

### 主題3：材料科學與數據

### Topic 3: Materials Science and Data

## 傳統書畫的裝裱與修復對重建臺灣藝術史的意義

### The Significance of the Mounting and Restoration of Chinese Pictorial Art to the Reconstruction of Taiwanese Art History

林煥盛

國立雲林科技大學文化資產維護系副教授

Lin Huan-Sheng

Associate Professor, Department of Cultural Heritage Conservation, National Yunlin University of Science & Technology

#### 摘要

書畫裝裱，往往被當作是作品的裝飾或起到保存的功能，但從裝裱的相關史料中發現，書畫裝裱深受政權轉移與文化遷徙所影響，反映著時代的變動。裝裱到底是一個什麼樣的文化載體，具有這麼大的象徵性呢？1895年日本開始殖民臺灣，短短的50年後，1945年國民政府渡海遷臺，這些都是近代臺灣在政權轉移與文化遷徙上的大事件。

光復初期，于右任梁寒操等國府新貴的書畫應酬活動，銜接上了日治時期臺灣書畫紙裝裱的形式與品味。然而這個發展並沒有成為常態，很快的臺灣日治時期書畫裝裱樣式就不見蹤影，取而代之的是中國傳統書畫的裝裱樣式。

本文將透過修復案例分析，集結我從2006年到現在修復過與臺灣美術相關的案例，從修復師的觀察，來說明書畫裝裱與修復對重建臺灣藝術史的意義。

關鍵字：臺灣書畫裝裱、修復、紙裝裱、葉榮鐘、于右任

## Abstract

The mounting of paintings and calligraphic works has long been construed as a decorative touch or a conservation measure. However, if we review the history of this practice carefully, it becomes clear that this practice has been profoundly influenced by political power transfer and cultural change. Thus, we may wonder why mounting, as a vehicle of culture, is imbued with such important symbolism. Taiwan was under Japanese colonial rule between 1895 and 1945, followed by the Nationalist Government's retreat from China to this island. Both of them were of crucial importance for the political power transfer and cultural change in modern Taiwan.

In the early years of Taiwan retrocession, the gatherings of distinguished artists (e.g. Yu You-Jen and Liang Han-Tsao) incorporated the form and taste of the paper mounting practice used to prevail in the Japanese colonial period. Nonetheless, such a development did not continue but was quickly replaced by the introduction of traditional Chinese mounting style.

Focusing on the Taiwanese artworks I have restored since 2006, this paper seeks to address the significance of the mounting and restoration of Chinese pictorial art to the reconstruction of Taiwanese art history from the perspective of a restorer.

Keywords: mounting of Taiwanese paintings and calligraphic works, restoration, paper mounting, Yeh Jung-Chung, Yu You-Jen

## 一、前言

裝裱的日語漢字稱為表具。經營書畫裝裱的商家稱為表具店、表具屋或表具師，而表具師也是以書畫裝裱為業者的職稱。日本裝裱的發展史與中國的交流，關係密切。期間經過了以京都為中心的室町幕府以及後來的茶道掛物等審美意識，其材料的配置與鑑賞的知識體系，讓京都表具成為獨特的日本傳統藝術。同時也讓能擁有與能鑑賞的人，成為一種階級身分的象徵。<sup>1</sup> 這也讓京都表具在日本的傳統視覺文化中，享有至高的尊榮。在日本國內的表具師莫不以此為準則。

本文整理《臺灣日日新報》的紀事後發現，表具師隨著日本的殖民來到臺灣，表具店除了裝裱之外也兼具美術品的展示與販賣。日本殖民政府利用教育展覽會、書畫展覽會，與正廳改善運動的制式表具，來助長殖民統治的政治手段，讓臺灣人透過官方規定的日本表具的內容與形式，學習與體會日本人的社會生活，進而獲得與日本人平等的地位或對待。

本文企圖透過討論臺灣裝裱與東亞的交流模式及意義，希望將臺灣裝裱賦予東亞的新定位。臺灣地處東亞周邊，因中國移民與日本殖民的關係，臺灣裝裱深受中國與日本的影響。1895年日本政權殖民臺灣與1945年中國的國民政府光復臺灣，這是近代臺灣歷史上的兩大分水嶺。在這麼短短的50年之間，臺灣歷經了兩次東亞近代史上的大變動。光復初期也因此是本文重要的觀察時段，與日治時期相比，反映出不同政治氛圍裡臺灣裝裱在形式與意義上的變化。政治因素往往牽動著文化的發展。書畫裝裱就成了一種隱形的政治語言，象徵著時代的變動。

日治時期臺灣裝裱的相關研究，亟待開發。不過，當臺灣裝裱被放在日治時期新式的消費文化或書畫美術相關活動等研究領域時，相關的研究成果則有一個大致的論述模式，如強調殖民政府帶來的現代性，或國家與階級的認同。<sup>2</sup>

