復的部份，但筆者以為若是此次的展示是以保存修復與科學檢測為主要訴求，其實只要展出此一計劃內完成修復的作品便以足夠，甚至席氏的作品 32 件不用全部展示，而加強每一件作品修復前所完成的檢測紀錄，讓修復過程及檢測的紀錄以更完整對照方式來呈現，才不致失焦而出現展覽內容與主題不盡符合的情況。進一步來說，若能營造一個修復工作的場景，將所有的過程包括工具的使用與修復材料以實物呈現並加以說明，則其展示教育功能才能更加突顯。

## 七、小結

筆者認為既然被修復的作品已經花了時間與經費進行過修復前的檢測工作，若能再進行修復後的科學檢測才算完整，因為經過修復勢必會對作品造成一定的改變。而看到很多的研究調查報告，絕大多數都是修復前的研究與檢測，對於事後的科學檢測反而很少，如此我們如何去理解修復對一件作品所造成的影響，這可能有一項重要的訊息隱藏在這樣的現象之下。若是修復師所使用的材料或技術在某一環結出現差錯，我們將無從得知。更何況所謂的修得好或不好，通常肉眼是很難判別的，除非是很離譜的錯誤，而且好與不好又是過於主觀的看法，就文物修復技術而言沒十全十美的，每項材料與技術都有其不足之處，往往因人的位置不同而有不同的看法。例如私人收藏家往往就希望修復的地方能不被人看出，而博物館的精神是只要不妨礙到觀眾的視覺習慣與整體美感，文物即便損傷只要沒有繼續惡化的情況，也未必要進行修復，既使要修復也是儘量減低對文物的影響，所以才會有可逆性的原則產生，但所有可逆性都是程度的問題而已，也因為這一原則所以在油畫修復上面有兩個動作是最常被拿出來討論的，一是畫面清洗的動作，另一則為新、舊畫布托裱的工作。前者為動作不可逆，後者為材料的可逆性的爭議。至於補彩與全色的動作反倒是跟此原則較無直接關係，如果使用的顏料為水彩或修復專用顏料即可輕易去除。

但筆者認為一份好的修復成果報告，除技術的含量之外，其中本質性的問題，如修復的概念、真實性原則與美學上的考量，都應更好的陳述出來，這亦是執行科學檢測的主要目的。 (本研究整理)