

國立臺灣大學文學院歷史學系

碩士論文

Department of History

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis



日治時期臺灣裱褙業與裱褙文化的發展

The Development and Culture of Taiwan's Mounting and Framing

Industry during the Japanese Colonial Period.

李家安

Chia-an Lee

指導教授：呂紹理 博士

Advisor: Shao-li Lu, Ph.D.

中華民國 111 年 7 月

July, 2022

國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書



日治時期臺灣裱褙業與裱褙文化的發展

The Development and Culture of Taiwan's Mounting and Framing Industry
during the Japanese Colonial Period.

本論文係 李家安 君（學號 R07123013）在國立臺灣大學歷史學系
完成之碩士學位論文，於民國 111 年 7 月 26 日承下列考試委員審查通過
及口試及格，特此證明

口試委員：

呂紹聰

（指導教授）

邱弘民

顏杏如

誌謝



儘管研究之路崎嶇，這篇論文終究順利付梓，為四年的研究所生涯畫下句點。回顧論文寫作的過程，兩年前我剛開始嘗試投入日治時期臺灣裱褙業的研究時，全憑一腔熱血想追尋家族的歷史，其實毫無成功的把握。結果自然大感挫折，常常猶豫是否該放棄題目，另起爐灶。

也因此這篇論文得以完成，實需感謝多位師長指導。感謝呂紹理老師，慨然應允接下指導這個冷僻題目的重擔。每當我靈感枯竭時，老師總是能指點迷津，從我期期艾艾的描述中耐心梳理出清晰的思路，並以廣博的學識發掘出這份研究的亮點。呂老師的督促與鼓勵也是我能按部就班完成論文的關鍵，讓我重拾信心面對不足、修改精進。感謝論文的口試委員顏杏如老師與邱函妮老師。在過往的課堂中，顏老師培養了我運用日文文獻的能力，也啟發我探索日治時期臺灣的生活變貌。邱老師的臺灣美術專題研究課程引領我由完全外行初窺藝術史領域，啟蒙了我連結家族史與藝術史。兩位老師在口試中寶貴的建議更是指引了研究未來的精進方向。

除了諸位師長的教導，我也相當感謝曾經指點我裱褙知識的貴人。感謝臺北文化財保存研究所的裱褙修復師林煥盛老師，在師大開設的「東亞書畫保存修復專題」課程，彌補了我在專業知識上的不足。林老師瞭解我的研究題目後，更是盡可能地提供我引用他過往豐富的修復案例，鼓勵我深入探究臺灣的裱褙歷史。

另外非常感謝歷史所系辦的呂怡燕助教，協助一切行政事務，叮嚀畢業的總總繁瑣流程，讓我得以無後顧之憂的專心完成論文。

最後，我想感謝我摯愛的家人，以最寬容的愛支持我的每項決定，陪伴我在歷史學中成長。謹以拙作獻給他們，紀念過往家族的歷史，銘記現在幸福的家庭生活。

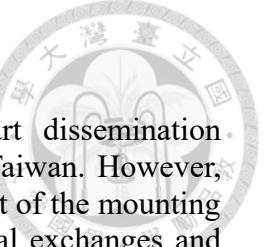
中文摘要

過往的研究中雖開始注意到早期臺灣裱褙業者兼具藝術傳播的功能，卻鮮少關注裱褙產業本身的產業發展也受到地緣政治推動的文化交流牽動，以及產業發展造成的裱褙裝飾藝術變化賦予了人們生活中觀看、使用藝術品的新體驗。本文即探討日治時期臺灣裱褙業的發展過程中，日本、中國和臺灣的地區文化交流如何改變產業的人才、技術與物質材料，創造出怎樣的裱褙物件使用文化，進而重新評估日治時期臺灣裱褙業的特徵與影響力。

透過橫向比較近代日、中的裱褙產業發展，並縱向梳理清代至日治時期臺灣裱褙業發展的歷史。本文指出，臺灣過去承襲清代閩粵移民的裱褙技術，日治時期來自日本和中國的移民促成兩國近代裱褙業在臺灣交融，形塑了臺灣裱褙業多元的新樣貌。臺灣裱褙業在技術、材料與營運模式上，學習兩者之長，融入在地經驗，逐漸擴大產業規模。此外臺灣裱褙業雖仰賴外來資源，但業者善用殖民地夾處日、中邊緣的縫隙間，族群、語言、物質資源與文化上特有的融混模糊優勢後，或許反能成為遊走在日、中藝術市場間的能動者。多元融混的特色也展現在消費者的裱褙物件使用方法上，並創造出臺灣的裱褙文化。面對日治時期引進的西式與日式的室內空間裝飾及裱褙物件陳設文化，臺灣人結合傳統的習慣，依需求自由地選擇適用。使用文化回過頭來又影響了裱褙業的發展。豐富多元的裱褙物件提供裱褙業發展的動力，消費者選擇裱褙業者時也會衡量裱褙物件的使用情境。裱褙物件的最終視覺效果，往往是連結了供需兩端從生產條件到使用情境，技師的搭配要領到消費者的獨特審美，不斷協商而成。

檢視日治時期裱褙產業在技術、社會與文化上的整體面貌後可以發現，裱褙產業整合臺灣藝術家、收藏家與相關產業人員，交織出都市的藝術文化網絡，影響消費者群體的鑑賞品味，還顯示出地區文化交流中臺灣裱褙技術、物質與社會文化的聯動關係。

關鍵字：地區文化交流、書畫裝裱技術、裝飾藝術、藝術流通、物質文化史



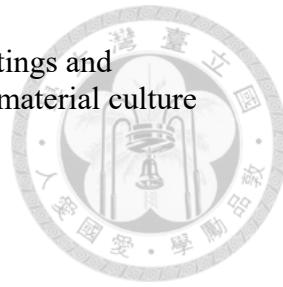
Abstract

Previous studies have begun to perceive the function of art dissemination concurrently served by the mounting industry in the earlier days of Taiwan. However, little attention has been devoted to the phenomena that the development of the mounting industry per se has also been influenced by geopolitics-driven cultural exchanges and that the changes in the decorative art of mounting produced by the development of the industry have delivered to people a new experience of viewing and using artworks in their lives. In light of this gap, the present study sets out to investigate how the regional cultural exchanges among Japan, China, and Taiwan reshaped the professionals, techniques, and substances/materials in the mounting industry over the course of its development in Taiwan over Japanese colonial rule. Additionally, this study explored what kind of mounting object usage culture was created, and further reassessed the characteristics and influences of the mounting industry in Taiwan under Japanese colonial rule.

Through a horizontal comparison of the development of the mounting industry in modern Japan and China, and a vertical analysis of the evolutionary history of the mounting industry in Taiwan from the Qing dynasty to the Japanese colonial period, this study obtained the following findings. In former times, Taiwan inherited mounting techniques from Fujian and Guangdong immigrants who arrived during the Qing dynasty. In the Japanese colonial period, immigrants from Japan and China contributed to the integration of the modern mounting industries of the two countries in Taiwan, forming a new and diversified appearance of Taiwan's mounting industry. With respect to techniques, materials, and business models, Taiwan's mounting industry learned the strengths of its counterparts from both countries and incorporated local experiences to steadily expand its scale. In addition, despite their reliance on external resources, mounting businesses in Taiwan leveraged the unique advantage of fusion and fuzziness in ethnicity, language, material resources, and culture resulting from the position of Taiwan as a colony in the gap between the borders of Japan and China. In this manner, they could possibly become agents straddling both Japanese and Chinese art markets. Such diversity and fusion was also manifested in the way consumers used mounting objects. Taiwanese people combined their traditional habits with the Western- and Japanese-style interior space decoration patterns and display cultures for mounting objects introduced during the Japanese colonial period to freely select what was considered suitable according to their needs. In turn, the usage culture also influenced the development of the mounting industry. The extensive and diverse range of mounting objects gave momentum to the development of the industry. Consumers would also consider the situations where mounting objects were used when choosing a mounting business.

An examination of the general profile of the mounting industry in Taiwan under Japanese colonial rule in technique-wise, social, and cultural aspects have revealed that the industry integrated Taiwanese artists, collectors, and personnel in related industries. These individuals were interwoven to create an urban arts and cultural network that affected the artistic taste of the consumer population. Further, the linkage between Taiwan's mounting techniques, materials, and socio-culture in regional cultural exchanges was demonstrated.

Keywords: regional cultural exchange, mounting techniques for paintings and calligraphy, decorative art, circulation of art, history of material culture



目錄



口試委員會審定書	I
誌謝	II
中文摘要	III
英文摘要	IV
目錄	VI
圖目錄	VII
表目錄	IX
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究回顧	4
第三節 研究架構與方法	11
第二章 近代日本和中國裱褙業的發展	16
第一節 近代日本裱褙業的發展	17
第二節 近代中國裱褙業的發展	35
第三節 小結	48
第三章 近代臺灣裱褙業的發展	49
第一節 清代臺灣的裱褙業	50
第二節 日治時期臺灣的裱褙業：新職人和新技術	55
第三節 日治時期裱褙業的原料對產業的影響	77
第四節 日治時期裱褙業的產業規模與區域發展	97
第五節 小結	119
第四章 生活中裝裱品味與使用習慣	120
第一節 殖民者輸入的圖像	120
第二節 模仿或自取所需的不同途徑	135
第三節 本島消費者生活中的裱褙習慣	157
第四節 小結	170
第五章 結論	172
參考文獻	177

圖目錄

圖 1 本文討論的裱褙範圍示意圖	15
圖 2 外國人筆下的日本外銷掛軸	19
圖 3 外國收藏家筆下的日本畫框。	19
圖 4 裱褙樣式與工法書籍中紀錄的改良式畫框	20
圖 5 《日本社會事彙》中的大和表具示意圖	24
圖 6 文人表具示意圖	24
圖 7 住友春翠收藏的《佐竹本三十六歌仙繪切 源信明》	25
圖 8 江戶時代小說中的「御經師」以及達摩畫像插圖。	28
圖 9 京都名物「京表具」的介紹。	29
圖 10 1923 年京都的衣笠博愛堂刊登在《官報》上的廣告。	29
圖 11 《襯壁紙文樣集》中精美印刷的紋樣。	34
圖 12 北京裱褙店內部	38
圖 13 讽刺當時以昂貴裝裱包裝平庸作品行銷的怪像	42
圖 14 北方京裱較流行的三色綾裱之屏條	46
圖 15 冷月綾	47
圖 16 日治時期臺灣裱褙的多元源流示意圖	49
圖 17 莪林苑裱褙店印	54
圖 18 1930 年 4 月梅檀杜第一回試作展紀念攝影	57
圖 19 從十字路南望京町三丁目。	59
圖 20 臺中市大正町、榮町。	59
圖 21 日本裱褙師工作室插圖	60
圖 22 葛西貞三表具店	60
圖 23 北白川宮能久親王書法掛軸	60
圖 24 田健治郎書法掛軸	61
圖 25 《康熙臺灣輿圖》舊裝裱上的打刷痕跡	62
圖 26 《陳國龍先生裱褙李霞作品》，約 1960 年代。	66
圖 27 陳國龍先生研石，約 1960 年代。	66
圖 28 蔡雪溪《牡丹圖》原裝裱與修復後樣貌	70
圖 29 潘麗水，《畫具》，1929，絹本膠彩，71×100CM。	70
圖 30 《楊金鐘先生裱褙卷軸》，約 1960 年代。	71
圖 31 《木下靜涯魚躍龍門掛軸》，揉紙明朝表具裝裱。	71
圖 32 施梅樵、林玉書、林玉山扇面合裱對幅	72
圖 33 美國駐臺北領事 WARNER 於 1938 年拍攝的一幅祖宗肖像	72
圖 34 日治時期臺灣裱褙技術與成品風格光譜示意圖	76
圖 35 連雅堂，《書東遊雜詩行書對聯》	81
圖 36 旭日表具師作壁紙樣本冊	85
圖 37 寫真額面設計圖	91
圖 38 伊藤公書扁額裝表	91
圖 39 金山的倉橋商店	95
圖 40 與倉橋商店合作經營的塩谷商店	95
圖 41 1910 年臺北市裱褙業者店址地圖	106

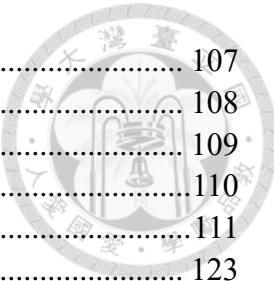


圖 42 1928 年臺北市裱褙業者店址地圖	107
圖 43 1935-1940 年裱褙業者店址地圖	108
圖 44 1929-1935 年臺中市裱褙業者店址地圖	109
圖 45 1941 年臺中市裱褙業者店址地圖	110
圖 46 1934 年臺南市裱褙業者店址地圖	111
圖 47 小山正太郎的和洋折衷室內裝飾案例	123
圖 48 桃花節應景的掛幅廣告	123
圖 49 辻利茶鋪店中的布置	129
圖 50 高雄西子灣伊藤旅館明信片	129
圖 51 藤山雷太與關子嶺聽水庵中自作揮毫掛軸合影	130
圖 52 角板山教育所內實況明信片	130
圖 53 嘉義農林學校食堂佈置	131
圖 54 臺南市港公學校講堂佈置	131
圖 55 臺北州立臺北第二中學校創立二十週年紀念典禮佈置	131
圖 56 圖畫課本中家庭室內裝飾示範圖	133
圖 57 臺南第二高等女學校禮儀課堂	134
圖 58 正廳的陳設	136
圖 59 房間內的陳設	136
圖 60 臺中神岡筱雲山莊彩繪	137
圖 61 臺中潭子摘星山莊彩繪	137
圖 62 吸食鴉片的家庭室內陳設	141
圖 63 四梅草堂照片	151
圖 64 芬園洪宅內和室	152
圖 65 芬園洪宅壁上彩繪書畫掛幅	152
圖 66 芬園洪宅壁上彩繪西洋風景畫	153
圖 67 家庭正廳改善運動建議的正廳配置標準圖	156

表目錄



表 1 戰前表裝業者發行的組合機關誌或是業內報紙	26
表 2 1930 年代中期以來關於表裝展覽會的紀錄	31
表 3 以「書畫買賣為旅行目的」的旅券紀錄	79
表 4 以「裝裱材料買賣為目的」的旅券紀錄	93
表 5 全島裱褙業職業人數、本副業比例及職業別比例變化	98
表 6 全島裱褙業職業地位分布變化	100
表 7 全島裱褙業種族與性別分布變化	100
表 8 全島裱褙業各種族職業別萬分比變化	101
表 9 地方裱褙業發展趨勢	103
表 10 裱褙業職業人數城鄉差距	104
表 11 1930 年日本裱褙業職業人口、職業別萬分比例比較	113
表 12 日本裱褙業勞工工資比較（取五年平均值）	114
表 13 1930 年朝鮮裱褙業職業人口、職業別萬分比例比較	115
表 14 朝鮮主要都市裱褙業工資比較	115
表 15 日、朝、臺裱褙業職業別萬分比例比較	117
表 16 1931-1932 東京、京城、臺北裱褙業工資比較	117
表 17 關於室內裝飾的調查	147
表 18 以裝裱形式呈現關於室內裝飾的調查結果	149



第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

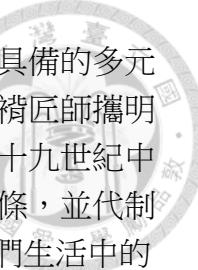
1920 年代初，筆者的外曾祖父陳國龍先生隻身從福建坐船來到臺灣。年輕的陳國龍除了學自福州裱褙師父的一身功夫，身無長物，與同樣背井離鄉的福州人蝸居在今日的臺北後車站一帶，靠著在大稻埕與同鄉一起打裱褙零工、跑腿送貨工以及兜售中國貨物勉強度日。這段歲月雖然艱辛，卻也讓他結識可以合作的同鄉社群、探察到北臺灣的貨物銷售通路。1920 年代中期，他毅然前往新竹投入全副身家開設自己的裱褙店。幾年間娶妻生子、結識當地家族，勤於拜訪請益藝術家與收藏家，陳國龍漸漸融入在地書畫創作與收藏社群，打響裱褙店的名氣。當年的陳國龍或許從未想過，這家由外地人經營的小店將走過百年歲月，成為新竹在地的標記之一。

家族的這段歷史引發了筆者的興趣，開始探尋過往的臺灣裱褙業。奇怪的是，大部分人認識的臺灣裱褙始於戰後。談論到近代臺灣的裱褙產業，許多師傅們都能回憶起 1970 年代以降到 1990 年代間的行業榮景：裱褙行中登門委託的客戶從書家、畫家、收藏家到一般民眾，裱褙師傅的業務從裱褙卷軸、裝框、修復、鑑定經銷畫作、製作家中神明廳的神佛畫像與因應節日祭儀乃至贈禮的各式聯屏，都市中裱褙行林立在臺北的和平東路、新竹的中央路、嘉義的成仁街、臺南的民生綠園圓環等地，商機無限。¹箇中緣由可溯至戰後因大量中國書畫家渡臺，蓬勃的國畫與書法創作需求帶動本地書畫用紙的研發製造產業，紙質裱褙與修復的需求也因應而生；政治美學發揚國學、國畫藝術，民眾學習與收藏市場的熱度傾向水墨書畫，促成作品在裱褙行中的流通；經濟起飛與都市化建築形態改變，民眾樂於將存款用於購買畫作裱框釘於公寓牆面佈置室內，不但創造第一批裱畫行轉型成畫廊的契機，也使裱褙形式轉型成裝框、玻璃、壓克力鏡面為主。廣大的消費群眾回過頭又促成更多政府開設的裱褙培訓班，養成大批裱褙職人投身業內，連帶讓裱褙費用比國外相對低廉，結合外銷畫銷往國外。²諸多因素相互影響之下，裱褙產業似乎是乘戰後臺灣文化消費風潮而興起的幸運兒。

然而臺灣裱褙產業的形成僅僅是戰後中國移民文化的延伸，要晚近到消費生活改變才隨之提升的結果而已嗎？裱褙產業的產業內容、技術與仰賴的物質條件

¹ 訪談祖母、叔叔經營的新竹墨池堂裱褙店以及臺南手山表具店店主之子楊如柏先生時，都有提到裱褙熱潮。另外像是查閱報導如〈【文物醫美】「三間」范定甫提出觀察與建言：為台灣書畫修復把脈（上）〉、〈書畫裱褙黃金榮景不再面臨經營轉型挑戰〉等都有提到戰後裱褙產業的發展情形與挑戰。〈【文物醫美】「三間」范定甫提出觀察與建言：為台灣書畫修復把脈（上）〉，<https://artouch.com/people/content-10070.html>（檢索日期：2021 年 1 月 8 日）。〈書畫裱褙黃金榮景不再面臨經營轉型挑戰〉，<https://www.epochtimes.com/b5/7/12/27/n1955932.htm>（檢索日期：2021 年 1 月 8 日）。

² 參閱〈有兩把刷子—裱褙業〉，《南瀛產業誌》（臺南：臺南縣政府，1997），頁 265。陳大川，〈文化用紙精益求精〉，《臺灣紙業發展史》（臺北：臺灣區造紙同業公會，2004），頁 128。



也都一成不變嗎？這樣的說法或許忽略了臺灣裱褙產業因歷史因素而具備的多元養分與本地特性。當時間往前推至清代的臺灣，部分福建、廣東的裱褙匠師攜明清時期中國南方系統的裱褙技術渡臺，在《安平縣雜記》中所描寫的十九世紀中晚葉的臺南地區社會圖景，裱褙匠為人「裱褙屋宇及聯幅、法帖、報條，並代制壽屏、壽帳、挽軸、挽聯、牌龕等」。³從中可看出裱褙匠的營生與人們生活中的禮俗祭儀和人際間贈與往來密不可分。到了日治時期日本裱褙師攜發源於唐代中國北方用皮紙系統、經日本消化吸收而成的裱褙技術來臺，⁴報導中不時可見移民裱褙師參與社團、收購展售書畫、協助臺展裝裱、維修建築和室門戶、培訓學徒的生活軌跡，以及本地裱褙師與地方文人、民間畫師交往，參與建醮和地方文化活動。他們的工作其實圍繞著戰前中、日、臺間的書畫流通收藏、居家空間裝飾、裱褙技術傳遞和相關物質材料的跨國貿易網路（或使用材質經歷本地調整），裱褙師的人際網路與裱裝物的使用方式也構成了殖民地內文化交流的面貌。可以說，戰後裱褙業的發展是奠基于清到日治時期兩波不同的裱褙技術與文化在臺灣融會創造而成的環境，再加上北京、上海等地的裱褙師隨國民黨政府遷臺促成新變化。在討論戰後裱褙業的發展之前，實有必要考察日治時期的裱褙業發展。

近年來研究者開始關注臺灣的裱褙業，傳統工藝研究者最早開始著手訪問匠師耆老，作為地方志中的藝文發展紀錄。⁵散佚在私人收藏家手上或博物館機構館藏的裱裝文物也因文物普查計畫及陸續經歷修復重裱，研究者得以觀察物件的原有裝裱樣式及材質，惟研究方向較多仍偏重材料檢測。⁶藝術史領域關注到傳統畫師與裱褙業者互利共生的關係，指出裱褙行是早期培養畫師、書畫展示的場所，甚至本身擅長書畫的裱褙師嘗試跨界成為臺展東洋畫部參賽者，為傳統書畫領域注入新氣象。⁷此外，裱裝物件所能揭露的裝裱形式變遷、個別藝術品收藏和使用情境也開始受到關注。⁸前述的研究成果推進了我們對於裱褙技術傳承、裱褙材料學和裱裝物的社會文化史認知，然而筆者認為裱褙產業的整體面貌與運作方式仍不甚清晰，還有一些議題值得深入討論：

（一）裱褙技術如何移入臺灣？

（二）裱褙業經營所需的物質材料從何而來？如何影響裱褙產業的發展？

³不著撰人，〈工業〉，《安平縣雜記》，《臺灣文獻叢刊》第 52 種（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1959），頁 82。

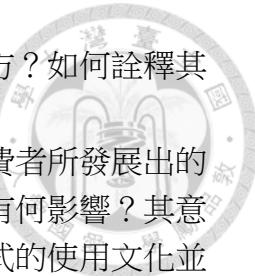
⁴參閱杜子雄、李瑋合著，《書畫裝潢學》（臺北：五洲，1988），頁 15-16。

⁵參閱張永堂總編纂，林松、周宜昌、陳清和主修，《新竹市志·卷八·藝文志》（新竹市：新竹市政府，1997）。雷家驥總纂修，李淑卿纂修，明立國、翁徐得分修，《嘉義縣志·卷十一·藝術志》（嘉義縣：嘉義縣政府，2009）。

⁶參閱如林煥盛，〈傳統古書畫保存修復與裝裱形式調查案〉（臺北：國家文化藝術基金會，1999）。彭元興、余世宗、徐健國，〈裱褙用紙之研製及性質分析〉，《國立臺灣博物館學刊》69 卷 3 期（2016，臺北市），頁 15 - 22。

⁷參閱如黃琪惠，〈日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2012）。謝世英，〈妥協的現代性：日治時期台灣傳統廟宇彩繪師潘春源〉，《藝術學研究》3 期（2008，桃園市），頁 120-160。

⁸參閱如林煥盛，〈傳統書畫的裝裱與修復對重建臺灣藝術史的意義〉，收入蔡昭儀主編，王聖智譯，《機制·移行·內外：重建臺灣藝術史學術研討論文集》（臺中市：臺灣美術館，2019），頁 138-154。



(三) 裳褙產業的規模有多大？裳褙師群體從業、分布在那些地方？如何詮釋其分佈所代表的社會文化意義？

(四) 日治時期臺灣裳褙業的消費者是誰？過去中、日的裳褙消費者所發展出的擺設與觀看裳褙物件的使用文化，對臺灣消費者的裳褙使用文化有何影響？其意義是如先行研究指出的殖民者引領的日式文化逐步加深，或者日式的使用文化並未徹底普及，我們仍可以看到混合著彈性適用甚至是抗拒的例子？

(五) 裳褙業參與了臺灣書畫、文學發展。若重新置於近代地域交流的網路中審視，臺灣裳褙業具有何種意義？



第二節 研究回顧

一、東亞裱褙技術與技術流變研究

裱褙是繼造紙技術之後，發展出來的紙材、絲綢保存與修復技術，在中國已有悠久的歷史。裱褙技術又稱為裝池、裝潢。狹義而論，是指在易折易壞的書畫作品正面的作品四周鑲上外緣裝飾，背面托裱數層紙帛材料加厚加固，方便觀覽收藏。裱褙的型式視使用方式，可分為手卷、冊頁、立軸、鏡片、線裝書、貼落及屏風。⁹添加上的材料除裝飾、保護外還能定期更換維修。從中國上古帛畫手卷到唐代以後發展的絹紙畫掛軸、裝幀冊頁，從文人、書畫家的作品到常民生命中歲俗祭儀所需的祖先肖像、壽幛、神佛畫像等，經過揭洗修補、全色接筆的工法後，便能延長作品壽命。¹⁰廣義而論，裱褙還延伸指涉傳統東亞建築中的門窗、牆壁和天花板的糊貼工程，泛稱操作紙及布材裝飾空間的技藝，也具有調整建築結構的作用。這也是裝潢一詞在當代用於稱呼室內修飾工程的原因。承繼自唐宋時期建築樣式並進一步改良的日本建築中，牆面極簡並以大量活動紙襖門、障子窗、屏風取代，這些家具區隔出室內不同作用的空間，有時上面還裝飾著畫家的創作。對日本裱褙師傅來說，裱褙門戶的工作與裝裱書畫的工作並行不悖。¹¹在中國北方建築中也有營造八作的分類，裱作匠人以壁紙裱糊房屋四壁、頂棚能達精美裝飾、調節屋內溫度濕度的改造環境之效。¹²裱糊工作因而與建築的彩繪裝飾等營造生意關聯。不過在近代中國隨著傳統建築消失，以及從事書畫精細裝裱的匠師待遇與社會地位優於從事較基礎建築室內工程的工匠，中國的裱褙業工作已不再指涉建築相關行當，相反的在日本還保留了裱褙師從事室內構件裝裱的傳統。綜而言之，裱褙工作牽涉到運用紙為主的材料裝飾物品、空間並保護物件，進而創造出配合使用習慣的視覺美感（如四壁敞亮、掛軸配合主題設色等）。儘管大部分在定義裱褙師工作時都聚焦在裝飾修補書畫作品的面向上，但仍須留意的是裱褙既有文士與畫師書畫創作、裝裱收藏的一面，也有民間道場畫、祖先畫甚至裝飾空間風格的非常實用一面。

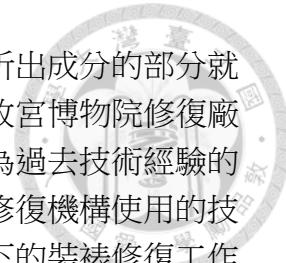
傳統上裱褙技術與一般工藝技術一樣，都具有嚴謹的家族、師徒傳承制度，詳細操作方式需經長時間口傳身教，是難以透過書寫傳遞的內隱知識。即便是現代出版了不少技術指導書籍，也不可能憑耳聞、憑閱讀就學會一門工藝技術。不過當技術與從業經驗開始被由專業人員系統的細分材料、工具、工序後記錄下來，嘗試用純技術紀錄或材料科學角度檢視時，即意味著一種新的理解視角產生—也

⁹徐健國，〈傳統書畫裝裱格式介紹〉，《林業研究專訊》20卷6期（2013，臺北），頁74-75。

¹⁰杜秉莊、杜子雄，《書畫裝裱技藝集釋》（上海：上海書畫出版社，1993），頁1。

¹¹關於表具的定義可參見東京表具經師內裝文化協會，<http://www.tokyo-hyougu.jp/explain.html>（檢索日期：2021年1月8日）。

¹²王仲傑，〈清代裱糊作〉，《紫禁城》1995年1期（1995，北京），頁45。



就是認為應該像作科學研究一樣，將能量化的地方量化、能分析出成分的部分就分析成分，務求精確而穩定地完成裝裱修復工作。1980年北京故宮博物院修復廠裱畫組編著的《書畫的裝裱與修復》便是一個代表，書中序認為過去技術經驗的口手相傳缺乏總結，為了幫助技術傳承，希望能記錄、整理下修復機構使用的技術公諸同好，由此也可看見博物館機構的專業人才成為新視角下的裝裱修復工作主導者。¹³八零年代以降中國出版的裝裱研究，大體延續此一著重技術的路線，近年更結合儀器分析、材料試驗等方法，以科學手段進行修復的研究日益興盛。¹⁴

另外與此種「科學式」分解、研究裱褙技術的途徑不同，訴諸傳統文獻以理解歷史上裝裱技術的途徑也同步發展著。裱褙技術雖都仰賴口傳身教傳承，但這並不意味著過去全無記載可考，相反的，官方所需的裱裝品通常都訂定特定的裱褙體式以彰顯身份的階序差異，收藏家、書畫家自述或傳抄下許多收藏品裝裱記事也能代表某一時期的裝裱修復經驗與審美品味。1980到1990年代間，出身書畫、辭學世家的杜子熊、杜秉庄父子以更接近傳統經史考據的觀點編譯史料，從二十六種古籍中整理羅列出自北魏到清代的裝裱技術、型制著述。¹⁵例如在北魏《齊民要術》中便有描述黃河下游地區將紙張入潢防蠹的工法，顯見造紙、用紙、保存紙的科技和早期裱褙技術發展的聯繫。¹⁶而後如唐代張彥遠的《歷代名畫記》¹⁷、宋代米芾《畫史》、《書史》¹⁸則記載了由書畫家自己經手裱褙後聽聞或親身體悟的筆記，足以讓研究者推想當時的裝裱樣貌。明代文震亨《文物志》則勾勒出蘇州部分文人集團博古尚雅的生活情趣。¹⁹至於兩部裝裱專論—明代周嘉胄《裝潢志》²⁰、清代周二學《賞延素心錄》²¹中，則較清楚的記載了裱褙材質、工法、形制與生活中的使用情境，與現代的若干裱褙技法仍極為相似。杜氏父子的考據首次系統性地架構了一系列可以歷史發展解讀的文獻集，其後亦陸續有研究者投入深度考據個別經典。

前述是中國裝裱自1980年代以來的研究趨勢。這些紙綢的裝裱形式與使用、保存習慣發源於中國，但也隨著漢字文化圈中的書畫文化、佛教的傳播在東亞地區流傳後，逐漸適應各地資源、文化而變化，在朝鮮、日本等地發展出特有的面貌。²²以下將簡單檢視和臺灣有較密切聯繫的日本方面的研究成果。

¹³故宮博物院修復廠裱畫組編著，《書畫的裝裱與修復》（北京：文物出版社，1980），頁2-3。

¹⁴何偉俊、鄭冬青、陳瀟俐、于書大、張諾，〈我國書畫文物裝裱修復的理念轉變與實踐〉，《東南文化》總259期（2017，江蘇），頁7-8。

¹⁵杜子熊著，《書畫裝潢學》（上海：上海書畫出版社，1986）。杜秉庄、杜子熊編著，《書畫裝裱技藝輯釋》（上海：上海書畫出版社，1993）。

¹⁶杜秉庄、杜子熊編著，《書畫裝裱技藝輯釋》，頁363-368。

¹⁷杜秉庄、杜子熊編著，《書畫裝裱技藝輯釋》，頁175-191。

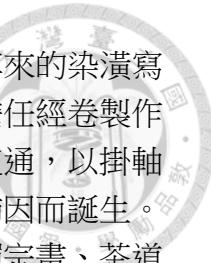
¹⁸杜秉庄、杜子熊編著，《書畫裝裱技藝輯釋》，頁192-207。

¹⁹杜秉庄、杜子熊編著，《書畫裝裱技藝輯釋》，頁256-353。

²⁰杜秉庄、杜子熊編著，《書畫裝裱技藝輯釋》，頁1-140。

²¹杜秉庄、杜子熊編著，《書畫裝裱技藝輯釋》，頁141-174。

²²韓國方面，首爾的古宮博物院2008年舉辦的特展開始討論由中國傳入、經朝鮮轉化的裝潢藝術，是目前少數可見的研究成果。國立古宮博物院，《修飾與完美的藝術，裝潢



日本的裱褙以「表具」、「表裝」來稱呼，可溯及六世紀自唐國傳來的染潢寫經技藝，朝廷設置的專門機構中「經師」、「裝潢師」顧名思義即是擔任經卷製作與染潢裝幀保存書類的職務。平安時期隨佛畫、曼荼羅在貴族間的流通，以掛軸樣式被使用，一種講究軸、紙樣、紐飾且整合繪畫、書法與工藝的裝飾因而誕生。經師此時也負責屏風、衝立和障子的糊裝工作。在與宋文化傳來的禪宗畫、茶道與宋代官定裱褙樣式接觸後，日本的掛軸有了更細緻的樣式區分。從鎌倉時代到室町時代間，佛表具、大和表具等形式都獲得確立，表具師的稱呼開始取代經師用於主要裝裱掛軸的工匠身上。隨書院造空間誕生，張掛在床之間的掛軸日益重要，此過程中京都以產出多種裱褙材料而成為裱褙重鎮，甚至發展出「京表具」的地方風格。江戶時期受到明文人畫與裱褙樣式的影響，較素樸的明朝表具、文人表具風格成立。可以說日本的裱褙風格不脫與中國文化交流的影響，但經消化融會後也發展出適應自身建築、裱褙材料、配色美學的裱褙作品，比如適應床之間而較短的掛軸、用料圖案較分明且常用金欄織品、常用青色與茶色等。²³

二、東亞裱褙品使用文化比較研究

除技術與形制紀載之外，物品的裝裱鮮少能被視為專門的研究對象討論，多為附屬於收藏、書畫裝飾、布置空間彰顯禮制儀式的一部分看待。以歐洲的漢學研究為先聲，在文化比較的研究視域下，書畫裝裱被視為值得研究、比較的物質對象，裝裱的文化研究與意義探索因而在二十世紀開始踏出了一大步。²⁴以文化史角度討論裝裱技術意義的作品首推高羅佩（Robert Hans van Gulik, 1910-1967）的著作《書畫鑑賞彙編》²⁵。高羅佩在荷蘭萊頓大學時專攻中文和日文，畢業後旋即派駐日本任大使館秘書，1943年改赴中國重慶任大使館秘書，在兩國任職期間與官員、收藏家、詩人、音樂人交往密切。²⁶不僅如此，高羅佩也利用派駐期間勤訪坊間的裱褙鋪，蒐集、考察當時裱褙師傅們的工作環境、工作用具、工作習慣以及所使用的裱褙材料，成果收錄在著作中。²⁷二戰期間，身在中國的高羅佩開始編寫這本著作，至戰後才得以付梓。書序中言明他認為西方的收藏家們須

(*꾸밈과 갖춤의 예술, 장황*)》(首爾：國立古宮博物院，2008)。

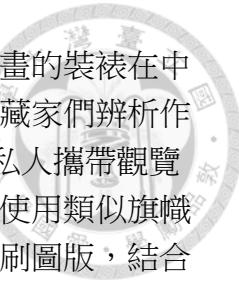
²³宇佐美直八，《京表具のすすめ》(京都：法藏館，1991)，頁17-25。岡興造，〈表具師から装潢師へ〉，收於岩崎奈緒子、中野慎之、森道彦、横内裕人編集，《日本の表装と修理》(東京：勉誠出版，2020)，頁20-24。

²⁴陳玗，〈高羅佩與「物質文化」—從「新文化史」視野之比較研究〉，《漢學研究》27卷3期(2009，臺北)，頁324-327。

²⁵Robert Hans van Gulik, *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur: Notes on the Means and Methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, Based Upon a Study of the Art of Mounting Scrolls in China and Japan* (Rome: Instituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1958).

²⁶沈冬，〈「琴道」何在？高羅佩與文人想像〉，《人文中國學報》20期(2014，香港)，頁453。

²⁷Robert Hans van Gulik, *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur: Notes on the Means and Methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, Based Upon a Study of the Art of Mounting Scrolls in China and Japan*, pp.57-104.



先瞭解裝裱技術才能真正開始瞭解如何鑑賞東方書畫，原因在於書畫的裝裱在中國文化中不可與書畫分開探討，裝裱需與作品配合一同欣賞能讓收藏家們辨析作品真偽，也才能看出東方書畫被創造、被使用的文化背景，²⁸比如私人攜帶觀覽則裝成手卷、文人雅集則命僕人以畫又撐起掛軸細觀、宮廷宴會則使用類似旗幟的形式配合怎樣的儀仗等。該書運用當時少數能見的收藏實物、印刷圖版，結合文獻中對裱褙技術、裱裝物形式的記載，勾勒出中國到清代、日本到江戶時代為止的書畫裝裱樣貌。相當特別的是，高羅佩運用了「畫中畫」的研究取徑，從過去的圖像資料中討論古代的裝裱樣式與使用情境，開啟理解歷史中裱褙被使用情境的研究道路。

然而高羅佩的研究取徑畢竟仍有限制，他專注於比較中日間深植東亞文人生活的書畫創作、作品的裝裱修復、收藏鑑賞習慣變化，而非單獨討論作品的裝裱與裝裱業。是以著作中雖有部分關於裱褙師群體的考察，像是比較二十世紀初期中國、日本兩國裱褙工房設備、工作習慣，乃至裱褙師所用材料、所裱成品形式異同，但仍然缺乏具體討論裱褙業發展所需條件、裱褙業究竟對於書畫的發展有何影響。

近年日本的裱褙研究則有較進一步討論到裱褙師的積極作用，比如拓展到以裱褙師、裱褙店為中心的地區收藏網絡研究，以及裱褙師對這些收藏品的保存、賞玩有何貢獻。研究指出十九世紀到二十世紀間大量中國書畫流入關西收藏家的手中，而裱褙師為這些作品改裝裱以符合日人欣賞視覺趣味。²⁹研究者利用訪問與裱褙師保存下的顧客信函、裝裱面料、裝裱收納包裝上留下的商號等資訊，發現大阪的井口古今堂即在此過程中扮演重要的角色，為當時的商業鉅子阿部房次郎等關西藏家提供、裝裱中國書畫乃至當代日本書畫家作品，裱褙師設置招待貴客的茶室也成為當時畫家、裝裱師、顧客間交誼的場所。³⁰過去的研究中很少會注意到這些在幕後默默協助修繕、裝飾收藏品的職人，加入裱褙相關史料討論後，以裱褙師為中心支撐起的收藏交流圈在關西地區收藏史、藝術史乃至產業史上發揮了不可或缺的影響力。

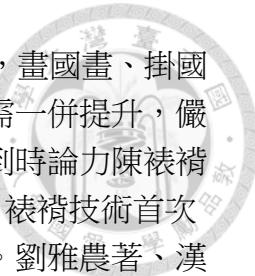
三、臺灣裱褙研究現狀

臺灣同樣承繼東亞傳統紙質裝裱修復技藝，然而到 1970 年代政府才開始關注

²⁸Robert Hans van Gulik, *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur: Notes on the Means and Methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, Based Upon a Study of the Art of Mounting Scrolls in China and Japan*, pp.13-19.

²⁹竹浪遠，〈近代日本における中国書画蒐集と表装〉，收於岩崎奈緒子、中野慎之、森道彦、横内裕人編集，《日本の表装と修理》（東京：勉誠出版，2020），頁 166。

³⁰為 2018 年 11 月 4 日大阪市立美術館主辦的「阿部コレクションの諸相—文化的意義とその未來」學術研討會上，由德山亞希子發表的研究〈「船場の表具師井口古今堂と関西コレクター」〉。轉引自德山亞希子與談撰述、晉介辰譯，〈裝裱師「井口古今堂」和關西收藏家：大阪市立美術館「阿部收藏的諸相」學術研討會紀要之二〉，《典藏·古美術（藝術時尚）》第 59 期（2019，南京），頁 132-137。



這項傳統技藝的發展。1970 年代下半，在中華文化復興的口號中，畫國畫、掛國畫頗能顯示家庭的文化品味，而與其息息相關的裱褙技術自然也需一併提升，儼然被視為亟需搶救復興的文化象徵技藝。1970 年代報章中頻頻見到時論力陳裱褙技術之重要性與裱褙技藝社區推廣班成立的訊息。³¹在此背景下，裱褙技術首次可以被詳細記錄成冊，佐以照片、插畫描述工法步驟、成品樣式。劉雅農著、漢華文化出版的《裝褫淺說》³²與朱元壽著、臺灣省政府新聞處出版的《國畫裱褙裝潢》³³和稍晚登場的雄獅出版《中國書畫裝裱》³⁴都是輔助復興運動、推廣中國傳統藝術的出版品。³⁵這幾本著述雖都是臺灣出版的裝裱專書，然而觀其論述方式，儼然將臺灣直接嫁接在中國的書畫、裱裝發展脈絡之中。從中國古代裝裱技術論起，談到近代問題時直接理所當然的開始談臺北故宮館藏的明清書畫，完全忽略臺灣裱褙技術、裱褙產業的發展歷程。

隨著「最小干預修復」、「可逆性」與「可辨識性」等觀念成為文物修復與保存的重要指引，作為修復核心技藝的裱褙逐漸獲得研究上的關注。除了以儀器、科學方法分析文物上使用的有機或無機物質，推測傳統工法，進而提出修復改良策略的研究也日漸成長外，³⁶1990 年代開始進行的文物調查中，臺灣的裝裱品漸漸被詳細發掘與記錄。³⁷2000 年之後，研究者勤訪地方進行的傳統產業及其社會文化的調查出現。調查報告中利用問卷調查、蒐集比對中式、日式裱褙作法與作品的差異後指出戰後裱褙師的技法、風格有承繼日本裱褙師之處。³⁸裱褙店家也在地方政府展開文史調查的背景下，以傳統產業的面貌留下一些訪問資料。³⁹這些調查與研究留下了部分因為店家倒閉或者老逝去而現已無法進行的口述資料，然而單方面過於仰賴口述成果且缺乏對店家營運年代的社會背景考察也是其限制。

近五年也有較具開創性思考臺灣裱褙本身在研究上獨特性的成果出現。林煥盛的研究初步爬梳日文版的臺灣日日新報報導，再結合長年裱褙修復工作的實作觀察，交替比對史料紀事與典藏的裱裝品後指出，裱褙師與地方畫家有密切互動關係。此外在殖民政府舉辦的書畫展覽會與皇民化時期家庭正廳改善活動的規格統一影響下，明朝表具樣式的紙裝裱成為日治時期臺灣典型而發展成熟的裝裱風

³¹如蔡文怡，〈裱褙藝術漸趨沒落葉公超盼重新予以發揚光大博物館應研製裱糊改進技術〉，《中央日報》（臺北），1976 年 5 月 28 日，版 3。林淑蘭，〈推行社區中華文化復興運動北市大直國中辦各種研習班義務教民眾學習裱褙印刷及土風舞等〉，《中央日報》（臺北），1979 年 4 月 26 日，版 4。

³²劉雅農編著，《裝褫淺說》（臺北：漢華文化，1974）。

³³朱元壽著，《國畫裱褙裝潢》（臺中：臺灣省政府新聞處，1976）。

³⁴王梅枝、沈德傳編輯，《中國書畫裝裱》（臺北：雄獅圖書，1982）。

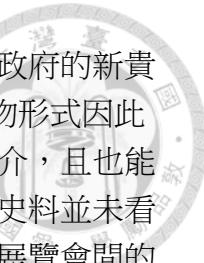
³⁵漢華文化出版的多是與中國傳統藝術有關的書籍，而臺灣省政府出版品本身也一定程度上代表了官方立場。

³⁶岩素芬，〈「文物保存」的邊界與跨界〉，《博物館與文化》3 期（2012，臺北），頁 65-83。

³⁷林煥盛，《傳統古書畫保存修復與裝裱形式調查案》（臺北：國家文化藝術基金會，1999）。

³⁸林怡萱計畫主持，《臺灣裱褙的文化觀察》（臺北市：國家文化藝術基金會，2003）。

³⁹如潘國正，《新竹老店·城市容顏—新竹老店田野調查報告》（新竹市：新竹市政府，2004）。也有學位論文開始進行傳統產業訪問，如張昌彬，《傳統裱褙業之技術傳承與推廣》（彰化縣：大葉大學管理學院碩士班財務金融組碩士論文，2015）。



格，為統治主導權的象徵物，且在戰後初期因極為成熟的技術讓國民政府的新貴們也能將作品棲身在此種美感品味中。⁴⁰透過這項研究，臺灣的裱裝物形式因此成為殖民權力運作下滲透到日常生活經驗影響人民美感品味的重要媒介，且也能證實臺灣的裱褙師向日本裱褙師學藝的歷史。然而研究受限於篇幅及史料並未看到太多臺灣裱褙師的訊息，也看不太到裱褙師與私人收藏家、非官方展覽會間的關聯。臺灣人究竟為何會學習此項技藝？又是否真的僅僅是殖民權力彰顯結果而臺灣社會一點自主性都沒有？各地區的裱褙業發展又有何異同？這些問題因而留下懸念。延續林煥盛的研究觀點下，陳曉莉結合蔡雪溪的畫作裱褙修復案例討論日治時期流行的揉紙紙裝裱技術，指出蔡雪溪不僅藝術創作上跨越傳統與現代，其作品的裝裱上也呈現融合日本傳入的新裝裱技法。該研究也提醒後繼研究者注意裱褙材料在日臺之間的流通，過去鮮少人關注的日治時期特色裱褙技術因而大有進展。⁴¹

四、相關領域的研究：臺灣美術、臺灣文學

綜觀以上前行研究，可以發現臺灣、尤其是日治時期臺灣的裱褙業消失在中國文化的論述框架中。相關史料的蒐集分析也才踏出第一步，結合實體物件修復案例討論後，嘗試指認出日治時期的流行裝裱風格。然而事實上，若再向外往裱褙產業、裱褙技術、裱裝物以外的領域尋找，我們將會發現還有一些成果已經出現，或者有些研究成果能提供我們一些參考。

有關臺灣美術展覽會（臺展）與總督府美術展覽會（府展）的研究中已經指出，參與兩展覽會的畫家中有不少是傳統畫師、裱畫師出身者，而後投身東洋畫部的競賽。⁴²最有名的例子是在嘉義經營風雅軒裱褙店的林玉山，少時向店中聘僱畫師蔣才和蔡禎祥學藝，並臨摹店中林覺、莊敬夫、林朝英、許禹門、李燦等畫家作品。⁴³另外便是郭雪湖曾在大稻埕雪溪畫室學習裱褙技術及傳統畫法，待發展出新的膠彩畫法後，蔡雪溪也反過來倣其改變自我風格。⁴⁴從追求現代性與跨境的角度來看，研究者指出這些裱畫店出身的畫師在官方美術展覽會未列入傳統書畫項目、評審口味獨青睞寫生而有地方色彩的作品時，勇於學習新觀念新技法。⁴⁵

⁴⁰林煥盛，〈傳統書畫的裝裱與修復對重建臺灣藝術史的意義〉，收入蔡昭儀主編，王聖智譯，《機制・移行・內外：重建臺灣藝術史學術研討論文集》（臺中市：臺灣美術館，2019），頁138-154。

⁴¹ 陳曉莉，〈日治時期臺灣揉紙裝裱的保存與修復——以蔡雪溪牡丹圖為例〉（雲林：國立雲林科技大學文化資產維護系碩士論文，2020）。

⁴²中央研究院歷史語言研究所設置的「臺灣美術展覽會資料庫」中，羅列畫家身分時便標註了許多為裱褙出身者。南國美術殿堂台灣美術展覽會(1927-1943)作品資料庫，<https://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/index.htm>（檢索日期：2020年7月13日）。

⁴³陳瓊花，〈自然・寫生・林玉山〉（臺北：雄獅，1998），頁20-23。

⁴⁴李進發，（從鄉土情懷與優雅特質析論郭雪湖的文化傳承與影響），《臺灣美術》77號（2009，臺中），頁62-64。

⁴⁵謝世英，〈妥協的現代性：日治時期台灣傳統廟宇彩繪師潘春源〉，《藝術學研究》3期（2008，



除此之外還有更多看似零散，卻與日治時期裱褙發展仰賴的社會環境、資源條件關聯的研究成果。除樂於接納新畫法的書畫家外，裱褙作品的創造者們也有很多同時還身兼傳統漢文人身分、繼續創作書畫作品者。殖民政府對能漢文相通的地方領導階層、傳統漢文人們採取懷柔態度，創造出日臺人間交流的空間外，也讓延續傳統漢文學的本島詩社蓬勃成長。⁴⁶傳統書畫也因此在民間仍有旺盛的生命力，繼續在建醮的古董展示、裱畫店、家屋廳堂等地擺放，⁴⁷甚至在被官方美術展覽會排除時由地方文人、紳商出資自辦傳統書畫展覽會，其形式和出品規則蠻大程度上借鏡了官方的各種展覽會。⁴⁸裱畫店在此過程中也成為一些書畫社團聚會、展示的場所。⁴⁹

裱裝品出現的空間在日治時期也有部分發生變化，連帶影響裱裝品樣式發展。以美術展覽會而言，臺灣、朝鮮都追隨日本的規定統一以裝框形式出品而非舊式的卷軸，新的裝框技術出現在現代的建築空間裡，其意義也正是近代東亞美術發展過程中效法西方、追求現代的思想展現。⁵⁰

以上研究成果顯示，關於日治時期臺灣裱褙業發展的研究雖方興未艾，但若從裱褙師與臺灣美術發展關係、創造裱褙作品的新舊文人們、裱褙存在的公與私空間發展幾方面來思考，則已有部分成果可供參考。然而這些研究均非以裱褙產業為核心，缺乏深度討論裱褙人才養成、技術發展、經營模式乃至裱裝物的使用文化與文化意義，因此無法呈現這一產業在技術、社會與文化上的整體面貌。若說我們從日本的研究成果中可以知道以裱褙產業為核心的研究能整合地方藝術家、收藏家與相關產業人員，追尋收藏品流傳軌跡，交織出都市的藝術文化網絡並觀察群體鑑賞品味，值得借鏡。那以臺灣裱褙產業為核心的研究，或許也將能提供一個新的觀看視角，看到殖民時期臺灣技術、物質與社會文化的互動關係。

桃園市），頁 120-160。

⁴⁶黃美娥，〈日治時代臺灣詩社林立的社會考察〉，《臺灣風物》47 卷 3 期（1997，臺北），頁 43-88。

⁴⁷黃琪惠，〈日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2012），頁 23-25。

⁴⁸黃琪惠，〈日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊〉，頁 87-105。

⁴⁹黃琪惠，〈日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊〉，頁 48。

⁵⁰李淑珠，〈日治時期臺府展東洋畫「裝框」（額裝）問題初探〉，《明志學報》47（2019，新北市），頁 77-98。



第三節 研究架構與方法

一、研究方法與史料

日治時期臺灣裱褙業的研究面臨到最大的困難，在於裱褙技術本身不仰賴著述傳承技藝，因此極難尋得流傳下來由當事人自述當時工作狀況、技術的資料。而該行業以從業人口少、商業規模小、非民生必需品、又無損及殖民統治，在殖民當局留下的產業調查資料中通常也不會深入記載，也絕少提出以裱褙業為主要對象的政策。因此，臺灣裱褙業的相關材料可說是既零散，又缺乏以裱褙師為主的觀點。除了竭力尋找散落在日記、報章雜誌、照片間有關裱褙師、裱褙技術、裱褙作品以及裱褙業客群的訊息外，本研究計畫將進行田野調查與口述訪問，期望能彌補這項缺失。訪問計畫將先排定目前可知臺灣仍存在自日治時期經營至今的裱褙店家，⁵¹嘗試從店家自述的技藝傳承結合如有保存下來的舊裝裱作品，追溯日治時期的技藝樣貌。接著，訪問過程中也會留意受訪者延伸出的人際網，或請教當地文史工作者，嘗試獲得裱褙同業或者裱褙師後代的訊息。如此一來，雖然不可能訪問到日治時期的裱褙師傅本人，但繼承者、近用者與後代提供的訊息也能幫助還原、推想舊日的工作情形。

其次，研究預期能運用文獻結合實物的方式，呈現日治時期裱褙技術、形式的特殊性。然而現存日治時期裱裝的實體物件難尋，多數物件都在戰後曾經過改裝，且改裝的經歷不易追溯。為此，本研究計畫擬以兩策略彌補：其一，進行裱褙師口述訪查時尋找裱褙師留下的裱褙物件。其二，運用到已完成修復報告、較能確定原裝裱時間與材質的裝裱物件，作為論述裝裱風格的史料。除此之外，清華大學、臺灣歷史博物館、臺灣博物館收藏的書畫也有部分保存了原裝裱樣式，也預計從中選件分析作為例證。

二、研究架構

本文試圖運用文獻、口述與實物的比對，探討日治時期於殖民／被殖民、現代／傳統、中國／日本三種情境夾隙間，臺灣的裱褙業如何從東亞傳統文化邊陲的百工一員，發展成全島皆有、適應現代都市生活、能靈活配合殖民文化的產業。在諸多傳統行業都因殖民而來的新觀念、新技術、新規範而劇烈改變之時，裱褙業相當特別，能在保持一定的舊貌下融合新的技術與文化。在技術影響方面，臺灣裱褙師學習新技術後除了能處理日治時期出現的新興裱褙物件，融入不同與以往的室內空間，也能與傳統的裱裝物（如水陸道場畫、門聯等）結合，張掛在臺灣人的家屋空間。在現代材料、現代空間的影響方面，裱褙師們怎麼使用新材料

⁵¹ 目前較能清楚追尋傳承源流的，已比對出新竹墨池堂、新竹古宜齋、臺中錦江堂、南投翰墨林、嘉義文園、嘉義朝海、花蓮尚文堂。



或舊材料？材料又是如何進到臺灣，在本地有何調整？在文化衝擊方面，裱褙業因為是源自東亞傳統共有的技術，又與中日共通的漢字書寫、南宗書畫文化緊密關聯，而能較自由的在中、日之間轉圜。然而當殖民／被殖民身分與中／日文化交錯在裱褙的品味與習慣上時，裱褙師與其客群又有什麼樣的經驗？以下將概述擬定之各章節欲討論的問題與運用之材料。

首先須說明本文預期討論的日治時期臺灣裱褙業和裱褙文化涵蓋範圍所涵蓋的範圍。研究回顧中已述及「裱褙」在日、中之間略有使用詞彙與職業工作項目的指涉定義上的差異，日治時期的臺灣融混了兩方裱褙的定義後，我們可以看到臺灣的「裱褙」在意義上創造出一個彈性的空間，也正呼應臺灣裱褙業運作上兼容二者的狀態。

因此若要劃定本文討論的裱褙業範圍，核心是傳統上理解的書畫藝術品裝裱，但因為近代社會新技術促成的複製藝術的出現，也開始旁觸及照片、地圖、印刷品等多元物品的裱褙。這些物件的裱褙型態大多是掛軸、橫批，也有一些是冊頁、額裝、扇面等。較外圍的工作是建築室內的裝潢工程，包含糊貼壁紙、屏風、襯、障子等工作。至於因為各地用詞差異而很容易與裱褙業混為一談的裱紙、糊紙或是裝幀業，則因為只與裱褙共享一部份糊貼、修整紙張的基礎技術，而不列入本文的討論範圍（圖 1）。

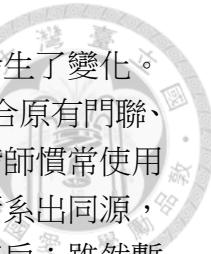
在本文界定的研究範圍內，第二章率先橫向觀察臺灣裱褙業取法的日、中兩國近代裱褙業發展情形。兩國皆擁有悠久的裱褙傳統，雖系出同源，但經過漫長的時光後早已演變出各自的特色。本章擬比較兩國裱褙業者面對近代西力東漸後社會的變貌，各自採取了何種適應取徑，從中找出影響臺灣裱褙業的要素。

第三章則聚焦臺灣的裱褙業發展，欲討論中、日、臺間的裱褙師移民與技藝的傳播，配合實物觀察裱褙技術、材料與裱裝形式是否發生變化。本章第一節指出，在 1895 年以前，清帝國來臺灣遊宦者的文札⁵²、地方志⁵³中有少數裱裝相關經驗可供推想當時的裱褙業情況，可見當時的裱褙業大多是為滿足初階的民生需求。第二節則關注日治時期多元族群移入臺灣引進的人才與技術。十九世紀末到二十世紀前半期間，日本裱褙師隨殖民勢力擴張向外移動到臺灣、朝鮮、滿州等地，也攜入日本式的裱褙技術。本節試圖討論島內共存臺、日、外國裱褙師時，裱褙技術如何交流與傳承，並以人物案例來討論裱褙師們可能的適應策略，最後將透過實際裝裱物件來比較在臺灣共存或發生了哪些裝裱變化。⁵⁴透過探討殖民