<sup>1</sup> 有關日本裝裱發展史相關的研究參考山本元，《裱具の栞》（京都：艸芸堂，1920年）。宇佐美直八，《京表具のすすめ》（京都：法藏館，1991年）。

<sup>2</sup> 黃美娥，〈差異／交混、對話／對譯——日治時期臺灣傳統文人的身體經驗與新國民想像〉（1895～1937），梅家玲主編，《文化啟蒙與知識生產跨領域的視野》（臺北：麥田

臺灣裝裱作為日治時期臺灣新文化的一環，當然少不了以上的論述模式，來探討其在臺灣日常生活中的發生過程與參透作用，及所反映的文化意義。然而裝裱文化在東亞歷史悠久，臺灣裝裱的發展不能自外於東亞的脈絡。本文亦著重討論裝裱在東亞歷史上多次政權轉移與文化遷徙的過程中扮演的角色，來說明臺灣裝裱與東亞的交流模式及意義。

裝裱的研究無法脫離藏品。本文將以國立清華大學圖書館特藏組所藏葉榮鐘先生收藏的書畫作品為主要討論案例，該作品群跨越日治與光復初期，在藏品調查與修復現場發現的內容，彼此交相比對，有助於延生臺灣裝裱的多元面貌與論述。更值得注意的現象是，筆者在藏品田調的過程中發現現存為數不少的臺灣日治時期「紙裝裱」作品，以各類加工印刷紙作為裝裱材料的作品。紙裝裱是日本裝裱的樣式之一，透過日本的殖民在臺灣盛行。但筆者將之以「紙表具」、「紙表裝」或紙裝裱最具代表的材料「揉紙」(momigami)等關鍵字搜尋《臺灣日日新報》，卻不見任何資料。這是新聞紀事與現存藏品之間的極大落差。

## 二、《臺灣日日新報》中所見日治時期臺灣裝裱文化的形成

本文分別以日語漢字中常用的「表具」、「裱具」、「表裝」、「裱裝」來檢索《臺灣日日新報》有關於裝裱的相關紀事，<sup>3</sup>資料則數為表具(47)、裱具(2)、表裝(17)、裱裝(3)，很顯然的日語漢字表具與表裝是日治時期臺灣裝裱最常用的詞彙。

早在1902年(明治35年)《臺灣日日新報》便開始出現表具師的相關消息。<sup>4</sup>

---

出版公司，2006年），頁261-316。黃琪惠，〈臺灣書畫收藏與傳統文化再詮釋〉，《史物論壇》第5期（2007年12月），頁139-186。陳玉箴，〈食物消費中的國家階級與文化展演：日誌與戰後初期的「臺灣菜」〉，《臺灣史研究》第5卷第3期（2008年9月），頁139-186。克卡兒（Katarzyna J. Cwierka）著、陳玉箴譯，《飲食、權力與國族認同：當代日本料理的形成》（臺北：韋伯文化國際出版有限公司，2009年）。曾品滄，〈日式料理在臺灣：鋤燒（スキヤキ）與臺灣智識階層的社群生活（1895-1960年代）〉，《臺灣史研究》第22卷第4期（2015年12月），頁1-34。葉碧苓，〈日治時期臺灣出版之畫圖錄〉，《臺灣學研究》第18期（2015年12月），頁17-52。

<sup>3</sup> 漢珍數位〈臺灣日日新報及漢文臺灣日日新報整合檢索平臺〉。

<sup>4</sup> 〈女ごゝろ〉，《臺灣日日新報》（1902年2月7日），第5版。

1902年是1895年日本領臺之後的第7年，可以說幾乎與日本領臺同時，時間上相當早，便開始有日本籍的裝裱師來臺定居營業。1911年關於臺灣人裝裱技術的紀事，提到臺灣人「專學支那式。頗涉艸率。而鮮有能為內地式者。」<sup>5</sup>而臺灣人也意識到「以支那式非流行物。更就內地人裱具師而學之。」<sup>6</sup>新的文化認同儼然已經在臺灣人社群中形成。

重要慶典時，在各町會的組織中，表具店擔任裝飾街坊的工作，而且已經發展成年度的活動。表具店也扮演慶典臨時事務所的工作。在1909年（明治42年）的一則有關〈臺灣神社祭典彙報〉中記載，當時臺北就有大同會的神島表具店、北門會的中野表具店，裝飾品當中還包括了屏風與臺灣神社掛軸等。<sup>7</sup>而「臺灣書畫會」也將事務所設置在西門街的神島表具店，辦理書畫抽籤卷的發放與兌換事宜。<sup>8</sup>「臺灣書畫會」是一個結合表具店展售新舊書畫的組織。1910年（明治43年）臺灣書畫會年度例行展覽會，展出古書畫與新書畫，同時寄贈了4件額裝作品，以及書畫家當場揮毫，而負責這些庶務工作的有，書院街神島表具店、撫臺街中野表具店、府前街達摩堂表具店、府後街市原表具店等4間。<sup>9</sup>在1917年（大正6年）仍可見到類似的活動在臺北府前街神島表具店樓上，陳列170多張的書畫供人縱覽。<sup>10</sup>

