



本院裱畫室於九十六年七月，接受臺博館委託，開始執行〈鄭成功畫像〉的揭裱與重裝，九十七年十二月完成修復重裝，並於九十八年一月三日至三月廿五日，在故宮二〇八陳列室舉辦「重生記—鄭成功畫像修復成果展」，公開展示本件肖像畫的檢測與揭裱過程，一方面希望為國內外修復同業，締造經驗分享與交流的場域，另一方面也期待透過這項主題特殊的展覽，能夠更深化國人對於文物保存課題的重視！

鄭成功小傳

鄭成功（一六二四—一六六二）原名鄭森，乳名福松，原名森，字明儼，號大木。祖籍福建泉州，出生於日本長崎平戶千里濱；父親為鄭芝龍

「鄭成功畫像」據傳是他生前在臺南命人所繪，畫者不詳，創作時間約在清代前期，所以很可能是年份最早，也最接近真人的鄭成功肖像。畫中，鄭成功身著圓領綠色袍服，正面端坐在虎皮座椅上；右手垂放右膝，左手扶握腰間玉帶。頭戴冠帽，帽緣環繞金色邊飾，上方並綴有紅色寶珠。臉部以赭色暈染，五官清秀，抿雙唇，微髭，充分流露出鄭氏文武兼修的儒雅氣度。本次故宮修復「鄭成功畫像」，除了針對畫心進行仔細地清洗、揭裱、補紙與全色，並將原本簡易的一色裝，改換為典雅的二色裝裱，讓本來折裂嚴重、殘損斑剝的畫面，重新恢復平整、潔淨的外觀，有效延長了文物的保存壽命。

鄭成功畫像修復實錄

劉芳如／鄭成功畫像修復小組

修復緣起

由國立臺灣博物館（以下簡稱臺博館）典藏的〈鄭成功畫像〉，是對於清代初期的臺灣歷史具有特殊意義的一幅肖像畫。

這幅〈鄭成功畫像〉，曾經於民國九十二年一月至五月間，參加故宮

的「福爾摩沙—十七世紀的臺灣、荷蘭與東亞」特展。展覽結束後，原本

預備運往臺南，再作第二站的巡迴展。但是當時考量到畫幅已經出現明顯的摺痕，而且顏料嚴重脫落，保存情況相當危險，為了避免這件重要的作品持續劣化，因此取消了後續的展

出行程。

從九十三年起，臺博館特別委請國立文化資產保存研究中心籌備處，針對〈鄭成功畫像〉進行多項科學檢測與分析，包括拍攝4×5正片，和XRF（可移動式X射線螢光分析儀）、紅外線、紫外線等檢測攝影。另外，

又委託國立臺北藝術大學、傳統藝術研究中心組成資料調查團隊，前往福建泉州、廈門、日本長崎、福岡等地，廣泛蒐集與鄭成功畫像相關的史料。其目的，都是為了能在執行修復畫像之前，建立完備的資料，作為修復過程的參考依據。

（二六〇四—一六六二），母親為田川氏。鄭成功在十七世紀中葉曾率眾抵抗清軍，並將佔領臺灣的荷蘭人驅離，受南明唐王賜姓朱，名成功，南明桂王也封他為延平郡王，因此他又被稱作國姓爺、鄭延平、鄭王爺。

容雄偉，聲音宏亮」、「風儀整秀」、「成功幼美丰采」、「儀表整修」、「儀容嚴肅端正，見之使人起敬」、「奇男子、骨相非凡」。據以推想，他應該是屬於容貌秀麗、神采煥然的典型；與台博館收藏的〈鄭成功畫像〉相較，確實頗為相符。

〈鄭成功畫像〉的流傳

根據台灣歷史學者中山樵在〈台北博物館見物〉一文中的說法，〈鄭成功畫像〉是鄭氏生前在臺南命人所繪，創作年代約在清代前期（十七世紀中葉），所以這幅畫像應該是最早，也最接近真人的鄭成功肖像。