⁵²例如徐宗幹，《斯未信齋文編》，收入臺灣文獻叢刊第 87 種（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1960），頁 136-137。徐宗幹述及自己來臺赴任情形時提到：「丁未夏，服闋。甫出門，即奉恩綸，命巡臺灣。次年，渡海抵任。謹將孝經正解校刊，授海東書院子弟。醴泉同至任所，復出金紙便面書九幅、畫四幅，敬謹裝池，以字畫各一為屏四，懸於署之斐亭，餘五幅為此冊。」可視為當時在臺地使用裝裱的一種經驗。

⁵³例如不著撰人，〈工業〉，《安平縣雜記》，《臺灣文獻叢刊》第 52 種（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1959），頁 82。其中紀載了安平縣地區的百工及營生內容。

⁵⁴除了引用已出版的修復報告中記錄下的舊裝外，照片中拍攝到的裱褙作品、彩繪壁面的掛軸壁畫因為不太可能再有改裝，可做為判斷風格的依據之一。例如國立臺灣歷史博物館藏柯煥章壁板



期間臺灣的狀況，我們可以發現在臺灣的裱褙技術與慣用形式確實發生了變化。臺灣裱褙師向日本裱褙師拜師學藝或觀察後倣其技法與形式，但能結合原有門聯、道場畫等裱裝物件的尺寸需要製作作品，且工作室仍是維持臺灣裱褙師慣常使用的規格；以中國閩粵地區為主的外國裱褙師雖與臺灣原有的裝裱技術系出同源，但經調換使用部分本地材料後仍能吸引青睞「正宗支那式」裱褙的客戶；雖然暫時還沒發現日本裱褙師向臺灣裱褙師、外國裱褙師學藝的例子，但部分日本裱褙師也能為臺灣人客戶重裱祖先畫像等日本原先沒有的物件，應是觀察在地風俗後的嘗試。由此推斷，根植於同一東亞傳統下的裱褙技術仍能有彈性適應的餘地，讓裱褙師能學習、配合商業利基而調整營生行當。其次，本節亦將探討日治時期臺灣裱褙業的經營型態與產業發展條件，翻看當時的報刊雜誌與廣告，再結合當時報紙、雜誌報導與人物志、工商名錄資訊，⁵⁵理解臺灣的裱褙業如何適應日治時期的社會環境變化，與當代人生活型態接軌、擁有穩定地方客群的產業。

第三節擬從裱褙業所需重要原物料在臺灣如何發展變化的角度切入，觀察裱件、紙、絹織品等裱料以及黏著劑糨糊在裱褙業發展中扮演的角色。臺灣的裱褙材料仰賴進口，清代自日治時期皆然。本節將觀察這些物質原料如何進入臺灣，以及裱褙師在本地使用時，又有哪些調整。戰爭時期的物資配給政策管控了裱褙的材料時，又對裱褙業造成怎樣的衝擊？藉此描繪裱褙業的物質材料在地區貿易網路中的流通對裱褙業的影響。檢視完日治時期裱褙業人才、技術與物質的交流與變化後，第四節則欲觀看整體裱褙業的產業結構，在日治時期發生的變化。運用殖民當局進行的臨時戶口調查、國勢調查資料，⁵⁶全島的裱褙師們首次被一覽無遺的清點歸在紙工業中，藉此可看出臺灣裱褙業人才的種族組成樣貌與發展趨勢。其次，實際觀察裱褙業職業分布的都市空間也會發現有的地區涇渭分明、有

彩繪松鷹圖

(<https://collections.culture.tw/Object.aspx?SYSUID=11&RNO=MgAwADAAQAUADAAMAA4AC4AMA AwADkANQA=>)、陳登科直立掛軸樣式行楷大字木板壁畫

(<https://memory.culture.tw/Home/Detail?Id=107000033532&IndexCode=MOCCOLLECTIONS>)。或是部分未修復的藏品，如國立臺灣歷史博物館藏吳芾繪直式楓林圖掛軸

(<https://memory.culture.tw/Home/Detail?Id=11000110147&IndexCode=MOCCOLLECTIONS>)。

⁵⁵《臺灣日日新報》、《臺南新報》等報紙中大部分記載的是臺北為主的日本裱褙師的活動訊息，若結合各地商工人名錄列下的裱褙業經營者名稱搜尋可以看到較多其他地區的報導。而報紙漢文板塊中偶爾能見到臺灣裱褙師的訊息，配合查閱部分漢文報章雜誌如《風月報》、《三六九小報》、《詩報》可有較多收穫。

⁵⁶臨時臺灣戶口調查部編，《明治三十八年臨時臺灣戶口調查職業名字彙》，(臺北：臨時臺灣戶口調查部，1907)。臨時臺灣戶口調查部編，〈有業者ノ職業及職業上ノ地位ヲ種族及體性ニ分チタル有業數〉，《明治三十八年臨時臺灣戶口調查集計原表全島之部》，(臺北：臨時臺灣戶口調查部，1907)，頁 1152-1153。臨時臺灣戶口調查部編，〈有業者ノ職業（目別）及職業上ノ地位ヲ種族及體性ニ分チタル有業數〉，《大正四年第二次臨時臺灣戶口調查集計原表全島之部》，(臺北：臨時臺灣戶口調查部，1917)，頁 1106-1107。臺灣總督官房臨時國勢調查部編，〈有業者ノ職業（小分類）及職業上ノ地位ヲ種族及體性ニ分チタル職業數〉，《大正九年十月一日第一回臺灣國勢調查集計原表全島ノ部》(臺北：臺灣總督官房臨時國勢調查部，1923)，頁 712。臺灣總督官房臨時國勢調查部，〈職業別（小分類）職業數〉，《昭和五年國勢調查結果表·全島編》(臺北市：臺灣總督官房臨時國勢調查部，1934)，頁 180-181。



的不分種族全聚在商業市中心，顯示地方既有社會文化條件的影響力。本節擬區分成四個地區，結合既有的地方社會研究成果，推測各地區裱褙業發展的結構成因。

第四章將翻轉視角，探討臺灣裱褙業的受眾及使用經驗，進一步分析日治時期的裱褙業的產物究竟形塑了怎樣的社會文化，以及社會條件如何影響裱褙發展。由此討論裱褙文化及裱褙業的發展又具有怎樣的意義。第一節將觀察日本的室內裝飾方法與裱褙產物的使用文化隨殖民者引入臺灣的過程。其次，觀察政令報導、國民教本⁵⁷與當時的一些提及家屋空間、使用裱裝物的日記、與照片資料後會發現，當特定裱褙裝飾的空間能強烈凸顯出殖民與被殖民者不同的文化時，生活中尋常的裝飾陳設都能成為傳遞文化同化訊息的媒介。在殖民者有意無意間輸送出新的使用文化時，社會上存有多少彈性自主的空間也是值得深入討論的問題。第二節將進一步觀察臺灣人面對殖民者引介的西式以及日式的裝飾陳設與裱褙物使用方法，採取的融混適用策略。多元融混的使用品味，也能應用在生活中的實際的裱褙經驗上。第三節將從裱褙業的受眾的自主選擇角度切入，運用日記資料觀看日記主在需要裱褙時，⁵⁸他們裱褙什麼物品？又怎麼選擇裱褙店家？這跟日記主本身的世代、階級與地區交際圈又有何關聯？

最後，本文也將配合戰後的裱褙工會資料⁵⁹、部分收藏家留下的訪談資料以及報導⁶⁰，檢討日治時期形成的裱褙文化中，裱褙的定義與文化意涵對戰後臺灣可能有何影響。

綜而言之，本研究預計從裱褙技術的移入與變化、裱褙產業條件的形成、裱褙產業所形塑的社會文化三個主要方向討論，期許能夠架構出日治時期臺灣裱褙產業的發展情形。

另外需提醒讀者的是，本文為求閱讀方便已將日文的「表具」與「表裝」中譯，僅在日本及臺灣的史料提及日文原稱時保留該詞彙。以下行文中但凡使用如裱褙、裱畫、裱裝、裝裱等用詞，表達的均為「裱褙」的意思。為避免造成混淆和誤會，特此澄清。

⁵⁷例如《皇民作法讀本》中在談進出房間的禮儀與迎客禮儀時，便完全設想是住在進出使用襖、障子、床之間需張掛適宜的掛軸的和室空間。中山馨，《皇民作法讀本》（臺北市：南方青年社，1940）。

⁵⁸目前經過中研院臺史所整理解讀後出版的日記中，林獻堂、黃旺成、張麗俊與吳新榮都有留下委託裱褙作品、藏品的紀錄，其中又以張麗俊和吳新榮記載更為詳細。

⁵⁹例如臺北市商會，〈臺北市裱褙商業公會理監事名冊〉，《臺北市公司行號名錄》（臺北：臺北市商會，1952），頁 450。臺北市商會，〈臺北市裱褙商業公會會員名冊〉，《臺北市公司行號名錄》（臺北：臺北市商會，1952），頁 451-453。

⁶⁰例如戰後《臺灣風物》主編曾邀集楊雲萍與施翠峰參與對談收購鑒藏古書畫、古玩情形，其中便有談到日人遺留的書畫裱裝品寄放、轉售、或直接被解體的問題。楊雲萍、施翠峰，〈臺灣古書畫、古玩收藏對談〉，《臺灣風物》21 卷 3 號（1971，臺北），頁 13-19。

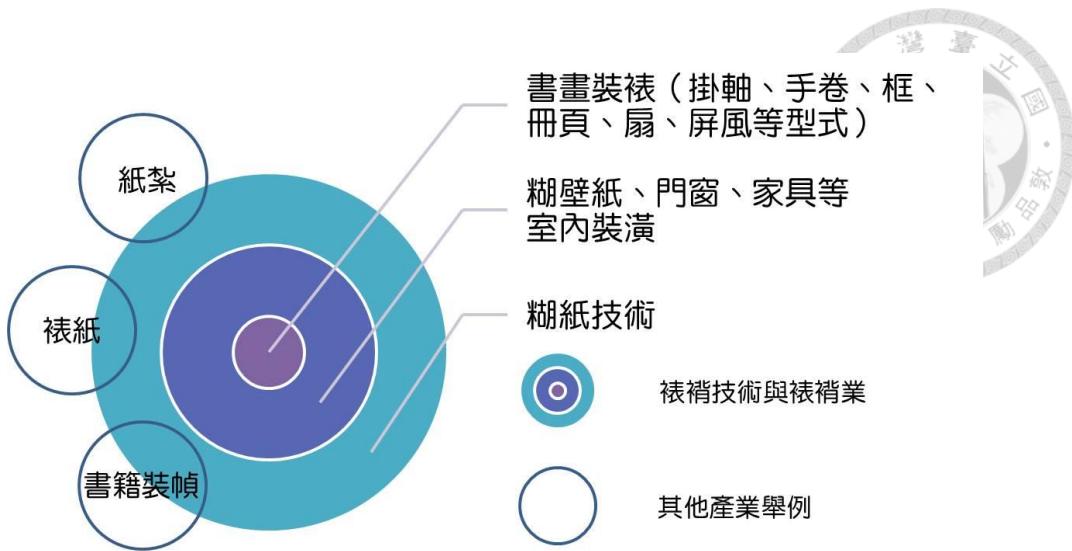


圖 1 本文討論的裱褙範圍示意圖



第二章 近代日本和中國裱褙業的發展

開始討論日治時期的裱褙業發展情況之前，我們有必要先檢視近代東亞地區的裱褙發展情形，裨能推演出臺灣裱褙在地緣經貿文化交流體系中扮演的角色，以及對照異同後理解臺灣裱褙產業的特殊性。此外在東亞區域中，本章又擬聚焦觀察和臺灣裱褙發展淵源較為密切的中國、日本裱褙業發展情形。韓國雖同為東亞地區具有裱褙文化者，但筆者目前掌握的文獻資料中並沒有顯示其與臺灣的裱褙業發展有太多關聯，因此暫不納入本章討論的範圍內。

裱褙是東亞文化圈中歷史悠久的書畫保存與修復技術。職人接受長期師徒制口傳身教後，憑著老到經驗裁減、糊貼而裝幀，或重揭、淋洗、修復而重製，讓紙質及絹質的作品循環應用在人們生活中的各項媒介物上，如手中書卷、壁上掛軸、榻旁屏風、廊間障子等等。裱褙的形式也隨時代呈現出不同的樣貌，深受社會環境影響。此外於裱褙的風格上，裝飾藝術流行變化也連帶影響了人觀看裱褙內容的感受。俗話說「三分書畫七分裱」，生動的說明裱褙與裱褙內容相輔相成的作用。裱褙需視畫心尺寸、主題內容、色彩安排材料，視覺上既是延伸畫心內容，也是外在環境與畫心世界交會處。是以其風格的變化往往得與當時的藝術風格一同檢視。換言之，東亞歷史中裱褙職人是人類思想成果與人類實用生活間的橋梁，是精神和物質傳播鏈上不可或缺的一環。

然而裱褙的傳統也在近現代受到挑戰。十九世紀以來，近代東亞世界面對的不只是政治、外交上各國勢力的衝突，還有截然不同的物質技術與藝術觀念，衝擊人的生活體驗。消費生活的擴大、加速也讓傳統技藝從業者與消費者需重新檢視彼此的生產及消費關係。以裱褙業來說，與傳統書畫截然不同的西方繪畫作品裝在精美的畫框裡，透過國際間的博覽會、商品貿易挾文明之姿登場，業者須竭力適應一套對於美學、文化、生活型態全新的認知方式。接受新事物之餘傳統並不會立即消逝，面對東亞諸國反思自身文化時改革和尊崇傳統兩股拉扯力道，裝裱業者需有更精緻、更有新意的手藝來鞏固原本的消費群體，或者改變營運模式打開市場。伴隨挑戰而來的也有新的發展契機。業者或許是嘗試接受新的裝裱需求延展產業業務，或許是重新審視傳統技藝並嘗試融入新意，又或者前往陌生的新天地開拓市場，摸索多種路徑後反倒是以此漸漸地形塑出適於工商社會中生存的行業面貌。

究竟過往的書畫藝術以及傳統的裝裱技術在新時代應該要何去何從呢？從中國和日本的發展模式裡，我們可以看到東亞地區的裝裱職人們在近代化浪潮中，融合新元素以及在傳統中找契機的肆應路徑。



第一節 近代日本裱褙業的發展

今日的日本擁有嚴謹缜密的裱褙從業人員培訓及認證制度，且因多年來積極與海外博物館合作保存修復東方藏品的經驗，而在東方藝術保存與修復領域居於領頭羊地位。然而裱褙行業能有今日的榮譽，除了歸功於戰後政府的文物政策，還有業者自律組建同業團體，不懈的研究工藝技巧與改善業內環境的功勞。而裱褙業行業內部的改變，實須追溯至十九世紀末裱褙業成員的轉型歷程。

一、明治維新以後醞釀的日本裱褙業變化前兆

明治維新後重塑社會架構及建立美術環境的背景，醞釀出近代日本裱褙業變化的前兆。1872 年日本擬號召國內各界提供展品參與翌年維也納萬國博覽會，遇上的問題之一便是傳統日本認知的物要如何轉換成近代世界物的定義與分類。日本政府比較西方的藝術、結合「殖產興業、富國強兵」的思維後主導創造出了「美術」的新觀念，用以和奧地利政府使用的 *Kunstgewerbe* 對譯，將傳統上依託於各種日常實用物品發揮「技藝、工藝」的日本書畫藝術也轉化為美術品或工藝美術品。⁶¹結果出品的日本傳統風格藝術品大受好評。西方的收藏家們懷抱著濃厚的異國想像趨之若鶩購買精美的日本屏風、掛軸、繪卷，一時西方世界大為風靡「日本熱」(圖 2)。日本政府意識到發展美術工藝的重要性後，除了開始架構對外美術品的銷路，也積極引進西方藝術。日本幕末以來培養的第一批學習西洋畫與雕刻的藝術家，帶動了 1870 年代日本美術洋化。日本將繪畫、雕刻等西方的美術當作國家意識形態的象徵而致力推動，以國家力量扶持國內美術學校、展覽會、美術團體等相關機制迅速發展，在國內培養專業並建設成熟交易體系，奠定了二十世紀初日本各式美術展覽會與藝術同人團體勃興的基礎。⁶²隨著國內摸索學習西洋繪畫，快速發展美術體系，藝壇漸漸萌生了畫作應像西方作品一樣裝裱在框中才能成為一件完整的作品的想法，不僅出口的工藝品與畫家的作品有些效仿西式的畫框改頭換面(圖 3)，1907 年文部省的美術展覽會中就有人提議東洋畫也應改變裝裱形式。⁶³新的美術體系緩緩的影響了舊有的藝壇裱褙習慣。

明治維新後日本社會也發生了不小的變化，逐漸改變傳統裱褙業者熟悉的從業環境。江戶時期工匠階級的裱褙師或隸屬於藩主效勞，只需為寺院、住家的茶室、床之間裝裱私人美學趣味的書畫，或是在町間坊市為武士、商人、升斗小民提供平價趣味、裝修屋宇。廢藩置縣四民平等後，有些裱褙師頓失工作保障，且收入大減。雖然如今每一位「國民」若負擔的起都可以擁有床之間，模仿過去武士以上人群獨有的的審美趣味，看似能增加裱褙業者的利益，但是廣大民間實

⁶¹佐藤道信，〈近代日本的「美術」與「美術史」〉，《現代美術學報》30 期(2015，臺北市)，頁 35-51。

⁶²辻惟雄，《日本美術の歴史》(東京：東京大學出版會，2005)，頁 349-350、371-373。

⁶³五十鈴利治著，陳譽仁、顏娟英譯，〈文部省美術展覽會的開幕與觀眾〉，《藝術學研究》第 4 期(2009，桃園市)，頁 6-7。



際有高消費能力者並不多。加上經濟優渥、身分顯貴者在追求西化的氛圍下可能會打造西式建築，引進華麗的異國裝潢，一旦將家屋改造成洋房，日本人習以為常的掛軸等佈置美學都將顯得格格不入，燈火通明的洋室內增添的許多壁面也許更適合張掛西洋繪畫。攝影術與印刷術等新科技衍生的新職業也可能為新產物裝框，瓜分裱褙業者原有客群，因石版印刷技術以及彩色套印技術能大量製造出與原作近似的作品，雜誌報刊常會贈送讀者插圖或是由書局額外出版販售以做為賣點，鼓勵消費者送付裝裱改造成生活中的裝飾品。攝影相片的裝幀成冊或是裝框擺放，成為新鮮珍奇的收藏。⁶⁴變化中趨於未知的從業前景與新鮮卻陌生的待裱褙物件，在在促使裱褙業者學習接觸新的裝裱方式。換言之，明治年間快速洋化打造近代國家的過程中，裱褙業者的從業環境已漸漸發生變化，到二十世紀時，已需面臨西洋建築的室內裝潢與美術工藝品裝框競爭的考驗。

兩相疊加下，在明治到昭和年間，裱褙業漸漸開始摸索出一條「和洋折衷」式路徑。一部分裱褙業者學習西洋裝裱技能，嘗試跨足西畫裝裱工作，就姑且不提；另一部分則在二十世紀初從日本傳統「額裝」技術發想，融入西方的畫框的一些設計，試圖做出日本的書繪也能適用的形式。事實上，在日本的傳統裝裱中，「額」源自中國的匾額，原先多是戶外招牌等用途。江戶時期後有以木板或是簡易木格骨架糊貼紙類作品，外加髹飾黑漆的框條等類似近代裝框法的紙額面作法。不過在明治到大正年間，受到西方畫框繁複裝飾影響，日本才開始增加框體的裝飾。⁶⁵外框、裝裱層的裱料與畫心的搭配組合，開始成為新的視覺重點。當時的畫框裝裱從木板拼合再加上外框的較簡易樣式，到融入各地特色織品裱褙的較複雜裝飾法都有，一直到 1930 年代前後，日本的無論西洋畫或是東方畫的配框裝裱才逐漸有較穩定的樣式。⁶⁶針對現代洋室改良後的日本畫框，是在畫心外圍數寸空間張貼裱褙的紙材或布材的裝裱層裝飾，最外圍是塗漆、板材轉角處以螺旋拼接的木框，通常會將畫框四角製作成曲型。整體配色需穩重調和（圖 4）。實際製作畫框的可能是木工（也就是過去的指物師），再交由裱褙師裝裱，或者也有裱褙師自行製作後裝裱的例子，最後製作出半和半洋的畫框以適應新時代出口、展示或者新時代日本畫畫家的需求。裱裝業者與畫框業、美術材料業、新興的畫廊產業合作，創造出新的市場。全新的額裝也成為文明的象徵，在日本的各規模美術展覽會乃至殖民地層級的展覽會成為裝裱主流規範，⁶⁷或是與日本風情的作品一同銷往海外。西化後的社會變貌，也因此成為裝裱業轉型的契機之一。

⁶⁴ 南実，《藝術写真の研究》（東京：アルス，1921），頁 210-222。

⁶⁵ 陳家豪，《臺北公會堂裝飾畫額裝形式與保存維護》（雲林縣：國立雲林科技大學文化資產維護系碩士論文，2013），頁 18-20。

⁶⁶ 大熊敏之，〈多面体の鏡—日本近代美術史のなかの額縁〉，收錄於《画家と額縁：もうひとつの美術史》（西宮市：西宮市大谷記念美術館，1999），頁 4-7。

⁶⁷ 李淑珠，〈日治時期臺府展東洋畫「裝框」（額裝）問題初探〉，《明志學報》47 號（2019，新北市），頁 77-98。

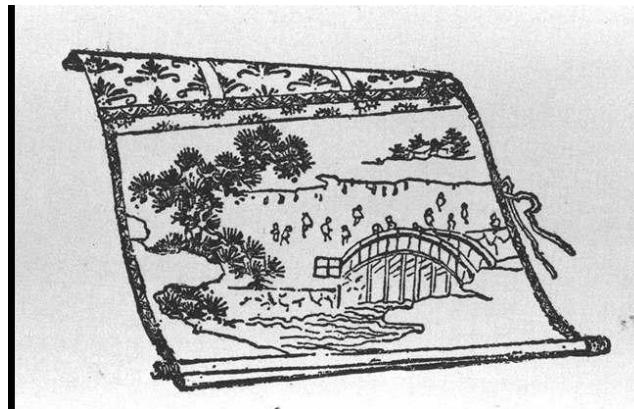


圖2 外國人筆下的日本外銷掛軸

資料來源：Regamey, Felix, Japan in art and industry : with a glance at Japanese manners and customs.

New York : G.P. Putnam's Sons ,1893.

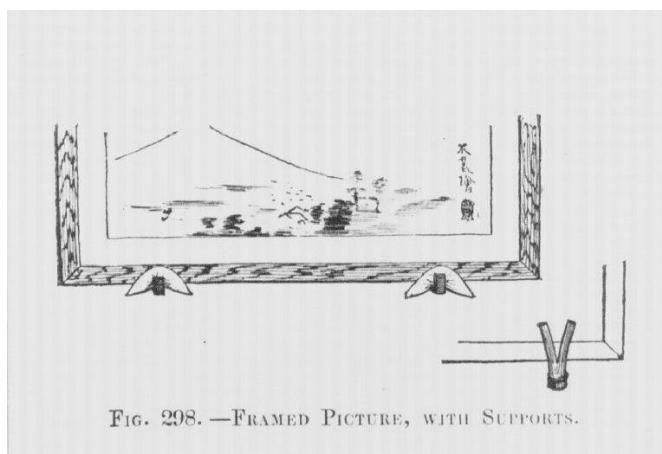


圖3 外國收藏家筆下的日本畫框。

說明：1885年出版的書籍中描繪了當時日本的畫框模樣，需搭配框體下方放置「額受」支撐框體。

富士山畫題的作品則是當時銷往海外的熱門商品之一。

資料來源：Edward S. Morse, Japanese homes and their surroundings. New York : Harper & Bros. ,

c1885.



圖 4 裝裱樣式與工法書籍中紀錄的改良式畫框

資料來源：崎山哥六，《表具興》（京都：友興會，1933），頁 112。

二、日本對裝裱的自我認識與新需求

明治後的日本因與西方相遇而萌生美術體制革新框架，影響自身書畫藝術發展方向，進而連帶影響裝裱業發展。若說裝裱業發展、適應裝裱畫框是西化影響下貫穿明治、大正與昭和年代的漫長過程，且因為需求群體是漸漸增加，社會上還有許多消費者習慣傳統的裝裱方式，所以並未全面衝擊裝裱業生態。那麼來自日本畫壇與收藏社群的挑戰便是裝裱業避無可避的問題。明治到大正年間日本與東亞書畫的交流，以及日本回歸找尋自身傳統、改革日本畫的過程，關係到傳統裝裱業的客群—文人、書畫家和收藏家如何認知「適應當代」以及「我國日本」的裝裱，進而影響到裝裱業改革的發展。

幕末到明治維新初期，傳統的繪畫流派衰落之際，南畫、文人書畫家相較之下其實並未受到太大衝擊，反倒是由於御用畫家倒臺以及維新政府成員多屬飽讀儒學、漢學之士，一時之間作品大增。當時流行樣式也以南畫、文人畫常用的明朝表具為主，⁶⁸不常見大和表具般構件較為複雜的樣式。材料上避免使用華美的金襯緞子，使用遠州緞子、綸子等圖案細密的布料，或是純色無圖案的太絹、絅、紗料，色調穠麗。⁶⁹事情的轉折發生在 1880 年代，急速西化刺激下，日本意識到傳統文化消亡的危機。應日本文部省之聘擔任東京帝國大學哲學及經濟學教授的恩斯特·費諾羅沙（Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908）便對日本一味崇洋的風氣很不解，他在傳統繪畫團體龍池會的演講中提倡日本美術要將傳統的日本畫（狩野派）結合西方的繪畫創作技法，方能傳達作者思想。演講內容整理成著作〈美術真說〉，引起廣大迴響。他與學生岡倉天心（1863-1913）在 1880 年代起展

⁶⁸丹羽秋子，〈研究ノート〔近世・近代の掛軸における画題と表具形式についての考察〕〉，《京都造形藝術大學紀要》第 21 號（2017，京都），頁 160、168。

⁶⁹岡村辰雄，《表裝備考》（東京：和風堂，1936），頁 34。



開日本古美術調查，也激起日本社會正視古文物保存，展開學習古典精華、重振傳統文化的風潮。之後岡倉天心創立的東京美術學校培養的學生橫山大觀（1868-1958）、菱田春草（1874-1911）等更成為二十世紀新日本畫改革大將。⁷⁰這些日本畫革新運動中的畫家、收藏家排斥中國影響下題材因循、粗略不精的文人畫、南畫，融入西畫的技巧，享受作品的新顏色、構圖、題材帶來的視覺效果。與此同時，自然無法滿足於過往掛軸裝裱因應傳統命題的慣用樣式。他們認為傳統的裱褙有著過於制式的尺寸、材質、配色與圖案花樣，本末倒置地拘束了藝術創作，期盼裝裱能有更多新意。⁷¹二十世紀的新日本畫畫家除了轉向使用西化影響下創造出來的畫框外，有不少人將希望寄託在傳統軸裝為主的裝裱能夠自我創新、適應當代繪畫需求。至於裱褙業則受到來自當時日本美術界主流的批評，並且因文人畫銳減而受到衝擊。不少裱裝業者轉將視線投向可移民發展的新天地，比如地緣上和文化上較近的清國（中華民國）、臺灣、朝鮮，也意外形成近代東亞在書畫裝裱藝術乃至室內裝潢藝術交流、藝術作品流通上的一股力量。⁷²

除了新興的日本畫家提出新的裱褙需求，收藏日本、中國書畫的收藏家反芻日本古典作品精華，與中國的書畫交流後，也開始重新定義日本裱褙作品。其背景為十九世紀末到二十世紀初，中國因連年政局動盪、戰亂，流出了不少中國古書畫，成為日本收藏家競相購買的標的。這些宋元畫作與日本過往能見到的牧谿、雪舟等室町時代以來承繼中國院畫趣味的作品不一樣，也有明清時期優秀的文人畫作品流入。對日本來說，東亞一體且日本肩負著引領東亞文明發展的任務，收藏保護東亞各地的文物無疑是壯大東亞文明的一步。因此當清國遺老如完顏景賢（1876-1926）、羅振玉（1866-1940）、王國維（1877-1927）的書、畫、印以及金石收藏在日本亮相，馬上引起熱烈迴響。京都學派的漢學者內藤湖南（1866-1934）與長尾雨山（1864-1942）提供了收藏理論和鑑賞眼力，引領關西地區商賈圈、文人圈加入系統性收藏中國文物行列。⁷³有趣的是這些中國書畫的裝裱情形，收藏家幾乎都選擇在日本重新裝裱一次。以清風館的住友春翠（1864-1926）收藏以及爽籟館阿部房次郎（1868-1937）收藏為例，收藏中不少都由大阪裱裝業者井口古今堂第三代裱裝經營者井口邨僊（1867-1941）幫助改頭換面。住友春翠的收藏相當廣博，一般來說都相當尊重原有的裝裱，但中國書畫收藏品好像並非如此。他收藏的較早一批作品中便有中國明清書畫經過改裝後成為日本文人表具形式的例子，也有明治初期購入、為配合日本家屋形式改成極短掛軸的案例。阿部房次郎的收藏也幾乎都在購入後改裝成日本裝裱。只有少部分沒有改頭換面的藏品保存下清代和民國時期裝裱的樣式。至於為什麼會有中國式的裝裱保留下來呢？山本

⁷⁰辻惟雄，《日本美術の歴史》（東京：東京大学出版会，2005），頁349-350、371-373。

⁷¹丹羽秋子〈研究ノート〔近世・近代の掛軸における画題と表具形式についての考察〕〉，頁162。

⁷²臺灣的例子會在下一節中討論。朝鮮的案例可參見〈經師屋の渡韓〉，《朝日新聞》（東京），1904年8月28日，版3。

⁷³關西中國書畫收藏研究會著，蘇玲怡、黃立芸、陳建志譯，《中國書畫·日本收藏：關西百年收藏紀事》（臺北市：典藏藝術家庭，2015），頁6-19。

悌二郎（1870-1937）的澄懷堂收藏或許能從務實的角度來說明，收藏品中保留下舊裝裱的被整理出來時很多近似於未開箱狀態，結合當時山本氏急速大量收藏的情況，很多藏品可能是來不及改裝而留下了中國的裝裱。⁷⁴若說上述例子還有可能是為了維修古文物而進行改裝，近代新創作的中國書畫也要帶回日本裝裱應該較明確傳達收藏家想要日本裝裱的意志。例如長尾雨山寓居上海時，便將委託吳昌碩製作的新畫寄回日本，請託友人代為收件並送付改裝。⁷⁵

究竟這些收藏家理解的日本裝裱是什麼呢？又為什麼會追求日本裝裱呢？當時大眾可能會閱讀到的百科全書或是報刊上，介紹日本裝裱的文章中藏有線索。以《日本社會事彙》來說，「於掛軸上使用『一文字』者，中國宋代的形式中所無，我東山時代開始由茶人珠光所定，一文字使用與風帶相同的裱裝裂地。……一文字是富有裝飾之才的我國人的創意」（圖 5）⁷⁶。《繪畫の新らしき鑑定と鑑賞》也贊同說「這是日本風的裱裝」，另外還點出既沒有風帶也沒有一文字、全體用單一顏色材質裝裱的文人表具是受中國影響的裝裱形式，也和日本的風格很不一樣（圖 6）。可以發現介紹中會特別強調日本裝裱和中國不一樣的特色，嘗試將過往日本傳統裱褙中受中國影響與日本特有的部分區隔開來。⁷⁷事實上這些區分並不完全正確，一些看似日本特色的作法其實是保存、改良了中國中世的裝裱作法，但顯然暗示了當時人對日本裝裱的印象。⁷⁸也有報論上介紹應如何佈置居家空間、如何掌握良好的禮儀時，呼籲應裝裱應使用與周遭環境調合的「純日本式」的裝飾，比如「比起加入西洋風的色彩和圖樣，反而如純日本式般的古風更好」。⁷⁹據此判斷，舊書畫改裝或是中國畫家的新完成書畫需送回日本裝裱的理由，可能是在當時的人看來中國原有裝裱與日本的整體環境並不調合，日本式的裱褙更能彰顯藏品的美感。這些收藏家為滿足高雅的嗜好，於是斥資委託裱裝師尋來高貴的名裝裱材料、以日本的裱褙風格裝裱。很多原本是畫帖、手鑑形式的古物也多被改為華美的掛軸，配合愈來愈多茶會展示、公開展示或者住宅懸掛需求，裝裱上也以奢華來彰顯身分（圖 7）。⁸⁰在二十世紀對內探索古代美術傳統、對外接觸到中國書畫裝裱的過程中，收藏家反倒是更堅定相信日本裝裱的獨特作法與美感。

當然，也有人抱持相反看法。舉例來說，幕末到明治其間的政界元老細川潤次郎（1834-1923）在 1917 年出版的《吾園隨筆余篇》中談日本的大和表具，便顯示出不讚賞的態度：

⁷⁴竹浪遠，〈近代日本における中国書画蒐集と表装〉，收入岩崎奈緒子、中野慎之、森道彦、横内裕人編《日本の表装と修理》（東京：勉誠出版，2020），頁 157-181。

⁷⁵蘇浩，〈山本竟山と京都和漢法書展覽会〉，《書学書道史研究》29（2019，東京），頁 50。

⁷⁶經濟雑誌社編，《日本社會事彙》（東京：經濟雑誌社，1902），頁 1524。

⁷⁷清水橋村著，《繪畫の新らしき鑑定と鑑賞》（東京：日進堂，1921），頁 358-359。

⁷⁸例如具有史學背景的山本元所寫的《裱具のしをり》裡面，便提出不少中國歷史上也有類似一文字做法的例子。山本元，《新修裱具のしをり》（京都：芸艸堂，1969 八版），頁 15。

⁷⁹〈床の間の雅趣 軸物の就いて〉，《讀賣新聞》（東京），1912 年 6 月 14 日，版 5。

⁸⁰實方葉子，〈表具師の領分—住友家における井口邸僕の仕事と交流〉，《美術京都》52（2021，京都），頁 29。



書畫幅裝潢，大抵用西土式，今猶不改。和訓栞所載，有大和表具者，謂四圍用大和錦，上下用檀紙，驚燕則邊麻縷造之。此事不知出於何書，想近人所創意也。其用大和錦，故無不可，如檀紙則厚硬不便舒捲，而驚燕之制，亦難平滑。吾不欲倣之也。⁸¹

細川潤次郎學養深厚，曾參與《古事類苑》編纂。《吾園隨筆》中記載了細川氏讀書後與生活雅趣實踐應證的條目筆記。對細川潤次郎來說，日本現行的裝裱就是延續中國而來，至於 18 世紀的文獻中所載大和表具形式中的檀紙、風帶作法只是徒增收納保存不便而已，他懷疑根本是近代人的創意或穿鑿附會，不值得效仿。佐久間鉄園（1850-1921）在《鐵園畫談》中則是頗看不慣時人為古畫裝裱一擲千金的風氣，他舉了中國的古畫裝裱風氣作為對比：

本邦人珍重畫幅，即使其表裝也不吝巨資，使用古錦襯裝飾古畫的習俗也大異於支那。支那人為古名畫一擲千金，反在本邦人之上，然而其表裝甚為質素，絲毫不華美。於兩者的習慣，確實以支那為優。⁸²

佐久間氏出身日本的狩野派畫風家族，世代是仙台藩御用畫師，此外也是飽讀漢學之家。明治維新後家道中落，他轉向下條桂谷（1842-1920）學藝，並成為舊派陣營的日本美術協會的一員。⁸³他精熟中國書畫，曾在中國漫遊與書畫家交流、購藏書畫，並且拜訪中國的收藏大家，其後撰寫《支那歷代名畫論評》與《鐵園畫談》，在《鐵園畫談》中提出的觀察及批評可說完全本於自身深厚經驗。佐久間氏顯然認為中國裝裱的質素並不影響古書畫的價值。細川和佐久間的看法也說明了中日之間的書畫交流也有來自中國的裝裱審美注入日本的收藏圈。

無論如何，日本畫壇內部改革後的新生代畫家以及接觸到近代流入的中國書畫、中國裝裱和中國收藏家後的日本書畫家、收藏家和裱褙業者，都確實開始反思本國裝裱的現狀。或是要求融入新意，或是要求符合日本風格的裝裱，或是對日本中國孰優孰劣各執己見，雖然意見分歧，但也顯示了當前的裱褙已不敷消費者的新需求。這些關於裝裱的討論，成為明治中後期開始的裝裱業改革動力。

⁸¹ 細川潤次郎，《吾園隨筆余編·卷四》（東京：西川忠亮，1922），頁 4。

⁸² 佐久間健壽，《鐵園畫談》（東京：佐久間健壽，1907），頁 24-25。

⁸³ 〈旧派の重鎮として活躍した佐久間家の末流・佐久間鉄園〉，網路資料：
<https://yuagariart.com/uag/miyagi16/>（查詢時間：2021/10/29）。

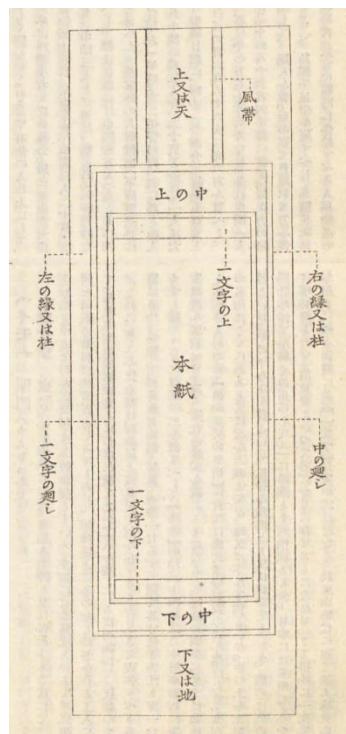


圖 5 《日本社會事彙》中的大和表具示意圖

資料來源：經濟雜誌社編，《日本社會事彙》（東京：經濟雜誌社，1902），頁 1524。

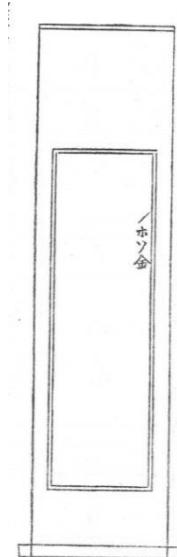


圖 6 文人表具示意圖

資料來源：因為《繪畫的新らしき鑑定と鑑賞》並沒有附上示意圖，改引用山本元，《新修裱具の
しをり》（京都：芸艸堂，1969），頁 32。



圖 7 住友春翠收藏的《佐竹本三十六歌仙繪切 源信明》

說明：原本的卷物在拍賣中切分成多片段，每一位買主都如住友一樣盡可能的用珍貴的材料裝裱。

資料來源：引用自實方葉子，〈表具師の領分—住友家における井口邸僕の仕事と交流〉，《美術京都》52（2021，京都），頁 29。現藏於泉屋博古館。

三、同業組織推動傳統產業的轉型

明治初期日本經歷社會架構重整以及洋化的劇烈衝擊，而後又經歷復興日本傳統文化或改革日本文化的激辯，新與舊交織間帶給工商業者發展的無限可能性。在此期間，裱裝業者的生計也數次隨社會變化起落，因而開始思考串聯各自經營的個體戶，以組織力量回應時代的變化來拯救行業。

1900 年代，裱裝師透過組成同業組合、舉辦業界活動與發行業界報紙，串聯成改革的力量，彼此交流技術、材料和活動訊息。如表 1 所示，較早開始發展組織的是京都的裱裝界，1906 年京都老字號裱裝店伏原春芳堂首開先聲，⁸⁴發行《京表具》雜誌，不久後以它為首成立了「京表具組合」。⁸⁵1918 年京都表具業組合的

⁸⁴ 伏原春芳堂現今仍在京都開業，是竹內栖鳳特別中意的表具店。松尾芳樹、田島達也，〈京都画壇のオーラル・ヒストリー〉，《芸術資源研究センターニューズレター》第 4 號（2018，京都），頁 13。春芳堂的店主伏原利造是京都裱裝界中的泰斗，特別精擅修繕、裝裱古書畫，他也發明了好幾種裱裝材料的處理技法。ループル社出版部編，《大日本人物名鑑・卷 4 の 1》（東京：ループル社出版部，1922），頁 226-227。

⁸⁵ 《京都府誌》的工業類目中列出裱裝一項，指出京都的裱裝業在明治二十年間一度因文人畫興盛而盛極一時，然而該業因為跟不上時代潮流而中衰，因而在明治四十年間組成京都表具組合致力於改進技術並且讓產業轉型適應新興商業市場。京都表具組合成立於 1909 年，其後一度改名為



高崎誠之助編輯《美潢界》雜誌具有機關誌色彩，該誌發行每月一次的「表展號」，另外也有特殊的「全國大會表展號」暗示組合舉辦的裱裝展覽會可能有分為每月組合內部的小展以及不定時與其他地區合作或者向全國徵件的大展。1921年東京墨芳齋的高築誠之助成立「東京裱裝師組合」，⁸⁶組合也於1921年發行報紙《表裝界之使命》，1929年發行了業內報紙《裝美報》。⁸⁷

表 1 戰前裱裝業者發行的組合機關誌或是業內報紙

創刊年	雜誌名稱	編者	刊者
1906	京表具	伏原利造	春芳堂
約 1915	表裝之美	中川郡一郎	表裝之美發行所
1918	美潢界	高崎誠之助	京都表具業組合事務所
約 1921	表裝界之使命	木村泰三	東京表裝師組合
1924	表裝界	大口保次郎	表裝界社
1929	裝美報	高梨常藏	東京表裝師組合事務所
1940	表裝	栗山潤一	同人會研究部誌發行所

資料來源：整理自東京文化財研究所藏圖書、雜誌データベース。

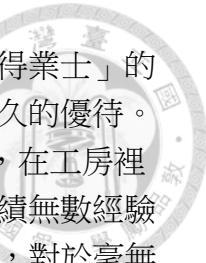
除了組成同業團體、舉辦展覽會研究裱褙技術，裱裝業也嘗試提出組織認證的構想，但這種認證方式跟當代擁有執照後才能執業的作法可能並不一樣，更像是一種以榮譽資格吸引更多裱裝從業人員加入或是吸引潛在客戶的推廣策略。目前看到的認證方式是岡山縣的日本表裝研究所的例子，方法為設計好一套專門書《表裝術自修書》，書中依基礎、進階知識以及專家密技三種層級分成《覆之卷》、

京都表工具業組合，沿用到戰爭時期。現在的京都表具協同組合是戰後重新組成的。網路資料：<https://kyo-hyougu.jp/%e4%ba%ac%e8%a1%a8%e5%85%b7%e3%81%a8%e3%81%af/>。查詢時間：2021年10月26日。

⁸⁶高築誠之助於1918年出版了一本《墨芳集》(因為表具店名稱叫做墨芳齋)，查閱東京文化財研究所藏圖書データベース

<https://www.tobunken.go.jp/archives/page/library-books.php?id=2101003600>。另外據1933年、1935年和1941年的《東京商工名鑑》，東京裱裝師組合於大正十年(1921)七月七日成立，位於京橋區新富町二之一六，代表人是高築誠之助。1941年時組合移至淺草區淺草橋一之三，代表人為香取重吉，另設書記長今井登。而1933年的組合員約有390人，到了1935成長到500人，1941年成長至700人。東京市編纂，《東京市商工名鑑·第5回》(東京：ジャパン・マガジン社，1933)，頁64。東京市編纂，《東京市商工名鑑·第6回》(東京：ジャパン・マガジン社，1935)，頁78。東京市編纂，《東京市商工名鑑·第7回》(東京：ジャパン・マガジン社，1941)，頁101。

⁸⁷1935年《東京商工名鑑》的業界機關紙資料中，記載《裝美報》是東京裱裝師組合發行，發行地在日本橋區江戶橋三之一，定價月刊一部10錢。東京市編纂，《東京市商工名鑑·第6回》(東京：ジャパン・マガジン社，1935)，頁156。



《載之卷》和《司之卷》三集。三卷修業完的人，都可以得到「表裝得業士」的稱號以及一塊黑漆底、金文字書寫名字與稱號的門牌，並享有研究所永久的優待。⁸⁸相較於在過去講究學徒制的時代裡想掌握一門技藝非跟在師父身邊，在工房裡邊做邊學渡過三年四個月漫長嚴苛的養成期才能出師，出師後還要累績無數經驗才能堪稱熟練，自學認證顯然極具吸引力。這本專門書標榜自學知識，對於毫無基礎的普通人來說雖然必不可因此學會裝裱，但是對於稍有基礎之人來說能夠因此學會過往各家職人不傳之秘，確實很有吸引力。至於研究所吸引來的人們無論成為未來客戶，或是成為能夠提供一定服務品質、不擾亂市場行情的同業，對於產業的發展都有好處。

裱裝業者也在組織同業、互相觀摩學習中逐漸跟上時代變化，愈來愈適應工商社會的經營模式。有些跡象能證明這點：第一，裝裱從業者開始思考如何展示自己的店鋪。人類學者坪井正五郎（1863-1913）在描述街上的裱裝商家時，提及裱裝業者愛用繪有達摩圖樣看板配上書寫店號或者職業別的招牌。⁸⁹嚴格來說在江戶時代時期時便已有裱裝業者使用張貼在衝立、門扉、障子上的圖像或簡單文字當作看板，並不算是創新之舉（圖 8），但是如今區域內的業者幾乎使用了一樣的達摩標幟，如果更想打響名聲的話有些業者會特別請長期合作的書畫家設計店面看版，⁹⁰並佈置商店櫥窗展示裱褙作品，久而久之讓其他顧客也知曉哪些知名書畫家愛用某家的裝裱，達到名人宣傳效應。第二，裝裱業者也會善用地方層級到全國層級的傳播媒體執行宣傳策略，公開相當明確清楚的商品尺寸材質、價格定義，規範交易流程及文件時間。例如在介紹京都物產，可能是面向遊客的書刊中，置入京都老字號的伏原春芳堂當作地方特色代表（圖 9）。⁹¹京都的衣笠博愛堂在全國發行的《官報》廣告則看準了更廣大地區的市場，依裝裱用材質（紙裝裱或絹裝裱）以及尺寸定不同價錢，細目寫明料紙（揉紙）、料絹（緞子）和軸頭料（角、紫檀、牙），更重要的是搭配的支付與運送方式也脫離了過去固著在店鋪交易的模式，可以轉帳匯款（振替口座）或是寄送，對外地消費者來說更為便利（圖 10）。⁹²

第三是裱褙業者開始積極推廣裱褙知識。當時市面上裱裝技藝普及讀物、文章有的是裱裝業者撰寫的，有些是鑑賞、收藏愛好者諮詢裱裝業者後撰寫的。例如當時熱銷的裱裝專門書是山本元著、由京都知名藝術出版社芸艸堂出版的《裱具のしをり》，光是現存從 1922 年出版到 1945 年戰爭結束為止至少有重修、再版六個版本。⁹³書中指出裝裱是人們最容易接觸到的技藝，畢竟人家中總有幾件

⁸⁸吉實巍，《表裝術自修書・載之卷》（岡山縣：日本表裝研究所，1933）。

⁸⁹坪井正五郎著，《工商技芸看板考》（東京：哲學書院，1887），頁 14-16。

⁹⁰例如京都的伏原春芳堂店名招牌便是請竹内栖鳳題字。池田聖子，〈京都の看板とホスピタリティ：看板をめぐる町並み美化への一考察〉，《平安女學院大學研究年報》卷 11（2011，京都），頁 40-41。

⁹¹山田直三郎編，《京都の名勝と物産・上巻》（京都：山田芸草堂，1903），頁 43。

⁹²〈廣告／書畫廉價表裝〉，《官報》3183 號（1923，東京），頁 331。

⁹³據 Cinii 查詢結果，

屏風、掛軸或是襯，因此很值得向一般大眾推薦這些物件上書畫與裝裱調合的實用藝術。這本書的作者山本元以及重要推手是歷史學出身學者，因為喜好書畫而深入了解裝裱，多方向熟識的裱裝師請教後完成作品。該書也是以素人為預設讀者，介紹裱裝的沿革和品目技巧。書中也特別提醒讀者若很難了解書中所述要多方向裱裝師請教，再三結合書中知識和實際經驗方能體悟箇中趣味。⁹⁴這也證實了讀者實際上仍然無法憑藉閱讀跳過實作就掌握一門技術，但是這類書籍確實能提供缺乏相關基本知識的收藏者們快速上手判斷收藏品使用須知，嗅出書畫藏品裱裝中的實用藝術之美，有助於培養出近用裝裱的客戶。因此裱裝業組合或是較大型的裱裝業者也不藏私地擔任這類書籍的顧問，甚至親自撰寫、出版。如此反有助於建立專業形象來打響知名度作用。



圖 8 江戶時代小說中的「御經師」以及達摩畫像插圖。

資料來源：柳亭種彦、萍亭柳菊作，歌川美丸画，《床飾錦額無垢：平野屋小かん／表具屋平兵衛》（江戸：雙鶴堂，1821），頁 8-9。早稻田大學図書館藏。

https://ci.nii.ac.jp/books/search?advanced=false&count=20&sortorder=3&q=%E8%A3%B1%E5%85%B7%E3%81%AE%E3%81%97%E3%82%92%E3%82%8A&type=0&update_keep=true。查詢日期：2021 年 10 月 30 日。

⁹⁴山本元，《新修裱具のしをり》（京都：芸艸堂，1969）八版。

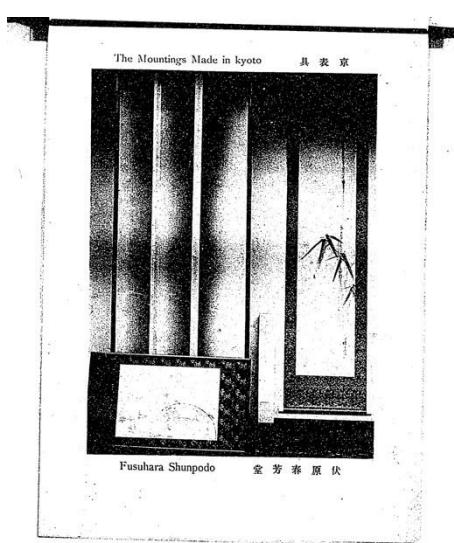


圖 9 京都名物「京表具」的介紹。

說明：圖中拍攝的推測是 1900 年左右伏原春芳堂的展示櫥窗，後方張掛的是竹子主題的立軸。前方擺放的是看不清楚主題、額裝作品。

資料來源：山田直三郎編，《京都の名勝と物産・上巻》（京都：山田芸草堂，1903），頁 43。

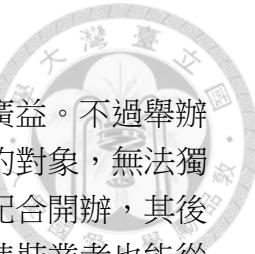


圖 10 1923 年京都的衣笠博愛堂刊登在《官報》上的廣告。

資料來源：〈廣告／書畫廉價表裝〉，《官報》3183號（1923，東京），頁331。

四、貼近藝術與貼近大眾：表裝展覽會

日本在二十世紀初成立了地方的裱裝同業組織，並且逐漸發展出同業間制度性的運作模式。裝裱業也與其他行業橫向合作，合作下裝裱本身意義也開始轉變。在大正到昭和年間最明顯的轉變方向就屬裱裝業者精研色彩、造型藝術設計同時



走向大眾商業化，兩者幾乎是互相配合、齊頭並進。

裱裝業者組成同業組合後，透過舉辦競技展覽會的方式集思廣益。不過舉辦展覽會需得其他行業的合作，一來是裱裝的特性是必然要有裱裝的對象，無法獨自存在，因此最早的展覽會是由裱裝業者交好的書畫家或收藏家配合開辦，其後擴展至這些客戶所屬的社團。書畫家們可以藉機推出新作展售，裱裝業者也能從中得到書畫家、買家兩端目標客戶的喜好評價。例如 1910 年時異畫會在東京便由會內畫家和表具師擔任審查員，舉辦第一回表裝競技會。⁹⁵二來舉辦活動需要宣傳、場地等，姑且不論各地的同業組織單獨舉辦的小規模交流會，和商家或其他美術展覽聯合舉辦能增加知名度以及觸及潛在客群。例如最早的「表展」是裱裝業者集結改革面對危機的產物，然而與愈來愈多美術界團體合作後逐年舉辦擴大提升層級後展現與大型美術展覽會比肩的野心，在 1919 年開始與帝展、國展並稱三展，引起大眾矚目。⁹⁶展覽會中作品與裱裝成為彼此宣傳的展示物，若是與商家合作的話，提供場地的商家也能藉著參觀訂購的人潮提升買氣。像是百貨業者也在商家內常設展覽空間（畫廊），東京日本橋的三越與白木屋、上野的松坂屋、大阪的大丸與三越，從明治末年開始便是常常舉辦美術展覽的地方。商家和美術界樂於協辦展覽會的原因，或許是此舉可翻轉過往「書畫家完成作品一向裝裱師下訂—至少一個月到兩個月裝裱期—公開作品展售」的冗長流程，前來觀展者可以一口氣欣賞到大量已經完成裝裱的現成精美作品並相當便利愉快的選購回家，有助於提升購買意願。⁹⁷活動中還可以搭配書畫家揮毫活動提振人氣，裱裝業者代售活動所需的筆墨紙硯外，還能順勢接下幾筆捧著剛取得揮毫作品的民眾訂單，對各方來說都是皆大歡喜。

裱褙業與藝術家、商家的合作模式順利運作下，1920 年代末期時，藝術家新畫作結合裱褙作品的展覽會已是美術界常見的活動。這些展覽活動也暗示裝裱業者逐漸摸索、適應新時代美術諸多流派的裝裱方式。表 2 是 1930 年代中期以來關於裱裝展覽會的紀錄，⁹⁸單就展覽會名稱觀察，裝裱師處理包括「東西大家」的作品、「現代大家」作的日本畫裝裱還有文人書寫的茶掛，已然涵蓋近代日本美術界的諸種派別。再觀察舉辦單位與地點，舉辦者除了最開始的裱裝業組合外還有同人會、個別裱裝業者，合作對象包括美術團體，舉辦地點有百貨業者、美術館、畫廊、美術俱樂部、公會堂。頻繁的展覽以及多樣的展覽場地，也暗示相關活動可能潛藏的商機與人氣。

⁹⁵丹羽秋子，〈研究ノート〔近世・近代の掛軸における画題と表具形式についての考察〕〉，《京都造形芸術大学紀要》第 21 號（2017，京都），頁 169。

⁹⁶實方葉子，〈表具師の領分—住友家における井口邸僕の仕事と交流〉，《美術京都》52（2021，京都），頁 39。

⁹⁷廣田孝，〈明治期の百貨店主催の美術展覽会について：三越と高島屋を比較して〉，《デザイン理論》48（2006，京都），頁 47-60。

⁹⁸整理自東京文化財研究所データベース。1940 年代以後就很少看到相關展覽會了，推測可能與當時日本因應戰爭局勢推出的物資管控等一系列規定有關。

表 2 1930 年代中期以來關於裱裝展覽會的紀錄

日期	展覽會	地點
1934.02.23-02.27	東西大家作品表裝展覽會	三越（日本橋）
1935.03.16-03.25	表裝同人會第十回展	東京府美術館
1935.05	表裝美術展覽會 10 回	東京府美術館
1935.05.26-06.03	同人會第十回表裝美術展	東京府美術館
1935.06.08-06.14	東京表裝師組合第十三回表裝展	東京府美術館
1935.11.09-11.11	表具商松栄堂 ⁹⁹ 創業百卅年記念日本画展	京都美術俱樂部
1935.11.19-11.24	京都表具業組合展	大丸（大阪）
1935.12.06-12.13	蘭交会表裝展	白木屋（日本橋）
1936.04.12-04.20	第十一回表裝同人會展	東京府美術館
1936.06.14-06.22	第十四回表裝同人展	東京府美術館
1936.11.13-11.15	第二十回表裝展	名古屋美術俱樂部
1936.12.02-12.15	第二十六回京都表裝競技展	京都美術館
1937.04.11-04.20	第十二回表裝美術展	東京府美術館
1937.05.01-05.12	表裝展覽會 15 回	東京府美術館
1937.05.07-05.09	伏原春芳堂新作画展	東京美術俱樂部
1937.11.19-11.22	宏心會現代大家新作日本画表裝展	松坂屋（上野）
1938.04.02-04.04	東西名家新作表裝展觀	東京美術俱樂部
1938.04.08-04.17	第十六回表裝展	東京府美術館
1938.04.22-04.30	表裝同人展	東京府美術館
1938.06.20-06.23	松柏堂前波貞吉表裝小品展	銀座・三昧堂
1938.12.01-12.15	表裝展	京都商品陳列館
1939.02.23-03.05	東京表裝師組合第十七回展	東京府美術館
1939.03.19-03.24	蘭交会日本画表裝展	白木屋（日本橋）
1939.04.02-04.10	同人會第十四回表裝美術展	東京府美術館
1939.04.20-04.22	相馬御風書茶掛並に東西名家新作日本画表裝展	東美俱樂部（日本橋）
1939.06.19-06.23	現代諸大家新作画京都表裝展	三越（大阪）
1939.10.13-10.17	前波松柏堂第一回日本画表	銀座・三昧堂