宗教法會活動也會與表具店配合，如撫臺街的中野表具店就負責木の葉連淨るり會的活動。<sup>11</sup>

表具店的營運項目除了新舊書畫的展覽販之外，畫家的繪畫活動也以表具店作為據點。1911年（明治44年）知名畫家田能村竹田的曾孫田能村小竹來臺，此地同好組織了小竹畫會，令其揮毫，也為其作品籌湊潤筆費用，主辦的是書院街神島表具店。<sup>12</sup>這個模式，也發生在1918年（大正7年）名古屋的南宗

<sup>5</sup> 〈裱具術之進步〉，《臺灣日日新報》（1911年10月1日），第3版。

<sup>6</sup> 同上註。

<sup>7</sup> 〈臺灣神社祭典彙報〉，《臺灣日日新報》（1909年10月19日），第7版。

<sup>8</sup> 〈書畫會の抽籤に就て〉，《臺灣日日新報》（1909年11月26日），第5版。

<sup>9</sup> 〈臺灣書畫會〉，《臺灣日日新報》（1910年10月5日），第5版。

<sup>10</sup> 〈臺灣書畫會〉，《臺灣日日新報》（1917年2月7日），第6版。

<sup>11</sup> 〈木の葉連淨るり會〉，《臺灣日日新報》（1910年3月31日），第2版。

<sup>12</sup> 〈臺灣書畫會〉，《臺灣日日新報》（1911年11月10日），第7版。



圖1 梅檀社第1回試作展會員合影

畫家後藤竹堂來臺攬勝，同好們為其籌組了百畫會，連絡處為西門外街石井表具店。<sup>13</sup>此外，表具店並且連結知名畫家，作為表具屋開店的促銷活動。1925年（大正14年）臺北市若竹町岩田鼎氏新開了表具店，特別商請了來臺的小波山人到店揮毫。<sup>14</sup>日本國內的畫家旅臺，並由表具店邀請書畫同好，為其舉辦畫會，展售作品的方式，已然成為日治時期臺灣表具店營業的主要模式。

這些表具師大多為日本籍，由日本渡臺。1926年（大正15年）末廣町表具師石井又三郎就舉辦了渡臺15週年的書畫展。<sup>15</sup>1929年（昭和4年）石井貫誠堂則以創業20週年的方式舉辦了書畫展覽會。<sup>16</sup>只有極少的情形是日本國內的表具店到臺灣來取件回去製作的，1925年（大正14年）京都的表具屋京華堂吉村彌之助表具師，來臺灣招攬作品回國，做好之後再送回臺灣的例子，就被報導為不曾聽聞過的事情。<sup>17</sup>

表具店成為新舊書畫展售的重要據點，就連當時由陳進、郭雪湖、木下靜涯、村上無羅、鄉原古統等，於1930年（昭和5年）組成的「梅檀社」（圖1），也把臨時事務所設在臺北市木町神島表具店。<sup>18</sup>

<sup>13</sup> 〈竹堂百畫會〉，《臺灣日日新報》（1918年9月10日），第7版。

<sup>14</sup> 〈表具屋開店〉，《臺灣日日新報》（1925年3月15日），第n02版。

<sup>15</sup> 〈石井表具師の書畫展〉，《臺灣日日新報》（1926年4月2日），第5版。

<sup>16</sup> 〈石井貫誠堂書畫展覽會〉，《臺灣日日新報》（1929年3月23日），第n01版。

<sup>17</sup> 〈京都表具屋の出張〉，《臺灣日日新報》（1925年3月18日），第n02版。

<sup>18</sup> 〈有志研究畫團『梅檀社』生る〉，《臺灣日日新報》（1930年2月4日），第n02版。

1933年（昭和8年）臺北市的表具營業者組成了臺北表具業組合，事務所設置在末廣町の倉橋商店內。<sup>19</sup>倉橋商店是一家日本人經營的表具材料商。1938年（昭和13年）它位於新起町の支店，發生了店員盜出材料販賣的事件。<sup>20</sup>這雖然只是件竊盜事件，但從中可以讀出許多與當時臺灣表具業發展相關的消息：

- 一、日治時期臺灣裝裱，材料與技術都從日本引進臺灣。
- 二、店員雇用了臺灣本地人，表具業並非只有日本人。
- 三、表具材料商的經營者，還包括了所謂的支那人（中國人）。但我們無法從這條消息中判斷，支那人的表具材料商與從中國進口表具材料的實質關係。

隨之而來的問題是，有沒有臺灣人的表具師呢？

所有《臺灣日日新報》上的記載都是以日本籍的表具師為主，不禁要問有沒有臺灣籍的表具師呢？答案是有。2013年臺北市政府文化局出版了《生命的對話——陳澄波與蒲添生》，這讓臺灣人表具師的資料第一次被刊登出來（圖2）。<sup>21</sup>