本院裱畫室於九十六年七月，接受臺博館委託，開始執行〈鄭成功畫像〉的揭裱與重裝，九十七年十二月完成修復重裝，並於九十八年一月三日至三月廿五日，在故宮二〇八陳列室舉辦「重生記—鄭成功畫像修復成果展」，公開展示本件肖像畫的檢測與揭裱過程，一方面希望為國內外修復同業，締造經驗分享與交流的場域，另一方面也期待透過這項主題特殊的展覽，能夠更深化國人對於文物保存課題的重視！

畫心部分為紙本，縱一〇〇公分，橫六〇公分，採單色裱裝成掛軸形式，全幅縱一九五公分，橫七十五公分。畫像中，鄭成功身著圓領綠色外袍，袍服表面遍飾的文樣，依稀近似龍的造型。人物坐姿，採正面朝前，扶手座椅上鋪有虎皮；他的右手垂放右膝，左手扶握腰間玉帶。頭戴冠帽，帽緣環繞金色邊飾，上方並綴有紅色寶珠。臉部以赭色暈染，五官

清秀，抿雙唇，微髭，充分流露出鄭氏文武兼修的溫雅氣度。（圖一）

〈鄭成功畫像〉在納入公家度藏之前，原本屬鄭維隆所有。鄭氏的先祖鄭長，是鄭成功的堂兄弟。鄭克塽（二六七〇—一七一七）降清內渡之後（一六八三），畫像被從叔鄭長攜

往臺北後山陂安置。傳至第五代鄭維隆時，始於明治四十四年（一九一）將此作獻給佐久間總督，隨後被供奉於臺灣神社。臺灣光復後（一九四五），此作才轉由省立博物館（現今之國立臺灣博物館）保管，並流傳迄今。

臺南市延平郡王祠另收藏有一幀〈鄭成功畫像摹本〉（圖二），則是日本旅臺畫家那須豐慶於一九一一年所臨。他所根據的畫像，正是鄭維隆當年進獻給佐久間總督的〈鄭成功畫像〉。摹本雖然是畫在絹布上，但人物神情、衣冠俱與原作極為相似，而



圖二 那須豐慶 鄭成功像摹本 臺南延平郡王祠藏



圖一 佚名 鄭成功畫像 國立臺灣博物館藏 修復前打側光拍攝。



圖六 從畫心背後打光，進行透光攝影，觀察作品劣化與修復痕跡。



圖七 以200倍光學顯微鏡進行舊小托紙的纖維攝影，據以分析紙張成份。



圖八 以棉花棒蘸純水，去除前人不當補彩。

(圖六)，藉助兩種影像的觀察比較，深入掌握文物細微的劣化情況。

另外，在修復過程中，也陸續進行了多項檢測攝影，包括X光螢光分析儀檢測、紫外線攝影、紅外線攝影、光學顯微鏡攝影(圖七)等，藉以觀測顏料層結構、修補痕跡，以及紙張纖維的成分，同時為本件作品建立最完備的研究性資料。

三、清除臉部污漬與前人不當補彩

由於〈鄭成功畫像〉表面，附著

有過去幾次修復時所添加的補彩，與畫心整體的色調並不協調，本次修復前，決定針對不當補彩的部位，先局部地進行清洗，也順便去除畫面污漬。

清洗的方法，是用棉花棒沾純水，以滾動方式，將髒污及前人不當的補彩，徐徐地去除。(圖八)棉球直徑大約為一至一.五公釐，髒污時需馬上更換，才可能精準去除，並且避免原有的顏料層遭到破壞。