⁹⁹松浦松榮堂。松浦又三郎曾在 1917 年編輯發行《画府》，其中收錄的書畫作品圖版皆有照下裝裱的樣貌。1919 年幫白木屋吳服店美術部編著出版《京表裝百選》。



	装個人展	
1939.12.01-12.05	京都表裝業組合第二十九回 表裝競技会展	京都岡崎・市公会堂
1939.12.01-12.06	第二回現代大家新作日本画 表裝展	松坂屋（上野）
1940.04	表裝美術展覽会 15 回	東京府美術館
1940.04.24-04.30	表裝展覽会 18 回	東京府美術館

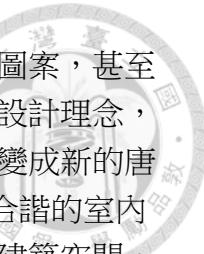
資料來源：整理自東京文化財研究所データベース。

至於裱裝業者在裱裝技術上究竟作出了什麼改變呢？裱裝業者一直努力回應明治年間來自日本美術界的批評，以及隨後美術界發展出的形形色色需求。1918年的《東京商品》中便有介紹裱裝業者店內銷售的裱裝材料，指出隨時代變遷，裱裝業近來家家都自己設計新品，有取設變更古法、選擇新趣向的現象。近來競技會上業者屢展妙技，期許能因此讓裱裝之道更為進步。其中有段有趣的紀錄說明了裱裝業者觀察藝壇、收藏界的喜好變化，針對性的宣傳商品，甚至主動開發商品來帶動消費流行：裝裱舊派畫家（狩野、四條派等）的狩野派作品時裱裝材料用淡茶色，紙或織物上的圖樣宜以圓、團狀物，四條派作品則常以中、濃茶色配上唐草紋，兩派中作品筆墨輕淡者可以用雲、霞圖樣的材料，人物畫可以用飛行物圖樣。新派畫家（新進畫風如文展二部西洋畫出品圖案）作品可用利久色或偏青的顏色，依作品內容雲、霞、蝶、鳥、松、竹、梅大部分圖樣都很適合，不過人物畫的話可用較重的鑄茶色配上飛行物圖樣。介於新舊派中間折衷畫風的作品，應考慮圖中彩色和出現的圖樣選擇相應造型配色，一般來說利久色材質都可以。文人畫（南畫）適合丸表裝形式，配上深淺的納戶、昔茶、焦茶色或是次一等用利久色，圖樣上細小圖案或是純色無圖案都能襯出高尚氣質。裝裱材質的設計上從古代東洋的各種造型中選擇可以創造出高雅的感覺。另外日本織造技術進步後現今已有能力製出完整大塊的金欄、緞子織物，較大幅的作品無需像從前一樣使用拼貼式的裝裱材料了。¹⁰⁰最末著重宣傳東京的一家裝裱材料商關谷商店，強調商家勤勉地研究展新技巧、創造順應時代思潮的新製品。這份說明顯示裝裱業者們確實注意到美術創作與收藏家的需求，業界內透過競技展覽會不斷彼此觀摩創新，鑽研精進之餘也不忘商機。

另外一筆文獻或許也可做為裱裝業設計了新造型的佐證。裱裝師過去會使用印有花紋的「唐紙」糊裱建築內的障壁和屏風，這些紙張的紋樣由唐紙老店舗的師傅代代相傳保留型紙，以板印、型紙模印方式製造紙張圖案。圖案多半經年不變，京都的「唐長」便是一例。¹⁰¹然而 1920 年代日本工藝紙研究所（設址老牌書畫文具店熊谷鳩居堂）出版的一系列《襯壁紙文樣集》卻顯示傳統工藝蛻變痕跡，

¹⁰⁰高洲豊水編，《東京商品・第1輯》（東京：優良商品文庫編輯所，1918），頁 253-254。

¹⁰¹唐長・雲母唐長とは，<https://kirakaracho.jp/about/>。（檢索日期：2021年11月1日）。



圖錄蒐集的紋樣包含日本古代織物，也有採集自中國、朝鮮的古文物圖案，甚至包括西洋、印度、埃及等世界各地圖案。書中詳細介紹每一種紋樣的設計理念，並且建議讀者運用於哪些空間。¹⁰²各地採集來的圖案經過重新設計後變成新的唐紙或者西式壁紙紋樣（圖 11），再經由裝裱師與客戶商討設計後成為合諧的室內裝潢。這些顯示了裝裱師因應時代的發展，改造出帶有新意的日本人建築空間。

雖然無法取得機關誌或業內報紙分析，少數報導或是雜誌介紹還是能讓我們推敲一二這些裱裝展覽會的形式、內容、評定標準，或者美術界對裝裱的新改變有何評價。面向國內外讀者的《美術畫報》中介紹裱裝展覽會的文章描述一位名為上村松園的女畫家參展的作品時，指出「以濃豔華麗的裱裝很好的讓畫面更加大放異彩，裱裝在競技上得到一等金賞」。¹⁰³可以看到美術雜誌上發表裱裝競技會的觀後感，以正面的態度看待競技會的成果。1940 年代起，我們可以觀察到《造形藝術》這類的美術雜誌也開始有作者關注裝裱工藝。¹⁰⁴發表相關文章的作者—楠瀨日年（1888-1960），從他的背景或許可以找到原因。楠瀨日年是位明治年間出生的篆刻家，曾數度到中國向吳昌碩、章炳麟等大家請益。¹⁰⁵金石篆刻這項傳統技藝在嘗試從東洋傳統中發掘近代性的美術家眼中，正能展現現代造型藝術精神。楠瀨氏會在這本雜誌上討論篆刻拓本、描摹法帖或書畫的裱裝，顯然也有正視裝裱的造型裝飾性用意。這些都顯示裝裱師逐漸擺脫單純施作的匠人形象，觀者以全新的圖案、造型角度解讀傳統的裝裱，評議、肯定裝裱具有創造作品的藝術價值。¹⁰⁶

總而言之，裱裝業藉由展覽會、評審競賽，加強了裱裝的創作成分。換言之，裱裝本身已是藝術的一種。另一方面，裱裝業者設計出的產品盡可能貼合畫家、買家所需，並且也藉著與商業活動合流向大眾推廣。

¹⁰² 褥壁紙文樣集頒布会編，《襯壁紙文樣集》第 1 期第 1 集（京都：襯壁紙文樣集頒布会，1926）。

¹⁰³ 〈第二回表裝競技会新製品〉，《美術畫報》31 編卷 3 (1912，東京)。

¹⁰⁴ 楠瀨日年在自 1940 年 6 月自 1941 年 1 月為止在《造形藝術》上發表了〈繪表具〉、〈表具の様式：表裝の話〉的系列文章。網路資料：東京文化財研究所文化財關係文献の検索データベース。

¹⁰⁵ 松村茂樹，《吳昌碩と日本人士》（東京：大妻女子大學人間生活文化研究所，2019），頁 377-384。

¹⁰⁶ 丹羽秋子的調查指出當時美術界確實將「創作」的概念延伸到裱裝上，期待裝裱能在顏色上、形式上都有突破，但是她認為裝裱界雖有突破，但仍屬有限。丹羽秋子，〈研究ノート〔近世・近代の掛軸における画題と表具形式についての考察〕〉，《京都造形藝術大學紀要》第 21 號（2017，京都），頁 162。



圖 11 《襖壁紙文樣集》中精美印刷的紋樣。

資料來源：襖壁紙文樣集頒布會編，《襖壁紙文樣集》第 1 期第 1 集（京都：襖壁紙文樣集頒布會，1926），無頁碼。

日本在現代化的過程中衝擊了裱褙業原先的行業生態。面對世變，裱褙業者積極回應時代的衝擊，集結行業組織的力量，精煉裝裱技術、改良裝裱造型，最後方能躋身藝術創作行列。部分日本的裱褙業者可能並沒有參與這段轉變過程，而是帶著技藝闖天下，在海外落地生根。他們帶去的裱褙技藝與樣式風格，也在異地發生變化。在第三章中我們將發現日本的裱褙業者前往臺灣後，對臺灣原本裱褙業造成影響。



第二節 近代中國裱褙業的發展

裝裱技術源自中國。中國在唐到宋時期的裝裱工藝因宮庭提倡而逐漸純熟，並設有宮廷定製和專門作坊培養工匠，在與東亞地域交流過程中傳到朝鮮、日本鄰邦。當政者之品味嗜好及於士大夫階層後，不少身居顯要的朝廷官員能書能畫更能親自裱褙，比如米芾在《書史》、《畫史》中便暢談自己裝褙書畫的心得，還聘請了良匠在家協助，時時請益交流。官府培養的裝裱人才有部分傳藝授徒至民間者，故此時坊間也有少數裝裱良工，為士宦提供服務。南宋遷都之後，經濟與藝文重心移至蘇、揚一帶，使當地的裝裱工藝高度發展。到了明代初年，從元代官府匠籍解放出來的裱褙匠們轉向民間發展，在明中葉迎來發展的絕佳契機。江南地區文風鼎盛、織造與製紙產業發達，是都市中開始形成書畫專門市場有利條件。地方上不只官宦士族有著深厚的收藏底蘊，商人追求更精美的物質之餘憑著資本也嘗試躋身上流，藝術無疑是上佳的敲門磚。江南地區的行商、士族因此成為藝術贊助、收藏的主力，贊助者與創作者之間建立起綿密的商品交易和人情餽贈網路。活絡的市場刺激下當地的藝術相關產業蓬勃發展，明清時期出現的大量裱畫作坊、紙店、箋扇店滿足了這些增長的需求，而在當時最繁華的城市蘇州中從業的裱裝業者則逐漸形成知名的「蘇裱」。「裝潢能事，普天之下，獨遜吳中」，明人周嘉胄在《裝潢志》中給予蘇裱高度評價。清乾隆年間，蘇州的四位裱匠秦長年、徐名揚、張子元和戴匯昌奉旨前往北京內府裝裱歷代帝后畫像，精湛工藝刺激內府如意館中匠人學習，風尚流行所至帶動京師裱裝發展。隨著蘇州匠人移往各地發展，各地裱裝店家雖然仍推崇蘇裱樣式，喜以蘇裱正宗自居來與同業競爭，但也實際上裝裱技藝已與當地原先的風土特色、物產以及文化氛圍結合，可以看到在各地發展出獨具特色的成熟的流派。比較知名的如蘇州的「蘇裱」裱件貴在平挺柔軟，鑲料配色文靜，裝製切貼，整舊得法；北京的「京裱」色彩輝煌、裱背厚重，展現大氣的高貴；揚州的「揚裱」善於仿古裝池，擅長揭裱古書畫；湖南的「湖南裝」活用當地湘繡代錦，色彩艷麗；廣州的「廣州裝」用三色紙絹裝裱，色彩華麗，據說還善用石花菜作黏著料來對抗當地潮濕氣候。影響所及，在蘇州、揚州、北京、杭州、湖南、湖北、廣州、開封都有愈來愈多的民間裱裝業者開業。¹⁰⁷

然而裱裝業在藝術市場以及大眾生活中進一步承擔更重要的位置，卻是要到十九世紀中葉以後了。近代中國的裱裝業在晚清發生的改變，與新事物、新社會型態出現有關，也與舊傳統的延續有關。以下將從近代裝裱業的區域發展、行業經營模式、產業組織形成以及當時人如何評價當代裝裱四種面向，來檢視近代中國裝裱業的發展。

¹⁰⁷杜子雄，《書畫裝潢學》（上海：上海書畫出版社，1986），頁13。



一、近代裱裝業規模擴大與區域發展

近代裱裝業發展的首要變化是產業規模擴大且產業重心轉移。最明顯的變化就屬後起之秀的上海。原先江南地方文風極為鼎盛，各城市扇庄、箋紙店、裱畫鋪等手工業興盛，上海縣城實非裱裝業者青睞的發展地。清末開港以來，上海因外商匯集帶動工商業騰飛，進而逐漸發展為近代中國藝術發展的重鎮。在太平天國之亂和晚清到民國間政治動盪推力下，有不少蘇州、杭州、南京等大都市的藝術家與文人落腳上海謀生，靠鬻字、鬻畫餬口，更有書家、畫家顧及大眾的喜好少畫傳統文人畫題材與山水、多畫花鳥。這些敏銳捕捉當時商業市場品味而創作大量作品的代表人物就屬海上畫派的畫家。¹⁰⁸隨著這些藝術家而來的還有江南各地的裱匠，他們有的自行開業，有的投身紙庄、箋扇庄隨著蓬勃的書畫交易增設裝裱部門。兩行業間業務有些重疊，大致呈現互助合作關係。例如在上海箋扇業者自發籌組的友誼會中，我們可以發現裝裱業者也推派代表參與箋扇業組織的紀念活動。¹⁰⁹上海的箋扇和裝裱業在分布上又可分為租界和華界兩個不同中心，北邊公共租界內的店家分布在拋球場、廣東路、四馬路等路段；南邊華界內以過去上海縣城「老城箱」中的城隍廟、豫園一帶為主。¹¹⁰技藝傳承方面，在上海的裱匠們區分為蘇州幫和揚州幫兩大勢力，集兩地之長後揉合成特殊的上海書畫面貌。「裝池一業，舊以吳門及揚州與故都廠甸為最盛，技亦最精，名手輩出。今則書畫家收藏家薈萃於海上，裝池亦隨之發達」，¹¹¹可見上海裝裱業之興盛。

至於傳統的政治中心北京，大量士人、官員匯聚下本就有服務其品味的藝術市場，城市裡數一數二的相關業者集散地是琉璃廠（圖 12）。琉璃廠在明代時原為京城西南燒製琉璃的窯場，廢窯之後的空地先是成為舉辦燈市的場地，逐漸又成為京城人擺攤、逢節日時閒逛之地以及赴京趕考的士人歇息處所。久而久之書肆、印刻、裱畫、古玩、箋紙店等行業便聚集在此。¹¹²晚清廢除科舉、改制民國後，原先只視書畫、骨董品鑑為清雅喜好的士人們也不得不為生計投入市場，一時讓北京成為中國北方鄰近城市的舊士人、新藝文人士集中地；舊時的王公貴族敗落後的家藏珍品更是就近流入琉璃廠的商肆間，時時有遜清遺老、新政府要員、富商以及外國派駐中國人員進出各大南紙店、裱裝店。琉璃廠的規模也隨之更加擴大。¹¹³北京土生土長的民俗學者金受申（1906-1968）所寫的隨筆中，¹¹⁴回憶清

¹⁰⁸陶小軍，《大雅可鬻—民國前期書畫市場研究（1912-1937）》（北京：商務印書館，2016），頁147-175。

¹⁰⁹〈箋扇業紀念會記〉，《民國日報》，1919年7月1日，版11第3張。

¹¹⁰〈箋扇業今非昔比〉，《民國日報》，1920年3月29日，版11第3張。

¹¹¹啼紅，〈裝池一勺〉，《鐵報》，1947年12月2日，版3。

¹¹²胡金兆，《百年琉璃廠》（北京：當代中國出版社，2006），頁4-5。

¹¹³陶小軍，《大雅可鬻—民國前期書畫市場研究（1912-1937）》，頁147-175。

¹¹⁴金受申在1930-1940年代間的《立言畫刊》上主筆「北京通」專欄，寫清末民初北京民俗生活的大小事。〈「北京通」金受申的通達之筆〉，網路資料：



末民初北京的全盛時期的裱畫業情況，「鼓樓東大街的裱畫鋪，以揭裱佛像、影堂、遺容為主，也代客訂畫佛像、遺容行樂圖，並且還承應廟裡佛像的雕塑……手藝都很糙粗」，「隆福寺街的裱畫鋪多半是糙裱，手藝有點欠佳」，「講究裱字畫，還是琉璃廠各大南紙店、裱畫鋪專能揭裱名人字畫，整舊如新……但也有個分別，琉璃廠只東西正街有裱畫好手藝，其南新華街一帶路東路西的裱畫鋪，是和臨福寺街差不多的」。¹¹⁵約 1930 年代以後，因為遷都、經濟不景氣加上有些賞玩的收藏家年長凋零，北京的裱褙業受到衝擊。¹¹⁶原先與裱裝業者半合作半競爭的南紙店也受到影響，裝裱業者不惜採用洋貨、多接一般民眾生活所需的婚喪喜慶楹聯生意，排擠了講究高貴紙材的南紙店銷售及裝裱部門生意。各大號南紙店在營業壓力下，紛紛轉往南方開設分店平衡損益。¹¹⁷

與新興蓬勃的上海裱褙業，及講究的北京裱褙業都不同，嶺南的裱褙業以廣州為中心，清代時是對外口岸，因此廣東地區很早就有專門大量生產裱褙商品外銷的工廠，該地海關出口商品中就包括許多裱褙物件品項。¹¹⁸即便後來其餘口岸開放，嶺南仍是外國人聚集處，繼續出口外銷品。廣東佛山便是近代中國製聯外銷的重鎮，有的裱聯商人還會攜帶成品到海外販售。¹¹⁹

不只北京、上海與廣東的大都市，民國時期規模稍小的都市中生活模式也正逐漸改變，開始發展裱裝業。例如北京一路到河北間的地區中，《房山縣志》記載的是當地裱工「以裱字畫為大宗，亦有能兼裱字帖並能揭碑者，縣城及琉璃河等鎮皆有之」。¹²⁰到了更遠的河北地方《景縣志》記載的是「新添工藝」，指出「裱字畫者境內舊無此藝，今始添設」。¹²¹這也證明了近代民間的裱裝品需求大增，逐次推進由中心的大都市輻射到周遭區域城鎮的裱裝業發展。

總而言之，傳統藝術中介機構在近代中國並沒有因此沉寂，反而因為人們對於傳統書畫、箋扇需求增加而更加活躍，擴大產業規模。這些機構提供的服務相當多元，很多服務內容彼此間有重疊的地方。有的是書畫店（箋扇庄、南紙店）聘僱裱褙從業者，裱裝書畫碑帖是這些店家兼營的副業；也有裝裱業者在店中提供寄售書畫以及代索名家書畫的筆單、畫單，甚至延聘流離到都市的書畫家客居作畫。還有的以廉價大量生產裱褙產品的方式，創造可觀的產值。接下來我們將檢視近代裱裝業在業務種類以及經營模式上發生了哪些改變。

<https://www.chinafolklore.org/web/index.php?NewsID=2609>。

¹¹⁵金受申，〈談裱字畫〉，《立言畫刊》39期（1939，北平），頁 15。

¹¹⁶〈不景氣籠罩下裱褙業亦受影響 昔日生意興隆今則江河日下〉，《華北日報》，1936年10月7日，版 6。

¹¹⁷〈舊京南紙業 賴首都閨門之維護 琉璃廠各號得以不敗〉，《實報》，1935年11月21日，版 3。

¹¹⁸梁廷枏總纂、袁鍾仁校注，《粵海關志校注本》卷 9（廣州：廣東人民出版社，2002），頁 183。

¹¹⁹〈佛山對聯業〉，《中國商業循環錄》12（1933，廣州），頁 124。

¹²⁰廖飛鵬纂，《民國房山縣志》卷五（上海：上海書店出版社，1928 鉛印本），頁 482。

¹²¹張汝漪纂，《民國景縣志》卷二（上海：上海書店出版社，1932 鉛印本），頁 410。



圖 12 北京裱褙店內部

資料來源：Historical Photographs of China，<https://www.hpcbristol.net/visual/hv25-041>，（檢索日期：2021年12月2日）。現藏於美國哈佛燕京圖書館。

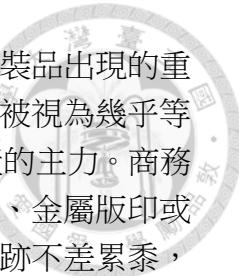
二、近代裱裝業業務與經營模式

近代中國裱裝業的業務種類、經營模式也發生了變化。趨於成熟的藝術市場界定出裱裝業更加專業化的分工，上至專裱名家大作、仿古裝池的高檔箋扇店、南紙店、裱畫店的駐店裝裱名師，中有裝裱時人書畫或處理書冊、信簡各色物品的裱裝小作坊，下有流轉於各工廠的裱畫、裱聯、裱書刊文具工人。清代的蘇州已有初步的專業分工，在裱畫業中有所謂「紅白分明」的行話，專門以揭裱古舊書畫及裝裱名人書畫者稱為「白貨」作；專事婚禮壽對、喜慶等畫軸者稱為「紅貨」作。專做白貨的師傅對補綴破洞、補全脫色、去徽技藝各有擅長，裱畫師與畫家的關係一般都較親密，因為常接觸名貴書畫和著名畫家，通常也學會許多鑒別古畫的知識和本領。至於專做「紅貨」的師傅也有一技之長，極為擅長在快速的時間內處理各式物件。兩作之間所用材料不同，性能不一，故技法工藝也迥然各異。當然也有介於兩者之間，兩種生意都涉獵的店家，專裱古玩商店中的普通書畫。¹²²這種分類方式隨蘇州匠人移往各方後大致傳承下來，中國各地的裱褙業者約略都有區分兩者的意識，尤其反應在裱裝計價的階層化差異上。裱新畫一般來說會有固定價錢，但是重裱古舊書畫卻是視裱件情況而定，花費有時遠超過收購價格，兩三百元裱一張舊畫都有可能。¹²³

然而，紅白幫的粗略分野已然不敷近代都市中形形色色裝裱工作實況了。裝裱的物件不僅限於傳統的書畫，近代工商社會市場中愈來愈熱銷的還包括名人書簡信札、印刷的精美字帖或圖畫、具有教育意義的各式掛圖甚至還有中、西宗教

¹²² 《蘇州地方志》，網路資料：http://dfzb.suzhou.gov.cn/dfzk/database_books_detail.aspx?bid=19。

¹²³ 〈談裱畫〉，《良友》102期，1935，頁22。



用的掛軸，¹²⁴族繁不及備載。照相與印刷新技術無疑是這些大量裱裝品出現的重要推手，能逼真的複製出書畫作品的細節，列印出來的成品在當時被視為幾乎等同於原件、卻相對便宜很多的「藝術品」。¹²⁵報館和新式書局是生產的主力。商務印書館刊登的三十年紀念活動廣告可做為一個例子，宣傳各式石印、金屬版印或珂羅版印後上色的書畫是「搜取古今名人書畫，用照相法影印，與真跡不差累黍，紙墨俱佳，裝潢古雅，實為廳堂客室中之絕妙陳設品」，並且詳列裱成屏條榜幅各種樣式所需裱工費用，附上模擬縮小的楹聯圖片，購買滿額還會贈送買書券。¹²⁶中華書局也有類似的宣傳廣告，「現值新年，親友饋贈亟需優雅之品，顧客自裱費神而價昂，本局特趕裱多種並特別廉價」，更加碼商品打八折再八折、裱工九折，只要「函索即寄」的購買方式非常方便，主打高仿真、便利又便宜的賣點。¹²⁷這些名家字跡任選、印好且裝裱好的現成祝賀對聯及壽字，顧客買回後只需自行填上下款就可送人（甚至可以請印書館的人代寫），大量印刷以及工廠統一粗略裱裝讓價錢得以壓低，非常適合預算不高而生活節奏快的一般市民。¹²⁸不讓低價裱裝品專美於前，裝裱店的促銷活動中也可見到以滿額贈送碑刻拓本、佛祖繪像乃至名人書聯等方式，招攬較講究精緻工法的顧客。¹²⁹

各個畫家個展、畫會聯展、美專展覽所需的作品裱裝也成為炙手可熱的商機。畫會會透過展覽會協助會員出售作品，並抽取部分費用維護組織運作、救濟會員甚至提供教學，¹³⁰這種展覽的裝裱動輒百餘件，對裝裱業者來說收益豐厚；若是書畫家個展，書畫家在裝裱業者或各箋扇庄處可能有掛筆單、寄售作品，又或者書畫家本身名噪一時，那展覽會更能順勢成為裝裱業者與書畫家之間攀結關係、向外界宣傳促銷的機會。¹³¹相對的，畫家開畫展也極需好的裱裝業者相助，有時甚至能從中獲益，將平平無奇的畫作炒作高價。當時的一幅漫畫中便畫有一位畫家對著觀展後想買畫的客人說：「不是因為畫貴，您看這是綾裱呀！」，諷刺藝術市場淪為資本遊戲，造成畫家畫作幼稚，光靠裝裱的鑽營歪風（圖 13）。¹³²

裱裝業者不單單只有協助傳統書畫家以傳統裝裱方式展示，民國時期美術專科院校中普遍都有西畫教學，需要西式的畫框展示。到了 1920-1930 年代以西法入畫的國畫改革理念正興盛時，也有書畫家也嘗試不同的媒材和繪畫表現形式，並不排斥玻璃鏡框裝裱。流行所及，傳統書畫也有不少改以鏡框裝裱。久而久之有些業者便相中商機，比如 1940 年代北京中山公園的會展業者集賢山房兼營的裱

¹²⁴例如上海徐家匯的天主教的掛軸。〈恩綸曠典裱軸〉，《益聞錄》第 1055 期（1899，上海），頁 155。

¹²⁵賴毓芝，〈清末石印的興起與上海日本畫譜類書籍的流通：以《點石齋叢畫》為中心〉，《近代研究所研究期刊》85 期（2014，臺北），頁 72。

¹²⁶〈商務印書館精印屏條榜幅〉，《時事新報》，1926 年 9 月 20 日，版 2。

¹²⁷〈裱好名人書畫屏聯堂幅 中華書局發行〉，《時事新報》，1928 年 12 月 17 日，版 1。

¹²⁸〈送禮適用〉，《時事新報》，1919 年 10 月 12 日，版 4。

¹²⁹〈米家船裝池大贈品〉，《時事新報》，1934 年 3 月 24 日，版 1。

¹³⁰陶小軍，〈大雅可憐—民國前期書畫市場研究（1912-1937）〉，頁 99。

¹³¹〈綠葉之妙 霞輝閣怡晉齋承裱〉，《戲世界》，1942 年 2 月 3 日，版 2。

¹³²秦碧，〈不是因為畫貴，您看這是綾裱呀！〉，《三六九畫報》（1941，北平），頁 15。

裝部門便以出租裱框的方式提供給年輕的畫家們，累積了忠實的顧客群。¹³³

裱裝業者的經營模式在近代也發生變化。觀察當時的報章雜誌上面刊載的廣告與時事報導，我們會發現借用公眾傳媒自我行銷的情形相當頻繁，且已有相當明確清楚的商品尺寸材質、價格定義，說明行業的運作體系極為完整。如《正氣報》上某上海裱畫廣告：「三馬路宗教美術商店，專代海上畫家裱裝畫件，裝工精緻，取價低廉。愛美藝術者，皆稱便利云」。¹³⁴《小日報》報導：「法界八仙橋，有新開裝池店名霞光閣者，日來大裱其名家作品，聞關中金石書畫大家閻甘園先生，不日將開一盛大展覽會云」。¹³⁵又如《金剛鑽》報導：「名家書畫，必須配以精良之裝裱，然後相得益彰，否則書畫減色，甚可惜也。求之海上，出最低之裱價，而得最上之裱工，則三馬路雲南路口米家船允推第一。蓋質料方面，用頂上重綾，或耿絹，或三色綾，且挖嵌三層，異常熨貼。價格如立軸，五元起，八角止。四尺中堂，六元起，一元止。五尺中堂，六元八角起，一元二角止。對聯手卷冊頁，無不價廉工善，十日取件，電話九一零四二號，如有所需可電詢也」。¹³⁶廣告中清楚標示店家位置，交代商品種類和定價，不忘以名人加持、商品優秀材質、價格優惠或是手藝精湛等廣告詞來吸引潛在消費客群。

從事新裱書畫或是新興印刷商品的業者妥善利用新興傳媒行銷自己，相較之下古舊書畫裝裱從業者雖也運用新興宣傳手段，更多仍維持了傳統裝裱業的營運模式，高度仰賴藝術家、收藏家與裱畫家之間的互助網路。換言之，人際網路間流傳的品牌口碑在古舊書畫裝裱上極為關鍵。收藏家需要裝裱能手協助保護自己珍貴的藏品，修繕得宜的話藏品價值大為提升，也極需要裝裱師帶來的各家收藏資訊以及裝裱師各自門路收購來轉賣的古書畫貨源。裝裱師也需要仰賴客戶提供的收藏圈內訊息，不時還能從收藏家身上學到更多鑑賞知識，讓自己能在書畫市場中掌握先機、取得更多話語權。因此雙方往往保持友好合作關係，若是友誼深厚的話，裝裱師甚至能壟斷特定忠實客戶的書畫銷售管道，依靠收藏名家奠定業內地位。例如蘇州收藏世家吳氏家族出身、中年移居上海的「海上二吳」中書畫家吳湖帆（1894-1968）與裱畫師劉定之（1888-1964）之間有著好交情，吳湖帆在《醜簃日記》中記錄下自己頻繁與劉定之往來的情況：吳雅好金石與古書畫，購得珍物後往往盡速交給劉定之裝裱；劉定之精於蘇裱，日記中也記錄下吳湖帆對劉定之高度評價：「定之以裝潢著名…人極誠實，其藝絕佳，惜不能識畫耳」，¹³⁷因此劉定之店中每得古書畫也都會帶來交由吳湖帆掌眼。吳湖帆若是中意，便可搶先收購；若是不中意或是預算不足，賞玩一番後可能會留下題跋，還能增加古書畫的價值。

¹³³吳文彬，《藝文舊談說畫壇》（臺北：質園書屋，2018），頁51。

¹³⁴《正氣報》，1931年4月25日，版3。

¹³⁵《小日報》，1931年3月5日，版3。

¹³⁶〈米家船裱家〉，《金剛鑽》，1933年4月14日，版2。

¹³⁷1931年5月14日日記，吳湖帆編、梁穎譯，〈醜簃日記〉，《吳湖帆文稿》（浙江：中國美術學院出版社，2004），頁7。



近代中國的裝裱業兼容新與舊的業務種類及營運模式，恰是符合中國由傳統轉向現代過程中的社會需求。但是另一方面，一些行業的舊惡在新的社會條件、技術助長下也是愈來愈難以遏止。隨藝術市場發展而誕生的偽作風氣讓裱裝業的信用蒙上陰影。偽畫風氣之大，連知名的書畫大家本身可能都參與仿古畫的產業鏈中。¹³⁸傳統的裱裝業本就有趁裝裱時偷畫的惡例，如清乾隆年間的《小山畫譜·卷下》在〈裱畫〉一章中便警醒道：「珍賞之家必延良工於室為之，恐一落鋪中，易去底紙，摹作贗本，則失卻元神也」。¹³⁹在近代有各式照相、印刷品可參考的情況下模仿作偽更加容易，加上法律以及著作權意識並未成熟，讓裱裝業者成為作偽產業中重要的推手。〈糊裱店之黑幕〉一文便寫出上海書畫界中有裱畫匠與藏家聯手偷畫的陋習，包括裱匠故意承攬名人字畫或貴重古書畫後，張貼在店內招來有興趣且願意收購贓物的收藏家，再藉口天氣不適合裝裱向原主拖延工期，趁機找人臨摹贗品以偷天換日。又或者揭裱時偷取宣紙夾層上的殘餘畫痕，然後複製成紙張年代、筆跡、印痕都如出一轍的偽作盜賣。¹⁴⁰風氣之敗壞，連近代日本收藏家論說收藏之法時也有提到耳聞中國裱褙知名的做偽手段是「一揭為二」，不可不小心。¹⁴¹

裱裝業擴大規模、增加營業項目後，業內良莠不齊的情況更加明顯，可以說是埋下產業發展的隱患。不過從反面來說，書畫市場大興讓裱裝業者有了可趁之機，裱裝業者賺取的並不僅僅有書畫裝裱的加工費、書畫經銷的抽成利潤，他們還成為另類的「生產者」，直接創造業內產值，可謂低成本、高獲利的地下經濟贏家。

¹³⁸ 劉澤霖，〈廣州古董字畫蘇裱業的一些內幕〉，《廣東文史資料》21期（1965，廣州市），頁95-99。

¹³⁹ 《小山畫譜·卷下》，網路資源：
<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=75791>（檢索日期：
2021年10月20日）。

¹⁴⁰ 〈糊裱店之黑幕〉，《時事新報》，1918年10月12日，版4。

¹⁴¹ 日本用紙如「老松」、「鳥之紙」之類比較容易著墨，且無法一分為二。啼紅，〈裝池作弊與書畫用紙〉，《鐵報》，1947年11月20日，版3。



圖 13 諷刺當時以昂貴裝裱包裝平庸作品行銷的怪像

資料來源：秦碧，〈不是因為畫貴，您看這是綾綾呀！〉，《三六九畫報》（1941 年，北平），頁 15。

三、 產業組織形成

業內不良風氣凸顯了在近代裱裝業的業務種類、數量急劇增長時，產業的整頓、管理變成了當務之急。都市既是藝術產業的搖籃，能夠吸納各地優秀的生產者以及廣大的客群，卻也是孳生產業紛擾的溫床，在外鄉客與本地人間、商人與雇傭工匠間、同行之間難免有大小糾紛。久而久之，以同鄉或同產業為中心的人群常常會自發性的捐募資金結社以嘗試對外互助自保、對內約束彼此化解紛爭、避免惡性競爭。

觀察現存史料，中國裱裝業中的工商組織可追溯到清末蘇州的會館與公所。會館與公所是十六世紀以後為滿足成員宗教、互助和營業需要，出現在工商發達都市中的一種自發、常設而合法的新興工商業團體¹⁴²。會館與公所並非法律意義上的商人團體，而是由商人自發捐建或租用的那棟受到地方政府「立案」保護的建築物。因此，會館、公所並不在法律上代表商人成員，既無法在公文上以社會團體身分與政府往來，政府准予「立案」保護的對象，也只是那棟建築物，而不是建築物背後的那個商人團體。¹⁴³團體間成立的時間也落差極大，一些規模比較小的行業成立的時間可能晚至十九世紀，在運作上比較著眼於聯合訂定商品與服務售價以及放慢收徒與夥友獨立開業的速度，致使該行業市場具有更多的壟斷性

¹⁴² 邱澎生，〈十八、十九世紀蘇州城的新興工商業團體〉（臺北：國立臺灣大學出版中心，1990），頁 35。

¹⁴³ 邱澎生，〈會館、公所與郊之比較：由商人公產檢視清代中國市場制度的多樣性〉，收入林玉茹編，《比較視野下的臺灣商業傳統》（臺北：中央研究院臺灣史研究所，2012），頁 271。



質，爭取更多行業利益。¹⁴⁴以裱裝業來說，蘇州專務「紅貨」的裝裱藝人成立裱業公所，地點在桃花塢大街西桂花弄，組織中包括裱裝作坊業主與雇傭工人。¹⁴⁵民國時期蘇州的裱業公所仍繼續運作，不過可以注意到運作方向已逐漸類似今日的同業工會。幾次登上新聞版面的重要活動多半是工人以罷工脅迫資方發起的勞資協商，時間集中在 1920-1930 年代間。當時當地裱畫業店家約有五十間，工人共有約百餘人，每日勞作後工資卻僅有兩角。¹⁴⁶無法忍受的蘇州的裱畫工匠遂到裱畫業公所中開會，決定向東家要求加薪，否則立即停工抗議。¹⁴⁷

上海的例子中則可以見到裱裝業者從各勢力爭鬥到嘗試創建組織自行協調的過程。1909 年時，本地業者與外來南京幫業者發生貶價搶生意的惡性競爭，爭鬧到雙雙被送到巡警局審訊，最後只能邀集業內老者出面主持公道。¹⁴⁸除了外來業者與本地業者之間的糾紛，新興城市中還有著大量的勞資、交易糾紛。上海的裱畫店在 1918 年便有罷工向書畫業者要求增加薪酬的案例，當時已有同業推派代表談判的溝通模式，¹⁴⁹談判的地點選在書畫箋扇業、裝池業興盛的城隍廟、豫園旁的茶肆。¹⁵⁰雙方雖有摩擦，但在 1919 年上海箋扇業者自發籌組的友誼會中，我們又可以發現裝裱業者也推派代表參與箋扇業組織的紀念活動，展現兩方的夥伴交情。¹⁵¹這兩起案件中已可初見同業集結以爭取權益、與異業合作的雛形。最晚至 1921 年淞、滬兩地已有共同成立的裝池同業公所設於錦文堂。從裝池同業公所的公告中可得知其已能發揮協議上海地區裱裝業業內公定價格的作用，定價規範會依據位於租界的北市、舊城廂區的南市不同的情況調整。¹⁵²

上述蘇州和上海裱裝業的例子中，公所在晚清到民國時期仍發揮重要作用。在工運頻繁的 1910-1920 年代間，公所同時有著今日公會和工會的雙重性質，一面是業者間協商公定價格、制定行業規矩的組織，另一面又是業內勞工向資方爭取權利的組織。然而原先自發性的組織約在 1930 年代間皆紛紛轉變為政府由上而下的，要求行業成員依法註冊的工會，原因或許正是因為國民黨清黨之後企圖展開嚴格的工會與工運管理。¹⁵³例如蘇州 1929 年間因為薪資、會費收取及運用方式問題，由裱畫工友們向工頭發動的罷工，最後便是由工整會（工會整理委員會）

¹⁴⁴ 邱澎生，〈會館、公所與郊之比較：由商人公產檢視清代中國市場制度的多樣性〉，頁 273。

¹⁴⁵ 《蘇州地方志》，http://dfzb.suzhou.gov.cn/dfzk/database_books_detail.aspx?bid=19（檢索日期：2021 年 12 月 14 日）。

¹⁴⁶ 〈城區工商業狀況之調查（三）〉，《蘇州明報》，1931 年 4 月 4 日，版 3。中國各地通用的貨幣種類眾多，幣值也略有差異，但若暫時忽略這些差異來粗略估算幣值的購買力：1931 年 4 月蘇州的一石米要價十元，換言之日薪兩角約能購買 0.02 石米。

¹⁴⁷ 〈裱畫工匠要求加工資〉，《蘇州明報》，1926 年 4 月 9 日，版 3。

¹⁴⁸ 〈同業交涉〉，《申報》，1909 年 1 月 5 日，版 3。

¹⁴⁹ 〈裱畫匠要求加價續誌〉，《時事新報》，1918 年 9 月 28 日，版 2。

¹⁵⁰ 〈裱畫同業要求加價近訊〉，《申報》，1918 年 10 月 7 日，版 10。

¹⁵¹ 〈箋扇業紀念會記〉，《民國日報》，1919 年 7 月 1 日，版 11 第 3 張。

¹⁵² 〈傳訊盜賣裝池某產訟首〉，《民國日報》，1921 年 1 月 6 日，版 11 第 3 張。〈裱業加價〉，《申報》，1921 年 6 月 26 日，第 17364 號，版 9。

¹⁵³ 吳育仁，〈影響勞工政策形成的邏輯：以我國集體協商政策為例（一九二〇年代至一九九〇年代）〉，《行政暨政策學報》49 期（2009，臺北），頁 94。



介入仲裁處置，成功解決工潮。¹⁵⁴

國家介入行業內既能方便管理，還能達到掌握徵稅對象的目的。除了管理工人之外，國家也試圖管理東家業者，因此訂定了《商會法》與《工商同業公會法》。國民黨積極指導地方上各業能成立公會，要求各業籌備委員會應造具該縣市的同業全體姓名表冊後提交審核。¹⁵⁵這些核可的業者名單便能成為稅收的來源。例如1931年上海市擬課徵市營業稅時，便規定這些業者應繳千分之二的稅率，流程上主管機關製作完徵稅清冊和營業證後也會委請公會蓋印確認。¹⁵⁶

總結而論，中國的裱裝業者由傳統手工業同業間組成的公所，在民國時期業務和運作型態上逐漸轉型成近代工商社會中的同業公會和勞工爭取權益的工會。這些新型產業組織也標誌著近代裱褙業嘗試調整以適應現代國家的產業規範以及資本市場。

四、 對近代裱裝的認識與品評

最後，我們來檢視時人對於近代的裝裱有何觀察，在近代國內、外頻繁的人與物交流過程中，又形成了何種對「中國裱裝」的認知及評價？

究竟中國人自己在與國外文化交流下對裱畫的看法為何呢？奇特的是，我們在史料中很少看到當時中國人對其他地區裱褙業的看法。中國人似乎缺乏與國外對照、探討裝裱品味、技藝的興趣。即使近代有不少日本書畫家、收藏家來到中國，或者中國畫家出於謀生、吸收西畫知識等目的前往日本，我們也鮮少看到中國人針對他者裝裱的品評。這或許是因為一來中國書畫家與日本人交流時「主要還不是從學術交流目的，而是為謀生和鬻藝」¹⁵⁷，二來很可能是中國心態上認為裝裱是我國獨有的工藝，¹⁵⁸並沒有品評的必要。

要到中日戰爭後才比較能看到一些蛛絲馬跡。報刊上較頻繁的介紹日本事物，比如一篇報導便認為日本京都的裱褙就像是北京的琉璃廠一樣，技術精湛。¹⁵⁹出於大東亞文化交流的政治目的下，中日之間常常有共同舉辦的書畫展覽會以及兩地藝術家交流活動。指畫畫家鄭仁山（1894-1984）要赴日本展示時，因為切身需求，便認識到日本裝裱與中國存在差異，需要交給當地的裝裱師協助處理作品。¹⁶⁰這些交流是否成為戰爭結束後中國重新審視國畫裝裱時的知識來源，仍有待考察。

161

¹⁵⁴〈裝池業工潮解決〉，《蘇州明報》，1929年7月20日，版2。

¹⁵⁵〈牌告〉，《成都市市政公報》第22期（1930，成都），頁128-129。

¹⁵⁶〈市營業稅定期開徵〉，《民國日報》，1931年6月25日，版3。

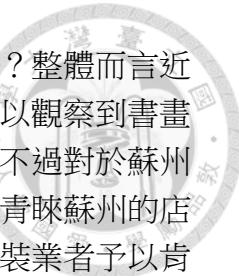
¹⁵⁷陳永怡，〈近代書畫市場與風格遷變：以上海為中心（1843-1948）〉（北京：光明日報出版社，2007），頁141。

¹⁵⁸何躬行，〈我國獨有的美術小工藝—裝池〉，《小工藝》第1卷第8期（1939，上海），頁9。

¹⁵⁹〈京都裱糊匠為日本第一〉，《實報》，1941年12月8日，版7。

¹⁶⁰童曉嵐，〈寫在鄭仁山君指畫出國預展會之前〉，《東南日報》，1937年6月10日，版9第3張。

¹⁶¹戰後不久的報刊中檢討國畫裝裱和懸掛應如何改進時，有作者提出日本可作為參考對象。「日本



至於中國國內裱裝產業的發展情形，當時的人又怎樣的看待呢？整體而言近代中國人對於中國的裱畫評價大體仍延續明清的鑑賞品味，我們可以觀察到書畫家、收藏家們對蘇裱技藝仍相當推崇，比如前述的收藏家吳湖帆。不過對於蘇州以外地區的裝裱技術，當時已有一些不同的意見。時人已不侷限於青睞蘇州的店家，對能改良蘇裱技藝發展自己特色的北京、後起之秀的上海的裱裝業者予以肯定。美術史評論家李智超（1900-1978）在《實報》連載的專題〈裱畫鋪特寫〉中便認為乾隆嘉慶朝以後蘇裱匠師北移，原先興盛的蘇、杭裝裱已經沒落，現代裱工以北京為第一（圖 14）。¹⁶²

消費者開始能欣賞不同的裝裱派別的發展成就，不代表行業內部也有同樣看法。這些在各地區、各派別中的高手，固然是近代中國裱褙業發展上的重要資產，卻也可能是阻礙。近代中國裱褙業內恪守流派作法與美感的氛圍濃厚，根據北京裱褙師王旭的回憶，爺爺王殿俊 16 歲起到琉璃廠有名的黎光閣擔任學徒，師傅是過去清代宮廷內的裱畫師。王殿俊學成後，約在 1930-1940 年代間留在黎光閣內擔任裱畫師傅，手藝聲名遠播。王殿俊的年代一直到 1980 年代的改革開放為止，裱褙業內都還有很強的門派之見，各派別之間絕少交流，業者之間多半也各立山頭。¹⁶³遵循古法能為裱褙從業者帶來更好的口碑和商機，但反過來說這也造成裱褙業的技術與行業發展較難有創新。

另一種可以觀察的面向則是新物質材料與新技術帶來的影響。比如裝裱中需用到的紙張，李智超便提醒讀者需留意不肖店家為節省成本而混用洋紙的情況，也就是表面用宣紙內層用洋紙混充，稱作「洋紙填心」，尤以「杭裱」的裱畫店最常以此偷工減料。木漿製成的洋紙脆而不耐久，裝裱的物件一兩年便會朽爛斷裂，更無法揭裱下畫作。¹⁶⁴至於裝裱的形式上，框裱是新興的選擇，然而似乎未受傳統書畫家欣賞。書畫家、金石家蔣吟秋（1896-1981）認為現代常用的「木架」框裱並不方便攜帶，且不加上玻璃畫心便很容易舊，加了玻璃畫心又容易潮濕。¹⁶⁵身兼書法家、收藏家身份的蔣吟秋憂心忡忡之評，反而說明了當代人對鏡框裝裱的喜愛，選購回字畫後的裝裱、使用方式恐怕無法如創作者所願。

雖然大部分裱褙業者困於流派之見，而較少見創新之舉，但在個別較具商業頭腦的書畫家要求下，當時裝裱上也有比較樂於嘗試新事物的例子。畫家陶冷月（1895-1985）適應新的展示空間及新的裝裱材料表現的新視覺時尚，可作為一例。陶冷月擅長山水畫，又受到新文化運動後蔡元培等呼籲的師法西方改革國畫理念影響，以融合中、西技法的「新中國畫」知名。在裝裱上也可看見畫家嘗試創新的一面，「新建築多歐化，大致不能容過長之件。去春冷月展畫，有一巨幅雙梅明

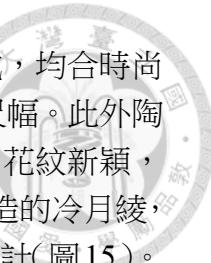
得吾國古法，裱工不在京蘇之下，尚有襯畫下端之絨球，使畫件掛壁，不貼近潮濕，法至善也」。
華，〈題署與裝池〉，《和平日報》，1947 年 5 月 5 日，版 6。

¹⁶²李智超，〈裱畫鋪特寫（二）蘇裱字畫〉，《實報》，1942 年 4 月 25 日，版 3。

¹⁶³王旭口述、陳薈潔整理，《北京非物質文化遺產傳承人口述史—王氏裝裱技藝·王旭》（北京：首都師範大學出版社，2015），頁 29。

¹⁶⁴李智超，〈裱畫鋪特寫（八）洋紙裱〉，《實報》，1942 年 5 月 1 日，版 3。

¹⁶⁵蔣吟秋，〈書畫與裝潢〉，《蘇州明報》，1936 年 7 月 4 日，版 8。



月圖。懸諸青年會樓頭，幾不能容。此次出品無過火之件，所有幅式，均合時尚者，投所好也」。可見畫家隨時代修正裝裱的作法，逐漸縮短裝裱的尺幅。此外陶冷月在畫展中用的裝裱材料在配色和花樣上也非常講究，「所用綾紙，花紋新穎，遠觀如菊如環，近視則陶冷月三字之圖案也」，陶冷月特地設計請人織造的冷月綾，圖案也與布料同一色調，細觀才能品出趣味，是當時罕見的裝裱創新設計（圖15）。

¹⁶⁶上海藝文界中交際廣泛的畫店老闆錢化佛也曾以五族共和為主題製造話題，請章太炎題了數十張字，再以五色染就的綾裱搭配五族的意象製成掛軸。商品一經展出就吸引了上海民眾目光，錢化佛乃順勢推出預先準備好的同款存貨，成功躍身當年最熱銷的商品之一。¹⁶⁷



圖 14 北方京裱較流行的三色綾裱之屏條

資料來源：〈談裱畫〉，《良友》102期，1935，頁22。

¹⁶⁶紅鵝，〈陶冷月畫評（四）〉，《蘇州明報》，1935年2月13日，版10。

¹⁶⁷〈藝術界〉，《民國日報》上海版，1925年8月8日，版6。陳存仁，〈師事國學大師章太炎〉，《傳記文學》37卷2期（1980，臺北），頁103。



圖 15 冷月綾

說明：裱褙用的綾上的圖紋由篆書的「陶冷月」組成。

資料來源：〈海上升明月—紀念「冷月」名號啟用一百周年 中賣聖佳 2021 上海首拍〉，<https://weibo.com/ttarticle/p/show?id=2309404653383771619662>（檢索日期：2021 年 12 月 13 日）。

綜觀這些時人對裝裱的運用經驗以及評論，我們可以發現近代中國的裝裱業者之間其實較缺乏創新的嘗試。當代都市中增長的裱裝工作以及消費族群固然滋養了整體產業發展，創造亮眼產值，卻可能是裝裱業者遵循傳統，缺乏創新與精進技術動力的誘因。換言之高速發展的當代社會創造出整體市場過量的裱褙需求，使裱褙業者與其花精力創新，不如思考如何掌握商機。即使有陶冷月、錢化佛這種特例設計獨特花樣的裝裱材質，恐怕也是出於標示個人品牌的行銷手法，讓當時的觀眾驚奇不已，並非書畫家、收藏家群體間的集體審美傾向，更不是裝裱業者主動創新的成果。再加上戰爭時期人才流離、物質短少之禍後，中國連保有傳統的裱褙技術都極為艱難，戰後的評論家大多只能徒自感慨，「近世以來，工料日就簡陋，古法日就失傳，裱畫鋪雖多，以蘇裱京裱自誇，其實能守古法者，已極罕見。自創新意，更談不到矣」。¹⁶⁸

然而以當時中國的裱褙業者的處境而言，除了遵循傳統技藝就足以生存，或許也有難以改革創新的結構因素。工匠低薪的結構讓大量從事最簡單裱褙工作的裱褙工人不斷與作為東家的裱褙店、書畫店以及藝術家產生衝突，也失去產業升級機會。此外動盪的社會無疑是產業發展最大阻礙。戰爭迫使擁有優秀技術的裱褙業者不斷遷移，難以傳承。1949 年後，繼續留在中國國內的許多裱褙師則在文化大革命時期被打為「四舊」，消失在時代輾軋之下。

¹⁶⁸ 巢章父，〈海天樓談數 書畫裝池〉，《和平日報》，1947 年 7 月 1 日，版 7。



第三節 小結

比較日本與中國的近代裱褙業發展情形與行業運作實態，我們可以發現若干不同社會文化環境而造成的差異。發源於中國而後傳播至鄰近地區的裱褙技術，在近代出現值得玩味的變化。過去受中國影響的日本裱褙業，在近代以組織力量銳意進取，調整行業經營模式，並深入研究裱褙作品的形、色、材料與工法，發展出適應時代的裱褙藝術。在發源地中國，裱褙業者在都市新興的商機中遵循傳統技藝就足以生存，且派別之見也降低交流彼此的意願，反而因此較缺乏改革動力。此外或許是受到整體社會追求產業興國意識的影響，裱褙業者盡可能的推出新的裱褙商品，不惜自減收益與同行激烈搏殺，追求最大市場產值。兩國裱褙業者回應時代的不同方式，至今日仍能明顯看到影響。

兩國的藝術觀也可能影響了裱褙業經常製作的裱褙物件形式，日本的中國藝術史學者戶田禎佑指出，中國的藝術視覺上的重點是以淡雅並以整體的明暗變化來營造出迷幻的多重交會空間效果，因此觀賞上傾向於使用橫卷、冊頁等適合深入凝視的作品裱褙形式。而相較之下日本學習中國卻未能理解中國式的空間感，偏好平面、一瞥式的畫面視覺印象，因而偏於圖案色彩和工藝性。¹⁶⁹這樣的觀點放在兩國近代裱褙業的發展上仍值得參考。近代日本與中國的裱褙形式與風格上，我們仍可看到日本重視明顯的裝飾性視覺效果，裱褙業在發展過程中也順勢走上追求圖紋、造型設計道路。相反的中國更看重整體氣質和諧，以高深工法呈現耐人細品的舊氣、傳統精神。在裱褙業的發展過程中，除了展覽時服膺現實建築空間需求而開始調整裝裱尺寸可說是改變外，在色彩、材料圖樣等僅有零星較為標新立異的裝裱視覺嘗試，目的也限於商業上的噱頭，沒有留下太深遠的影響。

兩國的裱褙業發展的餘波也隨移民腳步傳遞至臺灣。這些差異在日治時期臺灣的裱褙業發展過程中，有些成為市場競合的工具，有些則因臺灣連結中、日的特殊處境，得以多元襲合。下一章節中我們將看到裱褙業根基較淺且位於邊緣地區的臺灣，在新移民到來後，發生了什麼變化。

¹⁶⁹ 戶田禎佑著、林秀薇譯，《日本美術之觀察—與中國之比較》(臺南市：林秀薇，2000)，頁 64-67。

第三章 近代臺灣裱褙業的發展



前一章節中探討了中日之間裝裱技術經歷中國傳播至日本、各自發展、再次交流的歷史，並且檢視兩國裝裱業應對近代社會變遷的方法。兩地的裱裝技術與文化還藉政治版圖變遷以及海外移民擴及周緣的文化圈，在兩種裱裝技術、裱裝文化相會之處催生出多元共存的獨特情境，比如清、日政權更迭後的臺灣。¹⁷⁰在臺灣的案例中，政權更迭帶來一波波的移民，移民們引入的新技術和新文化則會與留存的既有技術、文化不斷地磨合。可以說，中國與日本先後移民共同形塑了臺灣裝裱產業與裝裱文化。如這張示意圖，臺灣先是與中國閩粵地區移入的人才技術，1895年後有日本移入與中國略為相近但是已經日本化的裱褙技術。疊加後值得注意的是有兩個區塊：一個是三者重疊的區塊，顯示日治時期人才與技術在臺灣多元融會，但也有一個中、日未交集的區塊，顯示存在少數適應臺灣而生的改良特色（圖 16）。

本章將探討臺灣如何經歷數次技術和文化上的融會適應，由平常無奇、缺乏裱匠的邊陲之地，變成裱裝業發展不亞於周邊地域的技術交流節點，並且創造出融合多方技術、的獨特產業環境。

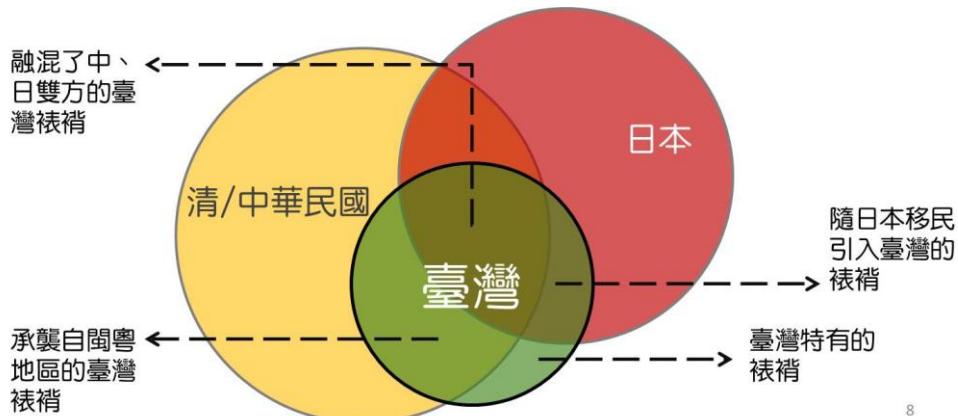


圖 16 日治時期臺灣裱褙的多元源流示意圖

¹⁷⁰深受中、日影響的還包括琉球，不過比臺灣早很多。以琉球的案例來說，中國裝裱具體何時傳入難以考究。但官方編年史書《球陽》有記載第二尚氏王朝時期尚貞王引入諸多項工藝技術的事蹟，其中裝裱技術由「鄂秉宗（宮城筑登之親雲上元易）隨尚弘才（北谷王子朝愛）往薩州時，弘才合他從熊谷氏等而學裱褙法，悉傳其秘書而回國」，說明十七世紀末琉球使臣帶回了日本薩摩的裝裱方法。而中國的技術也持續隨中國派往琉球的使臣與從客傳入。比如 1719 年駛往琉球的封舟由福州出發，船上搭乘了包含裱褙工匠在內的諸色工匠。兩方工匠技術影響以及物件流通造成的景象，十八世紀的徐葆光在《中山傳信錄》有描述：琉球的房屋中「畫軸皆短小，不過四、五尺；屋小故也。若首里貴家，長與中國畫軸無異」。描繪琉球普通百姓家中皆張掛著日本式較為短小的裝裱物件，而首里城中的富貴人家住著高大建築，青睞中國式裝裱物件的風俗。琉球在長時間兩屬的政治狀態下逐漸發展出混合兩方特點的裝裱技法與使用文化。蔡溫、尚文思、鄭秉哲等著，〈尚貞王〉，《球陽》附卷 2，