圖2 《生命的對話——  
陳澄波與蒲添生》  
陳紫薇與蒲添生的  
結婚照

<sup>19</sup> 〈表具業組合設立〉，《臺灣日日新報》（1933年2月13日），第7版。

<sup>20</sup> 〈表具材料を盗み出す〉，《臺灣日日新報》（1938年8月13日），第n02版。

<sup>21</sup> 蒲添生雕塑紀念館，《生命的對話——陳澄波與蒲添生》（臺北：臺北市政府文化局，2012年），頁128。

陳澄波（1895-1947）與蒲添生（1912-1996）為姻親關係。這張照片是1939年陳澄波的大女兒陳紫薇與蒲添生的結婚照，當中還有媒婆李德和（張李德和）。這些人物的往來，讓我們得以想像日治時期臺籍表具師與畫家往來緊密的關係。

蒲添生家的例子，也可以幫助我們了解臺灣表具師養成的背景。傳統上裝裱師父大多能畫能裱，這也包括了宗教科儀所需的神佛畫像，同時也兼裝飾廳堂或者安置佛堂的工作。蒲添生的祖父蒲榮玉是位畫家兼佛像雕刻師，父親蒲嬰也精於人像，同時在嘉義美街掛牌「文錦表具師」以裱畫為業。<sup>22</sup>根據蒲添生的說法當時附近許多的日本人也會將作品送來裝裱。<sup>23</sup>這家店後來被蒲嬰的大徒弟陳育鏗頂下並於舊址繼續營業至今。<sup>24</sup>在蒲家的例子被報導之前，最為人知的是林玉山家，也曾在嘉義從事過裱畫業。

畫家或畫會的活動與表具店緊密集合的情形是日治時期臺灣裝裱文化的特色，光復之後隨著以師大美術系為主的美勞教師養成教育，造就了師大門口和平東路上裝裱店齊聚的景況。

有關日治時期臺灣裝裱的審美趣味，《臺灣日日新報》所見的則是由日本品味主導。1937年（昭和12年）的有一則描述掛軸裝裱的傾向，強調最近用色與布料以安定沈穩為宜。<sup>25</sup>這與殖民政府廣開新式學校教育並推行的教育品書畫展覽會（圖3）關係密切，<sup>26</sup>以及1930（昭和8年）年起臺灣人家庭正廳改善運動（圖4），<sup>27</sup>透過正廳掛軸的展示，以奉祭神社的掛軸日の丸君が代的歌詞為主，作為殖民政府管理信仰模式的延伸。1938年（昭和13年）臺北北署收押了數十張不合時局的掛軸 原因就是使用了冒瀆國體尊嚴的圖案或粗雜的掛

<sup>22</sup> 同註19，頁86。

<sup>23</sup> 同註21，頁86。

<sup>24</sup> 同註21，頁203。

<sup>25</sup> 〈色や用布なども落著いたのが良い軸物表装の傾向〉，《臺灣日日新報》（1937年11月16日），第n04版。

<sup>26</sup> 書畫展覽會的相關資料，參閱李玉瑾等編《典藏臺灣記憶：館藏臺灣學研究書展專輯，2010》（臺北：國立中央圖書館臺灣分館，2010年），頁127-128。

<sup>27</sup> 臺灣人家庭正廳改善運動的相關資料，參閱李玉瑾等編《典藏臺灣記憶：館藏臺灣學研究書展專輯，2009》（臺北：國立中央圖書館臺灣分館，2009年），頁100。