四、顏料加固

修復前，〈鄭成功畫像〉表面顏料層的浮開現象已經相當嚴重，因此在進行後續的全面清洗動作之前，必須先加固顏料層，防止清洗時顏色脫落或者被暈染。

鄭成功身上袍服所使用的綠色顏料，以及泥金勾線的部分，可以採用濃度百分之一的稀釋明膠來塗佈加固，以增強顏料層的穩定性。在加固過程中，若是有部分區域因為表面張

且還刻意鉤繪出原畫的破損位置，正好可以證明〈鄭成功畫像〉早在明治時期，就已經殘損得非常嚴重。本次修復成果展，也一併展示了這件摹本，以供比對畫像在修復前的樣貌。

〈鄭成功畫像〉的修復過程

一、解體與保存

〈鄭成功畫像〉原本的裝裱形式，是屬於簡易型的單色掛軸，天、地綾和左右兩邊均為米色綾布。本次揭裱，預備改換為風格較為典雅的二

色裝，因此除了保留畫心之外，多餘的鑲料均會一一去除。(圖三)由於考慮到裁切位置如果與太接近畫心，可能造成損傷，所以裁切線取畫心向外延伸約二公分處，作為預留的邊材。裁切下來的鑲料則妥善保存，留供日後參考。

另外，為了避免在修復過程中，頻繁地捲收畫心，可能導致表面折裂加劇，顏料也容易剝落，因此另行製作無酸瓦楞紙保存盒，暫時用來盛裝

畫心。畫心上下方再覆蓋光滑的無酸卡紙，以防止表面磨蝕。(圖四)

二、攝影、檢測

雖然國立文化資產保存中心籌備處於民國九十三年間，即曾針對〈鄭成功畫像〉進行多項檢測攝影，但畢竟已事隔四年，文物表面難免會孳生新的變化，為了建立更精確的修復前紀錄，乃委請故宮書畫處庫房的數位攝影棚，進行高解析度數位攝影(圖五)，並且於同一部位做透光攝影



圖三 將畫心與周邊的裝裱部分裁切分離。



圖四 將裁切下來的畫心，以無酸紙盒暫時保存。



圖五 於書畫處數位攝影棚內，擷取鄭成功畫像的高階影像。

揭除舊命紙之前，爲了確保顏料與基底材的穩定不移，必須以暫時性加固紙塗刷甲基纖維素，裱覆於畫心正面。過去揭裱匠師多半是採用單張紙來進行加固，但因考慮到〈鄭成功畫像〉已嚴重劣化，本次修復特別改採十五公分見方，以及廿五公分見方兩種尺寸的壓光紙來操作。

服飾部份的綠色顏料，與基底材相互間的黏著力較弱，宜使用小尺寸的壓光紙黏貼，其理由是以後移除壓



圖十二 裱貼壓光紙，進行畫心表面的暫時性加固。

光紙時，可以減低顏料被沾黏的機率，並且方便於揭起。至於背景區域因顏料層較爲穩定，則可使用尺寸較大的壓光紙進行覆蓋。(圖十二)

待壓光紙逐一將畫心表面覆蓋完畢，應再於上方，另外加托一層楮皮紙和一層宣紙，以增加整體紙張的強度。完成後，平置於工作檯上，令其自然晾乾。

七、揭除覆背紙、頂條

〈鄭成功畫像〉的畫心背面，共



圖十三 揭除覆背紙。

有覆背紙和命紙兩層，以及過去修復時用來加固作品的頂條。揭除時需分層進行，首先將畫心背面朝上，以噴水壺潤濕表面後，便可先揭除最外層的覆背紙。(圖十三)

覆背紙因爲並未直接觸碰到畫心，所以比較容易揭起。當覆背紙移除後，發現有許多寬約〇·五公分的白色頂條，被黏貼於下層的命紙表面。揭除頂條時，可清楚看到頂條的背面，殘留有鉛筆標示黏貼記號的線



圖十四 揭除頂條。



圖九 從正面做顏料加固。

力過大，導致膠水難以滲入。則可另外添入濃度百分之二十的酒精，讓膠液稀釋溶度維持在百分之〇·九左右，使較容易滲入畫面。

不過，顏料加固的動作，卻並單靠一次操作，即能盡其全功，而是必須隨時視狀況需要來進行，選用的材料亦不盡相仿。比如在修復過程中，倘若顏料層與基底材又再度出現翹起現象時，則可以〇號水彩筆、尖細的小楷毛筆，或者削薄的竹起子，填入



圖十 利用抽氣桌清洗畫心髒污

濃度百分之三的甲基纖維素，再使用不織布 (rayon paper) 壓平回貼。(圖九)