<https://zh.wikisource.org/wiki/%E7%90%83%E9%99%BD%E8%A8%98%E4%BA%8B/%E9%99%84%E5%8D%B7%E4%B9%8B%E4%BA%8C> (檢索日期：2022 年 1 月 10 日)。徐葆光，〈渡海兵役〉，《中山傳信錄》卷第一（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1972），頁 7-8。徐葆光，〈屋舍〉，《中山傳信錄》卷第六（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1972），頁 226。



第一節 清代臺灣的裱褙業

明清自中國沿海省份福建、廣東渡臺的漢人移民形塑了早期臺灣移墾社會的樣貌，一併移入的也包括使用漢字書寫、用紙、漢詩文、儒學等文化，惟熟用者僅限於少數遊宦、具功名的仕紳、書院學生。識字能書者日常生活中離不開使用紙張，然而在臺灣卻因風土條件難逃家中物件濕熱易遭蠹害、徽害、沾黏翻翹、皺裂破洞。清代道光年間臺灣進士施瓊芳（1815-1867）曾苦中做詩感嘆「閩中卷軸十年腐」，甚至聽聞祭祀司書鬼神有效後也積極嘗試，足見早期臺灣文人塾中書卷維護不易。¹⁷¹既然有裝裱需求，理應有相應的裝裱供給管道。然而奇特的是目前為止我們看不太到太多資料能清楚說明這些人如何處理書籍、書畫的裱裝與修復問題，也沒有什麼資料記錄下早期臺灣的裱褙工匠如何參與相關工作。究竟為何如此缺乏紀錄？從有限的紀錄中看到的清代臺灣的裱褙產業又呈現何種面貌？

一、清代渡臺的閩地裝裱工匠與常民生活中的裱褙工作

缺乏早期臺灣裝裱記載的原因之一，可能是與臺灣移民社會型態有關。早期臺灣移民者多自閩、粵兩地移入，來臺後生活不易，要到生活較穩定後才有閒暇致力於工藝品的製作，逐漸發展為持有特技的工藝專業者。¹⁷²

雖然缺少紀錄，但不表示清代臺灣沒有裝裱產業。對於一般務農為主的人民來說，裝裱也是日常生活所需的一部分。他們雖缺乏識字與書寫能力，但值養生送死的重大生命禮俗時，維護屋宇時，或是妝點生活空間時，紙質物件卻是不可或缺。此時便需另委託專業者協助裱褙事宜。

描寫清晚期臺灣府安平縣風土民情的《安平縣雜記》援用百工的概念，此處的百工指資於人生日用的諸般手藝者為工業，和當代討論工業的概念不太一樣。書中指出「近世以來，工務繁興，非復從前之舊。臺灣貨物多自外來，執藝事者亦來自福、興、漳、泉，而傳授焉」¹⁷³，說明臺灣的匠師多由福建的福州、興化、漳州和泉州四處移入。雜記中羅列了當地諸多工種，其中描述裱褙匠為「裱褙屋宇及聯幅、法帖、報條，並代制壽屏、壽帳、輓軸、輓聯、牌傘等」¹⁷⁴，工作項目涵蓋人民日常的房屋室內修繕、做壽或喪事所需的佈置、通告訊息的字條等用紙事宜，也包含能書擅畫者較常使用到的聯幅與法帖，家中正廳供奉的神佛像與祖先肖像，廟宇中的水陸道場畫作等等。若與中國的裱褙業對照，這些裱褙工作較接近於「紅貨作」，應該是製作民眾日常生活與生命禮俗所需的物件，技術門檻

¹⁷¹施瓊芳，〈伐蠹篇有序〉，原屬《石蘭山館遺稿》卷十六《詩鈔》十。引自全臺詩・智慧型全臺詩資料庫，<http://cls.lib.ntu.edu.tw/TWP/b/b02.htm>（檢索日期：2021年9月28日）。

¹⁷²謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》增訂五版（臺北：藝術家，2017），頁26。

¹⁷³不著撰人，〈工業〉，《安平縣雜記》，《臺灣文獻叢刊》第52種（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1959），頁80。

¹⁷⁴不著撰人，〈工業〉，《安平縣雜記》，《臺灣文獻叢刊》第52種（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1959），頁82。



較低。

二、宮廷裝裱標準與地方民生工藝的落差

缺乏早期臺灣裝裱記載的原因，還或許是因為臺灣本地的裝裱業者技術、品味都不符合使用者對於品質的要求。清代乾隆、嘉慶朝以前的臺灣文風不盛，在臺灣需要裱裝紙張的人數量不多，缺少競爭加上缺少足夠的裝裱需求，臺灣本地很有可能因此裱褙從業者不多，技術與同時期清國內地其他地區相比較為遜色。倘若有所需求者為官家，官方的裝裱案件中還不一定會委託臺灣本地工匠。1788年林爽文之變時來臺平亂的福康安在處理戰事路徑繪圖事宜時，上奏說明自己的處理方式是「在臺灣將各處形勢路徑繪出底稿，因彼處畫工、裱匠均屬平常，是以俟回至內地另行繪圖裝潢，親帶至熱河呈覽」¹⁷⁵，並未借助臺灣本地的裱褙匠師。福康安的說法除了說明當時臺灣畫工與裱匠的能力比起內地極為有限，至少在乾隆年間的臺灣可能如此，或許還可以理解為皇帝閱覽的地圖、文件都有專門機構內務府造辦處以特定的材質及形式裝裱，不便在臺灣處置。¹⁷⁶

隨著臺灣文教日益興盛，裝裱產業的人才和技術也逐漸提升。乾隆時期福康安呈交御覽的林爽文之役戰圖要加急送返大清內地裝裱，到了1876年牡丹社事件後沈葆楨來臺，奉旨詳繪臺灣全圖以及各地原住民的形狀風俗時，也是攜返內地裝裱，不過理由上已不若福康安直接將矛頭指向技術不佳問題。沈葆楨的理由是：「臣適赴往江南新任，因攜至上海裝裱」。¹⁷⁷帶到上海裝裱雖然也可能顯示出臺灣的裝裱技藝仍然遜於江南，但是官員權衡「順路方便」顯然是更大的影響因素。

十餘年後，同樣是要送至京城的圖志，1893年福建臺灣巡撫邵友濂（1840—1901）咨送會典館存放的《臺灣全省輿圖》已可由在地的臺灣通志總局製作後，布政使司唐景崧（1841—1903）處裝裱成幅送到巡撫部院，最後送到會典館。

到院行司，奉經移飭遵照在案。茲准通志總局送到台灣全省輿圖一紙，由司裝裱成幅，合就詳送察核，咨送會典館備用。等情。到本部院。據此，相應咨送，為此合咨貴典館，請煩查收施行。¹⁷⁸

三種官府圖志的裝裱處置方式與態度之所以不同，時代落差固然可能是原因之一，

¹⁷⁵〈乾隆五十三年八月四日（上奏）〉，《乾隆朝上諭檔第十四冊》，引自臺灣史料集成資料庫，<http://lib2.tnsgs.tn.edu.tw/minchin/read.aspx?id=2112&markkeyword=%e8%a3%9d%e6%bd%a2>（檢索日期：2022年12月13日）。

¹⁷⁶洪順興，〈畫樣呈覽，奉准再做—乾隆時期書畫裝裱材料與包裝〉，《故宮文物月刊》418期（2018，臺北），頁48-61。

¹⁷⁷國立台灣大學，《台灣歷史數位圖書館》，檔名：〈ntu-2452958-0051500517.txt〉。
<http://hdl.ntu.edu.tw/THDL/RetrieveDocs.php>，（檢索日期：2021年12月25日）。

¹⁷⁸國立台灣大學，《台灣歷史數位圖書館》，檔名：〈ihp-neigedk-0000100005-0138884.txt〉。網路資料：<http://hdl.ntu.edu.tw/THDL/RetrieveDocs.php>，（檢索日期：2021年12月25日）。內閣大庫檔案。

https://newarchive.ihp.sinica.edu.tw/mctpc/mctimgtp?MCT_ID=TwNtu&MCT_TYPE=1^2^1486328120&MCT_IMG=0D1C0783CC62790E1C6613，（檢索日期：2022年1月2日）。



臺灣的裝裱已非過去的不堪用。遊宦、欽差的過客心理也可能是原因，福康安和沈葆楨兩位遊宦傾向選擇在自己方便且熟悉的地方裝裱，以求穩妥達成使命。本地官員對轄下資源掌控程度較高，較有機會在地裝裱。

三、本地的書畫裝裱需求

如果說宮廷派來的官員因為過客心理以及遵循文件裝裱的官方標準而不在臺灣裝裱，因此相關紀錄稀少，那麼在臺灣本地生活者又有留下哪些紀錄呢？本地任職的官員比較有可能傾向於在本地裝裱，比如清代官府人員辦公處所的裝潢布置也極需仰賴裝裱匠協助，官員為辦案駕臨番地臨時居住的公館也不例外。乾隆時期臺灣中部岸裡大社的文書記錄下漢官、土官合力營建公館狀況：

照得上憲即日駕臨，所有經過站宿公館，除飭辦外各書役前往督辦外，合行飭辦。為此單仰岸裡社差洪用，協全該通土立撥壯番喚全泥水木築匠並裱褙畫匠，速將岸裡社公館即刻修整堅固。所有應用竹木布疋綢綵紗燈字畫聯對，並瓶□爐，以及碗盤等項，務須照例著向該鋪戶借用伺候。憲臨事畢發還。¹⁷⁹

從中可以得知，一座官員歇息的公館中字畫聯對是不可或缺的室內陳設，而臺灣中部地區已有能滿足需求的裱褙畫匠了。

曾任按察使銜分巡臺灣兵備道的徐宗幹（1796–1866）是另一個可以觀察的例子，來臺官員的私人收藏也有可能選擇在地裝裱。他在《斯未信齋文編》中自述1848年時攜來臺的書畫張掛方式：

太高祖巖叟公，遺有金紙字畫便面十餘幅。余卯角時，曾見糊貼族兄椿華齋中。後宦游山左二十餘年，姪攀桂從之，迄未言及何在。及戊申渡臺，姪孫醴泉攜之行篋中，取出裝池成冊；復選八幅為四屏，懸之署中斐亭壁間，皆國初名人手澤。兩壁舊有畫松，亦昔年名手所為；相為掩映，不覺座右風生也。¹⁸⁰

可見清初的舊字畫隨遊宦攜來臺後經重新裝潢成冊頁及四聯屏來使用、張掛，雖仍難以斷定這項工程是由誰來完成的，也缺乏對裱裝材質與技術的說明，但是毋庸置疑這些家傳字畫在臺灣經過一番改造。可惜徐宗幹的收藏在臺灣卻是命運多舛，險些毀壞殆盡。最後隨他離任時帶離臺灣，在福州經過重新修補：

咸豐癸丑夏，臺地亂，僕人以圖籍掘地藏之，懼其燬於火也。事平取出，水濕、蟲齧，屏幅殘缺不可收拾。……。甲寅秋，回帆至福建省垣，重為

¹⁷⁹ 國立台灣大學，《台灣歷史數位圖書館》，檔名:〈ccal10001-od-al00953_057_01-u.txt〉。
http://thdl.ntu.edu.tw/THDL/RetrieveDocs.php?text_query={ccal10001-od-al00953_057_01-u.txt}&viewing_option=Details&in_corpus=OldDeeds&no_update_query_history=1%22%3E，（檢索日期：2021年12月25日）。

¹⁸⁰ 徐宗幹，《斯未信齋文編》，收入臺灣文獻叢刊第87種（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1960），頁56。



補綴，復付裝池。¹⁸¹

此次因鳳山林恭事變造成的「不可收拾」的殘損想必極為嚴重，無論徐宗幹本人、僚屬或是臺灣的匠師大概都無能為力，需至一年後徐宗幹返抵省城福州才有辦法另覓匠師搶救，重新裱裝。若是有官員像徐宗幹一樣離任回鄉時再將物件運回修補，或者需要裝裱者屬於社會中較頂尖的菁英、富人，有能力負擔選擇更多、技術或許更好的店家，包括選擇將物件送往內地裝裱修理，都有可能造成臺灣方面相關裝裱記載缺漏。

裱裝業者也發展至開發較遲滯的北臺灣，霧峰林家流傳下來的文書可以證明這點。林朝棟（1851－1904）率軍平定大嵙崁番變時，軍中花用採購與家中物件置辦常交由林家師爺陳鴻英負責。陳鴻英回報的工作進度以及與商家往來確認的文書顯示，臺灣在地的裝裱工很有可能已經足夠應付清末臺灣在地要員與富豪家族的書畫裝裱需求。例如 1892 年陳鴻英造冊清單上便有一家名為「萩林苑」的北部裱褙店，畫家刑小西的書畫大小共十幅的裝裱價錢是洋四圓。¹⁸²店家寄來信簡上的裝裱細目工銀報價更可能透露了林朝棟裝裱書畫時喜好的樣式，以及店家的工藝技術水準：

正月初二日，裱大天官乙畠，僕工艮 1 元全綢。

又，代修補破空，工艮 2 角。

又，裱全綢大聯對乙付下款亦章，工洋 4 角。

又，裱花鳥大卦屏四畠全綢下款鄭齋林，工艮 1.0 元。

又，裱孫傅袞中條四畠全綢，工艮 6 角。

共計實洋參元式角正。¹⁸³

從中可以了解林朝棟所藏字畫多為全綢材質，綢料裝裱。店家的技藝不僅能簡單裱裝普通聯對，還能著手修復舊書畫的破洞（破空）。另一封報價信簡上蓋著店家章戳，章戳上的廣告宣傳詞也說自己的業務有「揭裱古今書畫，製造綢緞屏軸」。

¹⁸⁴（圖 17）

總結來說，僅能從上述稀少的史料中推測，早期臺灣的裱褙技術是由中國福建、廣東而來。自中國移入的技藝者在臺灣安居傳承，提供的服務項目可能較多是一般民眾日常生活與生命禮俗所需，這或許是關於早期臺灣裱褙匠師、裱褙技藝文字記載甚少的原因之一。而一般的書院學生、文人，不排除有的可能自行裝裱、修補簡單的書冊而無法從記載得知，但也有需要裱褙匠師協助的工作。至於

¹⁸¹徐宗幹，《斯未信齋文編》，收入臺灣文獻叢刊第 87 種（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1960），頁 137。

¹⁸²黃富三等解讀，何鳳嬌、林正慧、吳俊瑩編，《霧峰林家文書：棟軍相關收支單》（臺北：國史館，2014），頁 125。

¹⁸³黃富三等解讀，何鳳嬌、林正慧、吳俊瑩編，《霧峰林家文書：棟軍相關收支單》（臺北：國史館，2014），頁 535。

¹⁸⁴黃富三等解讀，何鳳嬌、林正慧、吳俊瑩編，《霧峰林家文書：棟軍相關收支單》（臺北：國史館，2014），頁 553。

當時富戶、官員更重要、珍貴的書畫收藏以及需特定裝裱形式的物件，使用者則可能需攜至內地另覓匠師處理，則是相關記載甚少的另一理由。

綜觀清代臺灣裱褙業的發展情況，十九世紀晚期至少在臺灣較早開發、文風較盛、有街市商業活動的地區，居民應該都有接近的生活需求，足以支撐裱褙匠師營生。據此推估，清代晚期臺灣的數個重要市鎮，如府城、鹿港、艋舺、竹塹、嘉義等地，應該都已有裱裝業者經營。



圖 17 荔枝苑裱褙店印

資料來源：黃富三等解讀，何鳳嬌、林正慧、吳俊瑩編，〈143·七月初一日藝林苑致林拱辰兌貨單〉，《霧峰林家文書：棟軍相關收支單》（臺北：國史館，2014），頁 553。



第二節 日治時期臺灣的裱褙業：新職人和新技術

一、 開拓新天地：日治時期來臺的日本裝裱職人與其建樹

1. 參與殖民地建設

1895 年起日本展開在臺五十一年的殖民統治，初期來臺者以軍隊、官方關係者為主。殖民者來臺後，大量移入的軍民所需造成物資和勞力短缺，一時間臺灣本地的物價和勞工工資俱水漲船高，裱裝業也不例外。根據 1898 年 8 月臺南辦務署長川田久喜回報內務部的臺南各里工資飛漲情況調查書，1894 年時裱褙師的日支工資是 0.3 圓，而 1898 年時已漲至 0.4 圓。¹⁸⁵然而工資飛漲也無助舒緩本島缺工情形。究其原因，龐大的官僚系統文書以及軍方調查測繪地圖，無不需要加以裱褙才能收納、使用，新移民所營建的日式家屋也需要裱褙業者協助內裝襯、障子、屏風與天花板，建築工程技術業者如大工、左官、瓦葺工和經師自然也炙手可熱。

臺灣裱褙業缺工、工資上漲的情形對於移民來臺灣的日本裱褙業者可能是個好消息。1890 年代內地裱褙業者正經歷西化衝擊後的產業不振時期，愈來愈多西化的居住空間、西洋畫排擠了傳統經師或裱裝職人熟悉的工作項目，1900 年代揉合西畫概念的日本畫派也疾呼傳統的裱裝需要新意，讓恪守傳統工法的裱裝業者十分苦惱。對日本過剩的裱裝職人們來說，前往工作機會很多的海外殖民地不啻為一條生機。此外因為缺工工資上漲的關係，來自內地工資較差區域的裱裝業者在臺灣和部分留在內地同業相比待遇可能還更好。1907 年 12 月中在東京府的室內裝裱師工資以日薪計算的話，大約是 55 錢到 75 錢之間。¹⁸⁶同樣以日薪計算，反觀 1908 年 2 月在臺北的內地室內裱裝師工資卻可以有 1.2 圓到 1.8 圓。¹⁸⁷這些都塑造了內地裝裱師在日治初期前往臺灣發展的有利條件。

目前文獻中所見最早來到臺灣的日本移入裱褙師是愛媛縣的都築忠平裱褙師，1895 年隨軍隊到臺灣，1901 年時再前往澎湖媽宮，此後一家便定居在臺灣。根據《澎湖島大觀》中的說法，都築忠平致力於承擔陸海軍以及官衙各單位的工作。¹⁸⁸官方檔案中並沒有發現都築氏的任職記錄，由於缺乏更多相關材料，我們僅能推測都築忠平的工作也許是跟早期移植日式家屋到臺灣來時所需的建築內裝工作有關，又或者是承攬軍隊或是總督府的文書課、地圖課製圖股等單位的書類裝裱業務。

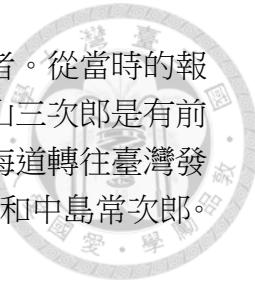
像都築忠平一樣勇闖海外的多屬年輕的裱裝業者，或者是來臺半雇傭、半學

¹⁸⁵ 「諸職工賃銀ニ關スル調査（元臺南縣）」(1898-11-01)，〈明治三十一年臺南縣公文類纂永久保存第一六六卷內務門殖產部〉，《臺灣總督府檔案·舊縣公文類纂》，國史館臺灣文獻館，典藏號：00009809019。

¹⁸⁶ 〈東京府下職工之日給〉，《漢文臺灣日日新報》，1908 年 3 月 17 日，版 3。

¹⁸⁷ 〈臺北の勞銀〉，《臺灣日日新報》，1908 年 2 月 14 日，版 3。

¹⁸⁸ 井原伊三太郎編，《澎湖島大觀》(澎湖：井原伊三太郎，1932)，頁 265。



藝的學徒，也有在內地過得非常不如意因此寄望海外新生的冒險者。從當時的報刊時事報導中可以隱約勾勒出這群人模糊的輪廓，比如臺南的押山三次郎是有前科的更生人，過去在北海道坐監時勞動習得裱裝技能，現在由北海道轉往臺灣發展。¹⁸⁹也有被警察抓到現行聚賭的營造公司現職裝裱師傅佐藤龜吉和中島常次郎。

190

2. 服務在臺內地人的藝文生活

裱裝業者的原籍地和藝文素養也可能成為來臺發展的優勢。第二章時我們看到 1880 年代以後，隨著南畫和文人畫的流行消減，以東京為主的日本裱褙業也漸漸不流行文人畫常使用的明朝表具等裝裱形式。然而臺灣繼承了明清文人喜好文人畫的遺風，且在日治初期來臺的日本官吏很多為舊藩士出身，具有漢學素養，在臺灣的生活也仰賴創作、餽贈、收藏詩歌書畫來維繫彼此間的社交網路，南畫和文人畫風格的裝裱仍有市場。加上殖民當局有意以懷柔的文化政策攏絡臺灣的舊仕紳階層，鼓勵日臺之間漢詩文唱和的風氣，帶動臺灣藝文活動發展。日治前期來臺的裱裝業者大受其惠，以這些在臺內地人為目標客群，積極地開創自己的人脈網路，進而變現成無限商機。

以渡臺的內地人裱褙師來說，可以舉出幾位列名在《臺灣實業家名鑑》、《臺灣人物誌》裡面的知名裱褙師，書中記載的都是日治前期即來到臺灣發展且小有成就的人物。這些裱褙師都成功融入在臺灣的內地人藝文生活。像是開設神嶋裱褙店的神嶋兼吉，兵庫縣神戶市出身，和臺北數一數二的渡臺書畫家來往，又為同地書畫會盡心盡力。¹⁹¹神嶋兼吉經營的裱褙店因為與這些書畫家交好，在 1900 年代成為臺灣書畫會的事務所，其後更是承攬為臺灣美術展覽會東洋畫部畫家依規定裝裱作品的工作，1930 年代東洋畫研究團體梅檀社也是在此設立事務所。¹⁹²（圖 18）

石井貫誠堂的石井又三郎，兵庫縣明石市出身，狩野派畫家狩野直入的高足前田松蔭的次男，自小從父習畫而有繪畫素養，及長對裱褙感興趣，成為石井家的養子後鑽研該道。因原本臺灣的書畫逸品（應是指來臺日本書畫家或在臺日人收藏）都是採用京都、大阪裱裝，熟知該地裱褙方式的石井因此在殖民地如魚得水。¹⁹³來到臺灣後，石井又三郎與本島內地人的上流圈保持良好交誼，比如在臺灣法、政、文學界都相當知名的小松吉久，其夫人逝世時的來賓吊謁致意紀錄中便有石井貫誠堂，足見平素往來頻繁。¹⁹⁴石井貫誠堂瞄準高端消費階層，數次在

¹⁸⁹ 〈親窘め子窘め〉，《臺灣日日新報》，1905 年 7 月 27 日，版 5。

¹⁹⁰ 〈賭博現行犯〉，《臺灣日日新報》，1903 年 1 月 11 日，版 7。

¹⁹¹ 岩崎潔治編，《臺灣實業家名鑑》（臺北市：臺灣雜誌社，1912），頁 38。

¹⁹² 黃琪惠，〈日治初期日本畫的移植、接納與挪用〉，《臺灣美術學刊》116 期（2019，臺中），頁 9、12、14。

¹⁹³ 內藤素生編，《南國之人士》（臺北市：臺灣人物社，1922），頁 184。

¹⁹⁴ 柴山武矩，〈芳名錄〉，《志ろ榕》（臺北：盛文社，1934），無頁碼。



臺灣日日新報社三樓等地舉辦書畫展售會，以盛大場面展現雄厚收藏底蘊。¹⁹⁵從該店刊登的廣告中還可得知，石井貫誠堂不只在臺北發展，在高雄還設有支店，甚至在石井又三郎的家鄉日本的明石市還有分店，是極少見事業橫跨殖民母國日本和殖民地臺灣的店家。¹⁹⁶這兩位是臺北的有名裱褙師，其餘如中野寅(虎)藏、嘉義的朝比奈仙吉也都是來自兵庫縣且在地方上知名的裱裝師，¹⁹⁷原因或許是和石井氏一樣，因為出身於兵庫而得以憑著關西地區裱褙技法獲得臺灣顧客青睞。



圖 18 1930 年 4 月梅檀杜第一回試作展紀念攝影

說明：後排右三為神島兼吉裱具師。

資料來源：〈郭雪湖畫作與文書〉，中央研究院臺灣史研究所檔案館收藏。

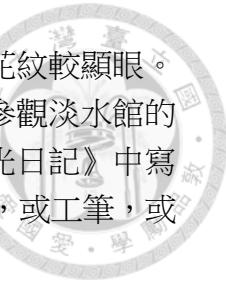
3. 引入內地式裝裱術

至於日本裱褙師帶入了怎樣的裱褙技術與製作出怎樣的裱裝物？雖然沒有史料能直接說明哪一位日本裱褙師裱裝了哪一件作品，亦無用料及工法的詳細記載，但結合留傳下來的實物、照片、報章雜誌文章與曾與日本裱褙師學藝的臺灣裱褙師輾轉口述，我們可以側面了解一二。裱褙師的工房一般是坐落在街市間的一二層平房裡（圖 19、20），裱褙師跪坐在置於地面的黑色工作桌前工作，待裱裝的書畫覆背上板後，板會懸掛在天花板上陰乾（圖 21、22）。裱褙師依顧客預算擇定綢料或紙料為主要裱料，裱裝物件可能會有一般家庭都適合張掛的歷史人物像（如西鄉隆盛）、動物（馬）、美人、花鳥畫，請人揮毫的書法，甚至是印刷的海

¹⁹⁵〈開業十五周年紀念〉，《台灣日日新報》，1926 年 4 月 2 日，版 4。〈石井貫誠堂書畫展覽會 二十三四兩日〉，《台灣日日新報》，1929 年 3 月 23 日，版 4。

¹⁹⁶金高佐平，《大臺北民間職業別職員錄》（臺北：臺北民間職員錄發行所，1935），頁 345。

¹⁹⁷大園市藏編，《臺灣人物誌》（臺北市：谷澤書店，1916），頁 111。



報、皇室御像。¹⁹⁸除此之外，形式上日式裝裱傾向材質華麗、用色及花紋較顯眼。1900 年彰化文人吳德功受邀參加臺灣總督府舉辦的揚文會，行程中參觀淡水館的書畫展覽會時便對這些日本式書畫裝裱留下頗深的印象。他在《觀光日記》中寫道：「西廂數十幅，皆本國人筆跡，有百餘年物，有近三、四十年者，或工筆，或寫意，各盡其妙，皆裱綾錦，毫無失真，是善藏書畫者」。¹⁹⁹

在裱褙技法上，向日本裱褙師學藝的楊金鐘先生的經驗可能可以提供一些線索。楊金鐘先生生於 1900 年臺南，家住在七娘境七娘媽廟旁（今臺南市中西區中山路 79 巷 56 號開隆宮），約 1920 年代間向日本人師傅學藝。在 1930 年代以自己取的字「手山」為名，在七娘媽廟旁開設手山表具店。在訪問家屬過程中他的長子楊如柏先生一再提起父親的製糊及刷具用法：

父親會吩咐我（少年時的楊如柏先生）到附近的麵粉店買洗過麵筋不要的麵粉水，比直接買麵粉便宜很多。再到附近的紙店買紙。回家後在灶上拌煮麵粉水反覆過濾去掉剩下的筋，煮完後直接放在陰涼處幾天。那時候家裡也沒有冰箱，我就很好奇的問爸爸：「放著會長黴吧？」，神奇的是爸爸回答說：「就是要放著等，再將最表層微微生黴的糊去掉後，剩下的糊黏性才會夠」。……爸爸的訣竅一個是糊，另一個是耐心地用刷子（鬃刷）慢慢去搥裱件，爸爸有很多的工具。兩個結合起來後裱出來的字畫特別平、不會翹。²⁰⁰

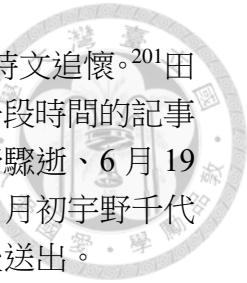
楊如柏先生回憶的應是 1930 年代末到 1940 年代間父親工作的狀況。其中使用鬃刷細心地長時間搥、打裱件是日式裝裱的技法，與採用刷塗平抹為主的中式裝裱極為不同的地方。

目前可見到的裱裝物件中，可以見到用材華美、符合身分的裱裝方式，如北白川宮能久親王題字所使用的裝裱便是一例。能久親王 1895 年隨日軍登陸基隆，南下行軍掃蕩臺灣的反抗勢力過程中逝世，之後殖民政府逐漸將親王塑造成鎮護臺灣的守護神，高規格供奉並維護各地的「御遺跡」。其中親王的墨寶常以大和表具形式，全織錦的材質略顯筆挺厚重，佐以織金、團花錦緞（且常以象徵日本皇族身分的菊紋），並採實體的風帶（圖 23）。另外一方面，田健治郎總督贈予宇野英種理番課長未亡人宇野千代的弔謁作品，則是較為樸素的例子。聯軸以明朝表具形式佐以墨綠染色的絹料或紙料，本紙的上下覆花紋錦牙裝飾，聯文是「羽飾紅袍氣勢雄，若崩厥角表微衷。臺灣艋舺大頭目，被擁蕃人入畫中」。款識為「於花蓮港引見諸蕃共攝影偶吟，錄贈故宇野警視未亡人。讓山健。」（圖 24）。由此推測聯文應是 1920 年 4 月時田健治郎前往花蓮巡視接見原住民所作，當時陪同巡

¹⁹⁸ 今田祝藏，《刑務所用臺灣語集》（臺北市：新高堂，1933），頁 398-403。〈行刑用語〉，《語苑》（臺北市：臺灣語通信研究會，1928），頁 29-30。〈ゴシップ・ルーム〉，《臺灣警察時報》198（1932，臺北），頁 49。

¹⁹⁹ 吳德功，《觀光日記》，引自中國哲學書電子化計劃，<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=634559>，（檢索日期：2022 年 6 月 15 日）。

²⁰⁰ 李家安訪問，〈楊如柏先生訪問紀錄〉，（2019 年 8 月 18 日），地點：臺南市中西區中山路 71 號文園茶行（未刊稿）。。



視的就是時任花蓮港廳長的宇野英種，田健治郎因此錄下當年做的詩文追懷。²⁰¹田健治郎的日記中雖然沒有提及這副輓軸的準備工作，但從他前後一段時間的記事中可以判斷創作並送出的時間可能介於 1923 年 6 月 17 日得知宇野驟逝、6 月 19 日親自前往宇野在臺北的宿舍弔謁、6 月底派人參加安葬式以及 7 月初宇野千代返回日本之間，這麼短的時間裡田健治郎想來是選擇在臺灣裝裱後送出。



圖 19 從十字路南望京町三丁目。

資料來源：出自臺北市京町改築記念寫真帖（1931），藏於臺灣圖書館。



圖 20 臺中市大正町、榮町。

圖中裱具店推測應為桂華堂。

資料來源：出自《臺灣紹介最新寫真集》（1931），藏於臺灣圖書館。

²⁰¹ 《田健治郎日記》，1920 年 4 月 20 日。引自臺灣日記知識庫。



圖 21 日本裱褙師工作室插圖

資料來源：〈見たまま〉，《臺灣日日新報》，1918年6月11日，第7版。



圖 22 葛西貞三表具店

資料來源：轉引自陳柔縉，《囍事台灣》。臺北市：東觀，2007。

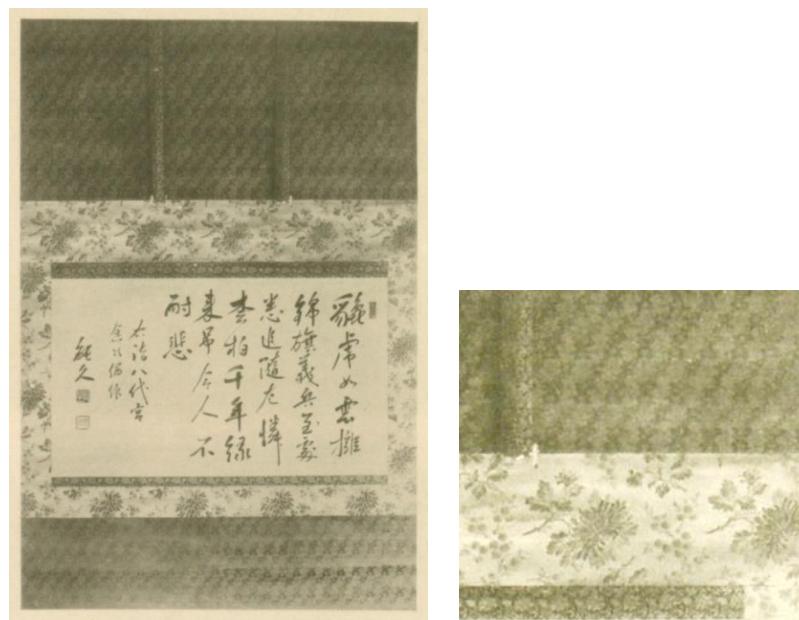


圖 23 北白川宮能久親王書法掛軸

資料來源：臺灣教育會編，《北白川宮能久親王御遺跡寫真帖》（臺北：日日新報社印製，1928年）。

藏於中央研究院臺灣史研究所檔案館。



圖 24 田健治郎書法掛軸

資料來源：田健治郎，《行楷條幅》，1920，新竹：國立清華大學圖書館藏。

一些流傳下來的文物在修復過程中揭露的舊裝裱材料與工法，也提供我們窺探日治時期在臺日本人裱褙業者技術的一扇窗口。由臺灣博物館收藏的絹本清代康熙臺灣輿圖橫卷，據信地圖原件應是在 1900 年義和團之亂時從清宮流出，經新竹鄭家引介，1902 年由總督府博物館收藏。²⁰²修復過程中發現，扣除掉一些新近簡單應急的修復措施痕跡，目前所見的最後一次裝裱應是日治時期臺灣本地進行的改裝，因此研判可能是總督府博物館合作的裱褙師（很有可能日本人）進行。可以看到日治時期的裝裱師雖有試著尊重輿圖原有裝裱中的中國風格，保留了一些再前一次應該是清代在中國裝裱時的材料，但是修復時仍混用了日本材料與日式的裝裱技巧。透過科學鑑識可以看到第二層托心紙上留有日式裝裱技法中為使裱件黏合牢固特有的打刷捶打痕跡。（圖 25）²⁰³博物館藏的另一件約 1930 年製作的摹本在修復時也發現，舊軸桿上用鉛筆寫著日文字「卷物軸」，也暗示了裝裱可能與日本裱褙師有關。²⁰⁴

²⁰² 康熙臺灣輿圖解說，<https://kangxitaiwanmap.ntm.gov.tw/comments.html?u=0&c=4>，（檢索日期：2022 年 8 月 5 日）。

²⁰³ 宇佐美直秀、袴田尚志著，林煥盛譯，《康熙臺灣輿圖修復報告》（臺北市：國立臺灣博物館，2007），頁 31-35。

²⁰⁴ 宇佐美直秀、袴田尚志著，林煥盛譯，《康熙臺灣輿圖修復報告》，頁 92。



圖 25 《康熙臺灣輿圖》舊裝裱上的打刷痕跡

資料來源：宇佐美直秀、袴田尚志著，林煥盛譯，《康熙臺灣輿圖修復報告》（臺北市：國立臺灣博物館，2007），頁 31-35。

二、 中華民國裱裝業者再度移入與其引進的近代中國裝裱經驗

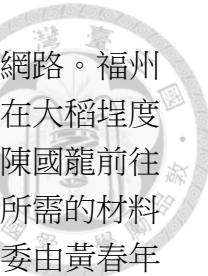
二十世紀初期東亞地區內有日、朝、中裱褙師跨境移動的情況，當時有許多日本的裱褙師或是移民到世界各地的日人聚居區域，像是在太平洋彼岸的美國；或者更多是跟隨著殖民、佔領的腳步來到臺灣、朝鮮以及滿州。而中國裱褙師也不乏在二十世紀初期因競爭、因戰事而來到朝鮮、臺灣的案例。惟目前所見的資料當中並沒有看到殖民地間移動的裱褙師，像是朝鮮裱褙師來臺執業或者臺灣裱褙師前往朝鮮的例子。

回到臺灣的情況上，日本的殖民統治並不意味著中國、臺灣之間的往來中斷。中國移入的裱褙師，如新竹的陳國龍²⁰⁵、屏東的張祝亭，這些華僑裱褙師多為日治中期 1910 年代到 1920 年代間從閩、粵來到臺灣，原因可能為家鄉產業較為飽和、競爭激烈，中國局勢動盪也是他們遠走創業的因素。但是來到臺灣後較為迫切的問題是：這些裱褙師擁有怎樣特殊的技術或是特長，應該怎麼與日本、臺灣的裱褙師競爭？

1. 同鄉同業互助網路到建立本土連結

當 1910-1920 年代的中國裝裱業工人正在城市裡和雇主階層屢屢因待遇起衝突時，有一些裱裝從業人員已經籌謀另尋出路。中國城市裡的裱裝從業者太多，想要創業成功競爭太激烈。抱持「寧為雞首，不為牛後」的信念，許多閩粵地方學徒出身或是裱褙作坊出身的工人試圖在語言、文字較相通的臺灣幫工，夢想最後能「自己當頭家」。

²⁰⁵陳國龍先生是新竹墨池堂裱褙店第一任店主。出生於 1895 年，福建省閩侯縣人。十三歲的時候去到福州的墨池堂裱褙店拜師學藝，約 1910 年代末期到 1920 年代初期來臺北發展。1922 年後轉往新竹開業。



來到臺灣的中華民國裝裱師們最先依靠的是同鄉、同業間的互助網路。福州裱褙師傅陳國龍的經驗是與同樣來自福州的裱裝師傅李元泉、黃春年在大稻埕度過早期在大稻埕幫工的歲月，受雇為裝裱工人，也兼做送貨工作。待陳國龍前往新竹開設墨池堂裱褙店後，仍然與留在大稻埕的同鄉保持聯繫。裝裱所需的材料如中國的布料，或是有跑單幫的書畫聯對商人帶來新貨，陳國龍都是委由黃春年購置後送至新竹。到達新竹後，陳國龍也會協助置辦能回銷臺北的貨物。黃春年後來在臺北經營守竹齋裱褙店，李元泉則是在臺北圓環附近經營汲古齋裱褙店。這些同鄉們一直到戰後都還保持著這種互助的情誼。²⁰⁶

仰仗同鄉互相奧援之外，移民也需要建立本地的人際網路才能真正站穩腳步。陳國龍的經驗中，新竹文人張純甫即扮演了相當重要的角色。舉凡張純甫需要裝裱自己的作品、前往中國為客戶購買了古今書畫後需要的裝裱修復，經常會請陳國龍協助。張純甫的《卷密書室札記》中便記載了多次自己委託裝裱或者陳國龍前來買賣作品的記錄。²⁰⁷陳國龍也能藉著協助張純甫裝裱作品的機會，請張純甫指導鑑定書畫技巧，或者交換書畫情報。一來一往間，無形中也將陳國龍引介進入本地的藝文社群中。

2. 標榜正宗、時新的中國式裝裱

中華民國移民來的裱褙師們若想打入臺灣市場，一種可能性是熟悉閩粵之地風土氣候的裱褙師來到條件類似的臺灣後，靠技巧找到市場。比如較能防潮防蠹的保存、修復書畫方式。目前從日治時期臺灣文獻中可見的應對濕熱與蟲害的方式似乎以保持通風、廣施除蟲藥、箱篋中放置樟腦丸等後天措施為主，而非先天地從裱褙技術著手。

比較可能的方式是這群裱褙師們瞄準最適合中國裱褙方式的物件，也就是中國的書畫或是臺灣傳統的書畫，並以家鄉熟悉的方式裝裱，與日本風格的裝裱做出市場區隔。臺灣的匠師原本就多師承自福建匠師，消費者習慣的也是閩地風格的書畫作品和裝裱，這些客群較能接受系出同源的後來者。唯一的問題是，後到的中華民國裝裱業者如何能夠吸納親近這群消費者，同時又能夠和臺灣本島的裝裱業者做出區別？

善用自身與原鄉的連結，提供市場第一手新鮮商品可以是一種優勢。日治時期臺灣的消費者依然信任閩地匠藝，不時關注商品的時新式樣。一則 1902 年的臺灣日日新報外事報導便高度讚譽一家福州大廟前街的裱聯店：

福州大廟前街玩盧聯店為梁鏡華茂才與其同學諸茂才所合開，其裱褙工手既稱出色，而所有賀祝輓祭聯對屏軸尤能自出心裁、鉤心鬥角。一切庸腔

²⁰⁶ 李家安訪問，〈李陳姍姍女士訪問紀錄〉（2020 年 5 月 12 日），地點：新竹市東區東門街 192 號墨池堂（未刊稿）。

²⁰⁷ 例如 1934 年 11 月 3 日陳國龍取走孫衣言單條四幅裱褙，1936 年 12 月 4 日到 6 日之間陳向張純甫購買多幅近代中國書畫。徐淑賢，〈《卷密書室札記－張純甫日記》（1933－1937）中的書畫銷售與經營〉，《臺陽文史研究》6（2021，臺南），頁 72、76-78。



俗調、舊套陳詞無不掃除淨盡，故每撰一文一對均能清聲雅切、落落大方。至於書法，無論屏榜聯匾亦一一精工全無俗韻，且隸楷行草各體胥備，誠市隱一流人物，非徒筆墨作生涯也。²⁰⁸

大部分臺灣的消費者不太可能親自到福州體驗報導描述的裱聯店，卻可以體驗看看來自當地師傅的手藝。相關報導或是口耳相傳的評價建立起的口碑，無疑對新一波由中華民國移入的裱褙師來說是有利群體形象的條件。針對臺灣消費者愛好新鮮的習性，提供來自中國的時興材料做成的產品，已經足夠建立起一部分顧客基礎。

第二重優勢在於強調技法的正宗。雖無法找到中國裱褙師於日治時期製作且保存至今的裱裝物，但從遵循祖傳技術傳承至今的裱褙店家收藏品與口述訪談中，也許可以還原接近當時樣貌的裱褙技術與成品。以墨池堂陳國龍先生的收藏來看，雖然都是戰後裱框的作品，但是採用中國輸入大稻埕的淺淡米白色澤與花紋綾料當鑲料，中國輸入的宣紙托底覆背，福州輸入的栗殼灰染色做舊²⁰⁹，樟樹（*Cinnamomum camphora*）汁液當作天然黏合劑²¹⁰、研石研光上蠟。整件用色淺淡，結構簡單，講究輕薄柔軟之美。配合當時流行的中國畫家作品（例如作品饒富疏狂寫意閩習的李霞），可以想見日治時期經中國裱褙師之手展現出的「中國裱褙風格」，在一片受日本影響的裱褙作品間反令人耳目一新。（圖 26、27）即使閩地裝裱與中國裝裱業推崇的蘇裱相比，其實不是那麼的「正宗」，但是對於臺灣的消費者而言，在祖國情懷和原汁原味祖法製作的說法加持下，已經能勝過臺灣本島裝裱師一籌。藉此，自然能吸引到一部分收藏舊書畫或中國輸入的書畫且對原裝裱情有獨鍾的客群，比如說生活空間與生活習慣相對傳統，又不吝花費蒐羅精品的地方豪族。新竹墨池堂即以新竹李錫金家族和張純甫等收藏家為主要瞄準客戶，會專門前往客戶家中取、送件，兼具代銷售書畫與提供中國裝裱的功能。

這些一半融入在地客群、一半維繫故鄉獨特性的發展策略有助來臺的中華民國裱裝業者找到目標顧客群體。

3. 戰爭衝擊下的裱裝業者

與中國故鄉的淵源幫助裱褙業者取得同鄉奧援，與臺灣同行做出市場區隔，卻也是這些裱褙業者在臺發展的雙面刃。裱褙師因為常須進出客戶住處，店鋪空間提供客人停留欣賞作品或是集會，又極倚重人脈資源而與街坊互動密切，傳統上本就是訊息流通之地。再加上臺灣營生的中華民國裱褙師識字、工資較普通來臺的中國勞動者略高，又極其仰賴與中國往來聯繫以取得營生優勢，或許因為這

²⁰⁸ 〈寫作俱佳〉，《臺灣日日新報》，1902 年 8 月 31 日，第 6 版。

²⁰⁹ 此處所指栗殼灰可能是板栗（*Castanea mollissima*），據查臺灣早期栗子或由中國、日本輸入。

²¹⁰ 筆者在訪問李陳姍姍女士時，她曾回憶幼時會與妹妹一同提著小桶攀爬到樹上劃開樹幹蒐集樹汁。樟樹的汁液可說是天然的黏著劑，在化學合成膠環氧樹脂出現之前是裱畫店的重要材料。李家安訪問，〈李陳姍姍女士訪問紀錄〉（2020 年 5 月 12 日），地點：新竹市東區東門街 192 號墨池堂（未刊稿）。



些原因，許多裱褙師參與組織各地中華會館。²¹¹像是陳國龍即為新竹中華會館發起人之一，張祝亭則是擔任屏東中華會館的財務。

隨著 1937 年中日戰爭爆發，原本的發展優勢迅速反轉，這群中國來臺的裱褙師命運因此劇烈改變。在臺華僑們原先藉著穿梭在國境間的身分獲利，如今卻要因此賠上全副身家乃至性命的代價。許多在臺華僑匆促收拾行囊，在臺灣各地中華會館協助下返回中國。此舉在殖民者眼中無異是加深反叛嫌疑，也讓留在臺灣的中國裱褙師們更感壓力。不久，墨池堂的陳國龍先生不幸捲入新竹的中華會館事件當中，被特高警察以奸細之名逮捕，刑求逼供。²¹²屏東經營壁山表具店的張祝亭²¹³也於同年遭到逮捕，在獄中受重傷，戰後不久即因病逝世。²¹⁴其實，這些華僑們未必各個真如日警所懷疑、國民黨政府所宣稱的「從事暗中通敵 / 抗日行動」，只是曖昧的身分與政治認同不免讓原先正常的聯繫故鄉、互助營利行動蒙上陰影。

事實上，即便未被政治風暴波及，戰爭局勢下中國裱褙師們也難以繼續仰賴中國引進的裱裝材料、書畫作品以及同鄉人脈，營生艱難；生活上也須承受周遭人們以「支那奸」差別對待。²¹⁵從 1938 年一份華僑動向的報告顯示，當時留在臺灣的裱褙師僅剩 7 位，顯示戰爭對臺灣的華僑裱褙師社群造成重大的衝擊。²¹⁶

²¹¹許雪姬的研究指出，在中國派遣駐臺領事之前，在臺華僑自發組成的中華會館發揮了凝聚群體互助的作用。會館在華僑登陸的港口派員指引居留手續、補助會員渡過急難、募捐援助中國故里的災變，甚至還合資參與開發海南島，此外也集體向殖民政府爭取子女就學等權益。許雪姬，〈臺灣中華總會館與日據時期的臺灣華僑（一九二七—一九三七）〉，《史聯雜誌》第 22 期（1933，南投縣），頁 67-94。

²¹²1937 年爆發中日戰爭，日警嚴密監控在臺華僑，同年間特高警察陸續逮捕了各地中華會館的主要成員。會館幹部入獄後許多因酷刑死傷，陳國龍雖在本島家人的奔走下倖存，卻也因此一眼失明。中華會館事件翌年，臺灣總督府即利用親日華僑組織「新民公會」，取代中華會館。

²¹³張祝亭先生約出生於 1890 年，福建泉州人。十八歲時來臺，在屏東經營壁山表具店。

²¹⁴張俊仁編，《臺灣抗日忠烈錄》（臺北市：臺灣省文獻委員會，1965），頁 65。

²¹⁵李家安訪問，〈李陳姍女士訪問紀錄〉（2020 年 5 月 12 日），地點：新竹市東區東門街 192 號墨池堂（未刊稿）。

²¹⁶南支派遣軍調查班，〈臺灣在住華僑總統計（昭和十三年末現在）〉，《臺灣在住華僑／調查》（臺北：南支派遣軍調查班，1938），頁 2。若以 1930 年最後一份國勢調查中的外國裱褙師人數為基準，1930 年尚有 22 名外國的裱褙師在臺，但是 1938 年的調查中僅剩下 7 名，可見戰爭造成大幅銳減。



圖 26 《陳國龍先生裱褙李霞作品》，約 1960 年代。

資料來源：新竹：陳家自藏，2020 年 5 月 31 日攝於陳家。



圖 27 陳國龍先生研石，約 1960 年代。

資料來源：新竹：陳家自藏，2020 年 5 月 31 日攝於陳家。

三、 技藝交流與折衷：日治時期臺灣裝裱業者的學習與應變策略

1895 年後來自內地的裱褙師在都市逐漸站穩腳步，1910 年代後中華民國的裱褙業者也陸續來到臺灣，嘗試分食臺灣的裝裱業市場。與此同時，臺灣本地的裱褙師仍然繼續在這片土地上營生，但是當臺灣的裱褙師面對同樣源自中國、但經轉化而發展出獨自配色、用料、尺寸品味與工序的日本裱褙技術，會有怎樣的應變？裱褙師會完全轉向學習日本的技術，或是其中有部分可協商的彈性空間？面對晚近來到臺灣的中華民國裱裝業者，又會思考出怎樣的競爭策略？



1. 學習新技術，博採臺、日之長

從張采香的例子或許可以看到 1910 年代在適應新潮流相當快速的大稻埕地區，一部分臺灣人由文人轉向裱褙師、由傳統中國裱褙轉向日本裱褙的適應歷程。張采香為新竹湖口的客家人，受業於黃瑞圖，具深厚漢文學、儒學素養，本身又擅長書畫因此也會裱褙技術。早期他在新竹湖口設帳教書，後來他獲邀去淡水耶穌教會學堂擔任漢文教師，富紳李春生的孫女也是他的學生。然而或許是科舉取消、殖民地教育讓漢學不再具優勢，又或許是厭煩當教師，他改到大稻埕鴨仔寮街開設裱褙店糊塗齋。²¹⁷據云他是當時少數率先開始向日本裱褙師學藝的人之一，學成後裱褙技術與內地人無異，甚受顧客喜愛。²¹⁸約 1920 年代時，張采香追隨已先移居花蓮鳳林的兄弟張七郎腳步，移居到瑞穗。之後張采香便將裱褙技術傳予七子張守仁。²¹⁹由於二二八事件中張七郎家中父子三人蒙難，事件後張家以及友人謹慎地銷毀了許多張采香的作品避禍，我們很難找到張采香自己或是大稻埕糊塗齋為他在日治時期裝裱的作品，無法以實體物件印證張采香學習的所謂「內地式裝裱」為何。但如果報紙說法為真，從這個例子來看，傳統文人轉業也並未有太強烈抵觸心理，以靈活身段學習新知，在 1910 年代便開始適應由日本引進的新裝飾風格。

不過，同樣在大稻埕開裱畫店的蔡雪溪的例子，可能補足了所謂「內地式裝裱」的樣貌。蔡雪溪（1884-1962），自學傳統書畫出身，後向川田墨鳳學習彩色畫，1920 年代左右在大稻埕開設雪溪書畫室，從事繪畫與裝裱工作。²²⁰根據陳曉莉的研究，蔡雪溪創作於 1930 年代左右的《牡丹圖》保留了日治時期的原裝裱，且極為可能是蔡雪溪本人的裝裱作品。《牡丹圖》的裝裱是「明朝表具樣式」，尺幅偏短，畫心下的一文字為黃褐色花草紋先通鑲料，畫心四周鑲藍綠色手工揉紙，揉紙的左右兩側鑲棕色通天條（圖 28）。²²¹整體呈現出的設計用色鮮明，圖樣也適切配合畫作的花卉主題。

另一個例子潘春源（1891-1972）是臺南人，以廟宇彩繪匠師身分聞名，曾數次入選臺展的東洋畫部展覽，但實際上他也從事裱褙工作。1909 年他在臺南三官廟前（今臺南市中西區忠義路二段 40 號三官廟）開設春源畫室，他的弟子曾竹根也同樣兼營裱褙生意。²²²潘春源之子潘麗水（1914-1995）同樣也是彩繪匠師，他在 1929 年的畫作《畫具》可能透漏了家族裝裱技藝的線索。由畫作背景中張掛的

²¹⁷ 張福普，〈十足先生—張采香〉，收錄於盧廷城主編，《湖口歲月百世情》（新竹：新竹縣文化局，2002），頁 54-55。

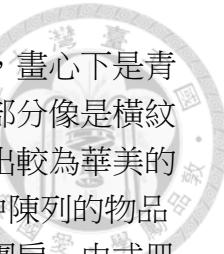
²¹⁸ 〈裱具術之進步〉，《臺灣日日新報》，臺北，1911 年 10 月 1 日，版 3。

²¹⁹ 曹秋圃在 1938 年 3 月前往花蓮時受到張采香、張七郎家族熱情接待，日記中提及了張采香的七個兒子與他們從事的職業。曹秋圃著，《曹容全集》（新北市：澹廬書會，2010），頁 328。

²²⁰ 陳曉莉，〈日治時期臺灣揉紙裝裱的保存與修復——以蔡雪溪牡丹圖為例〉（雲林：國立雲林科 技大學文化資產維護系碩士論文，2020），頁 11。

²²¹ 陳曉莉，〈日治時期臺灣揉紙裝裱的保存與修復——以蔡雪溪牡丹圖為例〉，頁 58。

²²² 臺南市勸業協會編，《臺南市商工案內》（臺南市：臺南市勸業協會，1934）。



書法掛軸下半（很可能是自家裱裝的）來看，掛軸的樣式是二色裱，畫心下是青海波紋的一文字，周圍推測是白底藍色菱格鳳凰丸紋的織錦，天地部分像是橫紋紙，配色和花紋都頗具日式風格。掛軸長度不長，織錦質地都顯示出較為華美的格調，地桿上還懸有精緻的雕刻風鎮。（圖 29）有趣的是《畫具》中陳列的物品既有日式裝裱的掛軸、日本常用的和綴本線裝書冊，也有中式絹本團扇、中式冊頁裝書畫，還有西方的水彩和素描寫生本。畫中的書冊有收錄大量臺灣傳統水墨書畫的《翰墨因緣》，也有《臺灣美術展覽會圖錄》。潘春源家族可中可日的裝裱風格，可傳統可融合寫實細密的繪畫風格，足以視為臺灣傳統畫師多角化營生與高度包容性創作風格的案例。

戰中期世代的年輕裱褙師更能迅速掌握日本內地裱裝業者的技巧。1930 年代以後出現愈來愈多透過正規向日本裱褙師拜師學藝，從學徒養成的臺灣人裱褙師。再次以楊金鐘先生裱褙作品為例，即便是戰後所作的未完成品，該幅掛軸仍可見到明朝表具樣式的紙裝裱，佐以量產淡青色印刷萬壽紋花紋紙、綠色花紋錦牙，最外側鑲棕色通天條的配置。（圖 30），畫中的雙鯉圖也與日本畫家木下靜涯作品《魚躍龍門》的母題、構圖、畫風頗為相似（圖 31）。

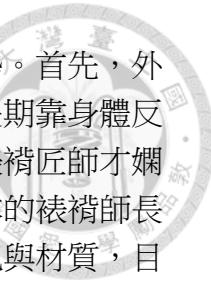
在一些流傳下來的文物中，我們也可以看到當時臺灣裱褙師的裱褙技巧。一個例子是臺灣收藏家收藏的一對摺扇扇面的合裱掛軸，一個掛軸裝裱四個扇面，一對掛軸八個扇面分別拆分自四把扇子。創作扇面的藝術家包括林玉書、林玉山、施梅樵與縱奴，除了縱奴無法判別身分外，均為臺灣的書畫家在 1935-1938 年間的創作。扇面裱成的掛軸的作法有可能承襲了近代中國上海市場中愛扇的趣味性創作，不但要手持摺扇以示身分與風雅，還要能將扇面上的字畫高懸昭示來客，提升家中的文化品味。這件對幅有趣之處在於，扇面合裱較常見於中式的裝裱，通常會以雙挖、三挖²²³等合裱形式呈現。對幅也是中式裝裱常見的裱褙物件。相較之下日式裝裱扇面掛軸的話，通常只會以一個扇面單獨裝裱成用於茶室的短掛軸，且會以台表具裝裱。²²⁴這對掛軸像是融合了兩者一樣，複數扇面合裱成掛軸，尺幅卻不長。以仿古色紙質雲母揉紙作成四個扇面的隔水，湖水綠色的雲母揉紙作為上下的天地以及左右的兩柱，然後鑲淡褐色綾絹通天邊，同樣是採用了日治時期流行的裱褙風格。²²⁵（圖 32）

從這些例子判斷，日治時期許多臺灣裱褙師受到日本裱褙技術及風格樣式影響。臺灣裱褙師在技術與形式上乍看似乎並沒有太多自創或堅持原有技術之處，尤其是師從日本裱褙師後培育出的年輕一輩裱褙師，本就無原有技術的包袱。無論從市場、材料、技術考量，臺灣裱褙師轉向日本技術似乎都是較好且必然的選