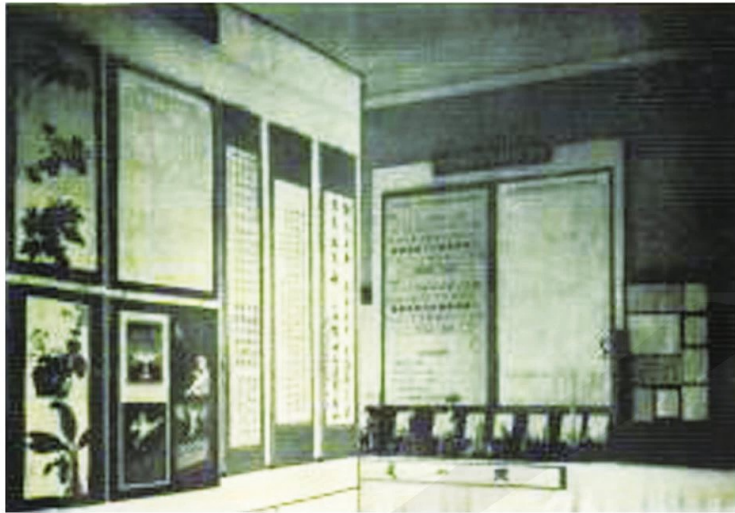


圖3（左） 書畫展覽會

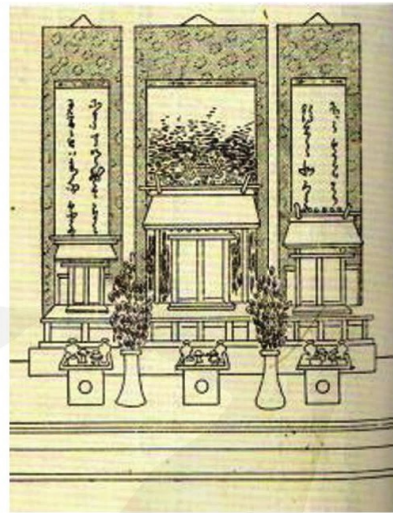


圖4（右） 臺灣人家庭正廳改善運動

軸。<sup>28</sup>1940年（昭和15年）日本在太平洋地區的戰事逐漸擴大，依據奢侈品禁令同年8月起不能用金絲線製成的金襴織品來裝裱掛軸，到了11月就連掛軸也不能販賣了。<sup>29</sup>

### 三、藏品所見典型的臺灣裝裱樣式——紙裝裱

葉榮鐘（1900-1978）的收藏對於探討日治與光復初期的臺灣裝裱，極具代表。他的一生跨越日治及光復初期的國府時期，見證了臺灣近代的政權轉移以及文化遷徙。他原籍彰化鹿港，字少奇，號凡夫，筆名奇、掃雲、葉天賴等。他最為人知的是參與了林獻堂籌組的「歡迎國民政府籌備會」，也參加了丘念臺組成的「光復致敬團」，於1946年8月前往南京等地參加受降儀式，並拜會蔣介石總理及各級官員。2003年起，葉氏家屬將其手稿、剪報、藏書等資料，捐贈給國立清華大學圖書館特藏組，2004年起開始數位化成為研究臺灣近代文史的重要資料。這批作品，以書法為主，亦非個人收藏的傳世名跡，大都為人物往來的交誼餽贈之作，部分是臺灣在地仕紳如林熊祥掛軸（圖5）、莊

<sup>28</sup> 〈粗雑な圖案、表装の正廳掛軸を取締る北署で十數本を押収〉，《臺灣日日新報》（1938年2月23日），第7版。

<sup>29</sup> 〈掛軸を金襴表装及び販賣出來ますか〉，《臺灣日日新報》（1940年8月24日），第n04版。



圖5-8 (由左至右) 分別為：林熊祥書法軸、莊太岳書法軸、于右任書法軸、梁寒操書法軸

太岳掛軸（圖6），還有隨著國民政府來臺的政治新貴于右任掛軸（圖7）與梁寒操掛軸（圖8）。

葉榮鐘的這批作品都保存了1945年臺灣光復前後當時原來的裝裱樣式。不像國立歷史博物館所收的魏清德舊藏書畫，入館後有過重修，並將原裝裱更換，這對了解臺灣裝裱的發展是極大的遺憾。這個差別，讓葉榮鐘所藏的這批墨跡，更清晰的勾勒出光復前後政權移轉與文化遷徙的種種樣貌。

葉榮鐘的藏品中出現了許多紙裝裱，這是日治時期臺灣裝裱很具特色的例子。紙裝裱也就是用各種不同的加工紙，比如有揉紙，用厚層顏料在紙面上揉出一種龜裂文樣的加工紙。為了區分方便，本文將之稱為「顏料揉紙」。隨後有將這種龜裂文樣模型化，用印刷量產的揉紙，本文稱之為「模印揉紙」（圖9-12），還有一些是印有圖案紋樣的「印刷紙」。紙裝裱的具體結構：畫心通常為長條型，畫心上下偶見會有錦眉者，但這在裝裱形式上無關時間先後，畫心四週只鑲圈一種加工紙的料子，鑲料的左右從上到下會加上約一指寬的小邊，料子通常是織品，因為織品的材質比用紙更堅固耐摩，具有保護的作用。