五、畫心全面清洗

所謂全面清洗，是將三層中性的吸水紙先舖放於抽氣桌 (Suction table) 表面，再將畫心置於吸水紙上。接著以噴水壺潤濕畫心，待文物完全伸展攤平之後，才開啓抽氣桌的開關，使畫心平整地被吸附住，然後以羊毛排筆蘸純水，進行清洗畫心空白處。但



圖十一 畫心經清洗後，滲到下層吸水紙上的黃色污漬。

是每個塗佈的區塊，一定要再隔著一層不織布，以防止塗佈時羊毛刷磨擦傷及畫面。(圖十)

針對顏料層結構特別脆弱的面部和服飾部份，則改採噴霧方式來清洗。噴水壺可重覆噴灑於空中，讓水分子自然飄落到畫心，髒污會徐徐向下滲入到吸水紙表面。經清洗過後，吸水紙上可明顯看到黃色的污漬痕。(圖十一)

六、畫心表面暫時性加固



圖十七 以扎花宣紙與美裱紙進行小托

在畫心背後裱上一層命紙，用以增強畫作基底材的穩定性，這個過程稱為「小托」，是修復書畫極重要的步驟。

〈鄭成功畫像〉所選用的新命紙，是大陸安徽宣城於二〇〇一年生產的扎花宣紙。這種紙張不僅柔軟度佳，觸感細緻，簾紋的數目也與〈鄭成功畫像〉十分接近。經過染色處理後，托在畫背，可以讓畫作整體的色調更為協調，並且利於後續的全色工作。

由於扎花宣紙極薄，修復人員決定在扎花宣紙背面，再裱覆一層薄的日本美裱紙，藉以增強命紙的韌度。美裱紙本身含有碳酸鈣成分，加托於命紙背層，正好可以調和本略呈酸性的畫心，發揮酸鹼中和的效果，更有助於日後作品的保存。不過美裱紙幅寬較窄，需先將兩側撕成毛邊形狀，再以相互搭接的方式，黏貼到第

張，每張都會有些微色差，所以等乾燥後，須與畫心色調詳加比對，從中篩選出最適合使用的素材。

染紙時，可將扎花紙攤平於桌案上，以羊毛排筆刷染，並可交疊染好數紙，但須注意顏料是否充分被紙張吸收，趁半乾之際，再逐一分離，吊掛於架上晾乾。這種以手工染製的紙張，每張都會有些微色差，所以等乾燥後，須與畫心色調詳加比對，從中篩選出最適合使用的素材。

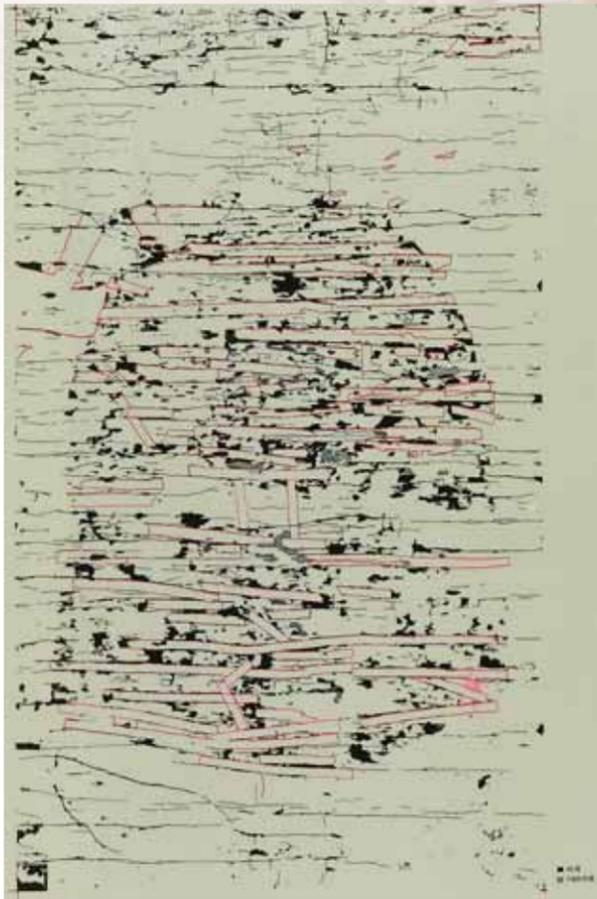
染小托紙的顏料，是以赭石、藤黃、花青等色與墨混合，調成偏暖的土黃色系，並加入濃度百分之五的明膠，增加顏料與紙張的黏附力。先經過預染紙樣，與畫心最淺色的部位做比對，等達到接近的效果後，方可進行整張紙的染色。