²²³ 雙挖意指將兩個扇面裝裱在同一掛軸內，三挖則意指三個扇面裝裱在同一掛軸內。

²²⁴ 台表具（だいひょうぐ）意指色紙、短冊和扇面等較小型的書畫物件，會先黏貼在襯紙上修整成較為方正或合適的尺寸規格，再進行裝裱。

²²⁵ 郭倉妙，《摺扇立軸修復與保存之研究—以「四摺扇書畫軸」為例》（臺南：國立臺南藝術大學博物館學與古物維護研究所碩士論文，2011），頁 14-17、49-50。郭倉妙，〈施梅樵、林玉書、林玉山的扇面合裱對幅探析〉，《書畫藝術學刊》15（2013，新北市），頁 290。



擇。不過，臺灣裱褙師與日本裱褙師相較仍略有分別，有其獨特優勢。首先，外觀上的配色、用料都還比較容易模仿，裱褙職人的工作習慣卻是要長期靠身體反覆練習才能養成的，尤其是日式的襖、障子、屏風工法都是日本的裱褙匠師才嫻熟的本領。臺灣本地的裱褙師恐怕未必都像楊金鐘先生一樣師從日本的裱褙師長期學習日本的技術，很有可能只是參考、學習了日式裝裱常用的配色與材質，目的可能是積極爭取日本客戶以及有類似需求的臺灣客戶。在一些細節中就可以看到與日本不同之處，有更多臺灣的特色。像是在工作環境上，或許是為了配合臺灣式的房屋空間，即使是向日本裱褙師學藝的楊先生所使用的工作桌仍是「很長很大、立在地面」的中國式裱褙檯。而在技術上，據李陳姍姍女士²²⁶回憶：「臺灣人裱褙師愛用紙裱，做舊時會用當地的茶葉、菸草染色」，²²⁷很可能是裱褙師綜合考量當地物質與消費客群後產生的結果。

其次，臺灣裱褙師與在地風土民俗、地方文人與豪族人際網絡的密切關聯，都讓裱褙師在實務運作上較有靈活應變的空間。例如臺灣裱褙師或具傳統文人身分，或與彩繪匠師等行業高度重疊，因此比起日本裱褙師更能接觸到臺灣人之間壽聯、輓聯、祖宗像、朋友應和贈答聯幅等工作，可以選擇採用貼近臺灣傳統裱褙形式製作，甚至創造出部分帶有日式風格、部分帶有臺灣特色（或因裱裝的物件或使用環境而造成）的混成裱裝物。例如美國駐臺北領事武奧那（Gerald Warner）在 1938 年拍攝的臺灣影像中記錄下當時臺灣人家中的祖先肖像，仔細看會發現這幅祖先畫像的畫心是清代臺灣祖先畫像常見的樣式：淡彩平面描繪面容而非清末流行的立體仿照片式描繪法，肖像主身著誥命品級服著正坐，肖像上方留有「詩塘」欄位裱上簡述肖像主的生平和紀念文字，是日式裝裱所沒有的裱褙形式。但是從照片中看來這幅肖像畫應該至少有重新裝裱過一次，詩塘上方被截短，整體掛軸長度偏短，是常見於祖先掛軸的單色裱裝。但是相較於臺灣較常見的現存肖像會以淺色裱裝，該幅可能與日治時期掛軸的深色用色較為類似。（圖 33）

²²⁶李陳姍姍女士 1936 出生於新竹市，父親即為日治中期由福州渡臺創立新竹墨池堂裱褙店的陳國龍先生。李陳女士是墨池堂裱褙店第二代店主，雖然沒有親歷墨池堂於日治中期的創立過程，日治晚期因年幼、戰爭等因素也無緣接觸太多裱褙店事務，對父親陳國龍先生的裱褙事業與人際圈的記憶多在戰後，但透過長輩的轉述也對當時的經營狀況略知一二。她在戰後旁觀店中聘的畫家作畫時臨摹學會觀音像畫法，於畫師辭職後接替為墨池堂畫觀音媽。與當時借居家中、出身福州、隨青年軍撤退來臺灣的李維釗先生結婚後冠夫姓，婚後並未搬離住所，夫婿任小學老師而她則繼續協助部分店務。民國六十幾年時正式學習裱褙並接手經營，民國七十幾年時次子李陳諒先生學習後加入經營，之後便逐漸由李陳諒先生接手店務，成為第三代經營者。

²²⁷李家安訪問，〈李陳姍姍女士訪問紀錄〉（2020 年 5 月 12 日），地點：新竹市東區東門街 192 號墨池堂（未刊稿）。。



圖 28 蔡雪溪《牡丹圖》原裝裱與修復後樣貌

資料來源：陳曉莉，〈日治時期臺灣揉紙裝裱的保存與修復——以蔡雪溪牡丹圖為例〉，頁 84。



圖 29 潘麗水，《畫具》，1929，絹本膠彩，71×100cm。

資料來源：蕭瓊瑞，〈豐美・彩繪・潘麗水〉，(臺北：藝術家出版社，2011)



圖 30 《楊金鐘先生裱裝卷軸》，約 1960 年代。

資料來源：臺南：楊家自藏，2020 年 8 月 19 日攝於楊家。



圖 31 《木下靜涯魚躍龍門掛軸》，揉紙明朝表具裝裱。

資料來源：楊儒賓先生藏，引自清華大學圖書館日治時期日人與台人書畫數位典藏計畫。



圖 32 施梅樵、林玉書、林玉山扇面合裱對幅

資料來源：郭倉妙，〈施梅樵、林玉書、林玉山的扇面合裱對幅探析〉，《書畫藝術學刊》15（2013，新北市），頁 290。



圖 33 1937-1941 間的美國駐臺北領事 Warner 於 1938 年拍攝的一幅祖宗肖像。

資料來源：Hanging scroll ink painting, 1939-1940, Gerald & Rella Warner Taiwan Negative Collection, Pennsylvania: Lafayette College。



2. 補襯師的副業多角化經營與異業結合

張采香「由畫入裱」，以及蔡雪溪及潘春源「由裱入畫」、「裱畫並進」都是日治時期臺灣常見的現象。書畫家因學藝過程中會為師傅打下手處理書畫材料，又長年需要與裱裝從業者打交道，處理自己的創作與收藏，久而久之也養成了一些裱裝本領。而裱裝從業者不論是經營裱畫店或在裱畫店當學徒，在裱畫店工作的過程中，有機會看到書畫，有機會與店中畫師請益，因此學到許多不同的繪畫技巧，成為了殖民地缺乏專業美術教育處境下的自學替代方案。林玉山便曾提過，在家中經營的裱畫店風雅軒中，由送來店中重裱的畫學到繪畫技巧。這些待修復的畫很多是有名望家族的書畫收藏。²²⁸店中也聘請了畫師蔡禎祥和蔣才，協助繪製一般家庭更喜歡的祭祀及特殊節慶時用宗教畫及祖宗肖像，林玉山學成後也接替成為裱褙店中的畫師。²²⁹這樣的社會條件，也讓臺灣的裱褙業相較於同時期的日本與中國，在經營方式上分外的多元和彈性。

若檢視裱褙店的常見經營模式，首先是基本裱褙與裱件製作，比如代寫聯對與代畫圖像後簡單的裱褙，較為複雜精工的則如金字聯、壽字聯製作兼裝裱。若是舊書畫的修復裝裱就更複雜，端看舊書畫的價值以及修復的技術。臺灣的裱褙店家傳統上也會代為製作裝飾宮廟、宗祠、神明廳的宗教圖繪，或者花草、蔬果、鳥獸的裝飾圖畫。若是請店內畫師作畫兼裱褙，林玉山在口述訪問中回憶當時的裱褙業營生，店內的書畫一張可以販售少則一元，大部分五元，十元已屬高價。1927年臺展開辦後，有許多裱褙店出身的畫師更是有機會嘗試藉得獎取得更高的社會地位，換取官方高價收購或是抬高平日畫作售價的資格，增進收入。²³⁰

裱褙店也肩負把關作品格式、貨運送件等展覽行政事務的重責大任。稍有不慎便可能造成畫家無法如期開展，嚴重的話甚至可能害畫家錯失機緣。嘉義朴子畫家吳梅嶺便曾經因為裱褙店粗心遺漏委託裱褙及文件的作品，無緣以得意之作〈庭園一隅〉參加1934年的臺展。²³¹因此如林玉山每逢參加臺府展之際，必會帶領嘉義一眾參展的學生在自家店前檢核、裱框，確認無誤後委託辦理運送事宜。²³²周雪峰與書法家友人一起參加書道展時，也會統一在店內裝裱作品，完工後統一送件。²³³

²²⁸謝世英，〈妥協的現代性：日治時期台灣傳統廟宇彩繪師潘春源〉，《藝術學研究》3期（2008，桃園市），頁141。

²²⁹陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》（臺北市：雄獅，1998），頁12。

²³⁰高以璇、胡懿勳主訪編撰，國立歷史博物館編輯委員會編輯，《林玉山：師法自然》（臺北市：史博館，2004），頁56。

²³¹陳嘉翎主訪編撰，國立歷史博物館編輯委員會編輯，《吳梅嶺：藝采春風》（臺北市：史博館，2004），頁67-68。

²³²高以璇、胡懿勳主訪編撰，國立歷史博物館編輯委員會編輯，《林玉山：師法自然》，頁71-72。

²³³林文智，《大匠師周雪峰的藝術與地方生活之關係》（嘉義縣：南華大學建築與景觀學系環境藝



另外，裱褙業者因為在藝壇、古物商與收藏家間交遊廣闊，經常成為藝術收藏市場中的重要據點。根據收藏家郭双富先生訪問紀錄中提及其向南投的朱文連裱褙師傅請益的結果，日治時期朱氏的裱褙店匯集了來自一般顧客或是其他書畫店合作轉來的諸多訂單後，會整批提交給鹿港的書法大家鄭鴻猷，再由鄭鴻猷表演性的在街邊擺攤一氣呵成的揮毫。裱褙店除了賺取眾經手的差價，與藝術家互相拉抬名氣，還有可能就近承攬作品的裱褙工作。朱氏店內的珍貴舊書畫還經常來自他人的「廢棄物」，早年臺灣一般持有裝裱物件的人家要更新家中張掛的裝飾書畫時，不懂裱褙修理舊畫能增進價值，即使將物件帶至店裡評估後往往嫌裱褙費用太貴，選擇丟棄舊件，另買新物。這些廢棄物經裱褙店修理後，便能搖身一變成收藏市場中的高價品。²³⁴

融合了日本裱褙業的工作項目，也有臺灣的裱褙業者以從事日式建築室內的裝潢修繕工作為主。常見的工作包括裱裝紙拉門，壁紙與天花板等。若是有能力承攬下公家的官舍修繕標案，一單更是價值上看數百到千餘圓。²³⁵

無論是寺廟彩繪、擔任通俗畫師或是以專業畫家自許，或是涉足日本裱褙業的營生項目，這些工作都還和裝裱工作主要接觸的媒材相關。然而由於日治時期臺灣的藝術市場規模仍在發展階段，為了擴大生意，裱褙師的兼業其實還包括了更多多角經營的項目，尤其是較次級市鎮的裱褙師多半都需斜槓式的多元兼業。有的是就近結合家族事業，比如嘉義林玉山的風雅軒便還兼營木雕刻部工作，由其兄長林英富經營。²³⁶嘉義朴子的周雪峰經營的西園軒，便與家族成員合營的周協興商號，從事畫館、裱褙、神明綵、公廟供奉的紙花、神像雕刻、繡莊等多樣工作。²³⁷有的則單純是營利考量，借重光顧店中的顧客人潮販賣物品，比如潘春源的春源畫室也兼營賣雜貨。²³⁸

裱畫店不一定自己承攬副業，有時也會選擇和周遭的關聯業者合作，謀求異業結合。比如店內不自聘畫師，轉而向鄰近的畫館、照相館合作。位於臺北太平町的羅訪梅經營的見真軒，主要為顧客畫炭精畫法肖像畫，照相館。羅訪梅極為講究作品的每一環節，材料，遂固定將作品送至圓環旁的汲古齋裱畫店裝裱。²³⁹或

術碩士班，2010），頁 192-198。

²³⁴梁志忠等口述，石瑞彬等採訪整理，《歡喜收藏：文物收藏的故事》（南投縣：國史館臺灣文獻館，2014），頁 78-79。

²³⁵ 參考〈疊及襯修繕工事施行認可、指令第一〇〇九號（烏樹林出張所）〉，《昭和十三年會計十年保存第九冊（官有財產）》，臺灣總督府專賣局公文類纂。檢索自中央研究院臺灣史研究所「臺灣史檔案資源系統」。<http://tais.ith.sinica.edu.tw>，檢索日期：2022 年 4 月 20 日。〈疊及襯修繕工事施行認可、指令第九四五號（鹿港出張所）〉，《昭和十三年會計十年保存第九冊（官有財產）》，臺灣總督府專賣局公文類纂。檢索自中央研究院臺灣史研究所「臺灣史檔案資源系統」。

<http://tais.ith.sinica.edu.tw>，檢索日期：2022 年 4 月 27 日。

²³⁶陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》（臺北市：雄獅，1998），頁 13。

²³⁷林文智，《大匠師周雪峰的藝術與地方生活之關係》，頁 38。

²³⁸謝世英，〈妥協的現代性：日治時期台灣傳統廟宇彩繪師潘春源〉，《藝術學研究》3 期（2008，桃園市），頁 140。

²³⁹廖瑾瑗，〈臺灣的祖先畫〉，《民間藝術綜合論壇論文集：民間藝術保存傳習計畫綜合論壇—界限的穿透》（宜蘭：國立傳統藝術中心，2004），頁 294-295。

者也有裝裱業者擔任畫家作品的經銷代理人,²⁴⁰甚至提供場所讓畫家們開辦展覽。

241



3. 考察海內外同業最新動向，善用語言、國籍優勢掌握商機

日治時期的臺灣本島裝裱業者還有一項優勢勝過內地裝裱業者以及技術相對類似的中華民國裝裱業者，那就是靈活運用多語長處和身分便利，能夠向潛在競爭對手學習或合作，也能夠反過來主動出擊爭奪競爭對手的優勢。從日治時期臺灣人的旅券資料中可以觀察到，有一些裱褙業者會前往中國考察當地的裱裝產業發展條件，甚至在對岸發展事業。例如：臺中楊木火（1928年到上海和廈門視察裱裝業）²⁴²、臺南張麒麟（1930年到廈門經營裱裝業）²⁴³、臺中黃及（1932年到廈門研究裝裱、1933年到廈門和福州經營裱褙店）²⁴⁴、臺中廖木時（1931年和1934年都到福州和廈門經營裱褙店）²⁴⁵、臺北林萬發（1934年受僱到廈門裱褙店任職）²⁴⁶。他們出發的時間都落在1930年代前後，前往的是當時中國裱褙業最興盛的區域，比如上海，也是臺灣籍民主要活動的地區，比如福州和廈門。再觀察這些人的身分背景，僱員林萬發和前去考察裝裱業發展的楊木火可能是年輕學徒或者剛出師未久的職人（林17歲、楊18歲），至於張（48歲）、黃（33歲）、廖（31歲）三人都都是中年人，應該是到福州、廈門開店的店主。這些從業者選擇前往中國南方發展的誘因則很可能與當時的「南進大陸政策」有關聯，得享治外法權和租稅優待，也可能跟下一章節探討的裱褙材料販運有關。

另外，臺灣本島裝裱師也有通曉日語，且能就近向內地裱裝師拜師學藝的優勢，在島內可以與內地裝裱師競爭內地人市場，比如前述提及的楊金鐘，以及彰化人陳渭川都有勝過日本人的同行取得公家機關房舍裱褙維護標案的紀錄。²⁴⁷甚

²⁴⁰ 比如糊塗齋經銷張采香的墨寶。張采香離開大稻埕後，糊塗齋作為張采香的來函取次所，還舉辦過張采香的畫展。〈謹賀新年花蓮港廳玉里庄糊塗齊表具店〉，《臺灣民報》，1928年1月1日。〈書畫展覽會〉，《臺灣日日新報》，1925年7月5日，版1。

²⁴¹ 比如新竹蔡金華店鋪二樓曾為臺北畫家蔡雪溪與其他來展覽的外地畫家提供展覽空間。黃琪惠，〈日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2012），頁71。

²⁴² 〈1928年10-12月外國旅券下付表〉(T1011_03_119),《臺灣總督府旅券下付及返納表》(T1011)，中研院臺史所檔案館數位典藏。

²⁴³ 〈1930年10-12月外國旅券下付表〉(T1011_03_127),《臺灣總督府旅券下付及返納表》(T1011)，中研院臺史所檔案館數位典藏。

²⁴⁴ 〈1932年10-12月外國旅券下付表〉(T1011_03_135),《臺灣總督府旅券下付及返納表》(T1011)，中研院臺史所檔案館數位典藏。〈1933年1-3月外國旅券下付表〉(T1011_03_136),《臺灣總督府旅券下付及返納表》(T1011)，中研院臺史所檔案館數位典藏。

²⁴⁵ 〈1931年1-3月外國旅券下付表〉(T1011_03_128),《臺灣總督府旅券下付及返納表》(T1011)，中研院臺史所檔案館數位典藏。〈1934年4-6月外國旅券下付表〉(T1011_03_141),《臺灣總督府旅券下付及返納表》(T1011)，中研院臺史所檔案館數位典藏。

²⁴⁶ 〈1934年7-9月外國旅券下付表〉(T1011_03_142),《臺灣總督府旅券下付及返納表》(T1011)，中研院臺史所檔案館數位典藏。

²⁴⁷ 〈疊及襯修繕工事施行認可、指令第一〇〇九號（烏樹林出張所）〉，《昭和十三年會計十年保存第九冊（官有財產）》，臺灣總督府專賣局公文類纂。檢索自中央研究院臺灣史研究所「臺灣史檔

至在 1935 年時還有本島人成功赴日本發展，成為一個難得的特例。²⁴⁸



整體而言，日治時期裱褙業者的技術與呈現的裱褙成品風格，類似於一道光譜，呈現多元融合的樣貌。若做成示意圖來說，越左邊的則越接近中國的裱褙，越右邊的則越接近日本的裱褙。在臺日人、在臺華僑或是臺灣人裱褙師的作品散布其中。（圖 34）

在裱褙業的經營模式上，與第二章檢視的日、中兩國裱褙業營生項目相比，日治時期移民而來臺灣的日、中裱褙業者帶來了原鄉的裱褙技術與裱褙店經營模式，在陌生的土地嘗試習慣的工作，逐漸能作出市場區隔，找到目標客群。受到新進同業的刺激，本島的裱褙業者積極向兩者學習，並靈活的融會、調整後運用在工作上。日治時期臺灣裱褙業者的營生策略可謂融混了日、中兩地近代裱褙業的常見工作，且因臺灣本地的社會環境而有特殊的發展。

在 1930 年代以後，我們可以發現愈來愈多博採眾長養成的裱褙師在各地嶄露頭角，甚至也可以看到有少數臺灣人開始向海外擴展裱褙事業。若非戰爭末期，緊接著政權交替，或許今日我們會看到很多在海外的臺灣裱褙師也不一定。



圖 34 日治時期臺灣裱褙技術與成品風格光譜示意圖

案資源系統」。<http://tais.ith.sinica.edu.tw>，檢索日期：2022 年 4 月 20 日。〈疊及襯修繕工事施行認可、指令第九四五號（鹿港出張所）〉，《昭和十三年會計十年保存第九冊（官有財產）》，臺灣總督府專賣局公文類纂。檢索自中央研究院臺灣史研究所「臺灣史檔案資源系統」。

<http://tais.ith.sinica.edu.tw>，檢索日期：2022 年 4 月 27 日。

²⁴⁸內閣統計局，〈外地人及外國人ノ職業（小分類）（全國）〉，《昭和五年國勢調查第二卷 職業及產業》（東京：內閣統計局，1935），頁 228。



第三節 日治時期裱褙業的原料對產業的影響

前一章節中我們可以看到日治時期臺灣的裱裝業實為東亞書畫市場中的一環，且極仰賴外來移入技術與人才。不過，外來技術卻也帶動了臺灣本地學習挪用、混合共存的契機。殖民時期「同化」的政策背景，以及臺灣歷史上高度包容的移民社會心態都讓來到這片土地上的人們積極尋求存異求同、靈活平衡生存方式。裱褙技術雖有差異，但基於漢文共通、書畫傳統相近的前提，日治時期臺灣的裱褙匠師們仍能共存、各自發展。

然而除了移動的人主動造成技術交流之外，還有哪些客觀外在環境條件影響了裱裝業的發展呢？當我們將視線投注到物質上，我們將會發現裱裝使用的物質原料市場對裱裝業的影響也不容小覷。不論何時何地，裱褙技術所需的基礎／必備物質包括裱件、裱料與黏著劑。其餘周邊物質或工具還有像是刷子、尺、筆、刀、竹起子、裱褙工作臺等，則在不同時代、區域可能並非必需品，也可能有形制與使用方法的差異。在此僅以裱褙物件最密切關聯的必備物質在臺灣的流通與變化，將裱褙業放回日治時期的經濟市場網絡中，考察物質條件如何影響技術發展以及技術物呈現的樣貌，進而探究日治時期臺灣裱裝業發展的動向。

一、 裱件

日本和中國因近代化社會出現更多元的裝裱物件，創造的裝裱需求從而支撐起蓬勃的裝裱業發展。臺灣也有相近的發展條件，裝裱物件大幅增加提供在臺裝裱業者更多的生意。比如書畫藝術創作人口增加產生的更多作品，中國上海、福州和廈門等地輸入的碑帖、舊書畫，寫真館結合新式印刷廠生產的精緻書冊、畫帖，又或者隨殖民者傳入臺灣的日式生活室內陳設品。這些新興多元的裝裱物件，也說明了在臺裝裱業者積極適應新事物的能力。

不過臺灣不同於中國和日本，殖民地社會不同文化碰撞、區分文化位階的特殊處境，讓在臺灣的裝裱從業者須處理的裝裱裱件遠比在中國和日本的同行來的多元，除此之外，殖民者優越的文化意識下試圖限制或者推廣的裱件也是裝裱業者需面對的問題。換言之，「臺灣能夠、傾向裝裱什麼？」除了反應一地文化長期積累下塑造的人民品味，以及某一時期的裱裝物件生產、流通網路所能提供的選擇，還有可能受到部分殖民因素的影響。

1. 增加的書畫作品與書畫買賣通路

十九世紀末到二十世紀初的亞洲國家，開放的市場創造國內外人與物流通的條件，又有便利國際航線加持，逐漸形成熱絡的藝術市場。比如第二章提及日本的書畫家前往中國和吳昌碩等書畫家交流、交易，以及中國書畫家到日本向熱衷收藏中國作品的商業巨擘販售的事蹟。其中來自日本內地的「漫遊書畫家」或向北至庫頁島、俄羅斯，西往朝鮮、中國、滿洲及蒙古；東去沖繩、帛琉與夏威夷，



南抵香港、印尼、新加坡及印度，他們往往會在有大批同胞生活、語言文化較相通的臺灣中途補給賺取生活費用。²⁴⁹

這群漫遊書畫家遠離東京的中央畫壇，他們攜帶著作品四處行銷自己，與同樣來自日本非權力中心、非文化中心地區的在臺官僚、中上層移民組成的藝文群體可說一拍即合，在臺灣大受歡迎。²⁵⁰漫遊書畫家中有較為傳統的南畫、四條派書畫創作者，比如京都嵯峨野的野澤如洋畫伯在博物館舉辦兩天盛大展覽，吸引了臺灣政、商、藝文界的多位重要人士捧場。²⁵¹一篇文章中附圖生動地描述了畫家的形象：風塵僕僕，肩挑的行囊中滿是準備推銷的作品，框裝的或是卷軸裝的書畫都有。²⁵²他們來到臺灣時經常由臺灣書畫會等以日人為主的藝文團體接待，有時是由其中的裝裱業者成員或是團體熟識的裝裱業者悉心招待，並且代辦作品展售、座談會等等活動。²⁵³ 1908 年後，隨著縱貫鐵路開通，參與者也逐漸擴大至全臺灣，成員也由日人的藝文社群逐漸擴散至臺灣本島的紳仕圈。換言之，較為傳統的日本書畫隨著人群移動的路徑，逐漸進入臺灣。日治初期日人原為緩解思鄉之情、適應在臺生活組成的團體，促成了新進創作群體和藝術受眾，²⁵⁴為臺灣的裝裱市場注入活水，此時期流入臺灣或在臺灣創作出的作品也成為了裝裱業發展的基石。

然而我們很容易發現這些書畫家以及書畫愛好者、收藏家還是以日本人群體居多。臺灣人雖也有參與日人藝文社群交流、收藏活動者，但是很少能居主導地位。不過，雙方的交流仍有助於兩社群間的收藏流通，甚至找到交集處。例如臺灣較為熱門的清末臺灣書畫家作品板橋林家「三先生」呂世宜、葉化成、謝琯樵的古書畫，不僅臺人欣賞，日人也頗為青睞。²⁵⁵為了蒐集這些臺灣名家或是傳聞中可能是明清自中國流入臺灣坊肆的古書畫，在收藏圈中還掀起一波尋寶怪像。依循小道消息在骨董屋、裱褙店淘寶的日人因為語言不通還鬧了不少笑話。²⁵⁶

²⁴⁹ 蔡家丘，〈草枕：日治前期日本來台書畫家的創作與遊歷(1908-1927)〉（臺灣大學藝術史研究所學位論文，2007），頁 23-45。

〈百年前的漫遊畫家〉，

https://matters.news/@ecthelion1993/%E7%99%BE%E5%B9%B4%E5%89%8D%E7%9A%84%E6%BC%AB%E9%81%8A%E7%95%AB%E5%AE%B6-bafyreiaagkbusvbpqsdpb7x5l25ggkaeh57cryki6yyi6ilao63aptexw6u?fbclid=IwAR3xsqf_vkHzyaLj7B2WjWzhutEeb28n4m2r5pr5cR9z8Jj5Jd_BlRn5WPY。（檢索日期：2022 年 3 月 17 日）。

²⁵⁰ 蔡家丘，〈草枕：日治前期日本來台書畫家的創作與遊歷(1908-1927)〉（臺灣大學藝術史研究所學位論文，2007），頁 23-45。

²⁵¹ 〈如洋畫伯個人展二、三の兩日を期し博物館に於て開催〉，《臺灣日日新報》，1929 年 3 月 1 日，夕刊版 2。

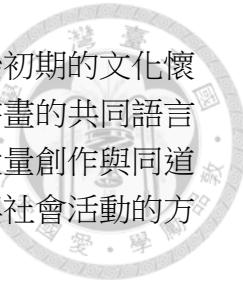
²⁵² 〈漫遊書畫家〉，《新臺灣》1 期（1914，臺北），頁 52。

²⁵³ 〈對星山房書畫潤例〉，《臺灣日日新報》，1912 年 5 月 21 日，版 6。

²⁵⁴ 黃琪惠，〈日治初期日本畫的移植、接納與挪用〉，《臺灣美術》116（2019，臺中），頁 23。

²⁵⁵ 林熊光曾經整理板橋林家保存的三先生作品，出版精美的《呂世宜、謝琯樵、葉化成三先生遺墨》。林熊光編，《呂世宜、謝琯樵、葉化成三先生遺墨》（東京：林熊光，1926）。尾崎秀真也曾評論三先生的書畫為清代臺灣美術少數可觀者。

²⁵⁶ 〈滑稽骨董買 岑計らんや美人の幅＝小晴き横町〉，《臺灣日日新報》，1910 年 11 月 27 日，版 3。



相較於古書畫，臺灣也有許多新近產出的作品亟需裝裱。日治初期的文化懷柔政策鼓勵下，日治時期的詩社、畫社林立，官民透過漢詩文、書畫的共同語言社交互動。詩社、畫社也成為無數臺灣遺民寄託心靈之處，透過大量創作與同道互相安慰，並暗表對殖民的抗議。這些作品的流通，成為遺民參與社會活動的方法，也提供一些遺民在社會轉型中生存的管道。

當臺灣原有的收藏並不足以滿足眾人傾注的收藏熱情。日治中期以後，嗅到商機的當代中國藝術家前往臺灣鬻藝造勢者也愈趨頻繁，如王亞南、李霞、楊草仙等，在臺灣留下許多傳世作品。但是能來到臺灣的畫家畢竟是少數。利之所趨，有不少掮客便做起中國書畫仲介、代購的生意，往來於兩岸之間，販運新、舊書畫。²⁵⁷從日治時期的旅券資料保存下的部分資料中（表3），可以看到臺灣端出發以「購買書畫」為目的的仲介客，略窺這條書畫買賣通路的樣貌：

表 3 以「書畫買賣為旅行目的」的旅券紀錄

登載年代	姓名	申請官廳	目的地	旅行目的
1901	陳木水	臺北	廈門	書畫買入
1905	釜田松太郎	臺北	廈門	筆墨書畫販賣
1905	吉田庄三郎	臺北	上海	書畫販賣
1905	田中仙之助	臺北	上海	書畫販賣
1905	野口茂東	臺北	上海；廈門； 汕頭；香港	書畫販賣
1905	菱田市次	臺北	廈門；汕頭	書畫販賣
1905	吉田庄三郎	臺北	上海	書畫販賣
1905	中山太平	臺北	廈門；福州； 上海	書畫販賣
1905	菱田市治	臺北	廈門；福州； 上海	書畫販賣
1905	菱田市次	臺北	廈門；汕頭	書畫販賣
1906	松本勝太郎	臺北	廈門；香港	書畫販賣
1907	多奈部貫一	臺北	廈門；廣東； 香港	書畫器具買入
1916	王少濤	臺北	福州	書畫買入
1916	陳志誨	臺北	廈門；福州	書畫買入
1924	李金頭	臺北	廈門；福州； 上海	書畫買入
1924	王少濤	臺北	上海；福州；	書畫買入

²⁵⁷〈新竹特訊／字畫陳列旅館〉，《臺灣日日新報》，1925年9月22日，夕刊版4。



			汕頭；廣東	
1925	戴新登	新竹	福州；上海； 汕頭	書畫買入
1925	黃煥	臺北	福州；上海	書畫仕人
1930	黃煥	臺北	福州；廈門	書畫仕人
1933	戴新登	新竹	廈門	書畫購入販賣

說明：1933年戴新登此行另被查緝到走私金塊到廈門，提醒了書畫購入生意還可能隱藏走私商機。

〈密輸金塊 獲利萬金 主犯送檢察〉，《臺灣日日新報》，1933年8月12日，夕刊版4

資料來源：《臺灣總督府旅券下付及返納表》，中研院臺史所檔案館數位典藏。

從資料中可以看出，1910年代之前，以日人為主要的經營者。1910年代之後，臺灣人或是中國商人成為引進中國書畫的主力。這或許與1920年代起愈來愈多中臺交流有關。仲介人如王少濤本身是臺北瀛社的詩人、書畫家，雅號「小維摩」，在1911年到1915年間曾赴廈門的旭瀛書院任訓導，後又數處前往汕頭等處遊歷並結識中國藝術家，可說是往來中臺經驗豐富者。王少濤在臺期間也引介了不少中國藝術家來臺。²⁵⁸在地點上，中國書畫商品從廣東、香港、汕頭、廈門、福州、上海流向臺北，但1920年代後，也有新竹地區的人從事書畫買賣，顯示僅臺北一地可能已不足轉輸全臺。這些資料反映的僅僅是有如實記載旅行目的者，以其他目的出發者可能還有更多。

2. 印刷物件市場：外地流入或本地產製的印刷品

除了傳統上大宗的裱裝物件書畫作品外，印刷品可謂是日治時期臺灣的裱裝物件新星。過去臺灣的印刷仰賴福建引進的木雕版與廉價書冊，提供清代讀書人科舉或是民間信仰善書，因此書店、印刷廠、紙商也都集中在文化薈萃的府城臺南。新式印刷機具與印刷技術改變了現狀，報社、出版書店等印刷廠採用的石版印刷、活字印刷結合攝影術後，印刷複製品得以高度還原原件，並且擁有較為靈活精美的排版。彙集了眾多印刷廠的臺北也因此成為了印刷新重鎮。²⁵⁹

須注意的是，無論日、臺的印刷品都會受到管制，只是殖民地尤其嚴格。日治時期臺灣規模最大的報紙《臺灣日日新報》，具有強烈的官報色彩。《臺灣日日新報》的印刷廠除了報紙之外，也負責印刷報社出版書刊、周邊文宣甚至是讀者贈禮。這些印刷品雖具營利目的，仍與官方想要宣傳的立場一致。比如《臺灣日日新報》附贈的珂羅版印皇太子御真影，便是配合宣揚皇室的舉措。²⁶⁰另外也有政府出資印刷頒布的裱件，比如說新竹州赤堀知事委請小林躋造總督書寫的「天

²⁵⁸ 〈潮州藝術家來臺〉，《臺灣日日新報》，1922年11月12日，版06。

²⁵⁹ 蔡盛琦，〈日治時期臺灣的中文圖書出版業〉，《國家圖書館館刊》91:2（臺北，2002），頁66、84-88。

²⁶⁰ 〈社告 皇太子殿下御真影 本紙附錄、コロタイプ版 羅紗紙臺附、扁額用〉，《臺灣日日新報》，1923年3月28日，版2。



照皇大神宮」書法便印刷後製軸，由新竹州頒布後鼓勵市民可以新年期間張掛在正廳，作為皇民化生活的開端。²⁶¹

儘管同樣受到法規限制，私人方面的印刷品則較為豐富。市面上仍然盛行中國流入的印刷雕版版木以及印刷成品，例如民間信仰供奉用的紙本神像，由便宜木板套印，臺南的紙文具商源順從福建引進版木印製。²⁶²也增加了一些以新技術印製的當代中國的流行印刷品，比如《芥子園畫譜》、《點石齋畫譜》等畫譜。²⁶³透過便捷的國際郵遞，個人也能訂購取得，獨居家中與世界接軌。這些中國流入的新印刷品啟發臺灣的書畫自學者外，也可以是經濟實惠的裱裝收藏品。同樣能讓更多人獲得的，還有本地產製的書畫圖錄乃至復刻品，比如李逸樵出版的《大東書畫集》。在推廣的文宣中便建議讀者可以以便宜划算價格，將收錄的名家精品圖版裝裱後裝飾空間。²⁶⁴除此之外，商業期刊《臺灣婦人界》中附贈的美人畫也成為裝裱的好素材。連雅堂題字的一對色紙便是以雜誌贈送的印刷品為底紙，經過裝裱後成為精美的收藏品。（圖 35）²⁶⁵

透過這些裝裱的印刷物件可以得知，跨國流通的印刷物以及本島新興的印刷品豐富了當時人的視覺生活，也讓裝裱的物件更加通俗、貼近一般民眾的生活。



圖 35 連雅堂，《書東遊雜詩行書對聯》

資料來源：連雅堂，《書東遊雜詩行書對聯》，約 1912，臺北：國立歷史博物館典藏。

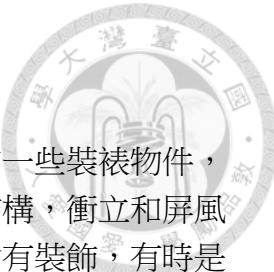
²⁶¹〈小林總督の謹書せる掛軸新年の正廳を飾る〉，《新竹州時報》（1938，新竹），頁 36。

²⁶²呂崇誌、簡俊雄，〈王澤民、王澤安先生訪談錄〉，《臺灣文具史專訪篇》（臺北市：臺灣區教育用品工業同會，1996），頁 121-123。

²⁶³賴毓芝，〈清末石印的興起與上海日本畫譜類書籍的流通：以《點石齋叢畫》為中心〉，《中央研究院近代史研究所集刊 85 期》（臺北，2014），頁 57-127。

²⁶⁴李逸樵，《大東書畫集》第一輯（新竹：雪香山房，1926），無編頁。

²⁶⁵連雅堂，《書東遊雜詩行書對聯》，約 1912，臺北：國立歷史博物館典藏。



3. 日式建築內裝

移居殖民地的日本人也為臺灣裝裱業者帶來日式住居特有的一些裝裱物件，比如襖、障子、衝立與屏風。襖與障子是日式建築的室內拉門結構，衝立和屏風則是室內常見陳設的隔擋家具。較為精美的襖、屏風、衝立上會有裝飾，有時是請藝術家直接彩繪裝飾，有時是原為一種裝裱格式的書畫作品，藉裝裱師之手改頭換面後成為另一種格式。²⁶⁶日治初期原先僅有日人裱裝業者製作，大約 1920 年代以後也漸漸能看到臺灣人加入。比如溫送珍先生（1925-2021）在 1940-1942 年間進入河島表具店工作，這家店原先屬於日本裱褙師河島大輔，後來改由臺灣人劉張賢經營。根據他的回憶，這家店位處今日的南門市場附近，當時四周都是公家宿舍，住戶以日本人和高級知識分子為主。裱褙店除了為住戶裱褙名人字畫外，因為日本人習慣重糊家中紙門迎接新年，每到冬天便忙碌不已。早上到客戶家拆下門運回店中修補、換新，晚上就一定要將裱好的新門送回安裝妥當。²⁶⁷可以說日式建築內裝的裝裱拓寬了臺灣裝裱業者的業務範圍。

二、 裱料：紙張、織品、框與軸桿

在日本與中國適應近代化發展的過程中，儘管裝裱技術並未發生顯著改變，裝裱所需原料卻因生產動力變化、新物質出現、技術改良等因素，與傳統裝裱從業者熟用的不盡相同。無論是裝裱業者主動著手研發、使用變化的裝裱材料，或是追求與傳統一致的物質條件，這些物質因素都成為近代裝裱業的另一重考量條件。

由此看來，裝裱原料的變化，還可能反過來影響了裝裱業的發展。在臺灣的案例中，日治時期推動的殖產興業產業發展，改變了諸多裝裱業者常用傳統產品的性能與取得方式。以下將拆解裝裱業常用的裱裝材料，如紙料、布料，來檢視這些原料對於臺灣裝裱技術、裝裱業經營環境的影響。

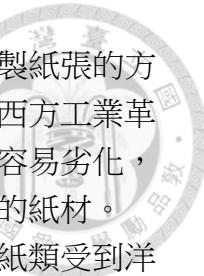
1. 紙張

(1) 裝裱基本用紙

裱裝所用的紙張以原料區分，主要分為中性的樹皮紙以及竹製紙兩大系統。常見的裝裱紙的種類有中國產製的棉紙、宣紙、連史紙等中國紙，和日本產製的美濃紙、畫仙紙等和紙，作為裱件畫心或是裝裱托背底紙用，一般會被歸類在書畫用紙範疇。這些紙張經過染色、洒金、揉製、印紋等加工措施後可進一步做為裝飾用材的各種加工紙類，比如染紙、捺印紙、揉紙、金銀砂子紙等，通常沒有

²⁶⁶「昭和十五年度臺灣總督府特別會計歲出昭和十六年一月分支出證憑書經常部專賣局事業費事務用諸費」(1940-11-12)，〈昭和十五年度昭和十六年一月分仕拂證憑書二／一〉，《臺灣總督府專賣局》，國史館臺灣文獻館，典藏號：00108971004。

²⁶⁷葉倫會編著，《真情實話—溫送珍訪談錄再版》(臺北：蘭臺出版社，2010)，頁 15-16。



明確的歸類範疇，可能散見於加工紙、紙函及其他紙類的範疇。²⁶⁸抄製紙張的方法上，裱裝用的紙傳統講究手工漉造，近代也有以機械抄製者。近代西方工業革命後以木漿為原料、加入藥劑並以機械漉製的紙張，因為纖維遭破壞而容易劣化，主要用於新聞、書籍印刷或者包裝紙材使用，並非裝裱業者主要使用的紙材。

回到當時的國際貿易情境下，十九世紀末到二十世紀初之間傳統紙類受到洋紙強烈衝擊，市佔漸小。傳統紙類生產國之間則是面臨更激烈競爭，例如日本紙與中國紙便在日漸緊縮的同類型商品市場中嘗試搶佔上風。中國的紙張自從唐代以後陸續輸往日本。對於日本來說，中國來的「唐紙」更是幾乎等同於竹紙。優良水質製造出來的優質竹紙，柔韌不易破，書畫後墨色特別顯著。竹紙種類甚多，白、黃不同。上品的竹紙一為白紙，有元書、花箋、京放、鹿鳴、毛邊等，主要是寫字用，在日本市場頗佳。另一竹紙為黃紙，有南屏、方高、黃元等，用於屏風、襯、壁紙等包裝用。下品的則統稱黃燒紙，多為日常雜用。²⁶⁹日本也學習中國的製紙技術，最終發展出各地精良的和紙工藝。然而日本雖經過學習、研發，紙張仍然在技術品質、商品產量上都略為遜色。明治年間的公文檔案曾記錄下靜岡縣紙業請託知事行文要求駐清國各地的總領事調查清國的紙產況、蒐購清國的紙張樣本，特別針對詩箋、文書箋、封筒以及書畫所需各式紙類，冀藉知己知彼以推動日本紙業發展，為尚未未成形的商業戰提前準備。從上海總領事寄回的樣本說明中可以看到清國在原料價格和工錢上具有優勢，日本詳盡分析清人的嗜好（如顏色上喜用紅，喜愛山水、花鳥、美人畫圖樣）並結合日本國內優勢，比如皮紙堅韌，期盼將日本紙銷往清國市場。²⁷⁰其後，日本的紙業積極學習改良，以東洋皮紙的面貌逐漸打開中國市場。到 1910 年代以後更藉一戰留下的全球市場的紙業供給缺口，對歐美、亞洲大行推銷和紙，日本紙才逐漸開始能與中國競爭，甚至大量反銷中國。兩國憑藉堅強的紙業基礎，提供裝裱業者本國自產的紙材。

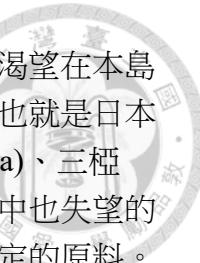
至於臺灣裝裱所用紙材又是從何而來呢？1900 年，《臺灣經濟雜誌》中對於本島用紙（西洋紙、日本紙、支那紙）的調查，指出本島人主要的用紙以自中國進口為大宗，用紙需求又以北部、南部、中部依序遞減。報導中詳列本島人慣用的紙張種類，可以發現民生用紙以及宗教用紙為大宗，少數也有寫聯、書箋用紙，真正高級精細的書畫用紙並不多見。這份調查大約可作為清中葉到晚期臺灣人用紙情況的證據。至於在臺灣製造的紙，本地的製紙也延續了中國南方的草漿及竹紙製造技術，不過產製的多數為普通的民生用紙（黃燒紙），比如以桂竹製成的粗紙（包裝紙），比如擦拭髒污用的塵紙（日用紙類），或是宗教民俗上燒給祖先神靈的「火紙」，也就是金銀紙（禮拜紙）。²⁷¹殖民政府甫來之際也不得不自母國輸

²⁶⁸杜子熊、李瑋，《書畫裝潢學》（臺北：五洲出版社，1988），頁 159-164。

²⁶⁹竹内叔雄，《隨筆：竹》（東京市：昭森社，1941）。

²⁷⁰JACAR(アジア歴史資料センター)Ref.B11100736900、紙類關係雑件 第二卷(B-3-5-4-3_002)（外務省外交史料館）。

²⁷¹竹内叔雄，《隨筆：竹》（東京市：昭森社，1941）。〈調查〉，《臺灣經濟雜誌》20（臺北，1900），頁 12-17。



入美濃紙等紙類彌補公文書書寫需求，從當時的檔案能看到他們迫切渴望在本島發展製紙業。臺灣擁有製紙的原料—構樹 (*Broussonetia papyrifera*)，也就是日本製紙技術中最常使用的楮樹皮，也擁有沖繩雁皮 (*Wikstroemia sikokiana*)、三桺 (*Edgeworthia papyrifera*) 等可製紙的植物，然而殖民者的熱帶探勘紀錄中也失望的表示，野生的構樹、雁皮和三桺生長在不易採集的蓄地，須努力尋找穩定的原料。²⁷²因此即便 1901 年起由民間出資試營運、台灣最早的製紙會社嘉義製紙合資會社便已能產製一般書寫常用的美濃紙，且品質優於內地；在 1907 年也已嘗試生產出畫仙紙、唐紙、書翰紙、美濃紙與半紙等多種紙張了，這些書寫用、書畫用紙張的產量仍是遠遠不足。大多優先回銷日本內地，或者僅供應部分地區的官方文書使用。臺灣主力生產的紙類仍是竹材的日用粗紙、蔗渣製的板紙，而包括裝裱用紙在內較精緻的文化用紙張則是仰賴每年進口大量中國紙與和紙，中日兩國的傳統紙類競爭也因此延伸到臺灣。²⁷³

日本紙業急速發展造成紙類生產過剩，價格也隨之崩落，殖民地臺灣便成為很好的傾銷市場。1925 年以後，臺灣從日本輸入的和紙逐漸超過從中國輸入的唐紙，價格驅動臺灣消費者喜好轉移。²⁷⁴到了日治中晚期，因為戰爭物資準備，在日本國內也因紙張缺乏及運輸不便下，臺灣的大規模紙張生產計劃才加緊執行。殖民政府開始重新盤點能夠製造和紙的臺灣植物，並在臺灣各地尋找能夠製造公文書用紙的地點。1935 年埔里紙廠率先試辦，特別延聘日本工匠指導抄紙技術。接著陸續在各地皆有紙廠營運。到了 1940 年代，包含毛邊紙、奉書紙、畫仙紙、美濃紙等紙類產量皆有長足進展。²⁷⁵與此同時，即便是慣用中國紙的消費者，也可能受到時局影響改為購買由滿州製造的紙。²⁷⁶

因此，日治時期大部分時間裡臺灣裝裱所使用的紙類，應該是混有日本的和紙與中國的進口書畫用紙，前期以中國紙較多，後期以日本和紙較多。僅有 1940 年後比較有可能是使用出自臺灣的紙張。極少部分裝裱用的紙張則可能是從歐美地區進口的洋紙，比如西式壁紙。西洋壁紙類的紙張則可能是由裝裱從業者向國外的材料商直接下訂輸入，畫家陳澄波的收藏中便包括了一冊嘉義的旭日裱具師製作給客戶挑選的樣本簿子，可以看到壁紙是由 WALL PAPER LION 公司產製(圖 29)。另外，從口述訪問中我們也可推測，當時的裝裱業者可在一線城市裡的紙店、文具店取得紙張原料。進口、移入的紙張在都市中皆有零售點，裝裱業者不須為

²⁷² 「本島製紙業ニ關スル意見書技師新渡戸稻造提出〔附囑託安場末喜製紙事業視察書〕」（1901-10-18），〈明治三十四年臺灣總督府公文類纂永久保存追加第六卷土地家屋戶籍人事社寺軍事警察監獄殖產社寺〉，《臺灣總督府檔案·總督府公文類纂》，國史館臺灣文獻館，典藏號：00000666015。

²⁷³ 陳大川，《臺灣紙業發展史》（臺北市：臺灣區造紙工業同業公會，2004），頁 47-51。

²⁷⁴ 〈臺灣は母國の好市場 支那よりの唐紙輸入激減 移入和洋紙益々有望〉，《臺灣日日新報》，1928 年 4 月 20 日，版 3。

²⁷⁵ 鄧相揚、王萬富，〈埔里手工造紙業的發展〉，《臺灣文獻》61 卷 2 期（2010，南投），頁 379。

²⁷⁶ 〈書畫用紙介紹〉，《詩報》228（1940，基隆），頁 1。



原料移動。²⁷⁷較為特殊的紙張則裝裱業者才可能要從裝裱材料店取得（裝裱材料店又要特別向原料生產地訂購），或者親自前往進口、輸入貨物集散的城市獲取（如臺北、大稻埕）。

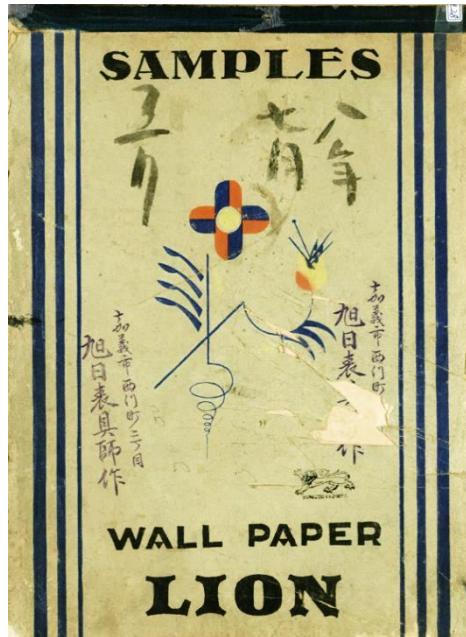


圖 36 旭日表具師作壁紙樣本冊

資料來源：《SAMPLES WALL PAPER LION》，年代不詳，陳澄波藏書，中央研究院臺灣史研究所典藏。

（2）裝裱用加工紙

裝裱物件上形形色色的美麗紙材，是視覺上重要的部分。這些用來裝飾裱件的紙張，比如染色紙、金絲、紙捻、金粉金箔等，即為裝飾用加工紙，此一領域日本已有相當成熟的產業，各紙廠、紙店也能穩定生產出，例如以木板印刷出唐紙的花色。中國的各南紙店、紙箋扇店也產製各種花箋。日治時期臺灣的裝裱業者應該可以從裝裱材料行、紙店、文具店取得這些處理妥善的紙材。

除了透過紙店、書畫用品店訂購中、日紙廠或紙商已加工的成品之外，裝裱業者自己手工可能是一條出路。從中國、日本輸入的紙來到臺灣裝裱業者手中後，可以透過使用染料自行染出裝裱配色，也可以灑上金銀箔粉、捺染縮揉出不同色彩圖案。需要自行加工的還包括裝裱過程中的染色做舊。在臺裝裱師習慣以茶葉和菸葉染紙仿舊，²⁷⁸這種加工做法受益於殖民政府為推動外銷出口以及專賣產業擴大種植作物，使得材料容易取得。若以當代修復眼光來看，茶和菸葉雖然不見得是很好的選擇，可能會造成裱件不可逆的酸蝕，然而就地取材的茶和菸葉可能

²⁷⁷李家安，〈楊如柏先生訪問紀錄〉。

²⁷⁸李家安，〈李陳姍姍女士訪問記錄〉。



無形中還有另一層作用，即為防蟲蛀蝕。²⁷⁹

(3) 節約、代用、紙裝裱

從 1930 年代後半開始，政策上便可看見為戰事綢繆宣傳節約資源的影子。進口洋紙的衝擊應該較為劇烈，包括印刷用紙以及包裝或書本裝幀會用到的加工紙等，都因為全球戰事衝擊大為短缺。日本產製的洋紙並不足以供給國內和殖民地需求。²⁸⁰和紙的部分因為是臺灣本地自產或者日本內地移入因此產業衝擊並沒有那麼大，但是也能在各種政令宣傳中，看見諸多鼓勵重複利用廢紙張的妙招，顯示日本和紙的供應也日益不足。

日治後期臺灣的裝裱究竟為何有那麼多的紙質？合理的推測是，在華美的織品極為缺乏需要法令規範強制節約，且較為平實的織品也講求重複利用時，紙張可能變成了裝裱上較佳的代用品，管制較鬆、價格便宜。與大眾生活更密切相關的屋宇裝潢領域中，甚至連廢品、回收物都成了好材料。臺灣歷史博物館收藏了戰前的「障子紙」商品，從廣告中也可看到商家致力改良出混合布與紙張成分、方便張貼、不易破、可沖洗的紙類，臺灣的消費者有代理商可以購買進口品，甚至本島也已成功產製出品質優良的障子紙，顯示並非是 1930-1940 年代時技術層面上的障礙。²⁸¹但是從報導和古蹟維護現場中我們可以發現舊報紙、舊信件等「廢紙」回收利用糊貼在障子、襯及屏風的情形。²⁸²並不僅僅是底層的框架使用廢紙回收來黏裱裝填，一般民眾家中開始使用回收紙糊貼裝飾最表面的裝飾層。一篇專欄文章便教導主婦們使用商店購買的羅紗色紙以及家中菸草包裝的銀箔紙或巧克力包裝剩下的銀箔紙，製造出簡單的「砂子紙」來修補襯、屏風的破洞，還兼具造型美感的巧思。²⁸³

由室內裝潢的裝裱紙質來推想書畫裝裱的紙質，可以想像較精緻的紙材也是珍貴的物資。因此在現存裝裱物件上常見的紙裝裱樣式，很有可能便是在代用、節約的情境下最好的選擇。代用、節約的情形甚至延續到戰後，因為物質稀缺的關係（美援下物質配給），裝裱需用到的紗還需要由裝潢裱褙公會配給使用，²⁸⁴遑論日治時期仰賴進口取得的其餘高級材料。

整體而言，日治時期臺灣書畫用紙類、裱裝用紙材始終無法自給自足，要到戰後臺灣林業、農業配合發展且國際市場有需求的時期才開始研發、達成自產自

²⁷⁹楊若苓，〈古人防蠹法之今探〉，《故宮文物月刊》439 期（2019，臺北），頁 86-94。

²⁸⁰〈英國の紙飢饉深刻 政府、反古紙蒐集を開始〉，《臺灣日日新報》，1941 年 2 月 7 日，夕刊版 4。〈用紙飢饉に新案 印刷物の白紙還元は可能か〉，《臺灣日日新報》，1937 年 8 月 6 日，日刊版 7。

²⁸¹〈サイト紙障子紙〉，《臺灣日日新報》，1928 年 12 月 30 日，夕刊版 2。

²⁸²〈そろく入用になる襯と屏風の縫ひ方 古葉書を利用するとよい〉，《臺灣日日新報》，1937 年 10 月 16 日，夕刊版 3。

²⁸³〈見違へる程きれいな 襯の修繕法 煙草の銀紙を腰張の砂子に〉，《臺灣日日新報》，1938 年 12 月 1 日，夕刊版 3。

²⁸⁴〈棉被裱褙業准配紗廿七件〉，《民聲日報》，1952 年 9 月 10 日，版 3。



足，如戰後研發出的鳳梨葉纖維紙成為臺灣裝裱業的重要材料。²⁸⁵即便如此，日治時期臺灣設立的紙廠也已為戰後製造高級紙材打下堅實基礎，而同時擁有中、日紙張貿易網絡的市場基礎，也讓臺灣在選擇裝裱紙材時，能依據成本、習慣用紙等不同考量呈現靈活多元的樣貌。然而當紙張市場情形劇烈變化以及政策介入時，臺灣的裝裱可用紙材也明顯會隨之變化。戰爭時期為節約紙材，並嘗試本島製造紙張自給自足，臺灣的裝裱也就轉向使用紙張乃至回收紙張為優先了。

2. 織品

中國裝裱業使用的織造布料主要是由江南地區的織造重鎮如蘇州、杭州供應，宋代時蘇州織錦以紋樣繁複、組織規整、配色典雅、質地堅柔聞名，是裝裱用布的最佳選擇。在明清時期織造業更是達到巔峰，蘇州成為中國的經濟重心，當地使用精美緹花絲織品的裝裱業者以蘇裱稱雄。江南地區的織造發展與當地裝裱業者發展可說是相輔相成。²⁸⁶中國的織品傳入日本，影響了日本的織造業及裱裝業發展。「表裝裂」、「表裝地」在日文中指的是裱裝所用裝飾織物材料，早期日本織造技術不發達，多仰賴中國進口，裝裱時也喜用中國流傳到日本的宋代舊織品或是古袈裟等材料以妝點出古書畫的古色古香氣息。日本學習了中國的織造技術後，江戶時期隨著織造技術日益進步，裝裱業開始可以取用本地自產的織物，衍生出專門製造「裂」的產業。其中京都的西陣織最具名氣，大正年間是京裱裝裂最風行的時代，諸如金、銀箔捻線嵌入紡製的裱裝布料，如金、銀襯緞子，或是採用不同織法織出紋理的繡子、綾、絹等布料，製造業者多達四十餘家。²⁸⁷在日治時期臺灣舉辦的博覽會物產展示中，也可以看到京都館展出來自京都的金襯、表裝地。²⁸⁸總而言之，中國江南地區的織造業提供了裝裱業應有盡有的材料。而日本近代裝裱業發達的幕後功臣，除了精良的紙張產業外，也萬萬少不了量多質精的裝裱織品生產商。

(1) 裝裱用織物

臺灣是否也有支撐裝裱產業的裝裱織物業呢？日治初期的調查中指出，本島的織布產業停留在粗布製造程度，利用簡單的織布機械紡織。精細的綾羅綢緞等紡織物多仰賴中國供應。片岡巖的《臺灣風俗誌》中也有記載臺灣人傳統上的用布習慣，大多是以服裝用布為主。島內較值得注意的唯有原住民的織布，帶有特殊的圖樣，深具工藝價值。²⁸⁹之後，殖民政府持續推廣的紡織產業也是針對臺灣

²⁸⁵洪順興，〈舊思維創新方法—鳳梨葉纖維紙在局部修護與書畫裝裱的運用〉，《故宮文物月刊》433，（2019，臺北），頁 30-31。

²⁸⁶國帥，〈明代書畫裝裱藝術淺析—以蘇州裝裱為例〉，《書畫藝術學刊》31，（2021，新北），頁 329。

²⁸⁷協同組合京都表裝協會，<http://www.kyoto-hyousoukyoukai.jp/menu/about/zairyo/>，（查詢時間：2022 年 3 月 19 日）。