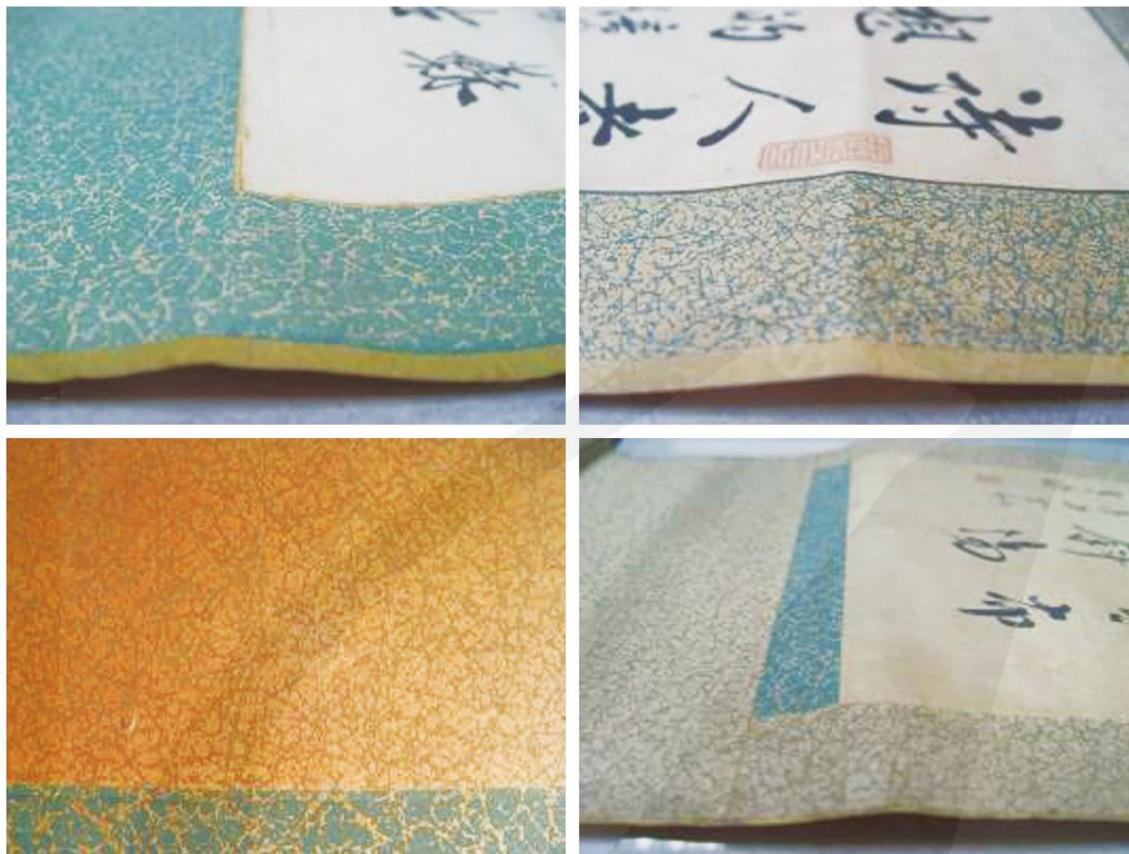


圖9 林熊祥書法軸紙裝裱細部紋樣

圖10 莊太岳書法軸紙裝裱細部紋樣

圖11 于右任書法軸紙裝裱細部紋樣

圖12 梁寒操書法軸紙裝裱細部紋樣

9	10
11	12

其中值得注意的是，于右任與梁寒操贈送給葉榮鐘的作品。這兩位於臺灣光復之後隨國府來臺的黨國大老，餽贈書法作品給臺灣在地重要士紳葉榮鐘，作為友好的關聯，這是臺灣光復前後，葉氏與國民政府積極接觸 迎接新政權的重要見證。其中于右任與梁寒操的書法，裝裱樣式與用料都相同，是「模印揉紙」的紙裝裱，顯然出自同一時期同一裝裱師之手。渡海來臺的文化新貴結合在地品味的裝裱方式，這並非歷史的偶然，無獨有偶的，張光賓於光復初期的作品也是紙裝裱（圖13）。<sup>30</sup>然而這樣的組合並沒有繼續在臺灣發展下去，以臺灣光復後傳統書畫教育最具指標性的國立臺灣師範大學美術系國畫組的歷年留校作品中發現，掛軸類的裝裱方式幾乎完全看不到曾經在臺灣發展了半世紀

<sup>30</sup> 私人收藏。



圖13 張光賓作品的紙裝裱

的樣式，取而代之的是類似臺北故宮博物院書畫藏品所代表的中國正統書畫裝裱樣式。

解釋上述現象，原因在於政治主權移轉與文化遷徙，產生了新的文化主導權，使得原本在地發展了50年的裝裱方式，屈於弱勢，不得不改採新的政權所帶來的中國傳統的裝裱方式。光復後故宮渡海的書畫藏品，以博物院的型態繼續在臺灣展示，這對國府的文化主導權，具有立竿見影的重大意義，影響所及就是師大美術系早期的國畫系學生留校作品當中，已經看不到日治臺灣書畫裝裱的樣式。更有趣的是臺北故宮與日本二玄社合作的複製畫，也對所謂的中國式裝裱起到推波助瀾的作用。以師大美術系為中心的和平東路上，成為新興的裱畫店聚集地，裝裱的樣式與用色都是以二玄社複製品所呈現的故宮品味為主。新的文化主導權影響了書畫裝裱的市場，讓日治臺灣書畫裝裱樣式日漸消失在這塊曾經發展過50年的土地上。