究竟應選擇哪一種填補方式較佳，往往得視畫心損傷的狀況而定。以〈鄭成功畫像〉的案例來說，若採用第一種方式，將補紙黏貼於畫心背層，由於畫心基底材較薄的關係，補紙與畫心交界的重疊處，很容易餘留描繪筆跡，形成邊緣較暗的黑線圈。況且本幅的傷損情形十分嚴重，可謂千瘡百孔，不僅填補耗費時間，對於維護畫作的安全也會造成疑慮。所以決定選用「隱補」法，先將畫作小托，待乾燥後再進行補紙工作，讓畫

一層扎花宣紙的背面。等兩紙緊密結合後，才一起覆蓋到畫心背層，完成小托的程序。(圖十七)

十一、破損填補

填補畫面破損的方法可分為兩種。在小托前，循著破損區塊的輪廓，裁切補紙黏貼於畫心背層，然後再進行小托，是為第一種。另一種方式，則是先進行畫作小托，待小托紙乾後，再按照破損形狀，裁切補紙黏貼於小托紙的背層。此種方式，又名之為「隱補」。



圖十五 劣化狀況圖

痕。(圖十四)

仔細觀察這些頂條分佈的位置，發現其實還有不少折痕處並未用頂條加固。另外，由於頂條過硬、過厚，反而導致邊緣處，產生更多新的折痕。可見不當的修復手段，也是加速文物劣化的元兇。

八、繪製劣化狀況圖

當覆背紙被揭除以後，畫心整體的厚度已經變得相當薄，以透光照

射，可以清楚顯現出畫心折裂痕的分布情形。為了再次確認各個區塊的破損狀態，修復小組決定在此階段，重新描繪劣化狀況圖(圖十五)，以做為揭除命紙，以及後續進行補紙、添加新頂條時的參考依據。

九、揭除命紙

揭除命紙，同樣需以適量的純水局部潤濕畫心背面，待漿糊軟化後，再用手指輕輕搓揉命紙表面，使其與

畫心分離。(圖十六)

由於命紙底下，猶殘留有更早期沒揭乾淨的命紙，顯示本畫被修復的次數並不只一次。另外，還發現許多淺藍色的頂條直接黏附在畫心背面，前一次修復時並未將其去除，就直接進行小托與覆背，導致全畫的厚度不一，再經過頻繁地捲收，也難怪畫作的摺痕會越來越嚴重。