²⁸⁸鹿又光雄，《臺灣博覽會誌》（出版地不詳：臺灣博覽會，1936），頁 1007。

²⁸⁹片岡巖，《臺灣風俗誌》（臺北市：臺灣日日新報社，1921），頁 99-103。



能提供的豐富物產，如苧麻、黃麻、棉、鳳梨纖維，積極研發精進紡織業的製程，企圖打開外銷市場。這些物產紡製出來的布料也不適合裝裱用，比如苧麻絲用於紡製漁網，或是苧麻布；黃麻絲則可做為家庭及工業商品的捆繩，或者疊蓆的縱線，紡成的黃麻布則是用做帆布袋、農作物布袋或是蚊帳。²⁹⁰

既然臺灣不太可能自力生產裱裝用的織品類材料，那裝裱業者又是如何取得材料呢？臺灣裝裱常用的織物包括絹、綾、錦三大類。²⁹¹這些織品來源，一部分是來自日本，另一部分則是中國。根據貿易年表，「布帛及布帛製品」及「諸絹布及絹棉布」名列臺灣重要的內地移入品，關西地區是主要的供給地。²⁹²然而中國的布料因為價廉而在臺灣市場也極具競爭力。1920 年代因為銀價低落，中國的緞子一度在大稻埕大為風行。²⁹³

據口述訪問李陳姍姍女士的結果，中國部分的織品材料是在布料集散地臺北大稻埕取得，比如花樣時興的錦緞，透過往來中臺間的中國商人購買。商人也會不定期帶貨到新竹兜售。²⁹⁴日本的布料則可能是由吳服業者引進臺灣。根據貿易年表，基隆是最大的布料輸入港，布料再由基隆送往各大城市。²⁹⁵無論中、日布料，因為裝裱所用的布料並不大量，裝裱業者其實也可以就近從都市裡的吳服店、布莊取得布料。而此一依賴外部資源的產業特性，造成產業會因材料而敏感地受時局波動的影響。

（2）奢侈品增稅、禁止以及物價統制令

戰爭剛拉開序幕，一篇觀察文章已敏銳地指出：裝裱掛軸所用的布材悄悄發生變化。人們較少使用原先用於掛軸一文字部分的閃亮金襯，而是使用沒有圖案、顏色素淡安定的布料。人絹和混紡綿的絹布取代了原先較純的絹布。這些變化除了呼應秋冬的季節感外，似乎也預示了裱裝業物質即將步入受限的蕭瑟秋冬。²⁹⁶

隨著戰火愈趨熾烈，日本政府進一步嚴格限定奢侈品消費行為，其中涉及戰時重要物資如織品、金屬時，得禁止營業甚至民生使用。這些帝國範圍內的增稅、物價管制以及物質禁用規定，也衝擊到臺灣的裝裱業。像是戰爭時期禁止使用金屬紗線的布料，便包括金襯（金絲）。²⁹⁷

針對裝裱用的紡織物也有特別的審查和公定價格定價規範，各種織物都需課徵絹織物稅。在 1944 年頒布的告示中便針對以下七種加工織物的織物材料加以課

²⁹⁰商業系，《商品（台灣）》（臺北市：出版者不詳，1930），頁 42、65。

²⁹¹行政院農業委員會林業試驗所，<https://paper.tfri.gov.tw/framed.php?func=E>，（檢索日期：2022 年 3 月 21 日）。

²⁹²台灣總督府編，《台灣外國貿易年表》（臺北：臺灣總督府，1912），頁 75。

²⁹³〈盛に輸入される 支那緞子と福州杉〉，《臺灣日日新報》，1921 年 4 月 23 日，日刊版 7。

²⁹⁴李家安，〈李陳姍姍女士訪問記錄〉。

²⁹⁵台灣總督府編，《台灣外國貿易年表》（臺北：臺灣總督府，1912），頁 18。

²⁹⁶〈色や用布なども落着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，夕刊版 4。

²⁹⁷〈掛軸を金襯表装及び販賣出来ますか〉，《臺灣日日新報》，1940 年 8 月 24 日，夕刊版 4。

稅限制：無地染福島張（廣幅羽二重規格番號一乃至三）、無地染上卷張（廣幅羽二重規格番號一乃至三、表具地規格番號一、三及四）、無地染吟手張、無地染上り張、無地染ロール糊張、金摺加工和紙張加工，都是屬於比較華麗貴重的加工絲絹。從進口大盤商、中游批貨商到下游零售商，每一流程都有規定的價格與稅額，各州廳的纖維品審查委員會查核後，可在一定範圍內微調。²⁹⁸相較於這些貴重織品，紙織品也在規範範圍中，例如襖所用的平織生地。所謂紙織品，包括紙絲、紙捻編織成的織品，不過價格上更加便宜。²⁹⁹因此，儘管裝裱用的織物因為用量較少，並未完全禁止輸入使用。只要非貴金屬加工的材料如金欄，其餘織品仍然可以在織物小賣商、吳服店等通路取得。然而較為嚴苛的稅則、戰爭時期輸送成本大幅增加以及本就較為昂貴的價格，都讓裝裱用材在戰爭時期更加傾向使用便宜的紙張等替用材。

3. 畫框與軸桿

裝裱物質中最明顯影響裝裱後視覺效果的，就屬裝裱物件最外緣的框或卷軸或書冊，它們決定了裝裱形制。日本的帝展與朝鮮的鮮展都規定展件須裝框，臺灣的臺展和府展也延續了這項規定。³⁰⁰官展統一規定裝框一方面代表著日本向西方文明看齊的效果，另一方面不設傳統書畫類別而是以東洋畫命名，並要求以裝框方式呈現也有統轄殖民地文藝、抑制傳統文化的效果。³⁰¹臺灣畫家想登上殖民地最大的展示舞台便得遵守規矩。

至於這些畫框和裝框技術如何進入臺灣？就裝框技術而言，最早掌握的可能還是來臺的日本裝裱業者，之後才逐漸影響同行。日本的裝裱業者在 1880 年代已經過日本國內的西化改革，見證國內同行開始仿製西方畫框、嘗試框裱的經驗。1927 年第一屆臺展籌備時，相較於臺灣畫壇對裝框規定明顯不知所措，甚至有很多參賽者因為裝裱格式不符慘遭淘汰，日人裝裱業者如小塚商店和神島裱具店已能率先提供符合展覽規範的裝裱服務。³⁰²不過這些裝框的作品，無論是東洋畫還是西洋畫都還相當生澀。評審便指出會場中的作品畫面與外框不甚協調，欠缺美感。³⁰³1930 年代以後狀況明顯改善，展覽會每年的裝裱和搬運事務都能照例完成。推究原因應與臺灣的裱褙師習得裝框方式，協助各地畫家的作品裝裱有關。郭松年回憶父親郭雪湖生平時，透露早年裱畫店的學徒經歷以及多年在梅檀社布展的經驗，幫助他學會一些自己裝裱東洋畫的畫框，裝框的手藝甚至在其戰後某次赴

²⁹⁸〈告示商工省第 468 号絹織物最高販賣價格指定中改正〉，《官報》4912 (1943, 臺北)，頁 832。

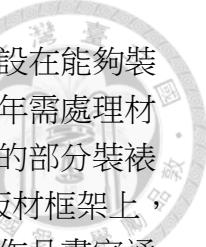
²⁹⁹〈告示八四六 布帛製品 [前各表價格ハ内地製品ノ價格ニシテ臺灣製品ノ價格ハ次ニ據ルモノトス 1]〉，《官報》(1942, 臺北) 頁 826-872。

³⁰⁰「臺灣美術展覽會規程」(1938-06-16)，〈昭和 13 年 6 月臺灣總督府報第 3308 期〉，《臺灣總督府(官)報》，國史館臺灣文獻館，典藏號：0071033308a002。

³⁰¹李淑珠，〈日治時期台府展東洋畫「裝框」(額裝) 問題初探〉，《明志學報》47 (2019, 新北)，頁 91。

³⁰²〈臺展邦畫枠仕立〉，《臺灣日日新報》，1927 年 8 月 4 日，夕刊版 2。

³⁰³〈臺展審査に就ての感想 小林萬吾氏口演〉，《臺灣教育》329，(1929, 臺北)，p.113-114。



菲律賓展覽而當地卻苦無東洋畫框時派上用場。³⁰⁴梅檀社的事務所正設在能夠裝裱畫框的神島表具店。即便不是裱褙師的畫家也可能因為創作過程長年需處理材料的手工經驗，加上觀摩裱褙師工作，久而久之摸索出可以自行處理的部分裝裱工作。比如日本畫在繪製時會需要先將紙或絹糊貼在一個暫時的支架板材框架上，叫做「假張り」，是裱褙的前置工作。根據畫家蔡雲巖的說法，小型的作品畫家通常會自行處理這個步驟，大型作品則較為困難。若不想一直頻繁委託表具屋業者，可以找不要的舊襖門（本身已有框架，還有裱具師已裱過）來當底框施作會較為便捷。³⁰⁵蔡雲巖也分享自己創作時的步驟，會根據屏風、掛軸或是會展的巨框設計構圖，顯示新世代的畫家也已能依循不同的裝裱標準來構思創作畫面。³⁰⁶

至於畫框來源，有部分額緣可能是由日本進口移入，比如臺灣博覽會展示中有名古屋的合資會社鈴木製額所出品，³⁰⁷也有廣島出品的額與掛軸，³⁰⁸還有連框帶畫一起販賣的如兵庫縣日本額緣繪畫株式會社出品物。³⁰⁹規模生產的額緣提供消費者更便宜快速的選擇。小部分應該是中國移入的技術者在臺灣本地生產，1928年《台灣民報》上的一則報導便提及，新竹街的華泰指物商與雇傭的華僑何東來、賀品賢以及寧波來的額緣製造工人發生勞資糾紛，店主以銷路不廣為由想要解雇華工。³¹⁰這則訊息可能側面反映出1920年代末期額緣在臺灣人為主的傳統書畫市場中接受度還不高。本地的製框技術也逐漸成熟，模仿日、中製框方法後掌握製框技術的臺灣生產者，能運用臺灣原料做出本地製造的精良商品。從早期可能是由在臺日本人製作的鏡框，像是日治初期總督府欲展示相片時使用的玻璃框裝裱，從設計圖中可以看出開始結合了傳統東方額面與玻璃板的結構（圖37）。³¹¹到1926年已出現臺中的中部臺灣共進會中的賣店業者黃春販賣「美術鏡入額緣」，顯示已有臺灣人業者出現。³¹²期間也有不裝玻璃、偏向傳統書畫鏡片裝法的簡便式畫框，比如臺灣日日新報的廣告推銷可為讀者裱裝報社附贈的伊藤博文書法印刷複製品，此處指的便是一種以木製細框上漆的簡便型日本扁額（和額）（圖38）。³¹³

最後，框的使用率增加並不代表軸的地位下降。除了新興起的玻璃畫框，傳統的卷軸裝裱也不乏新意，裝裱從業者也嘗試研發新材料。臺中人陳國隆在博覽會出品的美術金屬掛軸便打破了裝裱物件由木材和紙、布構成的慣例，也很可能

³⁰⁴郭松年，《望鄉：父親郭雪湖的藝術生涯》（臺北：馬可孛羅，2018），頁133-134。

³⁰⁵蔡雲巖，〈誰にでも描ける日本畫の描き方（三）〉，《臺灣遞信協會雜誌》218，（1940），臺北，頁81-89。

³⁰⁶蔡雲巖，〈誰にでも描ける日本畫の描き方（十）〉，《臺灣遞信協會雜誌》226，（1941），臺北，頁81-88。

³⁰⁷鹿又光雄，《臺灣博覽會誌》（出版地不詳：臺灣博覽會，1936），頁999。

³⁰⁸鹿又光雄，《臺灣博覽會誌》（出版地不詳：臺灣博覽會，1936），頁969。

³⁰⁹鹿又光雄，《臺灣博覽會誌》（出版地不詳：臺灣博覽會，1936），頁955。

³¹⁰〈新竹解決額緣製造華工紛糾双方各有讓步〉，《台灣民報》，1928年8月26日，版1。

³¹¹「養魚池塩田寫真額面請求ノ件」（1897-07-01），〈明治二十九年至明治三十年臺南縣公文類纂永久保存第五十六卷內務門殖產部〉，《臺灣總督府檔案·舊縣公文類纂》，國史館臺灣文獻館，典藏號：00009716064。

³¹²中部台灣共進會，《中部臺灣共進會誌》（臺中：中部臺灣共進會，1926），頁316-322。

³¹³〈本社新聞（伊藤公書扁額裝表）五千號附錄〉，《臺灣日日新報》，1914年6月5日，日刊版6。



可以改善傳統卷軸作品容易耗損的缺點。評委雖覺得其作為美術工藝品價值不大（可能難以推廣），卻也認為現階段在適當指導下不失珍奇趣味。³¹⁴這個試驗品雖然未獲青睞，但卷軸架構中的桿與軸頭，原先都是以木材或骨角材料製作，當業者嘗試以新材料替代時，無疑已是產業前進的一步。

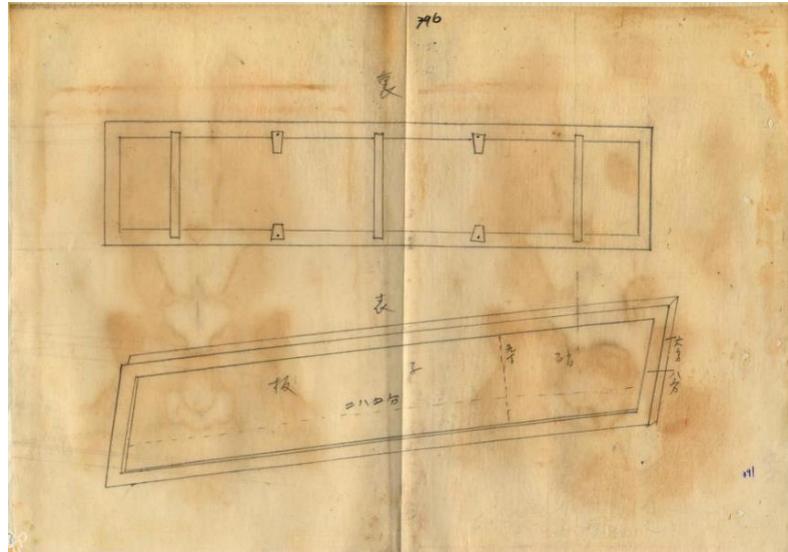


圖 37 寫真額面設計圖

資料來源：「養魚池塩田寫真額面請求ノ件」(1897-07-01)，〈明治二十九年至明治三十年臺南縣公文類纂永久保存第五十六卷內務門殖產部〉，《臺灣總督府檔案·舊縣公文類纂》，國史館臺灣文獻館，典藏號：00009716064。

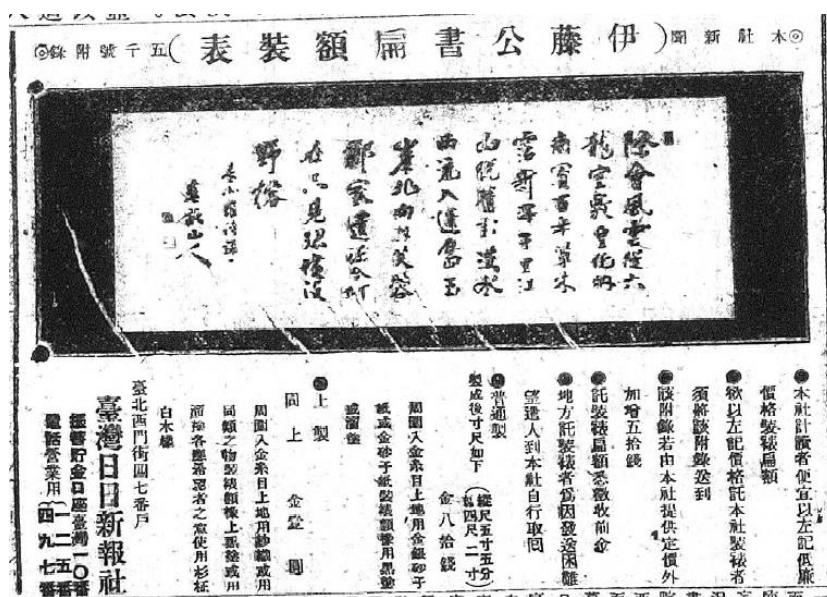


圖 38 伊藤公書扁額裝表

³¹⁴鹿又光雄，《臺灣博覽會誌》（出版地不詳：臺灣博覽會，1936），頁947。

資料來源：〈本社新聞（伊藤公書扁額裝表）五千號附錄〉，《臺灣日日新報》，1914年6月5日，日刊版6。



三、黏著劑：糨糊與樹脂

糨糊是裱裝技術中的關鍵，決定了短期間裝裱的物件能否牢固、服貼筆挺，決定了長時間則裝裱的物件能否保存良好，又能否重新揭裱修復。傳統上糨糊以無筋麵粉（澄粉）調水充分加熱，鍋煮過後使澱粉糊化反應產生黏性。未來若想揭除糨糊也相當方便，沾濕便可幾乎無耗損的除掉。日本與中國在用糊技巧上不太相同，日本講究濃糊，使用新製漿糊量多且稠，但也會製作「古糊」適用在珍貴書畫上。中國則沒有這樣的傳統，用糊唯稀，並且每製新糊。各地的製糊過程中也發展出一些獨特的添加物配方，增加漿糊的黏性以及避免蟲蛀。比如盛行於日本的古糊製作方式，以反覆刮除表面黴菌層、更換新的涼水、在陰涼處低溫貯存發酵約六到十年的方式，達到黏性較低、抗菌、可柔和重揭書畫之效；或是中國古法中添加冰片、明礬、樟腦、白芨、乳香等物，中和漿糊酸性、增加黏稠度以及防蟲。具體配方在各地區略有差異。³¹⁵

在臺灣的案例中，臺灣透過從日本移入小麥麵粉以及本地生產的部分麵粉，基本上不乏糨糊製作的基本材料。因此裝裱業者向一般的麵粉店家便可採購到原料，並且自製糨糊。遵照日式漿糊製造方法，有的裝裱業者意外發現臺灣氣候造成生黴發酵進程很快，小心照料下能以較短時間將新漿糊製出古漿糊好處。³¹⁶然而大部分的情境是，臺灣氣候濕熱將讓裝裱物件的糨糊蠹害嚴重，過濕的天候還可能造成裱件久久不乾，短期則物件黏貼不牢，長期則收納在箱篋中的裝裱物件還很容易發霉。面對蠹害及黴害，除了物理性的改善後天儲藏環境，從糨糊著手調整配方也是一個解決方案。

一種方案是在糨糊中調入天然防蟲植物材料樟樹汁液，兼具增加黏性以及驅蟲之效。臺灣盛產樟樹，自清末即有煉腦，出口居冠。日治時期更是極力開發樟腦產值，供應全球生產橡膠原料。樟腦有防蟲作用，釋放出的天然香氣。然而樟腦對於裝裱材料也有可能造成負面影響。當時的研究已發現，日本的裝裱材料與和服用布一樣善用金屬絲線鑲嵌裝飾，樟腦的金屬酸化作用可能會造成織物連帶變色。甚至裝裱業者若用銅鍋煮漿糊，沾附金屬成分的漿糊若長久與樟腦接觸也可能造成酸侵蝕。³¹⁷然而第一，學術資訊產生到業者接收並改變傳統知識的過程中可能有時間落差，當時的臺灣裝裱業者未必清楚金屬酸化原理，裝裱時也未必都有可逆性修復或是長久保存的觀念；第二，臺灣盛產樟樹，取得便利，無須額外成本，比起需要購買進口的明礬或是中藥材更加划算；第三，臺灣人的裝裱用

³¹⁵杜子熊、李瑋，〈書畫裝潢學〉，頁131-135。

³¹⁶李家安，〈楊如柏先生訪問記錄〉。

³¹⁷萩原亮，〈衣類を食ふ蟲〉，《家事と衛生》12卷6號（1936，大阪），頁62。



材上也較少使用極為昂貴的含金屬織物，而是紙質或是綾絹，影響也許較晚浮現。權衡利弊後，運用少量樟樹汁液增加漿糊黏性並且驅蟲，或是以樟木盒貯放物品，或是在收藏箱篋中放置樟腦仍然是相當實惠且適應在地環境的選項。

從日治時期臺灣裝裱業者的漿（糨）糊使用經驗中可以發現，有適應臺灣常見物種、就地取材的改良做法；也有移植日式做法，卻意外發現在臺灣應變方式；也有考量成本和戰爭時期物資取得難易度，直接取麵筋業者廢水再次利用的取巧做法。

四、「裱裝材料」類別

最後，除了由裝裱業者自行採購各式裝裱所需材料外，日治時期的臺灣究竟有沒有專門的裝裱材料銷售業者呢？

有些買賣裝裱材料的商人會前往中華民國採購，從旅券資料中可以看到（表4）：

表 4 以「裝裱材料買賣為目的」的旅券紀錄

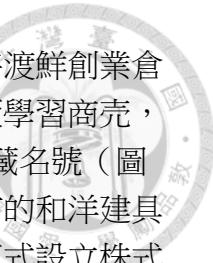
登載年代	姓名	申請地	目的地	旅行目的
1915	陳可應	臺北	福州	表具材料買入
1922	楊長泰	臺中	廈門；福州	表具材料買入
1932	吳炎坤	臺南	廈門	表具材料購入
1932	呂生	臺南	廈門	表具材料販賣
1932	呂炎坤	臺南	廈門	表具材料販賣
1932	劉金泉	臺南	廈門	表具材料販賣
1932	呂炎坤	臺南	廈門	表具材料販賣
1933	呂生	臺南	廈門	表具材料販賣
1933	呂生	臺南	廈門	表具材料販賣

資料來源：《臺灣總督府旅券下付及返納表》，中研院臺史所檔案館數位典藏。

可以注意到這些商人都是在 1910 年代後開始往返採購，又以 1930 年代最為熱絡。另外採購的目的地為福州和廈門，兩地也是臺灣人移居經營裱裝業或是採購書畫的常見目的地。其中的呂生和呂炎坤本身同時也在臺南經營裝裱生意。³¹⁸他們具體採購了哪些材料不得而知，選擇親自採購的原因很可能是因為部分裝裱材料極為小眾，一般商家不會進口；又或者個人輸入能夠避開稅則，方便賺取轉賣價差。這些兼做跑單裝裱材料生意、在臺發展的裝裱業者，很可能最早嘗試裝裱材料生意者。

1930 年代時，專門販售裝裱材料的商家出現了，其中倉橋株式會社是個很有

³¹⁸臺南市勸業協會，《臺南市工商案內》，（臺南市：臺南市勸業協會，1934）頁 10。



趣的例子。經營的倉橋家族來自大阪，創始人倉橋定藏在明治 28 年時渡鮮創業倉橋商店，從事疊建具生意。第二代於釜山第一商業學校畢業後赴大阪學習商壳，於大正 14 年回到釜山開始接手店務，並在創始者過世後繼承倉橋定藏名號（圖 39）。³¹⁹在第二代店主手中，倉橋商店的經營方向發生變化，除了原有的和洋建具與材料製造販売外，也擴及藝術裝裱材料如玻璃鏡類販賣。1935 年正式設立株式會社，該店與同在釜山的家具額緣製造木工所塩谷商店有合作關係，塩谷商店後來更是在 1936 年改名為倉橋額緣合名會社。推測應該是由塩谷商店承攬木作和鏡框製作的部門（圖 40）。此外倉橋商店也展業擴及日本、臺灣，由設在大阪的採購部訂購材料，再送往位於釜山、清津和臺北的商店。³²⁰

橫跨日本、朝鮮與臺灣三地的倉橋商店，在臺灣支店位於臺北市新起町，負責人為岡野甚吉。1938 年發生了一起店員監守自盜材料販賣的事件，並將贓物賣給同行的裱裝材料商。從事件中首先可以得知店中值錢的裝裱材料有貴金屬以及店中裝裱的掛軸。其次可以從報導中看到表具商店在臺灣的支店雇員聘用本島人。其三，表具材料商同業中也有還留在臺灣的中華民國人，且與倉橋商店販售的材料部分相同。最後，購買贓物的中華民國表具商在臺北的太平町執業，他感興趣的物品是掛軸書畫，收受贓物的動機很有可能與該業者以漢人社群為目標客戶，受到局勢影響難以取得貨源有關。³²¹裝裱材料店販賣的商品還包括裝裱用紙材。從總督府或是附隨企業與倉橋商店交易留下的請領憑證中，我們可以看到裱裝材料商店提供的一部分商品。臺灣拓殖株式會社的製本室便在 1938 年支用筆紙墨文具費，向倉橋購買了一百張製作地圖裱裝所需用的「生灑紙」紙張。³²²另外，在 1944 年一份臺北地方法院公示的貨物運送申報資料中，我們還可以到倉橋商店向日本的宇治進貨的線索。貨品是襖材四十包，材積一百六十四才價值二千圓，由宇治的田美商店委託大阪商船株式會社運送。³²³我們因此可以了解倉橋臺北支店的發展狀況仰賴了日臺間的貨運網路，業務上則常常與官方打交道。

總而言之，專營裝裱材料業者出現，暗示日治時期部分城市如臺北已有一定的裝裱業規模。由專營裝裱材料業者擔任材料進口商，供給一般裝裱商家，也供給官方及大企業的裝裱標案。裝裱材料商因而成為該業舉足輕重角色，能夠影響裝裱業的原料價格和分配情況，進而凝聚業界共識。

³¹⁹ 釜山の街角今昔，<http://busan.chu.jp/korea/old/fukei/naka/dcho/kurahashi.html>，（查詢時間：2022 年 3 月 18 日）。

³²⁰ 釜山の街角今昔，<http://busan.chu.jp/korea/old/fukei/ynd/ynsn/siotani.html>，（查詢時間：2022 年 3 月 18 日）。

³²¹ 〈表具材料を 盜み出す 三代續いて店員の惡事〉，《臺灣日日新報》，1938 年 8 月 13 日，夕刊版 2。

³²² 〈昭和十三年六月支払済請求書文書課〉（1938-01-01），《臺灣拓殖株式會社》，國史館臺灣文獻館，典藏號：002-00156。〈昭和十三年六月支払済請求書文書課〉（1938-01-01），《臺灣拓殖株式會社》，國史館臺灣文獻館，典藏號：002-00156。-1。

³²³ 「公示催告」（1944-06-22），〈昭和 19 年 6 月臺灣總督府官報第 682 期〉，《臺灣總督府(官)報》，國史館臺灣文獻館，典藏號：0072030682a007。



圖 39 釜山的倉橋商店

資料來源：釜山の街角今昔，<http://busan.chu.jp/korea/old/fukei/naka/dcho/kurahasi.html>，（查詢時間：2022年3月18日）。



圖 40 與倉橋商店合作經營的塩谷商店

資料來源：釜山の街角今昔，<http://busan.chu.jp/korea/old/fukei/ynsn/siotani.html>，（查詢時間：2022年3月18日）。



裱裝從業者雖然僅是規模非常小且仍保有相當多傳統手工業特性的行業，但是所需物質材料仍然敏銳地近代產業改革以及跨國貿易網路輸送的變革。從各項裝裱物質的分析來看，殖民地臺灣也是二十世紀全球貿易網路上的一環，因此當大時代的社會經濟環境變動時，餘波同樣會對小工匠產生影響。

另外，從裝裱所需物質的角度來看，我們可以發現殖民地複雜的社會環境下，西方事物、日本事物以及中國事物傳入臺灣以及在臺的裝裱從業者適用的過程。即使大部分裝裱材料未必為臺灣自產自造出來，但是裝裱業者能評估成本、取得便利性、消費者偏好以及政策規範後，從貿易網路中、就地或是回收利用取得材料，在本島加工、調整成適用於本島的材料。

最後，這些裝裱物質也促成了裝裱業同業組織發展。掌握裝裱材料的倉橋商店在 1933 年時領導臺北的裝裱同業成立同業組合，嘗試協調資源謀求裱裝業共識。儘管成效不得而知，卻是向來各自為政的裝裱業者首次自發協調業內事宜。戰爭時期各項物質短缺，政府規範要管制價格並分配物資，甚至連裝裱人力服務還要額外課徵特別服務稅。1940 年代起，因應統制政策的規定各地陸續成立了同業組合。例如新竹州表具師組合為配給統制，³²⁴基隆表具商組合和嘉義表具商組合為價格統制。³²⁵經濟統制措施直接統合了各地的裝裱同業，也讓裝裱「業界」首次具體成形。

³²⁴臺灣總督府殖產局商工課，《配給統制ヲ目的トスル組合名簿》（臺北市：臺灣總督府殖產局商工課，1941），頁 22。

³²⁵臺灣總督府殖產局商工課，《配給統制ヲ目的トスル組合名簿》（臺北市：臺灣總督府殖產局商工課，1941），頁 44、62。



第四節 日治時期裱褙業的產業規模與區域發展

第二、三節中我們觀察到日治時期臺灣裱褙業人才、技術、營運模式和材料等在中、日區域間的交流和殖民地特殊情境的雙重影響之下，融合新時代的人事物，逐漸發展出融合中、日兩方傳承兼能適應臺灣的行業生態，並且配合社會環境的變化開發新的行業工作項目，最後逐漸發展出行業秩序的雛型。可以說在日治時期，臺灣的裱褙業確實與過去零散而平緩的發展情況不同，在異文化和新事物刺激下取得突破。

前述案例為我們在有限材料下勾勒出幾幅裱褙業人、事、物的速寫輪廓，捕捉到裱褙業工作者以勞動的身體實踐出的生活片影，但顯然還不夠描繪出該行業的清晰面貌。將目光投向整體行業，思考臺灣的裱褙業在人才、技術與物質等方面的特色是根植於怎樣的整體行業基礎，我們能更加能理解其發展的優勢與侷限。除此之外，實際上全島的發展情形可能並不等速，區域間存在落差。裱褙業在臺灣各區域的發展深受該地區原有的社會條件和殖民時期的區域發展雙重影響，因此區域之間呈現的行業情形略有差異，例如從業人員的分布、種族組成、收費標準等。

最後，關注臺灣的裱褙業發展進程之餘，我們也須進一步思考日治時期臺灣的裱裝業發展究竟算是快還是慢？在臺灣的裱褙業者發展條件究竟算是好還是壞？事實上若與同時期東亞其他地域的裱褙業對照，我們可能會發現臺灣的裱褙業並非行業最先進，卻也能與同時期的大都市比肩。透過橫向比較，臺灣案例對於普世的裱褙研究而言產生了意義。

本節擬運用日治時期的統計調查資料，放回時代、空間的脈絡中詮釋，以檢視日治時期臺灣裱褙業的行業結構以及行業規模隨時間的縱向發展變化，再與同時代其他地區的裱褙業進行橫向比較，以釐清臺灣裱褙業在更廣大地域中擔任的角色與行業地位。

一、全島裱裝產業規模的變化

我們可以從日治時期全島裱褙業的從業人口變化和工作所得變化，略窺這個產業的發展狀態。

1. 裱褙業的職業人數

1905年在臺灣首度實施的戶口調查是日本國境內第一個實施戶口普查。其中的職業調查採用的分類標準為內閣統計局參考了歐美各國的職業分類標準，並調整成較符合日本國情的職業種類後，為適用到臺灣再次與調查所知的臺灣社會現有職業種類對譯、分類結果。³²⁶所有的職業分成大分類「款」、中分類「項」和小

³²⁶〈職業及地位／分類及表章（職業分類）〉，《臨時臺灣戶口調查記述報文》（臺北：臨時臺灣戶



分類「目」三種位階。調查結果另編成《臨時臺灣戶口調查職業名字彙》供未來調查參考，書中還保留下了這些臺灣原生職業的土語（臺語）名稱。³²⁷

在這次調查確立的職業分類中，裱褙業因其規模小，歸類在工業（大分類）下的紙及紙品製造（中分類）下的「裱具」（小分類）細項。³²⁸有進行職業細項調查的唯有 1905 年、1915 年、1920 年和 1930 年四次，其中 1905 年和 1915 年是屬於臺灣的臨時戶口調查，自 1920 年起臺灣併入日本的國勢調查後，調查方法上與日本一樣每五年詳盡和簡易調查規模輪替一次。因此 1925、1935 年的簡易調查中並沒有調查職業項目，而 1940 年雖為大規模國勢調查，然而調查重點已放在有利戰爭時期動員的產業上，比如礦業、運輸業等，裱褙業並不在列。前述四個年份的調查資料便成為我們分析日治時期裱褙業發展趨勢的重要材料。（表 5）

表 5 全島裱褙業職業人數、本副業比例及職業別比例變化

調查時間	1905	1915	1920	1930
總有業數/職業數	194	285	227	367
本、副業比重	7.4	9.2	11.6	27.2
職業別萬分比例	1.1	1.5	1.14	1.8

說明：本、副業比是運用調查中本業為裱褙業的人數除以僅有副業是裱褙業的人數，觀察兩者間的差距比例。數值愈高，代表本業人數愈多，副業人數愈少，也就意味著該職業中大部分工作者都是專門、沒有兼職的人。

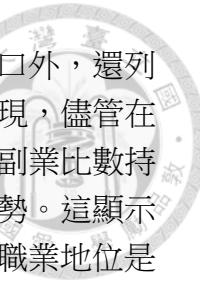
資料來源：整理自臨時臺灣戶口調查部，〈種族、體性及職業目別有業數（實數）、（比例）〉，《臨時臺灣戶口調查結果表》（臺北：臨時臺灣戶口調查部，1908），頁 140-141、161。台灣總督官房臨時戶口調查部，〈體性及職業上ノ地位別有業數（目別）〉，《臨時台灣戶口調查結果表》（臺北：台灣總督官房臨時戶口調查部，1918），頁 198-199。台灣總督官房臨時戶口調查部，〈有業者ノ職業（目別）及職業上ノ地位ヲ種族及體性二分チタル有業數〉，《臨時台灣戶口調查集計原表·第 2 次（大正 4 年）全島》（臺北：台灣總督官房臨時戶口調查部，1917），頁 1106-1107。台灣總督官房臨時國勢調查部，〈有業者ノ職業（小分類）及職業上ノ地位ヲ種族及體性二分チタル職業數〉，《台灣國勢調查集計原表·第 1 回全島ノ部》（臺北：台灣總督官房臨時國勢調查部，1924），頁 712-713。台灣總督官房臨時國勢調查部，〈職業（小分類）別職業數〉，《國勢調查結果表全島編》（臺北：台灣總督官房臨時國勢調查部，1934），頁 180-181。

為了實際掌握殖民地的職業與生產情形，調查中較少以職業「人口」統計，而是以職業「人口單位」如「有業數」和「職業數」計算。職業人口只計算本業

口調查部，1908），頁 138。

³²⁷ 〈職業及地位ノ分類及表章（職業分類）〉，《臨時臺灣戶口調查記述報文》（臺北：臨時臺灣戶口調查部，1908），頁 140。《職業名稱彙》是以臺灣職業名預查報文加上整理戶口調查收回的調查票彙整的結果。

³²⁸ 〈職業及地位ノ分類及表章（職業分類）〉，《臨時臺灣戶口調查記述報文》（臺北：臨時臺灣戶口調查部，1908），頁 136。



的工作人數，而有業數和職業數則是除了本業、全職的裱褙業工作人口外，還列入副業兼職、內職等工作現場常見模式的人口。³²⁹觀察資料後可以發現，儘管在 1920 年的人數略微下滑，裱褙業的職業數整體仍呈上升趨勢。從本、副業比數持續上升來看，副業人口在整體從業者中所佔比重不高，且呈現下降趨勢。這顯示了所有職業人口中絕大部分是專業、專職的裱褙工作者，無論他們的職業地位是業者、雇員或是學徒，換言之這意味著裱褙業的從業者愈來愈專職。

透過職業別萬分比例，我們可以更明確地得知裱褙業從業人員在全島所有職業的從業人員中所佔的數量比重，換言之即行業的規模大小。例如以歷次比例均不到萬分之二來說，裱褙業在臺灣是個從業人員不多、規模非常小的行業。但即便是小行業，若我們以 1905-1930 年間的職業別萬分比例變化來看，仍然可以發現在 25 年間該行業在全島職業中的佔比微幅上升，顯示行業的規模呈現擴大趨勢。

若我們進一步細看歷次的調查資料（表 6、表 7），可以發現歷次的職業調查因為不同時代調查關注重點的不同，調查資料呈現的詳略程度相異。不過歷次調查中的新項目也能帶來觀察職業的分析新視野：

最早的統計資料是 1905 年的臨時臺灣戶口調查，在職業細項中調查的重點包括從業人口與種族、體性以及職業地位間的關係，顯示殖民者關注殖民地的人力資源運用以及人民生計是否穩定以維持殖民地社會治安。可以注意到，本島的裱褙工作者數量是內地人的三倍，另外在職業地位上大部分裱褙從業者都是獨立作業的業者。由於日治時期以前沒有職業人口的相關統計資料，這份數據可以說是最接近殖民前臺灣社會結構樣貌。

1915 年的第二次調查中，基本延續了第一次調查的調查項目。可以很明顯的發現內地人的裱褙工作者職業人數大幅增加。此外職業地位上職工的人口比例也大幅提升，說明部分裱褙業者的經營規模可能發生改變，部分業主出現擴展店面聘僱職員或者與他人合資經營的情形。

以前兩次臨時戶口調查經驗為基礎，1920 年臺灣正式展開第一次國勢調查。調查資料中，可以看到內地人與本島人的職業人數比例已相當接近。外國人工作者數量也有顯著提升。然而 1920 年最顯著的變化是裱褙業的從業人數明顯下降。究竟為什麼 1915 年到 1920 年間突兀的呈現下降，從現有資料中目前沒有辦法得到明確答案。可能的原因包括：第一，因為殖民初期的缺工潮引發的紅利已經趨於平緩，過高的薪資降低消費者需求，進而引發人力過剩，造成行業人口降低。然而外國移入的裱褙業從業人數持續上升，似乎與此推論相反。第三，數目下降

³²⁹有業數計算方式為本業者人口+有其他本業的副業者人口+沒有其他本業的副業者（內職者）人口。〈本業及副業ニ依ル差異（職業別有業數）〉，《臨時臺灣戶口調查記述報文》（臺北：臨時臺灣戶口調查部，1908），頁 180。職業數非以人口計量而是以職業單位，所以當一人同時併有本業副業時，數量計算為二。台灣總督官房臨時國勢調查部，〈有業者ノ職業（小分類）及職業上ノ地位ヲ種族及體性ニ分チタル職業數〉，《台灣國勢調查集計原表·第 1 回全島ノ部》（臺北：台灣總督官房臨時國勢調查部，1924），頁 712-713。

也有可能是調查誤差所致。1920 年的國勢調查與日本內地接軌，部分調查方法和項目名詞（如有業數變為職業數）轉換上可能造成調查上及資料彙整上的誤差。此外 1920 年正逢臺灣的地方行政區劃改變，也有可能造成彙整資料計算上遺漏。

1930 年的國勢調查資料中，可以發現本島人的數量明顯提升，帶動整體裱褙業人數上升，相較之下內地人的成長反而較不明顯。另外可以發現，調查資料在彙編上，呈現全島範圍的職業細項調查項目趨於精簡，取而代之的是以地方區分的調查項目增加，將更多細項彙編收錄在地方別的調查冊中，例如本、副業別項目。

比較 1905-1930 年間各族群裱褙業的職業別萬分比例變化（表 8），還可以發現內地人在內地人所有職業總數中佔的比例似乎較本島人高，若依內地人裱褙業者的客群仍較多是內地人來推論，其行業在內地人口中的需求可能高過本島人。再比較裱褙業中的性別與族群關係變化（表 7），1905-1930 間也可見到本島女性勞動力明顯萎縮。推測原因，本地的臺灣裱褙師則多為家族經營型態，早期家中妻女可能多需協助工作。隨時代變遷，這些婦女可能需要上學或就職，使本島裱褙業的婦女數下降。

表 6 全島裱褙業職業地位分布變化

調查年份	總數	獨立	手助家族	職工及其他
1905	194	145	14	35
1915	285	198	15	72
1920	227	163		64
1930	367			

說明：手助家族指的是協助工作的家人幫手。

資料來源：整理自臨時臺灣戶口調查部，〈種族、體性及職業別有業數（實數）、（比例）〉，頁 140-141、161、180-181。整理自台灣總督官房臨時戶口調查部，〈體性及職業上／地位別有業數（目別）〉，頁 198-199。台灣總督官房臨時戶口調查部，〈有業者／職業（目別）及職業上／地位ヲ種族及體性ニ分チタル有業數〉，頁 1106-1107。整理自台灣總督官房臨時國勢調查部，〈有業者／職業（小分類）及職業上／地位ヲ種族及體性二分チタル職業數〉，頁 712-713。整理自台灣總督官房臨時國勢調查部，〈職業（小分類）別職業數〉，頁 133、180-181。

表 7 全島裱褙業種族與性別分布變化

調查 年份	總數			內地人			本島人			外國人		
	總	男	女	總	男	女	總	男	女	總	男	女
1905	194	169	25	45	44	1	147	123	24	2	2	0
1915	285	258	27	106	100	6	169	148	21	10	10	0
1920	227	221	6	88	86	2	122	118	4	17	17	0
1930	367	363	4	103	103	0	240	236	4	24	24	0



資料來源：與表 6 相同。

表 8 全島裱褙業各種族職業別萬分比變化

	總數	內地人	本島人	外國人
1905	1.1	15.8	0.8	2.4
1915	1.5	16.2	0.9	6.7
1920	1.14	11.5	0.6	9.6
1930	1.8	11.3	1.2	7.8

說明：以不含無業人口的職業數（即有業數）作為分母計算。1905 年內地人有業數為 28509 人，本島人為 1775609 人，外國人為 8371 人。1915 年內地人有業數為 65334 人，本島人 1828725 人，外國人 14867 人。內地人 76291 人，本島人 1904215 人，外國人 17801 人。

資料來源：與表 6 相同。各種族的總有業數另參照台灣總督官房臨時戶口調查部，《臨時台灣戶口調查集計原表. 全島之部》，頁 152、684、1120-1121。

2. 裱褙業的勞動所得

投注在行業中的勞動力資源多寡可能影響或是關連到供需市場中的價格，也就是勞工的薪資所得。釐清裱褙業工作者的所得待遇也能協助我們判斷該產業的發展趨勢。

為了維護經濟穩定，殖民政府每年的例行調查事業中便包括統計臺灣的工資資料，其中以幾種全島從業人口多、攸關食衣住行方面的職業為評估指標，例如大工、左官、人力車夫和僕人等。裱褙業因從業人口較少，並不一定會列在每次調查中單獨成項計算。即便列入計算，因為裱褙業者很多屬於獨立經營的業主，收入可能有部分是論件計酬而非雇傭日薪，造成統計呈現的結果可能僅代表部分雇員、勞工階層的裱褙工作者的收入低標。

從統計資料中所見的全島的裱褙業工人薪資水準，可以發現日薪呈現內地人高、本島人低情形。1905 年內地人平均日薪 1.21 圓、本島人平均 0.58 圓；³³⁰1915 年內地人平均 1.56 圓、本島人平均 0.71 圓；³³¹1920 年內地人平均 3.61 圓、本島人平均 1.66 圓；³³²1930 年內地人平均 2.93 圓、本島人平均 1.47 圓；³³³到 1940 年內地人平均 2.41 圓、本島人平均 1.58 圓。³³⁴薪資數字變化有可能僅為物價波動

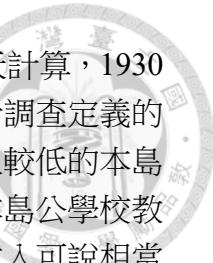
³³⁰臺灣總督府總督官房文書課，《臺灣總督府第九統計書》（臺北：臺灣總督府總督官房文書課，1907），頁 735。

³³¹臺灣總督官房統計課，《臺灣總督府第十九統計書》（臺北：臺灣總督官房統計課，1916），頁 438-439。

³³²臺灣總督官房調查課，《臺灣總督府第二十四統計書》（臺北：臺灣總督官房調查課，1922），頁 450-451。

³³³臺灣總督官房調查課，《臺灣總督府第三十四統計書》（臺北：臺灣總督官房調查課，1932），頁 426-427。

³³⁴臺灣總督府企畫部，《臺灣總督府第四十四統計書》（臺北：臺灣總督府企畫部，1942），頁 294-297。



引發結果，僅能作為收入水準參考。若以一個月平均 26、27 日工作天計算，1930 年代間，一位內地裱褙勞工月收入落在 60-80 圓，以 1937 年全臺家計調查定義的月薪 40 圓至 150 圓間算中產階級的說法，生活水準中等。³³⁵即使收入較低的本島裱褙勞工月工資也勉強可達約 40 圓的中產低標。若以同樣 1930 年本島公學校教師的月薪對照，也與判任官平均 41.3 圓的月薪相差無幾，裱褙業的收入可說相當優渥。³³⁶倘若裱褙業主還有其他兼業或者論件計酬的工作，收入還會更高。比如 1934 年裱褙師陳國龍因與一位福州同鄉合作，賣了一張乾隆字畫給張純甫，單次收益就高達 72 圓。³³⁷雖然這些純屬機遇不定的收入，卻也說明裱褙師群體中的收入可能相差甚多。

二、 裱裝產業全島各區域發展情形

以全島為範圍的調查資料中，我們可以發現日治時期臺灣裱褙業規模逐漸擴大的趨勢，勞動結構依種族、性別呈現差異，這些差異或許也進一步影響了職業勞動的條件，進而可能影響行業發展走勢。

除此之外，我們也可以觀察臺灣各地區的產業發展情形。1905 年的地方職業調查以二十廳的行政單位劃分進行，成為歷次調查資料中職業地區分布呈現的最為詳盡的一次。然而該次地方職業細項調查地調查項目卻最為簡略，僅以職業的男、女體性分布為目標，掌握地方上殖民地戶口職業的基本生理資料。³³⁸1915 年的調查中則以十二廳的行政區劃進行，並進一步加入種族調查項目，顯示殖民地社會種族差異造成的地方上職業工作者的生活差異。³³⁹到了 1920 年正式的國勢調查時，行政區劃已改為五州二廳制，地區職業調查的項目新增了職業地位分析，細緻檢視業主、幹部與一般勞工的地位區別，藉此得以掌握地方各職業勞動的人力資源配置，進而評估職業的發展潛力與趨勢。³⁴⁰最後一次的地區職業細項調查在 1930 年，調查項目中包括種族、體性以及職業型態。此外，或許是為了呼應當時興起的「產業」導向的經濟、國策思考方針，這次的調查兼有產業和職業兩種類別。一種產業中可能彙整了多種職業，比如假使一間裱褙店中包含了裱褙師、

³³⁵臺灣總督官房企畫部，《臺灣總督官房企畫部家計調查報告》（臺北：臺灣總督官房企畫部，1940），頁 3。

³³⁶鄭文棟，《日治時期公學校臺籍教師之薪資研究》（國立中央大學歷史研究所在職專班碩士論文，2018），頁 103。

³³⁷張純甫，《卷密書室札—張純甫日記》第二冊，1934 年 8 月 22 日，未編頁碼。

³³⁸臨時臺灣戶口調查部，〈地方、體性及職業目別有業數（實數）、（比例）〉，《臨時臺灣戶口調查結果表》（臺北：臨時臺灣戶口調查部，1908），頁 200-201、220-221。

³³⁹臺灣總督官房臨時戶口調查部，《臨時臺灣戶口調查集計原表 地方之部 第二次》（臺北：臺灣總督官房臨時戶口調查部，1917），頁 563、568、573、577、582、587、591、596、601、604、608、611。

³⁴⁰臺灣總督官房臨時國勢調查部《臺灣國勢調查集計原表第一回（第三次臨時臺灣戶口調查）州廳ノ部》（臺北：臺灣總督官房臨時國勢調查部，1924），頁 244-245、256-257、268-269、280-281、292-293、304-305、316-317。

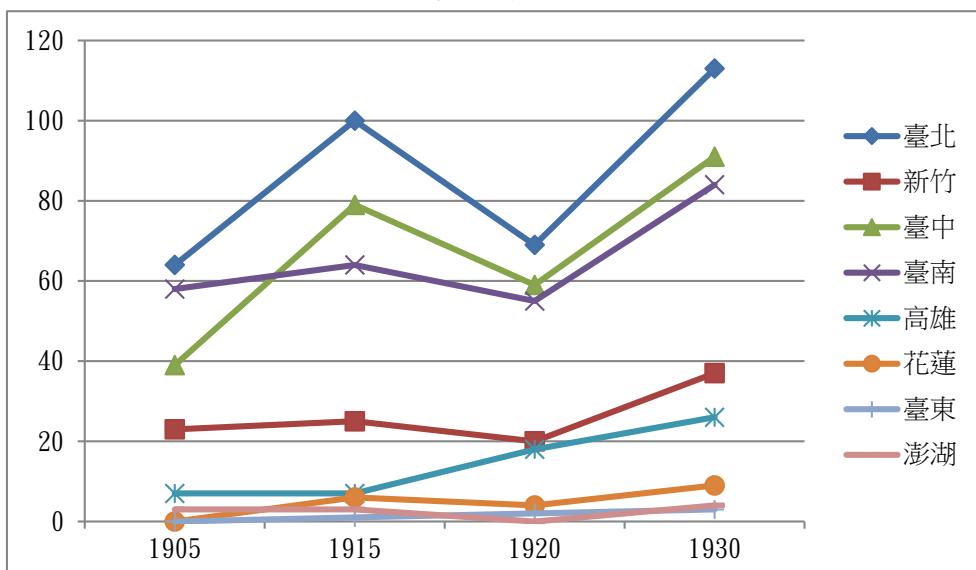


做建築內裝、家具、木工的師傅還有櫃台店員，就有三種職業包含在內。然而在裱褙業中，單獨經營的業主居多，且裱褙師常常能身兼多職，在職業和產業上的統計差異因而不明顯。³⁴¹

由於地方行政區劃經過改制，各地的裱褙業人數不易統一比較。但我們若以1920年之後較穩定的州、廳範圍回推1905年和1915年的資料，進行簡單的地區發展觀察，雖然不精準，仍小有收獲。換言之分類為：將臺北、基隆、宜蘭、深坑，視為臺北州範圍；桃園、新竹、苗栗視為新竹州範圍；臺中、彰化、南投視為臺中州範圍；斗六、嘉義、鹽水港、臺南視為臺南州範圍；蕃薯寮為花蓮廳範圍；鳳山、阿猴、恆春視為高雄州範圍；以及最後的臺東廳和澎湖廳。

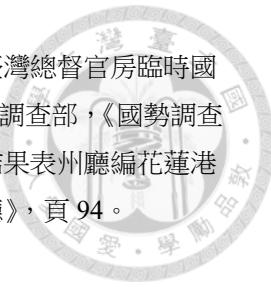
觀察分類地區的發展趨勢（表9），可以發現職業人數在1905-1915年間臺北和臺中地區上升最快，相較之下臺南、新竹、高雄等地區發展就較為平緩。

表9 地方裱褙業發展趨勢



資料來源：整理自臨時臺灣戶口調查部，〈地方、體性及職業目別有業數（實數）、（比例）〉，頁200-201、220-221。臺灣總督官房臨時戶口調查部，《臨時臺灣戶口調查集計原表 地方之部 第二次》，頁563、568、573、577、582、587、591、596、601、604、608、611。臺灣總督官房臨時國勢調查部，《臺灣國勢調查集計原表第一回（第三次臨時臺灣戶口調查）州廳ノ部》，頁244-245、256-257、268-269、280-281、292-293、304-305、316-317。臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編臺北州》，頁169。臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編臺東廳》，頁102。臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編新竹州》，頁148。

³⁴¹臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編臺北州》（臺北：臺灣總督官房臨時國勢調查部，1933），頁169。臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編臺東廳》，頁102。臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編新竹州》，頁148。臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編臺中州》，頁163。臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編臺南州》，頁165。臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編高雄州》，頁147。臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編花蓮港廳》，頁103。臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編澎湖廳》，頁94。



臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編臺中州》，頁 163。臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編臺南州》，頁 165。臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編高雄州》，頁 147。臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編花蓮港廳》，頁 103。臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編澎湖廳》，頁 94。

至於職業在城、鄉之間的分布是否呈現明顯落差？不同於日後日本內地調查中採用的市部和郡部來區分統計，臺灣的統計資料中以重要市街（市）以及剩餘地區的對比呈現城鄉差距。1905 年到 1920 年間我們可以用統計資料中臺北、臺中和臺南「三市街、三市」來判斷城市的發展情形，1930 年時則可以隨都市發展擴展為臺北、基隆、新竹、臺中、臺南、嘉義和高雄「七市」的都市區與剩下的區域來判斷。從三市與全島剩餘區域的職業人數比例到七市與全島剩餘區域的職業人數比例（表 10），經過對照可以發現，比例數值愈大代表愈集中都市，而日治時期臺灣的裱褙業有明顯的城鄉差距，意味著裱褙業的職業人口傾向聚集在都市裡。

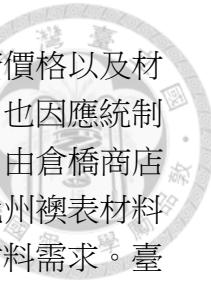
表 10 裱褙業職業人數城鄉差距

	都市	其他區域	城鄉比
1905	89	105	0.85
1915	113	172	0.66
1920	104	123	0.85
1930	212	155	1.37

資料來源：整理自臨時臺灣戶口調查部，〈體性及職業目別三市街有業數〉，《臨時臺灣戶口調查結果表》（臺北：臨時臺灣戶口調查部，1908）頁 286-287。臺灣總督官房臨時戶口調查部，〈三市街二於ケル有業者ノ職業（目別）及職業上ノ地位ヲ種族及體性二分チタル有業數〉，頁 644-645、712-713、778-779。臺灣總督官房臨時國勢調查部，〈三市二於ケル有業者ノ職業（小分類）及職業上ノ地位ヲ種族及體性二分チタル職業數〉，頁 348-349、414-415、480-481。臺灣總督官房臨時國勢調查部，〈職業（小分類）別七市ノ職業數〉，《國勢調查結果表全島編》（臺北：臺灣總督官房臨時國勢調查部，1934），頁 214-215。

不僅職業分布隨地方發展不同呈現差異，職業的所得可能也因地而異。比較後可以發現，種族差異造成的工資差異，不管在哪個地區，本島人的工資平均都只有內地人的一半，或者更少。1940 年代之後，或許是因為價格統制的關係，種族間的工資落差沒那麼明顯。此外，各地區間工資落差極大。月薪最多可差到 3 圓，換句話說光是月薪就可能相差到約 70-80 圓之鉅。³⁴²

³⁴²臺灣總督府總督官房文書課，《臺灣總督府第九統計書》（臺北：臺灣總督府總督官房文書課，1907），頁 735。臺灣總督官房統計課，《臺灣總督府第十九統計書》（臺北：臺灣總督官房統計課，1916），頁 438-439。臺灣總督官房調查課，《臺灣總督府第二十四統計書》（臺北：臺灣總督官房調查課，1922），頁 450-451。臺灣總督官房調查課，《臺灣總督府第三十四統計書》（臺北：臺灣



1940 年代的統制經濟政策下，各地方皆須成立同業組合管理工資價格以及材料。例如原本在 1933 年由臺北市業者自主成立的臺北表具同業組合，也因應統制經濟政策而改組、改變運作方向。³⁴³1940 年時的臺北表具同業組合，由倉橋商店統領，成員 25 人中內臺人皆有。³⁴⁴而後在 1942 年左右又細分成臺北州襍表材料卸商組合和臺北市表具商組合兩團體，進一步區隔不同工作細目的材料需求。臺北州襍表材料卸商組合繼續由倉橋商店領導，凝聚材料批發商，而臺北市表具商組合由同樣販賣材料的高田商店接任，但與一般零售襍貨業者更為緊密。³⁴⁵也就是說，同市襍貨業內部著重不同工作項目的業者間，都難以統一需求，可以想見各地原先就因行業規模不一有落差的工資水準或是販售價格，難免會互相干擾。

最後，各地州或市為單位的表具業同業組合二十四名代表在 1942 年 8 月 25 日聚在台北的北投丸新開懇談會，共商成立全島規模的表具師組合聯合會。由臺北的高田組合長提議、臺中的筒井、嘉義的中島、臺南的志垣以及高雄的橋本等多位地方組合長補充意見。次日眾人在臺北公會堂成立大會，並據各地襍貨業發展實情討論後取得共識，訂定全島統一的裝裱價格。³⁴⁶此舉最主要原因是響應統制經濟政策，雖然我們無從得知這次全島的襍貨業者集結是否發揮了穩定市場的作用，但此舉仍反應了行業努力團結掌握市場規則主動權，一致發展以對應艱辛時局的決心。