#### 四、臺灣裝裱與東亞的交流模式及意義

日治時期臺灣裝裱，當然與日本的裝裱形式同步發展。但從東亞文化交流的發展史來看，日本的書畫裝裱深受中國的影響。在中國裝裱史的發展過程中，因政治變動與文化遷徙而發生重大改變的，首推宋代渡江南遷浙江。活動於南宋末元初的周密（1232-1298）在《齊東野語》中紀錄了南宋高宗紹興內府，整理並裝裱所藏書畫的分類方式與用料形式等，稱之為「紹興格式」。<sup>31</sup>但他也批評高宗收購北方宣和時期遺物，卻拆去舊裝裱，新作成紹興御府書畫式的做法，使得「今御府所藏，多無題識，其源委，授受，歲月，考訂，邈不可考，為可恨耳」。<sup>32</sup>這是政治權力主導書畫裝裱形式的明顯案例，同時也帶動了長江以南的浙江與江蘇一帶，成為中國書畫裝裱的重鎮。日後元朝入主中國，也將北京內府的書畫收藏，送往杭州重新裝裱。明代蘇州的文風鼎盛，該地區的文人集團，為書畫裝裱植入了淡雅的地方品味與美感經驗，強調地方工藝、材料、質感，成為明清以來主導中國傳統書畫裝裱的主要審美意識。清代乾隆皇帝更將蘇州的裝裱工匠與材料移置到宮廷，讓宮廷內的發展與南方蘇州同步，將中國書畫裝裱傳統複製到北京的宮廷中，並且成了中國宮廷書畫收藏史上最龐大的清代乾隆朝內府收藏的裝裱樣式。

書畫的發展在中國歷史上，被賦予了「成人倫、助教化」的道德規範角色，主政者用以做為奉行禮教之治的重要象徵。每逢改朝換代時，延續前代傳統書畫的收藏，更是繼承文化道統的關鍵。南宋高宗收購北宋遺留書畫文物，延續其政治與文化的正朔形象，新的紹興內府書畫裝裱方式，則象徵了新的權力結構。滿清入主中原，也以收藏書畫，作為延續中華正統，鞏固政權的手段。欽定蘇州的書畫裝裱形式，成為滿清新政府表述延續中華文化主權的政治語言。

日本的書畫裝裱形式，主要可分成三種：佛表具、三段表具、明朝表具（又稱文人表具）。這三種形式，當然也都會出現在日治時期臺灣的各類型書畫裝裱上。佛表具主要是神佛類作品的裝裱樣式；三段表具則是對於最珍貴的

<sup>31</sup> 杜秉庄、杜子熊，《書畫裝裱技藝輯釋》（上海：上海書畫出版社，1993年），頁208-214。

<sup>32</sup> 同註24，頁209。

書畫最隆重的裝裱樣式，比方宋元傳到日本的書畫作品；明朝表具顧名思義是明代傳到日本的裝裱樣式。明朝表具，是現在可以看到的日治時期臺灣書畫最常見的裝裱形式。明朝表具在日本，表述著與中國明代的文化交流；但明朝表具的形式，被帶到了日治時期的臺灣，則表述了日本對臺灣的政治主導權。

## 五、結論

書畫展覽會與臺灣人家庭正廳改善運動，是推動日治時期臺灣裝裱的重要活動。書畫的裝裱形式或擺設展示方式，被殖民政府標準化，透過書法掛軸或正廳掛軸的展示，成為政治管理模式的延伸。書畫裝裱的統一格式得以推行全臺，包括了上至總督下至平民大眾，體現一種日本規格的做法。這在保留至今的裝裱作品上，也可以看到這個統一格式，筆者在調查臺灣博物館日本總督府博物館的藏品與陳澄波藏品時就發現，當時的紙裝裱形式可以出現在臺北總督府博物館收藏的作品上，也出現在嘉義陳澄波的兒子陳重光（1926-），這樣一位民間10歲（1936年）的小學生的書法習作上（圖14）。裝裱的樣式其實並沒有因為只是一張小學生的參展習作而簡化，臺灣日治時期的書畫裝裱形式，這是規格統一的成熟發展。

教育展覽會或正廳改善運動，這類官方或半官方，與書畫裝裱展示相關的活動，是日治時期書畫裝裱流通很重要的關鍵。通過它，書畫裝裱的形制與使用方式也隨之在臺灣各地傳播。人們由此讓書畫裝裱融入現實生活中，而改變了生活的方式，清楚的表述了接受新的形式，新的材質，甚至是新的信仰方式。書畫裝裱，則從物質與形式轉變為具有價值意義的載體。這個價值，可以是政治上的、也是文化上的、乃至是經濟上的。書畫裝裱成為一種延伸的概念，裝裱是書畫的皮膚或外骨骼，可以完成許多不同的象徵角色。當它在牆上被掛起來時，則延伸成了牆上的政治語言、也可以是文化語言、乃至經濟語言。

裱畫師與畫家之間有著密切的往來。這一點在前述《臺灣日日新報》有關表具的相關整理中，就已經發現。雖然那些報導大都以日籍的表具店為主。但蒲家與嘉義地區畫家密切的交往關係，更強化了一個事實，臺灣日治時期表具師或表具店與畫家之間關係密切，並沒有臺、日的分別，也沒有收藏家與小學