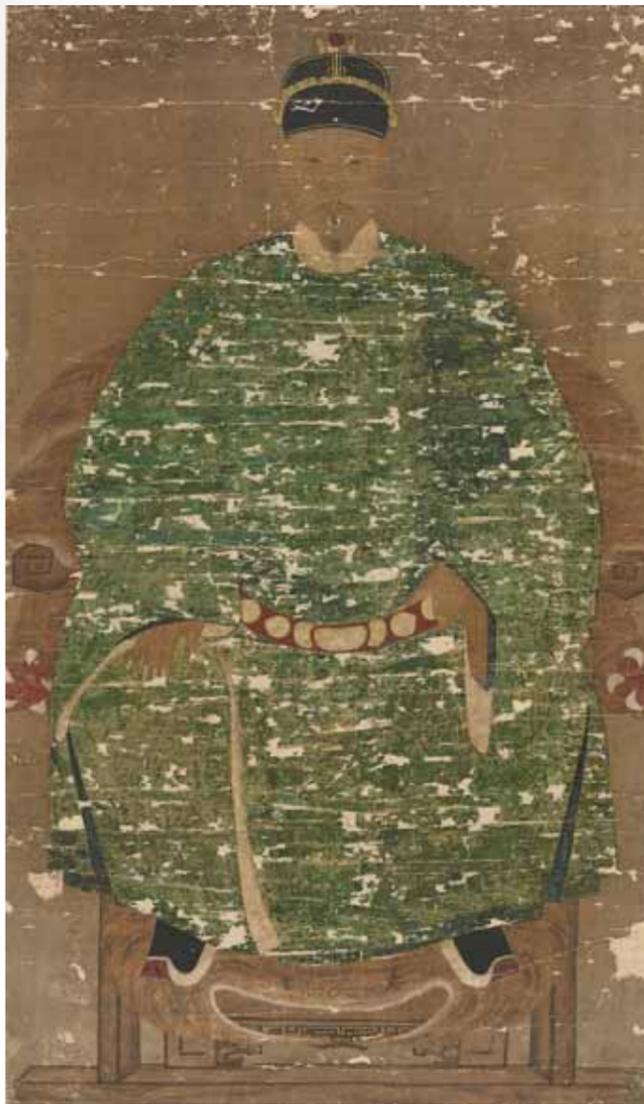
十、小托



圖十六 揭除舊命紙

至於畫作背景以及鄭成功的臉部，基本上都屬於褐色系，但全色時，仍需仔細調出不同層次的冷暖褐色，來進行補彩。

仔細對照〈鄭成功畫像〉在修復前、未全色前，以及全色後（圖二二）各階段拍攝的影像，可以清楚得見，原本髒污、破損，因不當補彩導致的色彩不諧調等劣化狀況，經過全色之



圖二十 鄭成功畫像 全色前拍攝

後，均已獲得顯著的改善。

十四、重組綾裱

中國傳統的立軸裝裱，可大致分成宣和裝、一色裝、二色裝，與三色裝等幾種基本樣式。〈鄭成功畫像〉在本次揭裱前，雖然屬於一色裝裱，但卻不是最原始的面貌，因此沒有復原的必要。爲了提升整體的視覺美感，修復小組經過幾次討論，也徵詢



圖二一 畫心全色

了院外審查委員的意見，乃決定改換爲感覺更爲典雅的二色裝形式，天綾部分並裱貼兩條驚燕，增添裝飾畫心的功能。（圖二三）

至於所選用的綾布，則是參考清代裱綾的材質和文樣，先後請日本龍村美術織物及蘇州綾絹廠複製真絲製品，再經過手工染色處理，務求能與畫心色調取得和諧的搭配效果，始進行重新組裝。

作缺損處的紙張厚度能調整到與畫心一致。（圖十八）這種方式，不僅方便於進行後續的全色，操作之際也更爲安全無虞。

十二、去除表面加固紙

當畫作經過小托之後，顏料層已經穩固地附著於新命紙上，此時即可將畫心正面裱貼的暫時性加固紙移除。不過進行這項工作需要非常小心，因爲倘若稍一不慎，極可能在移除的同時，也把畫心上的顏料一併掀



圖十八 黏貼補紙

掉，嚴重影響到文物的完整性。

操作前，需先潤濕畫心及暫時性加固紙，才容易讓二者分離。而移除加固紙時，必須儘量降低手持的角度，以減少相互拉扯的力量（圖十九），避免脆弱的顏料連同加固紙一併被揭起。萬一真有零星的顏料被黏附在加固紙上，則可以用毛筆蘸少許濃漿糊，塗佈於分離處，再將加固紙反向回貼，使顏料能重新附著到基底材上。