從職業分布和工資變化可以看到日治時期地方都市化對臺灣襍貨業的影響，若進一步檢視都市內的職業分布情形，我們將能更理解各地方都市的社會結構、地理條件和發展歷史與職業發展的關連。然而統計資料並無法提供更細節的個別從業者資訊，須配合其他資料運用。觀察現存有限的工商名錄中所列出較為經營有成的商家（例如年納稅額五圓、十圓以上者），雖然無法掌握所有的商家資訊，但是這些店址分布情形概觀以及變遷趨勢仍然可以輔助我們判斷地方上襍貨業的發展情形。以下將以殖民政府關注的三個代表都市—臺北、臺中和臺南為例，檢視都市空間變遷與職業分布的關連。

1. 臺北市與北臺灣都市襍貨業的發展

以臺北的情況為例，目前最早的商工名簿為 1900 年出版的《臺灣士商名鑑》，下卷書中收錄台北、北投、基隆、滬尾以及新竹市街上的重要店家資訊，其餘區域因編著中遭逢火災損毀資料而無法收錄。因為調查訪問難易度有別，店家資訊僅內地人部分較為詳實，本島人店家許多都以「物品販賣業」略過。記載的店家

總督官房調查課，1932），頁 426-427。臺灣總督府企畫部，《臺灣總督府第四十四統計書》（臺北：臺灣總督府企畫部，1942），頁 294-297。

³⁴³〈表具業組合設立〉，《臺灣日日新報》，1933 年 2 月 13 日，日刊版 7。

³⁴⁴臺灣總督府農商局，《臺灣商業統計第二十二次》（臺北：臺灣總督府農商局，1944），頁 168。

³⁴⁵千草默仙，《會社銀行商工業者名鑑》（臺北：圖南協會，1943），頁 462。

³⁴⁶〈表具師的新體制〉，《高雄新報》，1942 年 8 月 27 日，夕刊版 2。

有鈴木商會的裱褙業者鈴木友吉，位於城內府前街三丁目十八番戶（元城內元府直街通り西側）、艋舺地區新起街二丁目八番戶的佐藤龜吉。³⁴⁷前者位於城內主要街道，後者則位於西門外通往艋舺祖師廟的新起街上，位於傳統艋舺聚落的最北緣。這些商家是日人來臺後最早一批從事裱褙業的工作者，多與營造業下附屬的裱褙部門有關，例如佐藤龜吉也與位於新起街一丁目的金城組支店裱褙工人交好。³⁴⁸他們所選的店址或位於早期日人來臺後徵用民宅發展出的城中聚落的要道上，或位於日人在舊聚落邊緣發展出的新社區裡，佔聚落間聯通道路，應該是為了便於通往客戶處。

1912 年杉浦和作編輯的《臺灣商工人名錄》收錄至 1910 年末為止對臺灣開拓有功的諸商工家資料。臺北市內的五間店家清一色都是內地人經營，是因為編著者主觀上決定收錄以及其所能訪問到的店家僅有內地人店家，並非當時市內全貌，像是實際上在營運的佐藤龜吉裱具店便沒有被收入其中。不過根據這些原則篩選出來有影響力的店家，可以發現地址大部分都坐落在臺北城內地區西北角，是當時日本人商店集中區，以及有商家坐落在西門外街，此時那已是日人的新興住宅與商業區。³⁴⁹（圖 41）



圖 41 1910 年臺北市裱褙業者店址地圖

資料來源：底圖為 1911 年〈最新臺北市街鳥目全圖〉。引用自中央研究院人社中心 GIS 專題中心 (2020). [online] 臺灣百年歷史地圖. Available at: <http://gissrv4.sinica.edu.tw/gis/twhgis/> (檢索日期：2022 年 4 月 25 日)

1920 年代的各式職員錄以及工商名錄中出現的店家愈來愈多。1928 年，千草默仙編著、高砂改進社出版的《會社銀行商工業者名鑑》系列中的《全島商工人

³⁴⁷ 上田元胤、湊靈雄，《臺灣士商名鑑》(不詳：にひたか社，1900)，頁 168、231。

³⁴⁸ 〈賭博現行犯〉，《臺灣日日新報》，1903 年 1 月 11 日，版 7。

³⁴⁹ 杉浦和作，《臺灣商工人名錄》(臺北：臺灣商工人名錄發行所，1912)，頁 324。

名錄》內，列出的臺北市內的店家分布除了仍舊集中在城內商業市區者，開始有商家向新街區擴展。因市街改正，此時的地址改以町以及丁目標記。新街區包括日人居住為主的兒玉町以及台北車站鄰近的上奎府町街區，此外還開始收錄臺灣人商家，店址坐落在萬華車站前的新富町街區。該書並未明言店家收錄標準，然而其收錄的商家仍是以日人為主，惟對臺北市商家的範圍定義似乎已隨都市發展而擴大。³⁵⁰與之對照，同年出版的《御大典紀念：臺北市六十餘町案內》蒐羅臺北六十餘町店家為目標，因此收錄的店家更為詳盡，包括本島人的店家。按照種族別標記店家所在地址後可以發現，紅色為內地人店家，綠色為本島人或也有可能為中華民國人店家，種族的區隔相當明顯。³⁵¹（圖 42）

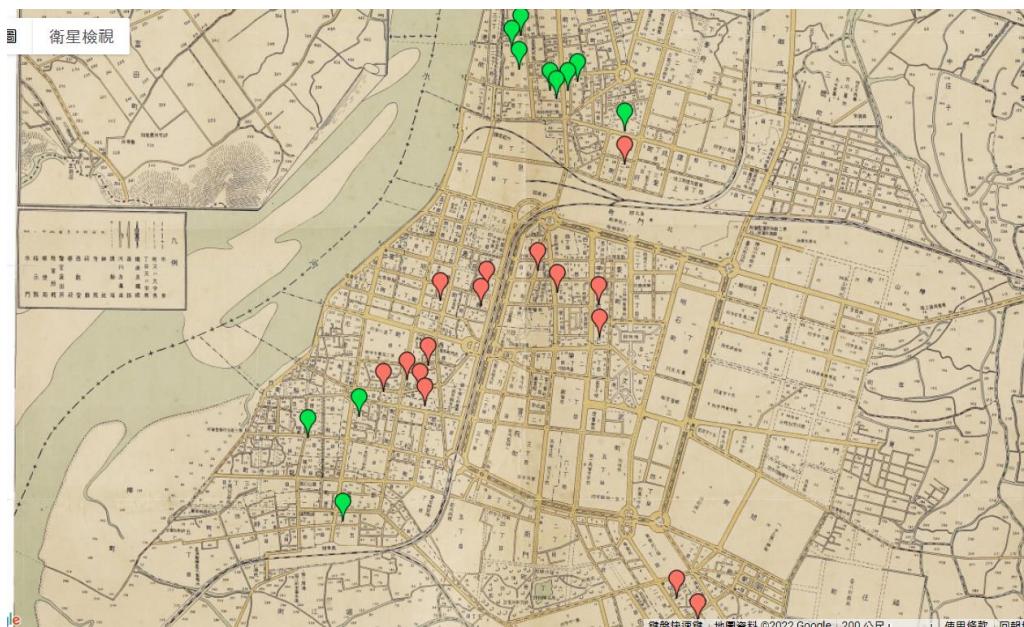


圖 42 1928 年臺北市裱褙業者店址地圖

資料來源：底圖為 1930 年〈臺北市地圖〉。引用自臺灣百年歷史地圖（檢索日期：2022 年 4 月 25 日）

1930 年代到 1940 年代的名簿中，可見店家雖然主要仍分布在臺北市西區，然而也有店家隨都市邊緣東擴。此外工商名簿更出現批發商(卸)和零售商(小)，承包商(請負)或製造商(製)的標記分類區別，提供更詳細的業者服務項目資訊，也顯示都市中裱褙業分工趨於精細。³⁵²（圖 43）

³⁵⁰千草默仙，《全島商工人名錄臺北市商工人名錄昭和三年三月現在》(台北市：高砂改進社，1928)，頁 130-131。

³⁵¹荒川久，《御大典紀念：臺北市六十餘町案內》(臺北市：世相研究社出版部，1928)，頁 238-239。

³⁵²金高佐平，《大臺北民間職業別職員錄》(臺北市：臺北民間職業別職員錄發行所，1935)，頁 347。臺北市勸業課，《臺北市商工人名錄昭和十四年版》(臺北：臺北市役所，1940)，頁 169-170。

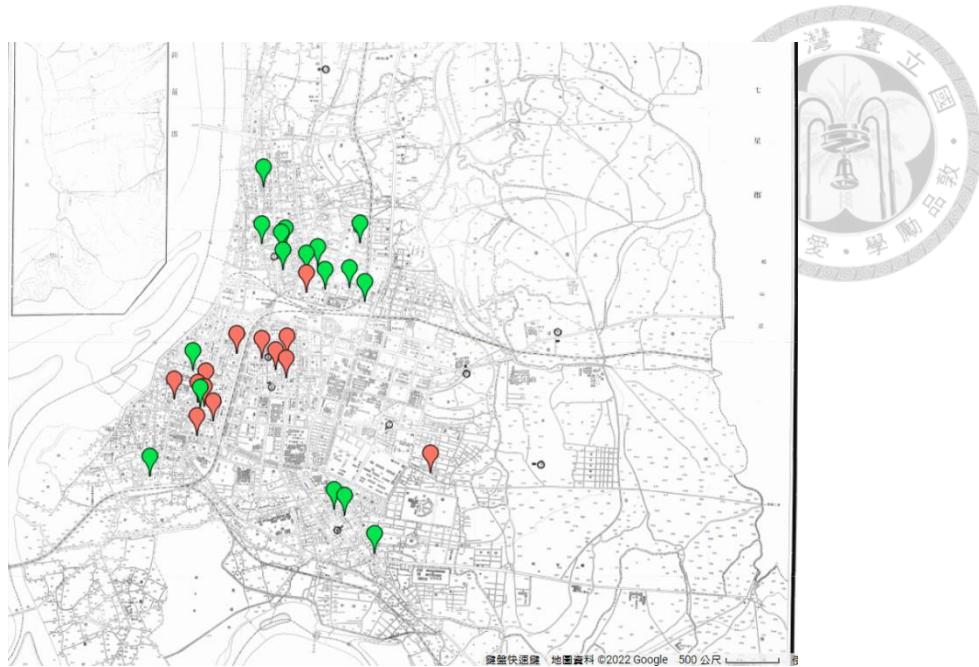


圖 43 1935-1940 年裱褙業者店址地圖

資料來源：底圖為 1936 年〈改正臺北市全圖〉。引用自臺灣百年歷史地圖（檢索日期：2022 年 4 月 25 日）

隨著都市規模日漸擴大，市中各式工商、居住、公共機能趨於完善，日治時期臺北也成為北臺灣最大的裱褙業中心。臺北的中心地位也影響了北臺灣的產業分工模式與區域發展型態。該區域內有較早發展的市鎮如新竹，隨交通重心由水轉陸、產業轉型，由城中老市區外擴的街區逐漸成為新興區域，城市則因串接北部、中部的交通地位維持榮景。³⁵³也有較近期開發的海港城市基隆，因國際貿易的海運能轉接鐵路網通往臺灣各地，帶動市內產業發展，沿港邊規劃的市區日漸興盛。³⁵⁴北部的裱褙產業由基隆—臺北—新竹三市串起的人、物藉公路、鐵路網流通，成為最主要的產業鏈模式。³⁵⁵其餘較次級的市鎮如臺北州轄下的宜蘭街、新竹州轄下的桃園街和苗栗街，僅有零星裱褙業者提供服務。³⁵⁶再次級的街庄則可能完全沒有裱褙業者，或者由兼職其他營生的副業工作者彌補需求。

2. 臺中市與中部都市裱褙業的發展

相較於臺北融合三市街的都市化歷程所形構出的特殊職業分布，臺中市的區域職業分布又是另一種型態，這或許與當地後起新造的都市空間有關。臺中市所在位置原先僅是農業聚落，清末雖一度投入臺灣府城建設，但除了少數幾條街道

³⁵³張德南，《北門大街》（新竹市：竹市文化出版；竹塹文化發行，1998），頁 38-40。

³⁵⁴林朝雄編，《基隆市志卷一·土地志境界篇》（基隆市：基隆市政府，2001），頁 21-22。

³⁵⁵例如新竹業者的裱褙材料仰仗基隆進口、臺北批發。也有臺北的老牌裱褙業者中野表具店選擇到基隆開設分店，或是像佐藤龜吉裱褙店直接搬家到基隆。基隆市勸業課，《基隆市商工人名錄（昭和八年版）》（基隆市：基隆市勸業課，1933），頁 85。鳥居兼文，《臺灣總職員錄（昭和十一年）》（臺北市：南方文化普及會內，1936），頁 341。

³⁵⁶鳥居兼文，《臺灣總職員錄（昭和十一年）》（臺北市：南方文化普及會內，1936），頁 369、505。



鄰近聚落，城牆內大部分地區仍是荒地。日治時期經過 1900 年起歷次市區改正計畫鋪設完備的連外道路網，以及縱貫鐵路貫穿市區後，都市發展範圍與實際上的行政邊界俱向外擴張，市內的產業逐漸轉為第三級的工商服務產業，市中的文化、藝文從業者群體漸漸成形。³⁵⁷裱褙業也隨著臺中市的發展與產業轉型，急起直追其餘都市。

1912 年的工商名錄《臺灣商工人名錄》記載的業者吉田熊楠便是一個例子，他從事家具、裱褙製造業，年繳營業稅可達 15.75 元，可見事業小成。³⁵⁸他也參與了多項臺中市區內的都市公共建築建設，比如 1917 年興建的彰化銀行宿舍。³⁵⁹直到 1920 年代末到 1930 年代初的名錄中，都還可以看到許多也是依託都市建設發展的大小規模裱褙業者。此外，隨著當地文化事業與藝文社群成型，從事藝術品裝裱的較知名業者也獲得關注。³⁶⁰可以注意到，裱褙業者多數分布在鐵道以北的市內較熱鬧工商區域，如新富町、錦町。（圖 44）若以紅色標記內地人店家、綠色標記本島人或者中華民國人店家、紫色為缺乏店主姓名無法判別者，到了 1940 年代時，又比較明顯能觀察到以內地人聚集在市中心，本島人在略外圍一些。（圖 45）



圖 44 1929-1935 年臺中市裱褙業者店址地圖

資料來源：底圖為 1935 年〈臺中市街圖〉。引用自臺灣百年歷史地圖（檢索日期：2022 年 4

³⁵⁷陳靜寬，〈日治時期臺中市的都市化與社會變遷〉（國立中興大學歷史學博士論文，2008），頁 149-168。

³⁵⁸杉浦和作，〈臺灣商工人名錄〉（臺北：臺灣商工人名錄發行所，1912），頁 43。

³⁵⁹林宜君等研究撰稿，〈臺中市定古蹟「彰化銀行繼光街宿舍」修復及再利用計畫成果報告書〉（臺中市：中市文化資產處，2018），頁 113-117。

³⁶⁰如臺中的襯大製造商與材料商山田常次郎，鳥居兼文，〈臺灣總職員錄（昭和十一年）〉（臺北市：南方文化普及會內，1936），頁 585。比如兼營書畫買賣的永和齋店主施壽柏，同時是中部書畫協會會長。陳永清，〈台灣商工業案內總覽〉（台北：東明印刷合資會社，1934），頁 338。

月 25 日)

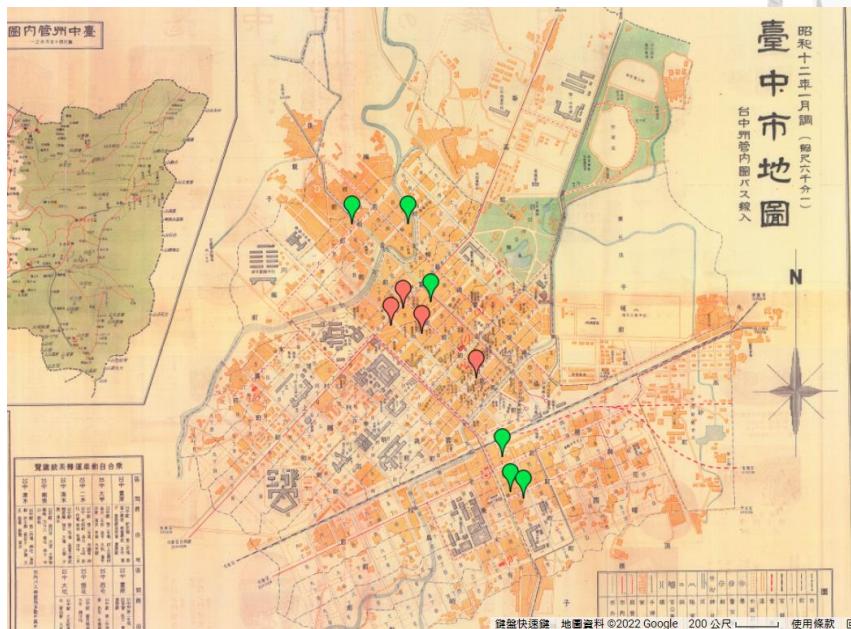


圖 45 1941 年臺中市裱褙業者店址地圖

資料來源：底圖為 1937 年〈臺中市地圖〉。引用自臺灣百年歷史地圖（檢索日期：2022 年 4 月 25 日）

相較於臺中市大刀闊斧的建設新市鎮，裱褙業者也從營建工作轉向多元發展，較早開發的城市彰化則穩健轉型，保有較多傳統結構。清代鹿港因為與中國的對口貿易以及與臺南府城間的通運興盛，比鄰的城邑彰化因地處交通樞紐可集散中部農產品再送往鹿港，也成為中部的工商、文化要地。在鹿港沒落後，彰化因為居中部貨物集散地，成為了臺中的衛星市鎮。³⁶¹然而或許也正是因為不若臺中重要，內地移入的裱褙業者較少，商工名錄中收錄的彰化業者反以本島業者居多。³⁶²

無論如何，臺中市的崛起與次級城市彰化市的機能轉向牽動了中臺灣的經濟重心變化，此區域內裱褙業的分布變化也最為劇烈。過去分散在鹿港等市鎮的業者，趨於集中移往主要臺中、次要彰化的雙市核心，反之原先分散在中臺灣較早開發的地方市鎮如鹿港、霧峰的裱褙業者逐漸減少。消費者捨近求遠到都市的行為也說明了這點，例如總督府營繕課每年發包的修繕標案中，鹿港的官舍最後往往由臺中及彰化的業者承包。³⁶³但中臺灣區域內有些地廣人稀的區域可能會有不同的情形，比如南投郡轄下交通不便，在零星市鎮如竹山反而會有駐街庄的個別

³⁶¹ 國立彰化師範大學地理學系，《彰化市志》（彰化市：彰化市公所，1997），頁 415-417。

³⁶² 彰化市役所，《彰化商工人名錄（昭和十四年）》（彰化市：彰化市役所，1939），頁 94-95。

³⁶³ 〈疊及襯修繕工事施行認可、指令第九四五號（鹿港出張所）〉，《昭和十三年會計十年保存第九冊（官有財產）》，臺灣總督府專賣局公文類纂。檢索自中央研究院臺灣史研究所「臺灣史檔案資源系統」。<http://tais.ith.sinica.edu.tw>，檢索日期：2022 年 4 月 27 日。

裱褙業者壟斷，該店在 1920 年代還成為文化協會集會的據點。³⁶⁴

3. 臺南市與南部都市的發展

清代臺灣最大都市臺南的裱褙業職業變遷又是不同的形態，處處可見濃厚的歷史因素影響痕跡。1895 年南部仍是人口最多的區域，臺南是臺灣最大的都市。然而隨著殖民者加速建設臺北，二十世紀初臺北已躍升為臺灣最大都市，在工商居住職能上與臺南平分秋色。在裱褙業的發展中也可以看到這個現象，清末的臺南安平縣已有一定規模的裱褙工匠時，臺北還只是正在營建中的城池，周遭市街有少量的店家。然而到 1905 年第一次戶口調查時，臺北的裱褙業職業人數已超過臺南。³⁶⁵不過也因為較早發展，臺南都市發展過程中，雖也有市區改正劃分新街區和街道、引進公共建設，卻和幾乎平地而起、大幅改造的臺中以及不斷外擴連結舊市街、新建郊區的臺北不一樣，保留下較多原本的都市結構。這也讓不少本島的裱褙業者保留了原臺灣府城內的習慣，在都市改造的過程中沒有太大變遷。

例如從 1930 年代的名簿中可以發現這種新舊住民混雜的現象。1934 年《臺南市商工案內》顯示，臺南市的裱褙業者都分布在市內經過市街改正後設立的四個圓環圍起的黃金地段。本島籍的業者有些會倚廟開店，既為廟宇服務，也藉著廟宇聚集的人潮招喚客人。內地人業者也喜好圓環附近的商業區。除此之外並沒有明顯區域的種族分野。原因可能是臺南市街區開發較早，後來的都市規劃也沒有改變市內的重點區塊，造成無論本地店家或市內地移民的新店家都圍繞「蛋黃區」開業的現象。³⁶⁶（圖 46）



圖 46 1934 年臺南市裱褙業者店址地圖

資料來源：底圖為 1936 年〈臺南職業別明細圖〉。引用自臺灣百年歷史地圖（檢索日期：2022 年

³⁶⁴〈文協紀念會 警察特別警戒〉，《臺灣新民報》，1932 年 1 月 16 日，版 9。

³⁶⁵臨時臺灣戶口調查部，〈地方、體性及職業目別有業數（實數）、（比例）〉，頁 200-201、220-221。

³⁶⁶臺南市勸業協會，《臺南市商工案內》，（臺南市：臺南市勸業協會，1934），頁 9-10。



在較早發展的南臺灣市鎮中，可見到類似於臺南的發展趨勢，工商名錄上收錄的知名店家以臺灣店家為主，內地人較少。例如臺南州的嘉義，過去諸羅城文風鼎盛，日治時期成為阿里山林業木材集運城市後更是工商業蓬勃發展。市內過去的米街搖身一變成為美街，街上裱褙業者為都市中大大小小住宅以及文人、畫家服務。³⁶⁷但也有因為市鎮隨當地產業發展重心而改變結構者，比如高雄州的高雄、屏東。高雄市過去因打狗港成為南部最大交通樞紐，其街區為鐵道和港口工程雙重影響下重新規畫出的新城市。³⁶⁸市內裱褙業者多為內地移民，仰靠都市營造起家，店址多座落在港邊區域，例如湊町的高木游龜江與齊藤芳南，還有堀江町的小澤雪香堂，都在填海造陸的區域。高雄還有表具業者兼業製作、販賣花鰹節（鰹魚乾片）者，相當具港都特色。³⁶⁹

屏東在清代時期因做為主要對外貿易港口而繁華的市鎮里港、東港，分別因河運沒落和殖民政府撤除統制初期的僅准許中國戎克船的特別貿易港地位後影響力下降，1920 年代時從連絡中國閩南商貿的南部窗口轉為普通地方型漁港城鎮。反觀傳統上因米業發展的市鎮阿猴，因日人營建縱貫線鐵道連通高雄到屏東，大力引進日資扶植的現代新式糖業以及熱帶農漁業使造就了新興富庶的阿猴街，最後成為新規劃的屏東市。³⁷⁰從 1940 年《屏東市商工人名錄》收錄的店家來看，中華民國移民張祝亭、日人今村宗三郎及山口喜三郎，集合了舊日與南中國的連結以及現代進駐的日人移民，這三人儼然是屏東轉型的縮影。³⁷¹

這些或新或舊的都市個別吸納了周邊街庄的消費者，也讓南部都市的裱褙業比較沒有明顯中心，呈現多點狀的發展。

4. 東臺灣的發展

若說臺灣西部都市的裱褙業發展是地方社會與新置入都市空間、新移民間的漸融結果，臺灣東部就是明顯的政策介入而成。東臺灣包括臺東街和花蓮港街兩區。殖民政府的治理下，東臺灣是特殊的區域。它既是統治的邊緣區，至清晚期才很有限的開始正規治理，有著遺世而獨立的閉鎖特性。但它也是移民政策的特殊區域，充斥著殖民者開拓實驗計劃，比如官營移民村。³⁷²兩種特性疊加下，東臺灣的都市發展與時局政策走向可說是密不可分。

東臺灣的裱褙業幾乎沒有所謂的城鄉差別，因為所有的工作者都在少數較為熱鬧的市中心。這裡的裱褙工作者長期以來全部都是移民的日本人，直到約 1940

³⁶⁷ 嘉義縣政府，《嘉義縣志·藝術志》（嘉義縣：嘉義縣政府，2009），頁 8。

³⁶⁸ 劉碧珠，〈日治時期鐵道與港口開發對高雄市區規劃的影響〉，《國史館館刊》47（2016，臺北），頁 39-41。

³⁶⁹ 高雄市役所，《高雄市商工人名錄（昭和十四年）》（高雄市：高雄市役所，1939），頁 164。

³⁷⁰ 鄭力軒，《重修屏東縣志：產業形態與經濟生活》（屏東市：屏東縣政府文化處，2014），頁 54-55。

³⁷¹ 屏東商工會議所，《屏東市商工人名錄》（屏東市：屏東商工會議所，1940），頁 45。

³⁷² 翁純敏，《吉野移民村與慶修院》（花蓮縣：花蓮縣青少年公益組織協會，2007），頁 29-36。



年代才出現本島的工作者，推測很有可能是本島學徒接班。因為地廣人稀，在地人口可能不足以支撐產業發展，這裡的業者也常會從事副業，比如花蓮港的大和屋原先應該是文具、紙店，但是也從事裱褙業務。³⁷³

三、東亞地區的裱裝業發展規模橫向比較

當臺灣的裱褙業在逐漸形成具規模的行業時，東亞各地區的裱褙業也同樣經歷由傳統工匠轉型成適應現代社會職業形式的變化，惟速度因各地原有的社會環境不同而異。區域間發展速度的差異也推動了裱褙業人才跨域流動。

若將臺灣與同時期的東亞其他區域，包括中國以及日本、朝鮮比較，臺灣的裱褙業又處於怎樣的位階之中呢？同屬日本帝國範圍內的日本、朝鮮和臺灣都有進行五年一次的國勢調查，其中 1930 年三地均進行了職業細項人口調查。儘管三地對職業細項調查的內容有些微差距，比如說日本和朝鮮並沒有調查副業人口，臺灣除了有區別兩者外還有統計職業數，但仔細換算或者選擇相同項目後進行比較，仍然可以盡可能地統一比較基準。³⁷⁴

至於中國方面，因為長期缺乏穩定且統一的政府機構，始終沒有進行過全國性的職業普查。因此中國方面的資料須仰賴個別城市政府較為詳盡的調查，以及日本長年透過租界、領事館在中國蒐集的資料，才能拼湊出基本輪廓。如此一來即缺乏與其他地區比較的基礎，故暫略而不提。以這些資料基準交互比對後，我們可以嘗試評估日治時期臺灣裱褙業發展的成果。

1. 日本

1930 年的職業小分類別調查中顯示（表 11），全日本的裱褙業人口共 23465 人。在日本地方各府縣中，裱褙業人口最多的地區為東京府，其次職業人口有超過千人的依序為大阪府、京都府、愛知縣、兵庫縣、福岡縣。³⁷⁵以首府東京府來說，位於東京市的裱褙業人口超過一半。大阪府中裱褙業人口更是接近八成都在大阪市，顯示裱褙產業傾向於集中在都市區。³⁷⁶

表 11 1930 年日本裱褙業職業人口、職業別萬分比例比較

地區	總人口數	職業人口	職業別萬分比例
日本	64450005	23465	3.6

³⁷³陳永清，《台灣商工業案內總覽》（台北：東明印刷合資會社，1934），頁 392。

³⁷⁴此處統一以職業人口而非職業數進行比較，為配合日、朝兩地使用職業人口計算，在換算臺灣的職業比例時將會選擇計入無業者的「總職業人口」當作分母，不同於前述戶口調查和國勢調查中以「有業總人數」當作分母呈現的結果。

³⁷⁵內閣統計局，〈職業（小分類）別人口—全國〉，《國勢調查報告·昭和 5 年第 2 卷》（東京：東京統計協會，1935），頁 2-3、8-9、14-15、74-75。

³⁷⁶內閣統計局，《國勢調查報告·昭和 5 年第 4 卷府縣編東京府》（東京：內閣統計局，1933），頁 60-61、66-67。

東京府	5408678	4050	7.5
東京市	2070913	2305	11.1
大阪府	3540017	1628	4.6
大阪市	2453573	1286	5.2

資料來源：整理自內閣統計局，〈職業（小分類）別人口—全國〉，《國勢調查報告·昭和5年第2卷》（東京：東京統計協會，1935），頁2-3、8-9、14-15、74-75。《國勢調查報告·昭和5年第4卷府縣編東京府》（東京：內閣統計局，1933），頁60-61、66-67。《國勢調查報告·昭和5年第4卷府縣編大阪府》，頁72-73、78-79。

以職業收入來說，日本主要都市的裱褙業勞工薪資低於同時期新開發地區水準。這很有可能是因為勞工供給較為充足的緣故。從1880-1890年間的薪資水準中可以知道，新開發區的工資會因為缺工而比已成熟的市場高，比如北海道就比同時期的裱褙重鎮京都還高。³⁷⁷日本內部普遍並沒有突發大量需求、市場相對穩定時，則有可能另受到物價水準等因素影響，在物價高的地方會抬升勞工工資，例如首都東京的勞工歷年平均工資就高於大阪。（表12）

若再與前文述及的臺灣裱褙業平均工資對照，1905年內地人平均日薪1.21圓、本島人平均0.58圓；1915年內地人平均1.56圓、本島人平均0.71圓；1920年內地人平均3.61圓、本島人平均1.66圓；1930年內地人平均2.93圓、本島人平均1.47圓。³⁷⁸可以印證臺灣確實有較優的工作待遇，可能吸引日本的勞動力移入。

表12 日本裱褙業勞工工資比較（取五年平均值）

時間	全國	東京市	大阪市
1900-1905	0.53	0.86	0.56
1906-1910	0.71	1.01	0.56
1911-1915	0.91	1.04	0.81
1916-1920	1.2		
1921-1925		3.23	1.74
1926-1930		2.73	2.5
1931-1935		2.4	

³⁷⁷直到1890年時，北海道的裱褙工人平均日薪0.4圓，而京都的工人日薪為0.287圓。京都府，《京都勸業統計報告·第6-7回》（京都：京都府內務部第二課，1890），頁85-86。京都府，《京都勸業統計報告·第8-9回》，（京都：京都府內務部第二課，1892），頁116，、京都府，《京都勸業統計報告·第18回》（京都：京都府內務部第二課，1902），頁269-270。久松義典，《北海道通覽：開拓指鍼》（不詳：久松義典，1893），頁539-541。

³⁷⁸臺灣總督官房統計課，《臺灣總督府第十九統計書》，頁438-439。臺灣總督官房調查課，《臺灣總督府第二十四統計書》，頁450-451。臺灣總督官房調查課，《臺灣總督府第三十四統計書》，頁426-427。臺灣總督府企畫部，《臺灣總督府第四十四統計書》，頁294-297。臺灣總督官房企畫部，《臺灣總督官房企畫部家計調查報告》，頁3。

1936-1940		2.85	
-----------	--	------	--

說明：以五年為單位，取五年平均值。

資料來源：整理自帝国通信社，《日本經濟年鑑·第1回(大正3年)》(東京：帝国通信社，1914)，頁1236、1239、1241、1248。建築資料協會，《日本建築資料癡達史；社團法人建築資料協會十五年史》(大阪：日滿工業新聞社，1938)，頁138-139。



2. 朝鮮

1930年的調查中，全朝鮮的裱褙業本業人口共有1409人。裱褙業人口最多的地方行政區為京畿道，其次職業人口超過百人者依序為慶尚南道、咸鏡南道、平安南道和慶尚北道。首府京畿道的裱褙業人口同樣也超過半數位於主要都市京城府，呈現出集中市區的傾向（表13）。

表13 1930年朝鮮裱褙業職業人口、職業別萬分比例比較

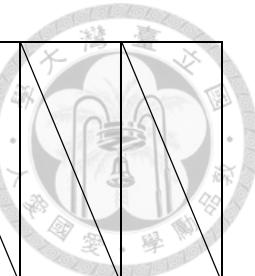
地區	總人口數	職業人口	職業別萬分比例
朝鮮	21058305	1409	0.67
京畿道	2157413	502	2.3
京城府	394240	390	9.9
慶尚南道	2135716	124	0.58
釜山府	146098	66	4.5

資料來源：整理自朝鮮總督府，《朝鮮國勢調查報告·昭和5年全鮮編第1卷結果表》(京城：朝鮮總督府，1934)，頁134、138、144-147、160-163。《朝鮮國勢調查報告·昭和5年道編第1卷京畿道》(京城：朝鮮總督府，1933)，頁112-117、136-141。《朝鮮國勢調查報告·昭和5年道編第7卷慶尚南道》，頁100-105、124-129。

再觀察一份朝鮮各地主要城市的裱褙師工資比較表，可以發現朝鮮和臺灣一樣，種族差異導致了收入差異。工資水準以內地人最高，朝鮮人次之，少數在朝鮮的滿州國或中華民國人最末（表14）。

表14 朝鮮主要都市裱褙業工資比較

時間	種族	京城	木浦	大邱	釜山	平壤	新義州	元山	清津	大田
1932	內地人	2.99	2	2.3	2.4	3.2	2	3	3	
	朝鮮人	2.15	1	1.29	1.4	1.2	1.2	1.5	2	



	滿州國人及中華民國人	1.82					1.2			
1935	內地人	3.18	1.7	2.33	2.37	3.1	2.5	2.4	2.75	
	朝鮮人	1.7	0.93	1.3	1.51	1.1	1.2	1.5	1.84	
1942	內地人	5.21	3.5	2.57	4.49	4.5	4.7	3	3.95	3.8
	朝鮮人	3.44	3.5	2.85	3.55	3.7		2	3.46	2.4

資料來源：朝鮮總督府，《朝鮮總督府統計年報·昭和 10 年》（京城：朝鮮總督府，1937），頁 252。

比較 1930 年日本、朝鮮與臺灣的統計資料（表 15），我們可以發現日本的裱褙業規模最為龐大，擁有最高的職業別比例萬分之 3.6。這意味著在日本所有職業人口中，裱褙業人口所佔的比例高於朝鮮和臺灣。其次是臺灣，和第三名朝鮮在伯仲之間。³⁷⁹朝鮮雖然全鮮裱褙業總人口高於臺灣，然而因為總職業人口數量遠高於臺灣，換算下來整體職業規模反而略遜一籌。

接著我們以三地裱褙業人口最多的地區進行相同行政層級比較，臺北州遠輸日本裱褙業人口最多的東京府和次多的大阪府，與朝鮮相比也不及京畿道，但勝過朝鮮次高的慶尚南道。³⁸⁰這顯示日本無論全國規模或是前兩大都市規模都勝過殖民地同層級地區，而臺灣首府的規模介於朝鮮的京畿道和慶尚南道之間。另外，臺灣贏在整體、輸在首府，顯示臺灣地區間的裱褙業發展應較朝鮮平均。

在都市層級的比較中，因為臺灣的職業細項七市調查僅有職業數資料，沒有本、副業人口資料，調查項目中的職業千分比例是針對職業數計算得出。為了與日本、朝鮮都市公平比較需要經過一些換算：1930 年臺北州裱褙業的職業數中有 1 名副業者，假使臺北州唯一的一個副業人口是臺北市人，那臺北市的裱褙本業人口應為 $89-1=88$ 。臺北市的本業人口總數為 81163 人，以 $88/81163$ 後我們能得到較真實的職業人口比例萬分之 10.8。將臺北市與同層級行政單位比較，可以發現臺北市僅次於東京市且相差不遠。這顯示臺北州內的裱褙業人口集中在都市的程度極高，也說明了截止 1930 年為止臺北市裱褙業的榮景。

³⁷⁹臺灣部分為配合日、朝使用職業人口（354 人）除以含無業者的總調查人口（4592597 人）計算。

³⁸⁰臺北州部分以職業人口 112 人除以含無業者的總調查人口 913531 人計算。



表 15 日、朝、臺裱褙業職業別萬分比例比較

地區	日本		朝鮮		臺灣
職業別萬分比例	3.6		0.67		0.77
地區	東京府	大阪府	京畿道	慶尚南道	臺北州
職業別萬分比例	7.5	4.6	2.3	0.58	1.22
地區	東京市	大阪市	京城府	釜山府	臺北市
職業別萬分比例	11.1	5.2	9.9	4.5	10.8

資料來源：整理自表 2、表 3。台灣總督官房臨時國勢調查部，〈職業（小分類）別職業數〉，頁 180-181。以及臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編臺北州》，頁 169。臺灣總督官房臨時國勢調查部，〈職業（小分類）別七市ノ職業數〉，頁 214-215。

最後比較東亞各地區的裱褙業發展規模與勞工的收入市場行情，可以發現新開發地區的收入水準往往高於已有成熟穩定供應市場的地區，例如 1880 年代持續鼓勵移民進駐的北海道，或者是後來的臺灣以及朝鮮之於日本。對於市場趨於飽和的地區，如日本而言，競爭較小的海外新天地具有誘因。此外對殖民者來說，殖民地的生活物價相對母國便宜，又因為殖民優勢能夠享有比本地人更高的收入待遇，只要不耽溺於過度奢華的享受或是沾染生活惡習，應該能小有成就。這或許正是日本的裱褙業者往海外移動的誘因。(表 16)。

表 16 1931-1932 東京、京城、臺北裱褙業工資比較

時間	東京	京城	臺北
1931	2.4		3
1932		2.99	

資料來源：建築資料協會，《日本建築資料発達史；社團法人建築資料協會十五年史》(大阪：日滿工業新聞社，1938)，頁 138-139。朝鮮總督府，《朝鮮總督府統計年報·昭和 10 年》(京城：朝鮮總督府，1937)，頁 252。1933-台北市役所-《台北市統計書》，頁 144-145。

日治時期臺灣裱褙業的產業組成結構顯示裱褙業規模呈現擴大趨勢。若將臺灣裱褙業與同時期鄰近地區的裱褙業橫向對照，可以發現臺灣、朝鮮的裱褙業薪資待遇，對於日本的裱褙業者來說優於日本，創造人才流動的動機。到 1930 年代時，臺灣裱褙業的規模與同時期鄰近的日本、朝鮮相比，其實毫不遜色。這也提

示臺灣即便在裱褙技術、經營模式以及裱褙的物質材料上仍仰賴日本、中國輸入，是東亞地區裱褙產業鏈中較為下游者，但臺灣社會的裱褙消費卻不容小覷，足以支撐起蓬勃的裱褙產業。





第五節 小結

第三章梳理臺灣裱褙業自清代初萌到日治時期產業成形的經過，顯示臺灣的裱褙業從清帝國邊陲僅有能裱褙簡單民生需要物件的零星工匠，到日治末期已能初步形成勞動力充足、有同業組織、有共同的規範產業，雖然有戰爭時期殖民地經濟統制政策加速推進的緣故，但也不能忽視產業發展過程中，二十世紀日、中人才技術與裱褙所需的基礎物質材料交流網路的支援。

與第二章中近代日本和中國的裱褙業發展情形相比，我們可以發現臺灣的裱褙業與日本和中國的裱褙業適應當代社會變貌的途徑不同。臺灣的裱褙業並沒有明顯的傳統包袱，發揮結合外來事物、靈活融混適用的特質後，成功找到適合的經營模式。因此雖然在臺灣裱褙技術、經營模式以及裱褙的物質材料上仰賴日本、中國輸入，是東亞地區裱褙產業鏈中較為下游者，但臺灣到 1930 年代時，卻已能發展出足以與鄰近地區比擬的規模。這也顯示臺灣有足夠發達的裱褙消費來支撐當下的產業規模。下一章中即將檢視臺灣蓬勃的裱褙消費成因，以及消費者消費了什麼，又有什麼因素影響了他們的消費選擇。



第四章 生活中裝裱品味與使用習慣

前一章我們仔細分析了日治時期臺灣裱褙業發展的歷程。如果就裱褙業的從業人口而言，在臺灣全體產業中似乎無足輕重，然而產業的價值不能僅看從業人口規模，還必須要視其產物在人們生活中的使用情形，才能評估該產業具有何種重要性。這種混合了中、日人才技藝、材料，規模擴展遍及全島的裱褙產業，究竟對臺灣人的生活帶來何種變化？本章擬從日治時期臺灣社會使用裱褙物品的生活習慣，例如掛軸、卷軸、畫框或是屏風、障子與襯等物件，以及在生活空間中擺放陳設裱褙物品的方式與衍生出的裝裱品味等面向，檢視裱褙業的變化在實際生活中造成的影响。

第一節 殖民者輸入的圖像

一、日本本地的品味與使用習慣變化

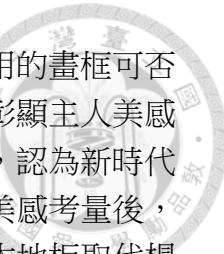
日本的建築在明治維新後不斷摸索轉向現代的形式，然而改造完建築構造與外觀後，室內的裝潢及陳設也開始成了問題。傳統的裝飾指引中泰半是配合茶道精神欣賞茶掛，或者講究裝裱方式與書畫主題是否適切。新式的建築無疑需要新的裝飾方法。日本明治初期到中期的室內裝潢設計，嘗試融合歐美華麗的新藝術式家具、帶有殖民地熱帶風情的擺件以及日式傳統擺設，折衷混搭成風尚。皇族親王、政界政要乃至商界富商的宅邸紛紛改頭換面，例如不少華族都擁有同時掛有西方油畫作品與日本掛軸的床之間，以及堆置了一整間中國和日本骨董的洋室。他們對待傳統裱褙物品的方式也發生改變，過去只會短暫張掛的掛軸像是西洋繪畫一樣半永久的掛在貼了壁紙的牆面上，極力妝點每一寸空出來的室內空間，頗具英國維多利亞時期的裝飾品味。³⁸¹

二十世紀初，嘗試新裝潢的風氣也不再由豪奢的上流社會專美於前，逐漸下移到中產階級的生活。報刊雜誌的相片將上流階層的裝飾喜好展示在一般平民眼前，提供了幻想、模仿的管道。相關的西洋裝飾論述也傳入日本，並且動搖了日本傳統由男性主人裝飾空間的觀念。³⁸²一次世界大戰後，受美國影響的文化住宅構想大受新興中產階層歡迎，向空發展的二層住宅、結合西式的應接間建築構造等特色，都為居住者在佈置室內時帶來新的挑戰。³⁸³與此同時，建築工藝協會發行的會員誌《建築工藝叢誌》中記載了這段 1910 年代到 1920 年代間日本舊的生活空間、生活習慣和新事物磨合的過程。會員中的建築師、工匠、住宅使用者不停地討論住宅設計與家具和裝飾品該如何協調，從光線、色調到材質質感，從居

³⁸¹ ジャルダン・サンド著、天内大樹訳，《帝国日本の生活空間》(東京：岩波書店，2015)，頁 36-48。

³⁸² ジャルダン・サンド著、天内大樹訳，《帝国日本の生活空間》，頁 27-33。

³⁸³ ジャルダン・サンド著、天内大樹訳，《帝国日本の生活空間》，頁 158-167。



住意境到實用價值。比如傳統日本家屋的和室空間中，新式裱褙採用的畫框可否放在原來床之間張掛掛軸的位置？新式房屋要陳設怎樣的掛軸才能彰顯主人美感與品味，並與室內格局和家具和諧一致？一位建築師提出他的主張，認為新時代的建築不應一味追求過度豪奢的裝飾，而是在平衡經濟、實用以及美感考量後，找出最合理的布置方式。³⁸⁴當時的嘗試包括在和室中鋪設地毯、以木地板取代榻榻米、將主人雕刻胸像或裝框照片放在床之間，有種種融合、改造空間的個人做法（圖 47）。³⁸⁵也有些人不愛標新立異，汲取傳統日本上流品味後，在家中比照設計出類似的裝飾，不惜為此增加些力所能及的開支。一則廣告中便瞄準中產階級這種心理，主打販售三月桃花節立雛娃娃主題的名家繪畫掛軸，即使是新製的大量複製商品也經古法的精美裝裱包裝成有格調的擺飾，再以比起真品經濟實惠的價錢提供社會俊彥都能擁有品味的生活（圖 48）。³⁸⁶

新時代的室內裝潢也會回過頭來刺激裱褙品的變化，比如在裱褙工藝上因為現代建築比起傳統日式建築擁有較為豐沛的光源，無論是來自玻璃窗、電燈或是樓層較為挑高的設計，不再那麼需要仰賴裱褙材料本身反射出的光芒來營造美感，漸漸的消費者與裱褙匠師便會開始淡化昂貴的金屬織品、灑金箔紙張的作用。裝裱師可能改為追求裱褙物品的色調上可以與其他家具和諧，包括窗簾、桌巾以及牆壁壁紙，或者裱褙物品圖案上可以有時新變化。日式裝裱常使用的厚緞、織錦豐富的色彩與明顯的花紋在日式素淡的生活空間中能起畫龍點睛效果，在混合了多種材質色彩的西式家具間則需要留意彼此的搭配。³⁸⁷從這些討論中我們可以發現，對於裱褙品和空間協調的品味並不僅僅存在於日本傳統的生活習慣與生活空間中，在融合了西式設計的新生活空間中也持續存在，甚至啟發了裱褙工作者新的靈感。

事實上，在新式的公共的空間中我們也可以看到日本人努力追求裝裱品味與空間和諧搭配。近代博覽會的興起打造了新的展示空間與觀看秩序，展示品的擺放自是全新課題。在純西式的展示空間，作品應該講究有序的裱褙規格與陳列模式。空曠明亮的廊道或是房間裡，裱褙物件藉著釘子與固定繩牢固在展示牆面，物件與物件間規律排列，間隔緊密。在近代的新展示秩序中，展品有著商品般一覽無遺、邀請不特定人加入的魅力，但原本的藝術品也被剝奪了與持有者文化生活的聯結感。以日本畫而言，畫家過去習慣在畫面中以淺淡配色襯托纖細的美感，又有不少小件的小品體裁，倘若室內過度明亮、展示牆面寬闊又漆色厚重，審查員與觀眾便不容易察看。為了配合新式展覽空間，有效凸顯自己的作品，當時很多藝術家紛紛擴大作品尺寸、使用濃烈色調以及框裱的裝裱方式，形成展覽會「會場藝術」。與此同時，裝裱為掛軸為主的展示則被反對者斥為床之間藝術，但在裝裱業者與一部份日本畫家的努力下，也慢慢找到在現代展示會場展示的合適搭配。

³⁸⁴ 葛西萬司，〈試驗中に屬する經濟的住宅建築〉，《建築工藝叢誌》3（1912，東京），頁 27-29。

³⁸⁵ 小山正太郎，〈私の設計した住宅〉，《建築工藝叢誌》8（1912，東京），頁 6。

³⁸⁶ 〈御節句掛立雛畫幅頒布〉，《建築工藝叢誌》24（1914，東京），頁 46。

³⁸⁷ 〈床の間の雅趣 軸物の就いて〉，《讀賣新聞》，1912 年 6 月 14 日，日刊版 5。



承第二章所述，同業組織發起的研究會與表裝展嘗試新的裱褙材料配色與造型設計，主張裱褙須適應現代建築和作品。³⁸⁸

順帶一提，床之間藝術還外移成為了海外展覽會中日本的標誌。1930 年代前後，日本積極在海外的展覽中打文化宣傳戰，融合日式文化的會展展示便成了很好的敲門磚。³⁸⁹例如 1929 年日本的裱褙師隨花道師、木匠工班赴羅馬布置日本美術展展場的例子，展中有橫山大觀等重量級日本畫畫家作品登場，團隊為了襯托作品、在海外驚艷亮相，計畫要在展場上複製出日本的和室空間，甚至耗費巨資在日本先行打造檜木製的床之間構件，攜帶到羅馬組裝。參與工作的裱褙師寺內新太郎夙來與日本美術院交好，其師門也深受狩野芳崖、橋本雅邦信賴，曾隨赴美國協助裝裱事宜。³⁹⁰1938 年，也有日本年輕的裱褙師原順造遠赴荷蘭海牙，受荷蘭的日本書畫收藏家兼猶太裔建築師費利克斯·季科京 (Felix Tikotin, 1893-1986) 邀請替他整理、裝裱作品，然後配合合宜的裝裱，規畫出能夠展現日本文化精髓的畫廊空間，好將一幅幅掛軸置於正確的空間中欣賞。原順造自幼就因夢想未來能出國推廣日本文化而刻苦學習英文，長大後被譽為可能是東京唯一一位能操流利英文的裱褙師，和當時正在日本收購藏品想要回國後實踐日式生活的季科京一拍即合。³⁹¹他客居海牙期間還加入了當地的日本花道、茶道團體並指導歐洲的愛好者，而他的花藝作品出現在荷蘭的各美術館日本畫展會場，一時名聲大噪。當地輿論讚譽原順造是傳達了古典日本風雅，消息傳回日本後政府及民眾也大感與有榮焉。³⁹²

³⁸⁸〈表裝界〉，《芸天》52（1929，東京市），頁 23。

³⁸⁹江口みなみ，〈1930 年代を中心とする日本美術の「展示デザイン」に関する研究〉（筑波大學藝術學博士論文，2014）。

³⁹⁰〈ローマに現はれる粹をハッピ姿 日本美術展の床の間を作りに 大工や表具師が洋行〉《羅府新報》，1929 年 12 月 15 日，頁 5。

³⁹¹堀咲子〈日本美術商ティコティンと 海を渡った表具師・原順造〉《國際日本學》卷 18(2021，東京)，頁 67-71。

³⁹²〈表具師が和蘭で 生花と茶の湯の師匠 大評判の原順造さん〉，《臺灣日日新報》，1939 年 2 月 16 日，日刊版 7。

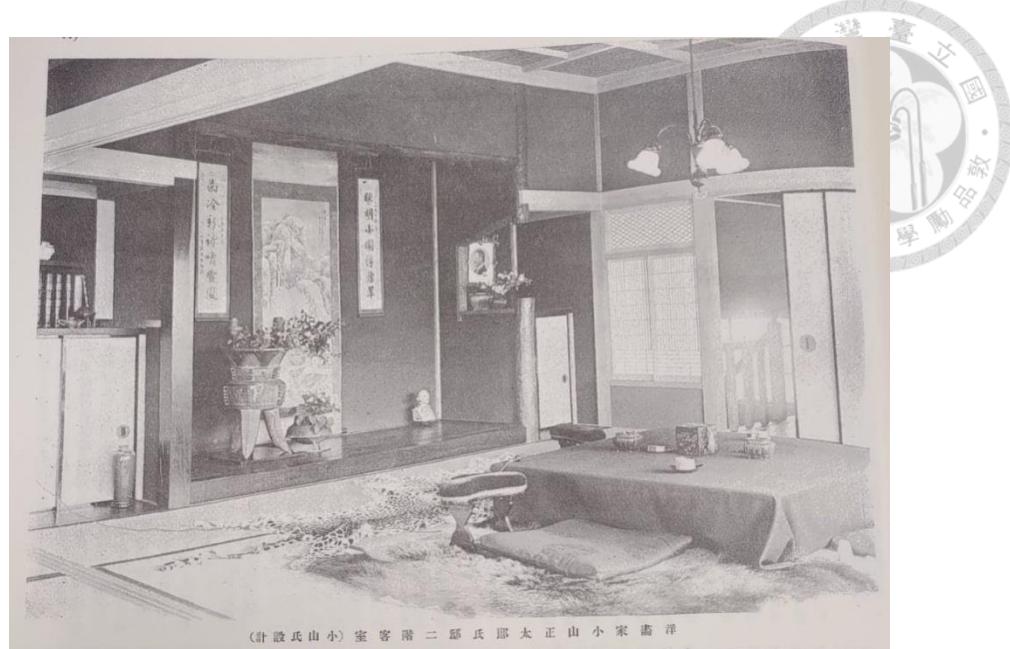


圖 47 小山正太郎的和洋折衷室內裝飾案例

資料來源：小山正太郎，〈私の設計した住宅〉，《建築工藝叢誌》8（1912，東京），頁6。



圖 48 桃花節應景的掛幅廣告

資料來源：〈御節句掛立雛畫幅頒布〉，《建築工藝叢誌》24（1914，東京），頁46。

二、日本移入殖民地的建築室內空間與影響

1. 移入的室內空間與裝飾習慣變化

來到臺灣的日本人在 1900 年代展開一系列改變殖民地風貌的建築工程，其中也涉及室內格局的變革，不過最初的目的卻與美感無涉。為了改善臺灣人「不文明」的居住衛生習慣，外在建築結構以推行石造、磚瓦造、混凝土造等堅固建材取代傳統農家土埆厝，一方面因應台灣的天然災害，也不易揚塵和遭鼠蟻；而室內構造的主要重點在於應有更多門窗以加強採光、通風，並強化臺灣人日常灑掃



習慣。³⁹³針對日本人自己居住、移植而來的日式住宅，則要嘗試適應本島的氣候環境。早期日人在臺的住居很大一部分是官方主導營建的官舍，經過不斷改良，官舍設計中融入日式的建築習慣，也參照西式的建築理念，改善了日人在臺灣的生活。例如至少離地二尺五吋的特別高地板，以混凝土澆注的地基，地板下增設換氣孔後以金屬網蓋住，可以有效防止臺灣潮濕與鼠蟻肆虐。外推的出窗和特別寬的緣側則可以防日曬雨淋侵入屋內。³⁹⁴在室內陳設上也須特別留意採光、防潮、防蟲、防熱等規畫，比如減少隔間加強通風而採用「硝子障子」，以清玻璃鑲嵌在木製框架中取代部分紙糊表面，除了加強採光、取景庭院，還可延長使用時間。³⁹⁵木框架的襖障子容易朽壞，採用金屬支架的新式特許專利展品在殖民地則可發揮較大功用。³⁹⁶

殖民地生活空間之所以需要改造，除了科學目的之外，還因為要解決生活方式的文化差異問題。本島的閩南式建築過高的屋樑與大量壁面，能夠懸掛長且排比陣列的聯對，鋪磚地面能擺放高大、有足的家具如中國式屏風，也符合臺灣人習慣的榻、垂足高座式生活。³⁹⁷相對的，傳統日式空間精簡壁面以襖和障子區隔室內生活空間，能夠懸掛裝飾品的壁面便較為有限，長度也較短。因此有些裝飾會以日式匾、框形式釘懸在室內的長押上。墊高的建築地面造成室內空間低矮，卻更適合日人跪坐式的舉止以及貼近地板的生活動線，擺放的家具也多為貼地且能輕巧移動、收納的設計，比如日式的屏風。³⁹⁸這樣的傳統生活空間與習慣差異，讓日人非常不適應居住在臺灣傳統建築中。此外，在臺日人面對近代生活形式時也遇上問題。在傳統日式住宅中陳設西式家具，不僅實務上可能破壞原有室內裝潢結構，比如重壓壓壞鋪設榻榻米的地板，在生活習慣上也格格不入。日本的室內陳設改變經驗與相伴的裝裱使用品味就在這個過程中悄悄移入島內，並且因應殖民地環境產生些微調整。明治年間日本的一些適應經驗同樣能適用於臺灣，比如在日式建築內嵌入洋室，或者反過來在洋房裡嵌入和室，以和洋折衷方法兼顧需求。³⁹⁹和室仍用作日常起居，以傳統裝裱物件裝飾；而洋室則滿足西式的宴飲社交需求，或者充作特殊功能空間，展示西式畫框等裝裱物件。在臺灣的高等官僚宿舍中便參照日本上流家庭配置了和洋折衷的陳設。⁴⁰⁰但也有一些情形參照了

³⁹³黃武達，〈日治初期臺北之都市近代化（一）—統治初期之都市改造及法制創設〉，《日治時期（1895-1945）臺灣近代都市計畫之研究論文集（3）》（臺北：南天，2003），頁3-33。