圖14 陳重光10歲（1936年）的書法紙裝裱掛軸

生之分，而是一個整體的文化現象，從總督府博物館的藏品，到私人收藏的書畫，甚至是一個小學生參展的書法，都可以看到一致的裝裱樣式。這樣的結果說明了1945年，國府遷臺的時候，臺灣裝裱已是高度成熟的狀態，而在光復初期仍然有一定的影響力讓渡海而來的國府新貴暫時將作品棲身在臺灣裝裱的美感品味中。

張李德和在日治時期的嘉義地區，是一位詩書畫聞名的才女。她的一張書法作品，也提供了嘉義地區臺灣裝裱的史料，時代轉變與文化遷徙在此表露無遺。在裝裱的包首天杆下方，蓋了兩個紅色印章。<sup>33</sup>一個是單排文字，刻著「嘉義西順堂御表具所作」（圖15）；一個是三足雙耳的鼎型印章，內刻有「嘉義市國華街中山堂北側先西順堂書畫表裝處謹作」（圖16）。單排文字中的「御表具所作」是日文寫法，三足雙耳的鼎型印章內的「中山堂」的稱法，明顯是國府光復之後的標記，雖然「北側先西順堂書畫表裝處謹作」，仍有日本漢字的行文餘韻。這兩個印章，都是西順堂的出品印記，但卻透露時代轉變與文化遷徙的訊息。

臺灣裝裱，在東亞交流的大歷史中也扮演著傳統以來隱性政治代言的角色。1895年日本始政臺灣與1945年國府光復臺灣，都是政權轉移與文化遷徙的

<sup>33</sup> 國立臺灣美術館藏李德和〈雲林山莊詩〉掛軸。



圖15（左） 「嘉義西順堂御表具所作」

圖16（右） 「嘉義市國華街中山堂北側先西順堂書畫表裝處謹作」

轉捩時刻。臺灣，在這麼短的時間，歷經了兩次東亞近代史上的大變動。本文從紀事與藏品的交互觀察，發現紙裝裱是日治時期臺灣裝裱的典型。它象徵了一個新的文化遷徙的時代在臺灣的開始，但日後也意味著日治時代的結束。在時代的變動中，政治因素往往牽動著文化的發展。書畫裝裱就成了一种隱形的牆上語言，表述著時代的變動。



## 參考書目

### 中文論著

- 〈女ごゝろ〉，《臺灣日日新報》，1902年2月7日，第5版。
- 〈袂具術之進步〉，《臺灣日日新報》，1911年10月1日，第3版。
- 〈臺灣神社祭典彙報〉，《臺灣日日新報》，1909年10月19日，第7版。
- 〈書畫會の抽籤に就て〉，《臺灣日日新報》，1909年11月26日，第5版。
- 〈臺灣書畫會〉，《臺灣日日新報》，1910年10月5日，第5版。
- 〈臺灣書畫會〉，《臺灣日日新報》，1917年2月7日，第6版。
- 〈木の葉連淨るり會〉，《臺灣日日新報》，1910年3月31日，第2版。
- 〈臺灣書畫會〉，《臺灣日日新報》，1911年11月10日，第7版。
- 〈竹堂百畫會〉，《臺灣日日新報》，1918年9月10日，第7版。
- 〈表具屋開店〉，《臺灣日日新報》，1925年3月15日，第n02版。
- 〈石井表具師の書畫展〉，《臺灣日日新報》，1926年4月2日，第5版。
- 〈石井貫誠堂書畫展覽會〉，《臺灣日日新報》，1929年3月23日，第n01版。
- 〈京都表具屋の出張〉，《臺灣日日新報》，1925年3月18日，第n02版。
- 〈有志研究畫團『梅檀社』生る〉，《臺灣日日新報》，1930年2月4日，第n02版。
- 〈表具業組合設立〉，《臺灣日日新報》，1933年2月13日，第7版。
- 〈表具材料を盗み出す〉，《臺灣日日新報》，1938年8月13日，第n02版。
- 李玉瑾等編，《典藏臺灣記憶：館藏臺灣學研究書展專輯，2009》，臺北：國立中央圖書館臺灣分館，2009年。
- 李玉瑾等編，《典藏臺灣記憶：館藏臺灣學研究書展專輯，2010》，臺北：國立中央圖書館臺灣分館，2010年。
- 杜秉庄、杜子熊，《書畫裝裱技藝輯釋》，上海：上海書畫出版社，1993年。
- 孟悅、羅剛主編，《物質文化讀本》，北京：北京大學出版社，2008年。
- 蒲添生雕塑紀念館、臺北市政府文化局，《生命的對話——陳澄波與蒲添生》，臺北：臺北市政府文化局，2012年。

### 其他（網路資料）

- 漢珍數位，〈臺灣日日新報及漢文臺灣日日新報整合檢索平臺〉。