圖十九 去除表面加固紙

十三、全色

在畫意缺損的區塊，參考周圍色調填補適當顏色，以提昇畫作的美感與完整性，即稱爲「全色」。

全色前，攝影小組再度拍攝全色前的全幅高解析度影像，明確記錄畫作各部位的缺損狀態與形貌。（圖二〇）

根據XRF顏料分析報告，鄭成功袍服上的綠色應爲礦物性的石綠，即孔雀石（Malachite）。本案在期中審查會時，接受了審查委員的建議，採用日本放光堂製作的新岩顏料來進行全色（圖二一），因爲它呈現的質感與原作相當接近，穩定性也高，很適合用來取代價格昂貴且取得不易的天然礦石。

由於原畫的礦物性顏料具有顆粒感及厚度，所以全色時必須分次打底，待第一層顏料完全乾後，再塗第二層，使顏料顆粒逐漸飽和、穩固。當顏料厚度、質感與原本畫心相似時，才改用傳統的繪具棒顏料，來進行色彩微調。

文物修護

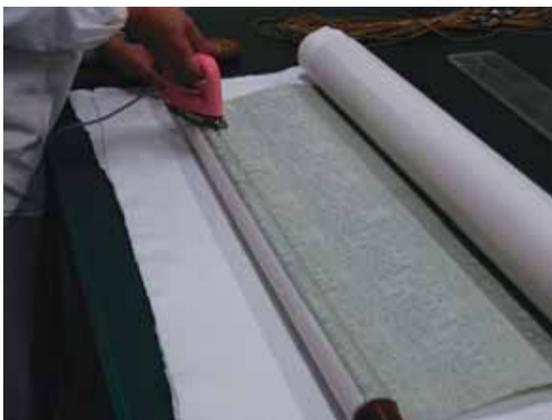
■ 鄭成功畫像修復實錄



圖二三 重組裱綾，黏貼驚燕。



圖二四 覆背



圖二五 安裝地杆

竟是歷經三百餘年歷史的古物，為了避免日後在展收時，再度孳生新折痕，修復小組特別添製了直徑十公分的梧桐木捲筒，藉以加大立軸捲收的弧度。另外，也參考美國弗利爾美術館的前例，製作輕便的聚酯膠片 (Mylar) 捲筒，可使用於平日的收藏。而堅固的梧桐木捲筒，則適用於需要長途運送的外地展覽場合。

※「鄭成功畫像修復計畫」，係

由本院前書畫處處長王耀庭與筆者分別擔任前、後期的主持人，裱畫室洪順興助理研究員擔任共同主持人，專案研究助理包括許兆宏、沈明芬、高宜君、郭崇偉、潘怡伶等五位。本文的撰寫，承蒙修復計畫執行團隊，以及書畫處的數位攝影團隊——賴惠成、陳泳任、杜珮瑩、謝宗憲等四位，共同協助完成，特此申謝。

作者任職於本院書畫處

參考文獻：

1. 中山樵，〈臺北博物館見物〉，《台灣時報》，1934年，頁121-122。
2. 顏興，〈鄭成功儀容今考〉，《台南文化》5卷1期，1956年，頁2-9。
3. 《國立臺灣博物館委託辦理藏品保存修復科學檢測計劃—臺灣民主國旗、鄭成功畫像》(臺南：國立文化資產保存研究中心籌備處，2004)
4. 廖瑾瑛，〈鄭成功畫像之資料調查研究〉(臺北：國立臺北藝術大學、傳統藝術研究中心，2004)
5. 《鄭成功畫像修復計劃期中、期末報告書》(臺北：國立故宮博物院，2007-2008)

十五、覆背、研光、裝杆

待二色裱綾組裝完畢，背面還需再裱貼兩層覆背紙，並以棕刷撫平刷實，務求每個部位均能緊密結合。(圖二四) 覆背所選用的兩種紙材，

分別為六尺單宣和美柘紙。

覆背完成後，仍得上板繃平，讓其自然晾乾。等揭下後，以川蠟在畫背作均勻的研光，然後再經過安裝天地杆(圖二五)、固定銅環、穿繩

帶、封匣等細密的工序，至此，整件作品的重組終算大功告成。

十六、捲收保存

〈鄭成功畫像〉經過揭裱重裝後，雖然已經面目煥然一新，但它畢



圖二二 鄭成功畫像 全色完成後攝