³⁹⁴渡邊義孝著、高彩雯譯，《臺灣日式建築紀行》（台北：時報出版社，2019），頁35-50。

³⁹⁵沈孟穎，《台灣公宅100年——最完整圖說，從日治、美援至今的公共住宅演化史》（台北：創意市集，2021），頁37-56。

³⁹⁶金高佐平，〈菅信一商店廣告〉，《大臺北民間職業別職員錄》（臺北：臺北民間職員錄發行所，1935），頁345。

³⁹⁷武內貞義，《臺灣》（臺北：株式會社臺灣日日新報社，1915），頁579-582。

³⁹⁸ジヤルダン・サンド著、天内大樹訳，《帝国日本の生活空間》（東京：岩波書店，2015），頁38。

³⁹⁹渡邊義孝著、高彩雯譯，《臺灣日式建築紀行》（台北：時報出版社，2019），頁35-50。

⁴⁰⁰王慧瑜，《日治時期臺北地區日本人的物質生活（1895-1937）》（國立臺灣師範大學臺灣史研究所碩士論文，2010），頁43-44。



本島的室內陳設來解決，比如選擇室內家具時，臺灣的藤、竹材質家具因低價、輕盈又通風的特性進入日本人的視野，極為適合殖民地的日式住宅。⁴⁰¹

隨著日人逐漸習於定居臺灣的生活，早期迫切的實用性居住問題也逐漸改善，都市化、近代化發展後更新奇多元的家具、室內裝飾品在市面上流通，人們關心起室內布置的美感問題。在 1900 年代時，可以看到一份報導還指出，市面上無論額裝或軸裝送交裱裝的裱褙物件開始增加，書畫會中也開始願意創作裝裱成額裝的作品。因為額裝作品不易搬運，顯示居民定居的心態趨於穩固，開始花心思改善生活美感。⁴⁰²1920 年代在臺灣的日本人開始更系統性地討論採西方室內裝飾之長，重新改造日式房屋的裝飾。例如臺北工業學校在 1929 年的《臺灣教育》發表的一篇文章〈科學的生活〉除了檢討廚房、廁所等室內建築空間設計應符合科學生活常識，還主張生活中的裝飾也很重要。日式家屋的室內裝飾固然有和風趣味，但從天花板、壁面到地板都是類似的黃大津色、木色等材料底色，僅有床之間擺飾上的色彩能使人眼睛一亮，整體上未免失於單調。倘若能結合西方室內佈置講究表達整體氛圍的作法，將有助改善生活。比如文章建議居住空間裝飾要與外在環境協調，一年中春季和秋季較為平和，可以參照選擇兩季環境選擇較為中和的室內色調。掛軸、窗簾考慮中和色調基礎上，春天略艷麗秋天略清冽，夏天選擇淡彩避開濃厚色。夏季時窗簾可改用輕盈白蕾絲，桌椅可換上藤製或曲木、細木製的來營造輕盈感，室內適當處放上帶水盤的植栽花盆增加清涼感。冬季則相反，可以濃厚帶有暖意的赤色調來調節極端外在環境。⁴⁰³同年另外一篇《台灣日日新報》的社論也可以看見類似的變化，提示主婦佈置令人愉快的室內裝飾時，應注意色調變化上宜「上輕下重」，採用最近流行的漸變朦朧樣式。天花板最淺、壁面裝飾用色稍濃、地毯更深然後鋪設的地板最厚重，和室洋室都能兼用。報導中也提及地板裝飾上常用舶來品波斯絨毯，通常是印度圖案，但近期也有結合日本友禪紋的流行趨勢。地毯可放在和室榻榻米中央，或者洋室地板上保護漆後也可以鋪設。⁴⁰⁴從這些室內裝飾指引可以看到，新時代的西式家具、舶來品逐漸融入在臺日人的生活中，居住者採納了傳統日式的裝飾智慧以及西式色彩學、材料學還有科學生活精神，重新全盤考慮這些新事物與建築格局以及傳統裱褙物件調和方式。此外，追求室內裝飾美感的意義除了愉悅自身生活外，還延伸到下一代環境美學教育的重要課題，務須慎重以對。⁴⁰⁵隨著民眾提升裝飾生活空間的意識，裱褙物件在生活中愈加重要，提供了 1930 年代裱褙業者壯大產業規模的豐沛養分。

時代變遷並不僅僅催化人們自主地嘗試新的裝飾，有時也會帶來強制地推動力，比如統治者出於某些新目的而出手規範人們的生活。戰爭時期，殖民政府將

⁴⁰¹ ジャルダン・サンド著、天内大樹訳，《帝国日本の生活空間》（東京：岩波書店，2015），頁 192-199。

⁴⁰² 〈無絃琴〉，《臺灣日日新報》，1909 年 11 月 25 日，版 2。

⁴⁰³ 臺北工業學校，〈科學的生活（三）〉，《臺灣教育》（1929，臺北），頁 84-85。

⁴⁰⁴ 〈室內裝飾の祕訣上は薄く次第に濃厚に〉，《臺灣日日新報》，1929 年 12 月 5 日，版 6。

⁴⁰⁵ 〈子供の部屋の照明と裝飾椅子の高さが問題懸繪には雄大な波濤〉，《臺灣日日新報》，1930 年 9 月 7 日，日刊版 3。



管制手腕伸入家戶居住空間中，企圖從改造居住空間以及裱褙物品陳設方式來落實文化精神改造政策。從鼓勵、宣傳部落和街庄中的日式住宅改造，到推行正廳改善運動，強制清除正廳供奉的本島人信仰掛軸、祖先肖像，以神宮大麻或是臺日皆有的神靈圖像取而代之。⁴⁰⁶室內陳設的裱褙物件過去是無傷大雅的舊慣，然而因乘載民族文化的圖文，成為了統治當局新改造目標。

2. 裱褙物品裝飾趣味移入的實例

在日治時期無論私人營建的日式家屋或是官房營建的官舍中，我們都可以清楚看到日人使用裱褙物的習慣痕跡，以及物件與室內空間的關聯。日本的和室特色是靈活運用空間，兼具私人居住和社交招待的作用。每逢季節變換、歲時節慶或是客人來訪，室內的裱褙物件最好要配合變化。例如掛軸要與花藝配合，屏風圖樣也要應景。內地來臺的達官顯貴、富商的宅邸無形中便成為時人稱頌效法的最好模板，他們使用空間的習慣、使用裱褙物品的品味也一應移入臺灣。以辻利茶鋪店主三好德三郎為例，他位於臺北榮町二丁目的店鋪與其在幸町的住宅茶室便是他的收藏展示所，店鋪中更是揉合日式裝裱的書畫掛軸以及書法鏡框（圖 49）。根據其孫三好喜久的回憶，三好德三郎每次都會將張掛的掛軸在高挑明亮的西式會客室中一字排開，退到遠端坐在沙發上欣賞，針對訪客性格、愛好仔細挑選出要更替的物件。⁴⁰⁷有些顯貴的住宅裝飾融合了帝國擴張過程中與地緣互動痕跡，大谷光瑞位於高雄的別邸逍遙園建於 1939 年，建築風格融合了他在上海、京都各地別邸的裝飾。其中書齋的床之間裝飾結合了京都別邸使用的市松紋樣，配上主人精選的掛軸，極具個性。⁴⁰⁸

有趣的是，殖民地的景觀趣味偶爾也會滲透回內地的裱褙物品使用情境及生活空間。臺灣首任文官總督田健治郎任內，不時在日臺兩地的宅邸間交替短駐。他在東京的別邸裝飾便混合了其與台灣人脈聯繫的痕跡，以及一些饒富熱帶臺灣趣味的裝飾。例如田健治郎在 1920 年曾委託洋畫家大屋健三繪製一幅臺灣甘蔗收穫圖屏風，將殖民地豐饒的風景化為統治者家中賞心悅目的裝飾。1922 年他在東京玉川裝潢新邸，特別委託畫師平福百穗要為新宅邸室內的襖上設計不同景致，客室畫秋草、廣椽畫蘆鴈，次室畫芭蕉，玄關畫海山。⁴⁰⁹庭院中種植從臺灣帶回

⁴⁰⁶〈粗雜な圖案、表裝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，版 7。

⁴⁰⁷謝國興等主編；陳進盛、曾齡儀、謝明如譯。「三好德三郎回憶錄/附錄 1 對祖父三好茶苦來山人之追憶/05 會客室」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2022 年 05 月 1 日，<https://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/三好德三郎回憶錄/附錄 1 對祖父三好茶苦來山人之追憶/05 會客室>。

⁴⁰⁸陳啟仁，《逍遙園與大谷光瑞：二十世紀初的東亞與高雄》（高雄市：高雄市政府文化局；臺北市：玉山社，2020），頁 223、229、231、233。

⁴⁰⁹「前十一時，伴雅、季二兒赴玉川邸。午後，安又伴裁縫教師足助某來會，共觀新坐敷襖繪。客室秋草，過日所畫最佳，廣椽畫蘆鴈，次室畫芭蕉，玄關畫海山，皆清楚足觀矣」。另外他也描述邸內庭院，「今回自臺灣所齎來植物，除一榕樹外皆無損傷，概放新芽，金明竹、大明竹之類生氣欲溢，而鳳凰樹種放新芽，前途發育之程度未可豫知也」。田健治郎作；吳文星等編著。「田健

日本的植物如榕樹、金明竹、大明竹和鳳凰樹。⁴¹⁰屋裡屋外形成一幅日臺融合的景致，從日記中我們也可以看到諸多臺日政要造訪田健治郎的別邸，或許他們也曾一邊暢談治理臺灣的政務，一邊共同欣賞過這幅景色。同年九月逢蘇東坡赤壁之遊八百四十年紀念，田健治郎為了應景，掛起佐久間鐵園畫的蘇東坡畫像，供香花及酒菓而祭拜，然後朗誦畫幅上提的〈前赤壁賦〉並作詩紀念。從當日日記上黏貼的剪報可以發現，當他看著在日本的宅邸裝飾實景時，精神上也不忘隔空欣賞報刊刊載的臺灣文人林知義題的書法圖版，書法內容也是蘇軾的〈前赤壁賦〉。

⁴¹¹殖民者的室內陳設與裝飾品味，展現出中、日、臺共享的文化風景與視線。

回到殖民地的室內裝飾上，即便是短暫招待客人生活的旅館，也需要妥善的室內布置。日治時期臺灣許多的旅館為迎合日人習慣，採日式建築設計。旅館的客房、接待空間也會選擇符合當地景致氛圍的名家作品，布置裝飾用的裱裝物件，創造舒適的視覺享受（圖 50）。⁴¹²來造訪的遊人有時會留下贈禮，這些裱褙物件既能增添自身旅途趣味，贈與店家後也能作為旅店特色陳列。例如前大日本製糖株式會社社長藤山雷太 1935 年應邀來臺灣參加臺灣博覽會，接著南下沿途一邊觀光一邊探察臺灣糖業，他旅途中小住關子嶺二日，在如仙境般清幽自在的在溫泉鄉洗滌下文思泉湧，當即在下榻的旅館聽水庵中揮毫創作，並將裱裝妥當的作品懸掛在客房中（圖 51）。藤山在十月二十日晚間揮毫，二十二日早晨離開關子嶺前與這幅作品合影留念，照理來說書法作品不可能在這麼短的時間陰乾、送付裝裱完成。遊記與旅行日記中皆未提到裱裝過程，僅能推測藤山可能書寫在自備或者同行者、旅館業者提供的空白裝裱掛軸上。⁴¹³當時裝裱業者應對行旅、活動等突發創作需求很可能推出了事先裱裝好的同一規格空白卷軸商品，這也說明在外創作、欣賞裱裝物或許已成風尚。

除了切身的私家空間陳設需要指引改造，島內新建的公共空間更是需要合適的室內布置，包括高挑的西式展覽會場、公會堂、官廳以及學校。這些地方陳設的裱褙物件除了發揮場地功能外，更具有彰顯殖民統治秩序乃至宣揚日本精神文化的作用，因此裱褙呈現特殊的形式來選定、呈現模範。展覽會場中，脫離生活空間的藝術品藉由裝裱與展示設計，指引觀眾注意欣賞作品，進而能傳遞物件意

治郎日記/1922-07-31」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2022 年 04 月 25 日，<https://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/田健治郎日記/1922-07-31>。

⁴¹⁰「豫囑新築坐敷襖畫揮毫於平福百穗畫伯，尾間氏既誘引，先來在，則伴入新坐敷。氏直揮毫，畫秋野草花之圖，及晚而廣間三方之襖皆成矣。清楚輕妙，尤適於建築之意匠。予則命名新室，曰清風軒，又取銷夏納涼之意也。所餘次室及玄關等一部耳，則約以明後日來完成之，共午夕兩餐，入暮而去」。田健治郎作；吳文星等編著。「田健治郎日記/1922-07-23」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2022 年 04 月 25 日，<https://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/田健治郎日記/1922-07-23>。

⁴¹¹田健治郎作；吳文星等編著。「田健治郎日記/1922-09-07」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2022 年 04 月 25 日，<https://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/田健治郎日記/1922-09-07>。

⁴¹²〈高雄西子灣伊藤旅館明信片〉，Lafayette Digital Repository，<http://digital.lafayette.edu/collections/eastasia/lin-postcards/cf0161>（檢索日期：2022 年 4 月 21 日）。

⁴¹³藤山雷太，《臺灣遊記》（東京：千倉書房，1936），頁 74-75。



涵。學校教室中總是掛著大型教學掛圖與佈告欄中的學生作品展示掛圖(圖 52)。掛圖在內地初等教育中是相當重要的教具，能夠以具象畫面引導學童認知、理解陌生事物，裝裱成大幅掛圖形式後最方便長期展示、眾人一同觀看，對於殖民地學童學習日語以及日本文化極有幫助。然而臺灣一開始因為經費不足購買，且市面沒有專為臺灣設計的產品，學校教師還得自掏腰包描繪圖樣後送交本島的裱褙師製作，以提升國語、修身等科目教學效果。⁴¹⁴總督府學務課因此精心融合內、臺課程內容，蒐集各方面之產業交通並貿易、歷史、地理、修身等科目內容推出新編掛圖套組。製作上亦相當講究且價值不斐，由日本洋畫家五姓田芳柳

(1864-1943) 繪製，東京的活版印刷所秀英舍以彩色木板印製，除了學校教學用外，也可以作為家中裝飾。⁴¹⁵學校在集會堂、食堂等學生生活中視線所及處，也不忘要陳設具有精神勉勵意涵的校訓或圖、文提示。官廳、公會堂中除了擺放統治者肖像畫與雕像，也會在顯眼處裝飾官僚的書畫，或者委託畫家在壁面上畫上詮釋官方觀點的歷史壁畫。⁴¹⁶

戰爭時期，這些公共空間的裱褙品裝飾更是化身強化忠君愛國思想的媒介。這類裱褙物件往往特意以巨大的尺寸呈現，萬眾矚目外更能達到引人敬畏效果。比如在臺南市港公學校、臺北第二中學校集會講堂和嘉義農林學校食堂的照片中，講臺或主要牆面的左右兩端懸掛巨幅忠、孝二字書法掛軸並擺放日式盆景，中央懸掛國旗或是供奉神龕，就是常見擺設構圖(圖 53、54、55)。⁴¹⁷書法掛軸相當巨大，以深色素面的裱料裝裱襯托白紙上單一巨大的墨字，研判在裝裱上可能用接紙的方式完成，在裝裱上其實較為費工，要價也會較高。由此可知整件書法從創作到裝裱形式的視覺感實是有意設計而成。

綜合這些公共空間物件的裱褙形式來看，可以發現以大件、裱料素淨能凸顯裱件畫心、堅實耐用等實用且便於觀看的原則，可能是使用者裱褙時的重要品味。

⁴¹⁴野村萍生，〈臺灣公學校修身科用掛圖〉，《臺灣教育》(1907，臺北)，頁 19-23。

⁴¹⁵〈新編學校掛圖出版〉，《漢文台灣日日新報》，1907 年 12 月 31 日，版 4。

⁴¹⁶「佐久間前總督揮毫額面送附通知（各學校、各廳）」(1915-07-01)，〈大正四年臺灣總督府公文類纂永久保存第六十二卷教育〉，《臺灣總督府檔案·總督府公文類纂》，國史館臺灣文獻館，典藏號：00002402009。「岡田三郎助（府廳舍壁畫揮毫囑託）」(1918-10-01)，〈大正七年臺灣總督府公文類纂永久保存進退(判)第十卷秘書〉，《臺灣總督府檔案·總督府公文類纂》，國史館臺灣文獻館，典藏號：00002893055X001。

⁴¹⁷嘉義農林學校，《嘉義農林學校第十三屆住宿生畢業紀念冊》，1936，臺南：國立臺灣歷史博物館藏。臺南州臺南市港公學校，《臺南市港公學校第十屆畢業紀念冊》，1937，臺南：國立臺灣歷史博物館藏。臺北州立臺北第二中學校，《臺北州立臺北第二中學校第 17 屆畢業紀念冊》，1943，臺南：國立臺灣歷史博物館藏。



圖 49 辻利茶鋪店中的布置

資料來源：店舖相關照片（T0875_01_03_03）。2022 年 4 月 27 日。中央研究院臺灣史研究所臺灣史檔案資源系統。

<http://tais.ith.sinica.edu.tw/sinicafrsFront/browsingLevel1.jsp?xmlId=0000279636#>。



圖 50 高雄西子灣伊藤旅館明信片

資料來源：Lafayette Digital Repository，

<http://digital.lafayette.edu/collections/eastasia/lin-postcards/cf0161>（檢索日期：2022 年 4 月 21 日）。



圖 51 藤山雷太與關子嶺聽水庵中自作揮毫掛軸合影
掛軸上的字句是：溫泉遊幽谷，一浴氣似春，關嶺仙所宅，茲來養我神。

昭和乙亥秋游關子嶺聽水庵與田未定稿。

資料來源：藤山雷太，《臺灣遊記》（東京：千倉書房，1936），頁 74-75。



圖 52 角板山教育所內實況明信片

資料來源：Lafayette Digital Repository，<https://ldr.lafayette.edu/concern/images/jh343t69v>（檢索日期：2022 年 4 月 22 日）。



圖 53 嘉義農林學校食堂佈置

資料來源：嘉義農林學校，《嘉義農林學校第十三屆住宿生畢業紀念冊》，1936，臺南：國立臺灣歷史博物館藏。

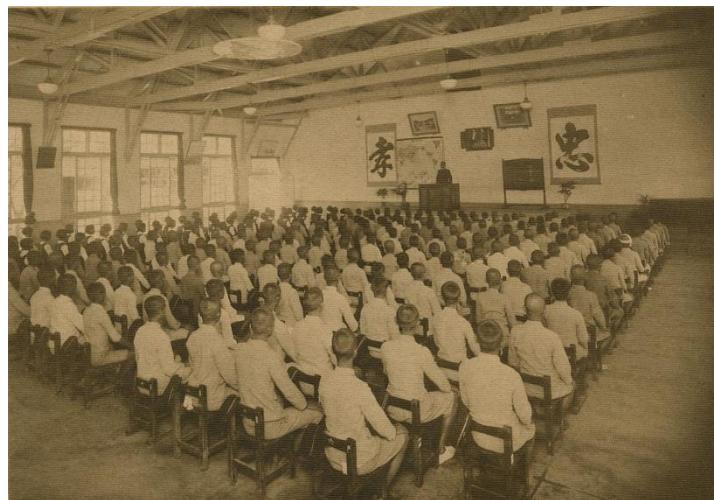


圖 54 臺南市港公學校講堂佈置

資料來源：臺南州臺南港公學校，《臺南市港公學校第十屆畢業紀念冊》，1937，臺南：國立臺灣歷史博物館藏。



圖 55 臺北州立臺北第二中學校創立二十週年紀念典禮佈置

資料來源：臺北州立臺北第二中學校，《臺北州立臺北第二中學校第 17 屆畢業紀念冊》，1943，



三、 推展新空間使用習慣與裝裱品味的管道

殖民者從最初來到臺灣忙於改造建築，無暇他顧直接沿襲內地的空間陳設習慣，到開始因應殖民地改造後的新時代建築內西式、日式以及適應本島環境的內部空間，思考新的陳設與裝飾品味並且嘗試在島內推廣，最終為了實踐統治目的，進行更強制的改造手段。在這段殖民者引入的室內空間裝飾與裝裱品味轉變過程中，除了有前述現實生活中或由人民自主建設、或由官方指導下布置的建築內裝與裱褙物品作為範本之外，還有一些手段輔助在殖民地傳播、推廣這些室內裝飾模式以及裱裝物品陳設品味。

殖民地學校教育扮演了重要角色，除了引領學生接觸公共空間中的裝飾陳設，比如學藝會、校園環境佈置以及校外參訪活動外，沿用日本內地學校的修身家政課程到殖民地，潛移默化中改變了島上生活中室內裝飾的樣貌。1919年臺灣總督府國語學校附屬女學校的女子高等國語讀本課文〈家庭裝飾趣味〉中，教導女學生室內佈置能展示主婦家中品味。裝飾不宜過度，應審度家中經濟情況，根據季節、訪客等不同情況選擇在床之間掛些合適的掛軸、擺些花瓶然後在牆壁上掛些畫框。⁴¹⁸類似的課文在內地學校中也屢見不鮮，而課文中以日式房間為重點，固然是因為一般臺灣的女子高等普通學校的學生主要是日本人，但同時也不應忽略該校是日治時期臺籍女教師的搖籃，學校教導重點也包括培養本島女子擁有內地女性的教養。課文中教導的觀念無形中也將成為高學歷臺灣女性的生活準則，並傳達給下一代。

除了課文傳達日式室內裝飾與情操教育的關聯，視覺也成為有效的傳達手段。從1930-1940年代間臺灣總督府編著、臺灣初等學校使用的圖畫課教科書中，可以看到編輯者勾勒出的家居空間意象，純粹是日式空間：一間八帖大小的中等家庭日本和室，配備一盞吊燈，有著嶄新素淨的襖障子和明障子，長押上掛著書法橫額，床之間中掛著日式裝裱的山水掛軸以及應景植物盆飾（圖56）。⁴¹⁹另一本世界子供社出品的圖畫教材應該也是遵照總督府版本的範例，同樣選擇日式空間為家庭形象。編著者還在教材指引中指出，利用學校的圖畫課程教導兒童了解日式住家的室內裝飾，除了可以激發兒童體察生活環境美感的能力，若配合專門老師指導室內裝飾作法以及在空間中的生活禮儀，並設計作業讓兒童在家中實踐，將能啟迪兒童主動整頓美化生活環境的情操。指引中首先會教導學童辨認和室的各建築構件與擺設名稱，接著帶領學童學習欣賞室內擺件，尤其著重在提示掛軸、畫框等裱褙物件在日式空間中擔任重要的裝飾地位，能夠傳達日式精神。儘管教材指引中也有設想到假使學童家中只有洋式空間，也允許學童可以洋室充作室內

⁴¹⁸臺灣總督府國語學校附屬女學校，〈家庭裝飾趣味〉，《女子高等國語讀本卷二》（臺北：臺灣公立臺北女子高等普通學校學藝獎勵會，1919），頁54-58。

⁴¹⁹臺灣總督府，《初等圖畫 第六學年用》第八版（臺北：臺灣總督府，1943），無頁數。



裝飾實踐作業，但是實際上整課教材中卻缺乏足夠相應的裝飾教學內容，更遑論提及完全遭到忽視的本島傳統式房間。⁴²⁰

殖民地的學校教育中也不乏透過實作課程來推廣。在高等學校階段，學校也會安排學生學習西式和日式禮儀課程。在校內的和室教室中，讓學生親身體驗佈置空間中的裝飾以及如何表現出對應合宜的舉止，比如進入和室的身姿體態、安排主客座位、致贈禮物、插花、烹茶用餐、向客人展示房間中陳設的收藏等（圖57）。若為西式的禮儀課程，則會在擺放西式家具的洋房內演練吃西餐的禮儀。⁴²¹然而，西式禮儀的課程在皇民化時期也幾乎遭日式禮儀取代。



圖 56 圖畫課本中家庭室內裝飾示範圖

資料來源：臺灣總督府，《初等圖畫 第六學年用》第八版（臺北：臺灣總督府，1943），無頁數。

⁴²⁰有川武夫、谷喜一、草野勝美，《初等圖畫の解説と活用第五六學年用》（台北市：台灣子供世界社，1937），頁 51-54。

⁴²¹小山贊，〈生活指導に關する作法指導〉，《臺灣教育》387（1934，臺北），頁 43-53。



圖 57 臺南第二高等女學校禮儀課堂

資料來源：臺南州立臺南第二高等女學校，《臺南第二高等女學校第十屆畢業紀念冊》，1934，臺南：臺灣歷史博物館。

殖民者在殖民地引入了西式和日式空間裝飾方法以及裱褙物件使用品味。約1920年代起，隨經濟發展近代生活漸漸移入殖民地的生活空間，日本人在母國適應的經驗發揮了一定的作用，並因應殖民地環境做出調整。另外，因應內臺融合的文化政策方針，殖民者也開始在學校、各式展覽會中潛移默化的引入日本的經驗。即便如此，從宣傳和教育資料看來，日治前期並沒有太多特意向全島推廣室內裝飾的方法，這些行動也沒有強制性。要到戰爭時期，推廣的手段才趨於強硬，透過綿密的地方街庄組織與各式民間團體來鼓吹、執行。然而隨皇民化運動轉向較為溫和的滲透社會，這些明顯激進的手段也轉為日常中的暗流。換言之，日治時期臺灣人是否遵循殖民者期許的生活方式及裝飾品味，最後達成文化與精神上的改造，顯然值得懷疑。



第二節 模仿或自取所需的不同途徑

殖民者引進島內的西式、日式裱褙品使用習慣，對島內的日人社群而言除了因殖民地的風土民情而些微不同，大致上仍與在母國生活相仿。但是對於臺灣人而言，卻是異於明清以來自中國南方移入的習慣，可能有保持舊慣、學習模仿或是融會適用等不同應變。殖民者潛移默化引入的生活模式以及其後逐漸明顯的推行手段究竟是否發揮效果，仍有待進一步討論。

一、本島原有裱褙品味與使用習慣

討論殖民者帶來的影響之前，我們有必要先梳理本島居民原本的裱褙品使用習慣。清代以來本島沿襲中國南方移民的生活文化，建築結構以以廳堂為中軸組織具有對稱及主、次不同階級的院落，各個空間內也有慣例的裝飾物件布置方式。在中上階層的富裕人家中，可以看到豐富的書畫裝裱收藏與展示來裝飾住家空間。伊能嘉矩（1867-1925）在二十世紀初的調查報告中，指出臺灣住宅的正廳相當於日本應接室，一人內面對的主要壁面上掛著一幅中堂及左右一對紅紙對聯，可能是神佛畫像或是普通書畫。掛軸前方置一張長條型的案桌，桌上中央放置繪有福祿壽的鏡子、左方放著盛裝水果的古盤、右方放著鮮花花瓶。桌子有時也會當作神佛祭壇，供奉神像與祖先牌位，並安置香爐燭台等物。掛軸與長桌的設計就像日本的床之間一樣。長桌前會放著一張小八仙桌，桌上放置宣爐、花瓶和古盤，桌子的左右兩側各自安放一張椅子。正廳內左右兩側壁面上各自掛著四幅丹條（類似日本的四幅對），前方安置座椅與茶几。（圖 58）正廳除了具有祭祀功能外，也是接待賓客、日常活動的公共空間。從正廳往左、右或後方延伸會配置數間居室，居室空間靠主要牆壁處會安置一張床，床的對面放一張案桌，上面放時鐘、桌燈等，左右兩側壁面上張掛書畫或條幅對聯，其餘靠牆空間可能放置屏風或櫥櫃。⁴²²

（圖 59）。除了在室內張掛書畫展現主人家的品味素養，房屋內空白的牆壁、梁柱的彩繪亦常出現裱褙物件的造型。上漆的木質建築構件兼具表層防護和裝飾美觀目的，能以擬真的彩墨書畫代替真實的裱褙書畫妝點室內空間。比如台中神岡的筱雲山莊 1860 年代完工的彩繪，彩繪師傅在整面板壁上彩繪的掛軸聯屏，彩繪書畫外的空白處以青色顏料模擬裱褙材料的色彩。⁴²³（圖 60）潭子摘星山莊 1870 年代的彩繪也有類似的表現。⁴²⁴（圖 61）

⁴²²伊能嘉矩〈臺灣に於ける漢族の家屋の構造及び家屋内の装置〉《東京人類學會雜誌》251(1907, 東京), 頁 180-186。

⁴²³林世超,〈傳統民宅裝飾之解讀：以筱雲山莊與摘星山莊為例並比較之〉，《文化資產保存學刊》24 (2013, 臺中市), 頁 72。

⁴²⁴林世超,〈傳統民宅裝飾之解讀：以筱雲山莊與摘星山莊為例並比較之〉，《文化資產保存學刊》24 (2013, 臺中市), 頁 75。

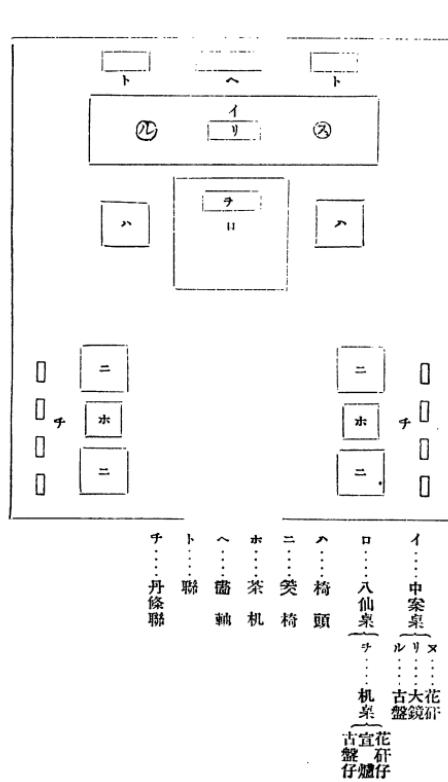


圖 58 正廳的陳設

資料來源：伊能嘉矩，〈臺灣に於ける漢族の家屋の構造及び家屋内の裝置〉，《東京人類學會雜誌》

251 (1907, 東京), 頁 182。

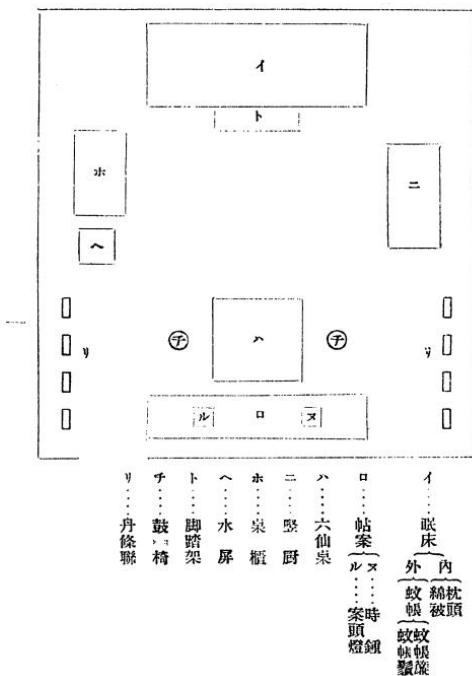


圖 59 房間內的陳設

資料來源：伊能嘉矩，〈臺灣に於ける漢族の家屋の構造及び家屋内の装置〉，《東京人類學會雜誌》251（1907，東京），頁183。



圖 60 臺中神岡筱雲山莊彩繪

資料來源：林世超，〈傳統民宅裝飾之解讀：以筱雲山莊與摘星山莊為例並比較之〉，《文化資產保存學刊》24（2013，臺中市），頁 72。

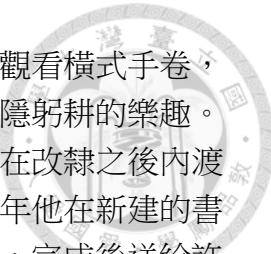


圖 61 臺中潭子摘星山莊彩繪

資料來源：林世超，〈傳統民宅裝飾之解讀：以筱雲山莊與摘星山莊為例並比較之〉，《文化資產保存學刊》24（2013，臺中市），頁 75。

在欣賞裱褙物件的方法上，中上階層的臺灣人也與中國南方習氣相近。清代臺灣的文人有著獨自欣賞書畫的文化，多為在自宅中細品友朋贈與或自己收購的作品，為限於士紳集團之間的雅趣。主人張掛的書畫也展現了其心境志向。清代新竹大儒鄭用鑑（1789-1867）傳世的文集中諸多題畫詩，顯示他日常生活中經常獨自賞鑒收藏並抒發感想。鄭用鑑特別鍾情山水畫軸，且欣賞的方式是「何如靜坐茅檐下，晴日和風展圖畫。數點遙峰膝上橫，一葉征帆窗裡掛」，⁴²⁵或是「晴窗

⁴²⁵ 鄭用鑑著，詹雅能編校，《靜遠堂詩文鈔》（新竹市：新竹市政府，2001），頁 47。



展玩，真足快人心目」，⁴²⁶在晴朗和煦的天氣裡愜意地獨坐，展開觀看橫式手卷，或者坐在書齋的窗戶邊，懸掛起畫幅觀賞，看著幽靜山水嚮往歸隱躬耕的樂趣。觀看書畫勾起的情緒也不全是愉悅，臺南的許南英（1855-1917）在改隸之後內渡至清國，在粵東當官之時常感懷無法返回家鄉臺灣的悲憤，1902年他在新建的書房中懸掛蘇軾畫像，朋友摘錄蒐集蘇軾的文句來製作和韻的對聯，完成後送給許南英懸掛在畫像旁，觀畫時就不免興起自傷但自我勉勵之感。⁴²⁷同樣僅能藉著觀看收藏裱褙的物件來寄托家國情思的還有丘逢甲（1864-1912），寓居清國期間他整理自己攜帶的行李，發現當年臺灣友人致贈的作品，急忙裝裱張掛起來。⁴²⁸然而畫能裱褙如新，故人家園卻不復在，只能徒增唏噓，並寄望於未來國家的強大。

雖然僅有少數階層能享有賞玩品鑑大量裱褙收藏的樂趣，非富貴也非書香門第、但稍有富餘的本島人家，也能買一點字畫妝點門面。在臺灣人傳統社區中，每逢重要節日祭典，以書畫古董裝飾家中、廟中更是慶祝、祭神的亮點，家家戶戶羅列的裱褙物件宛如競技賽場。根據葉榮鐘的回憶，直到大約1900年代時的鹿港，在中元普渡建醮時，鄉人都還會爭相誇耀家藏書畫。⁴²⁹即便在中層或底層人民家中生活也可以看見諸多裝裱物件使用與陳設痕跡。馬偕（George Leslie Mackay，1844-1901）牧師的日記中便記錄十九世紀晚期北臺灣本地人家中常見的宗教神靈偶像以及裱褙畫像。因為基督教禁止崇拜偶像的教義與臺灣人崇拜祖先與神靈的傳統衝突，傳教士在說服民眾接受的過程往往漸進地先佈道、後勸誘收走偶像以改變信眾習慣。紀錄中描述「八里坌的傳道人帶一個偶像過來。（紙的觀音，慈悲女神）一個女人給的。在六呎高的卷軸上有五個帶著隨眾」，指的卷軸應該是本島民眾供奉在家的紙裱褙「觀音媽聯」、「觀音彩仔」。⁴³⁰觀音彩是臺灣傳統民宅正廳最常見的圖像，是家宅的守護神，通常會以觀音為主、灶君和土地公為輔組成家宅三聖，或是加上媽祖與關公形成家宅五神，並繪有這些神靈的旁侍。⁴³¹伊能嘉矩也指出臺灣鄉村底層人家房屋中常見的景象是廳堂房間兼作廚房，牆上掛著埋在塵埃裡的畫軸，畫軸下方的破舊桌子堆滿神像與日常器具，桌旁塞了一張床。⁴³²儘管用的是最廉價的紙裝裱，仍顯示無論貧富，無論識字能書與否，臺灣人都會張貼門聯與神佛掛軸聯對。

⁴²⁶鄭用鑑著，詹雅能編校，《靜遠堂詩文鈔》（新竹市：新竹市政府，2001），頁69。

⁴²⁷許南英，《窺園留草》（北平：和濟印書局，1933），頁64-65。〈題蘇文忠遺像〉：余以壬寅出宰徐陽，官廨秋溢，別貰東偏道觀為兒輩讀書舍，以石搨蘇文忠遺像懸於齋中；徐展雲先生集公句為聯輔之，用伸感慨。

⁴²⁸丘逢甲，〈裝裱宜蘭山人獅子圖已成題其端〉，《嶺雲海日樓詩鈔》第三冊（臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1960），頁259。

⁴²⁹葉榮鐘，《半壁書齋隨筆（下）》（臺中市：晨星出版社，2000），頁73-74。

⁴³⁰偕叡理著；吳文雄等編校。「馬偕日記/1892-02-16」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2022年05月12日，<https://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/馬偕日記/1892-02-16>。

⁴³¹〈佛祖彩與觀音彩〉，<https://religion.moi.gov.tw/Knowledge/Content?ci=2&cid=12>（檢索日期：2022年5月20日）。

⁴³²伊能嘉矩〈臺灣に於ける漢族の家屋の構造及び家屋内の装置〉《東京人類學會雜誌》251（1907，東京），頁186。



二、 延續本島品味

誠如伊能嘉矩在日治初期仍能觀察到臺灣人原有的生活樣貌，政權轉易並不會迅速的改變人的所有生活習慣。即便是日治中後期，仍有許多既不喜日式品味、習慣，也較少染上近代西式生活方式的臺灣人，仍延續了清代以來的風格。對於這些人來說，傳統信仰的神靈書畫或者應合傳統的門聯等仍是生活中最主要的裱褙物品。黃旺成和張麗俊的日記中便常常出現為當地鄉親書寫觀音聯的紀錄。⁴³³經營裱褙店的蔡雪溪、林玉山、郭雪湖最常為客戶繪製裱褙的也仍是神佛畫像。⁴³⁴又比如說即便日治時期改曆法過新年，不識字的民眾依舊會在舊曆春節時採購聯對張貼，魏清德的散文中便紀錄了曾有不識字者在春節誤將正廳的神佛對聯貼於門口，或在家宅的大門門楣貼上六畜興旺的字句，因而惹人發笑的事。⁴³⁵雖是荒唐笑話，但大眾渴望以文字、圖畫裝飾門面的心態可見一斑。

地方上的士紳也有不少保持傳統的裝飾品味。賴和的短篇白話小說〈棋盤邊〉便在開頭詳細描述一間臺灣式的屋宇尋常陳設景象中隱隱的不協調處，諷刺地方劣紳頹靡的生活：

這是一間精緻的客廳，靠壁安放一張坑床，兩邊一副廣東製荔枝柴〔木〕的交椅，廳中央放著一隻圓桌，圍着圓桌有五六隻洋式藤椅，還有一隻逍遙椅放在透〔通〕內室的通路上的。中央粉壁上掛四幅在他死後纔被世人珍重的魯古先的墨竹，傍邊一對聯是老魯古寫的，書法像是學懷素，寫得真是蒼勁魯古，聯文有些奇怪。「第一等人烏龜老鴟，唯兩件事打雀燒鴟」。本來是忠臣孝子，卻偏寫做烏龜老鴟，本來是讀書耕田，卻偏偏寫做打雀燒鴟，這就使人難解了。又把它掛在眾目所視的地方，竟惹了不少人的疑惑。⁴³⁶

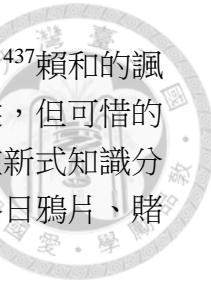
裱褙得宜的中式四聯屏書畫掛幅與對聯、精巧貴氣的中式家具以及熱帶地區最合適的洋式藤椅，透露屋主家境富裕。書畫中象徵氣節的墨竹以及對聯蒼勁的書法，更暗示主人應該氣度恢弘、學識不凡。然而與此極不協調的是，聯句居然稱許烏龜和老鴟是天下第一等人物，打麻雀牌和燒鴟片煙是人生中最重要的兩件事。隨著劇情推展，擺設不協調的答案揭曉：嫖賭毒三毒害早已腐蝕了理應享有如此良

⁴³³張麗俊作；許雪姬等編纂、解讀。「水竹居主人日記/1907-01-02」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2022年05月18日，<https://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/水竹居主人日記/1907-01-02>。張麗俊作；許雪姬等編纂、解讀。「水竹居主人日記/1924-11-24」，上網日期：2022年05月18日。黃旺成作；許雪姬編著。「黃旺成先生日記/1912-02-02」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2022年05月18日，<https://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/黃旺成先生日記/1912-02-02>。

⁴³⁴謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》（臺北市：藝術家出版社，2017），頁61。

⁴³⁵魏清德，〈屠蘇酒話〉，《魏清德全集參·文卷》（臺南市：臺灣文學館，2013），頁284。

⁴³⁶李南衡主編，《賴和先生全集》（臺北市：明潭出版社，1979），頁45。



好身世的主客身心，且他們連認同也被像三毒似的殖民統治腐蝕了。⁴³⁷賴和的諷刺小說寫實地佐證日治中期臺灣富人的裱褙裝飾需求與過去相差不遠，但可惜的是物件無辜，舊日美好品味顯然沒有相配的新世代使用者。也因此在新式知識分子眼中，鄉間傳統富戶居住的傳統住宅陳設，似乎籠罩在不事生產終日鴉片、賭博以及高床軟枕溫柔鄉的頹廢陰影下。（圖 62）

延續傳統的還包括往生者與神靈的儀式空間，即便殖民政府以鋪張浪費、衛生堪憂的理由屢次欲改革、禁止本島人的祭神建醮儀式與喪葬儀式，但是儀式仍是一如過往，甚至大部分人因為物質條件比起過往豐足而更加鋪張，包括儀式空間的裝飾上大量、繁複、所費不貲的裱褙物件。比如張麗俊在日記中曾描述一場家族女性長輩喪禮的佈置，

中宮三廳中掛我撰書輓詩，中堂傍吊白洋輓聯，中案上供何氏肖像，傍置花矸、古盤，貼案上置煊爐几，傍配高照案燈，八仙棹上備菓品食碗，左右兩廳貼案上置古木，傍置鏡箱，花几棹上置盆景，前分五座掛排樓合龍虎井布，欄干纏濟，吊欄、地欄、柱聯豎屏二十片，堵中書畫亦俱掛就，上吊花籃天宮八寶紗燈、木筆燈，兩邊吊親朋戚友聯軸。午后，吳屏兄弟來牽瓦斯電火，欄干點火，排壇中及各處共百餘燈，傍晚齊明，光如白晝，自本街庄有結喪壇者未曾有之大觀也。⁴³⁸

姑且不論展示的珍貴古董、書畫或盆景，一般喪禮上最常見的裱褙輓軸，為講究排場少則得數十件掛滿廳堂，多則有百件以上。即便願意稍作調整者，也只在物質上稍稍簡化，比如剪白色洋布書寫辭句後製作成較為簡易的輓軸、輓聯和輓幛，取代稍為精細糊裱的吊輓聯軸。⁴³⁹

⁴³⁷陳韻如，〈在諷刺中呈顯現實——論賴和短篇小說中的「反諷」〉，《東吳中文研究集刊》7（2000，臺北市），頁 176-177。

⁴³⁸張麗俊作；許雪姬等編纂、解讀。「水竹居主人日記/1932-12-19」，上網日期：2022 年 05 月 24 日。

⁴³⁹張麗俊參與的另一場喪事即為簡化版本。「陳蔡喜現時繼吳水木為街助役，前為部落振興會指導者，故其父之喪，親朋戚友等聯軸、香儀俱不受，只我與錫祺、柏峰、張力等用白洋寫烏字則受焉」。張麗俊作；許雪姬等編纂、解讀。「水竹居主人日記/1935-02-23」，上網日期：2022 年 05 月 24 日。



圖 62 吸食鴉片的家庭室內陳設

資料來源：台灣拓殖畫帖刊行會，《台灣拓殖畫帖》（東京：台灣拓殖畫帖刊行會，1918），頁 221。

三、日人引進品味與本島人的自由適用

本島人生活中雖仍保留了諸多使用裱褙物件的習慣，但是當新住宅及新室內裝飾方法隨著殖民者引入臺灣，仍改變部分本島人生活空間樣貌，進而影響他們生活中的裱褙物件和使用習慣。殖民者引入的裱褙使用習慣與室內陳設品味在本島人中上階層商賈、新興紳士以及官僚身上較為可見端倪。最明顯的變化是效法日式住宅的建築設計，建造日式待客空間，其次是改變室內的裱褙物件陳設，增添符合日人品味的物件。改變的原因在於這些社群的生計、社交上與日人關係較為密切，時常有接待日人賓客的實用需求，此外也有本島人模仿日人風俗，藉與殖民者相近的品味以提升自身地位。還有臺灣人參照了日人在臺灣建設的西式建築以及住家中設置西式空間應接室的做法，擷取西洋元素，期待藉此享受現代先進的生活方式。接下來我們將從本島人的生活空間形式到室內的陳設與布置，再嘗試推及其裱褙物件的使用習慣以及裝裱品味。

1. 模仿學習日式建築空間格局與室內裝飾

由於在臺灣建造一棟全新的日本式建築需要進口部分材料以及了解日式房屋營建技術的工匠，相對費事且困難，臺灣人很少會建造全新的日本住宅。取而代之的可能是在臺灣住宅內部改造成日式空間，或者在新建的洋房或臺灣式房舍內設置部分日式空間。前人研究已指出，因為臺灣人生活中的住家空間本就有複合、彈性利用特性，與日式空間頗為相似，日治時期臺灣人的和室因而能結合原有的總鋪空間觀念，發展出「和室型總鋪」。⁴⁴⁰日本的和室中通常有具裝飾性質的床之間、床之柱和違棚三種空間，相較之下臺灣人的和室型總鋪較重視收納的空間機能，因此通常不配置這三種空間，而是改配置壁櫥及押入。若因建築結構限制無

⁴⁴⁰總鋪（tsóng-phoo）指的是可以同時睡很多人的通鋪大木板床。



法置入收納空間，臺灣人也多會在和式型總鋪中擺放可活動的斗櫃等家具替代。這些臺灣人的和室也不一定伴隨著整棟日本式住宅建造，而是靈活的鑲嵌在臺灣人的洋房、合院或是都市的街屋裡，其中又似乎以洋樓中鑲嵌的和室保留最完整的日式室內裝飾性三元素。⁴⁴¹

除了學習打造日式空間，本島人裝飾室內空間的裱褙物品也發生變化。前文提及日治時期來臺灣的殖民官僚不少具有深厚漢學素養，和漫遊旅經臺灣的書畫家一樣，與臺灣人的交際間豐富了在地的收藏文化，故此節不再贅述。此外也有本島人期待藉由認同、模仿殖民者的品味來提升身分。殖民者也順水推舟，既能展現大國文明文化，也能達到懷柔、攏絡效果。比如臺南的前清文人遺老羅秀惠（1865-1943）不無戲謔的詩句，生動描述某一次臺灣的富戶隨官方招待旅遊團一同上京觀光，獲得內地華族餽贈裱褙書畫後喜不自勝、畢恭畢敬供奉的姿態：

明治卅有四年夏四月，逐隊觀光扶桑發。基隆張氏字松江，自備斧資尤活潑。時遊華族高等女學堂，座有貞子小女郎。云是佐野伯爵女公子，嘉其有志游帝鄉。女郎夙推繪事長，出此畫軸壯行裝。將為紀念觀國光，張氏得之喜欲狂。恍如天孫錫七襄，一時都下共誇張。攜歸懸之座右方，蠹魚辟易靈禽翔。吁嗟其善什襲藏，珍如拱璧毋使蠅污妨。⁴⁴²

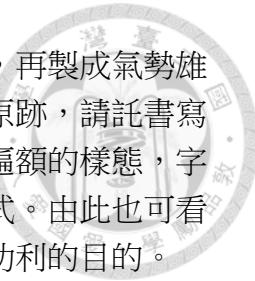
殖民時期日本安排多次本島人上京觀光行程，參加者從士紳、富戶、學生到原住民各種族階層都有，旅程中女子學堂是常見的參訪地點，展現在母國即便是女學生也能書擅畫，相較之下臺灣女性鮮少接受教育，文學藝術地位不高，顯然不及內地。推動本島人至內地觀光的目的之一就是藉由內臺間的強烈對比展現殖民母國先進的國情，暗示與殖民地的民度與母國有異，顯示殖民者同化政策有理。此次張松江參與的觀光團應該是混合了官方招待與自費參加的行程，從同行者羅秀惠描述的口吻來看，日本女學生的才華雖然震撼，畫作卻還遠非文豪精雕細琢的珍品。張松江旅程結束返臺後，將畫軸珍重展佈家中的舉止未免誇張，顯然是因為上京此行讓其備感光榮，加上創作者佐野貞子家族伯爵身分高貴，更讓這份紀念品彰顯出張家不凡地位。來自日本貴人裝裱妥當的日式畫卷，從「懸之座右方」的描述可以看到配上的是張氏家中仍屬中式的書齋陳設，但是「蠹魚辟易靈禽翔」卻又隱藏端倪。除了指張氏殷勤呵護的收藏作法，還讓人聯想到日式裝裱中實體的風帶，隨風飄逸驅趕禽鳥的姿態。。

不只汲汲前往內地的張氏有此作態，殖民地高官的書畫也深獲臺人紳士商賈推崇，比如本身精於書法的田健治郎（1855-1930）總督總在日記中大呼「書債」堆積如山，一有閒暇往往須趕工數十件，手腕吃不消。⁴⁴³臺灣人請託用來裝飾門面的裱褙物件多半是要懸掛在極為顯眼、重要的場合，比如祖廟祠堂、寺廟門口，

⁴⁴¹林欣廷，《臺灣近代住宅和室的變容過程之研究》（中原大學室內設計學系碩士在職專班論文，2020），頁 74-75。

⁴⁴²〈拾碎錦囊〉，收於《漢文臺灣日日新報》，「詩話」欄，1906 年 12 月 21 日，第三版。

⁴⁴³田健治郎作；吳文星等編著。「田健治郎日記/1923-07-18」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2022 年 05 月 31 日，<https://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/田健治郎日記/1923-07-18>。



或者家中待客室，公共的公會堂等，過去常是請名家書寫文字後，再製成氣勢雄偉的雕刻漆木匾。日治時期可能為應和日人的審美，或為示珍重原跡，請託書寫的墨寶有些便以日式裝框、裝軸方式保留下來，但喜好上仍延續匾額的樣態，字跡自是愈大愈醒目愈好，⁴⁴⁴相應的裝裱上也就出現大幅橫批的形式。由此也可看出地方大族或是新興紳士殷切求殖民者的字畫，經常是出於務實功利的目的。

2. 學習西式裝飾陳設概念

經過日本轉介的西式品味也在本島人社群中獲得青睞。日治初期即開始實施的街庄改正、家屋改正等都市營建項目，讓臺灣許多都市街道面目一新，由傳統街屋變為融和西式工法的洋樓。也有本島人建築風格與室內裝飾擷取了透過日本折衷傳入的西洋風格，與傳統的生活倫理結合（或是稍有調整），將西式空間改造調適成符合臺灣的樣式。比如雖為建造的立面外觀是洋房，建築的平面設計上卻仍採傳統合院樣式。⁴⁴⁵廳堂雖大部分仍設置在建築中軸線上最重要的位置，但是有的屋主已開始將正廳視為和居室等個人空間一樣，安插在洋樓中的其他位置，或是因應樓層加高區分主客空間，將一樓原先正廳位置改為應接客廳，二樓安置祭祀功能的正廳。⁴⁴⁶

洋式住家空間內的裝飾陳設也漸漸成為本島人關注的焦點。經由歐洲直接輸入以及日本引介，西式的室內空間規劃概念如機能性房間區隔，設置獨立衛浴廁所，重視光線與通風等衛生條件以保持居住者身心健康，以及室內裝飾中依循色彩、材質、圖案花紋、立體感來設計，務求兼具實用與美觀，漸漸在 1930 年代的臺灣風行。其中又以應接室如何佈置出主人品味，兒童房如何佈置以啟蒙兒童智識教養，房間是否明亮通風等話題最引人注目。臺灣人吸收新知後，也加入討論。比如本島畫家藍蔭鼎（1903-1979）提出裝飾室內的美學觀點，認為裝飾亦藝術，從應接室到個人住宅都應能調和個人性情品味與整體環境氛圍，甚至從住宅到住宅中人的整體服飾儀態，都應表現出人生之美。藍蔭鼎的論調即延續了同時代重視裝飾美感的風尚，⁴⁴⁷也顯示房屋室內的壁面裝潢以及張掛物件的裝裱，兩者的色彩以及造型圖樣同樣是時人關注重點。報刊上臺灣人投書的住宅改良意見中也可以看出愈來愈多臺灣人的生活發生變化。新豐的楊致志希望未來的住宅要「配備明朗、使心情良好的室內環境」，⁴⁴⁸鹿港的王春興認為未來要「在經濟許可範圍配備兒童的讀書室」，⁴⁴⁹羅東的陳石氏滿敏銳觀察家中成員活動情況，表示要「書

⁴⁴⁴田健治郎作；吳文星等編著。「田健治郎日記/1921-12-30」，上網日期：2022年05月21日。

⁴⁴⁵陳煌奇，《從日治時期洋樓式住宅探討台灣住居空間的轉變-以中部地區為例》（國立臺中科技大學室內設計系碩士班論文，2016），頁 59。

⁴⁴⁶陳煌奇，《從日治時期洋樓式住宅探討台灣住居空間的轉變-以中部地區為例》（國立臺中科技大學室內設計系碩士班論文，2016），頁 73-74。

⁴⁴⁷藍蔭鼎，〈人生の美的表現 裝飾も亦藝術である 趣味と品性を生かせ〉，《臺灣日日新報》，1934年6月13日，版4。

⁴⁴⁸〈住宅改善に就て（續）〉，《社會事業の友》70（1934，臺北），頁 71。

⁴⁴⁹〈住宅改善に就て（續）〉，《社會事業の友》70（1934，臺北），頁 71。

齋空間隨自己的研究興趣延長擴大」，「兒童房間考量能作為寢室兼讀書間」，⁴⁵⁰基隆的陳秀江還觀察到色彩調和問題，覺得未來房屋「不要塗綠、紅、白的配色」，應該停用臺灣傳統常用的三種裝飾色彩。⁴⁵¹我們看到本島人開始講究現代西式裝潢布置中強調的功能空間、配色以及造型等觀念，不難推測新式生活空間中的住戶，會依照這些原則添置適合空間功能或色調的裝裱物件，而這或許也正是前章述及 1930 年代裱褙業得以擴大規模的條件之一。

3. 本島人的混合適用案例

值得關注的是，當時的臺灣人所模仿的對象，無論和式還是洋式，大多都是經過日本近代化與在臺灣本土化之後的住宅形式，與內地住宅有些微差異。又臺灣人基於自身生活習慣重新理解、揀選後，有的人學習日本人的和室，欣賞與日人一樣的裱褙物件，有的人學習新潮的洋室，從日本、中國或是直接從西方擷取最新資訊。似乎很少有人會堅定的獨擅一方，更多的人是在生活中逐漸調整、混合這些習慣品味，再製出臺灣式新空間。這些臺灣式新空間，進一步地影響了臺灣人裝裱陳設的品味習慣。

從案例中更能展現本島人建築與室內裝飾中融和適用的趣味。臺南黃欣（1885-1947）與黃溪泉（1891-1960）兄弟建造的家族庭園「固園」是一個例子。黃欣在臺灣接受完公學校教育後留學日本明治大學法科，家族經營糖業起家，其後擴及各項實業，並曾任臺灣總督府評議員，在政商兩界都相當活躍。私下他雅好藝術，組織南社的漢詩集會，也喜書畫，甚至曾嘗試新式美術。1913 年黃欣自日本返臺後開始建造固園，購買了一棟日式住宅後拆遷在原址重組，並蓋了第一棟洋館。完工後，根據黃溪泉先生兒子黃天橫先生的回憶，固園的日式建築獨醉齋與四梅草堂用來接待日本貴客，南社同人也會在此聚會，室內裝飾有田健治郎與下村弘題贈的字句掛軸與框裱橫額。⁴⁵²從照片來看，這些禮物按照日式風格裝裱。（圖 63）洋房中的起居室則是書房、招待親密親友的客廳兼寢室，有一套摩登的大理石椅，掛著楊草仙的墨跡、蘇東坡詩作的木刻、自作的青藤白石書室匾額以及兩張風景畫。一般客廳則是掛著自己的畫像和玫瑰油畫。⁴⁵³1935 年黃溪泉拆除臺灣式舊房屋後，依照日本朝日新聞社舉辦比賽募集到的第一名洋房設計圖，新建了一棟洋房居住。洋室成為主要生活空間。⁴⁵⁴固園可以說融合了日式、西式和中式的建築，並且房屋的設計風格與其功能息息相關。園中的裱褙物件也混合了多元的藝術品及裝裱形式。

基隆的顏氏家族興建的陋園也可見到混合和式、洋式與臺灣傳統庭園的風格。

⁴⁵⁰ 〈住宅改善に就て（續）〉，《社會事業の友》70（1934，臺北），頁 73。

⁴⁵¹ 〈住宅改善に就て（續）〉，《社會事業の友》70（1934，臺北），頁 75。

⁴⁵² 陳美蓉、何鳳嬌，《固園黃家：黃天橫先生訪談錄》（臺北：國史館，2008），頁 48。

⁴⁵³ 吳毓琪、黃天橫作，《固園文學史暨石暘睢度藏史料圖錄選》（臺南市：國立臺灣文學館，2014），頁 24。

⁴⁵⁴ 吳毓琪、黃天橫作，《固園文學史暨石暘睢度藏史料圖錄選》（臺南市：國立臺灣文學館，2014），頁 4。



顏雲年（1874-1923）早年熟讀傳統詩書，愛好詩賦，改隸後轉投商業。他經營礦業白手起家後，1911 年先建造了當時最時髦的磚造西洋式建築環鏡樓。環鏡樓成為顏雲年舉辦瀛社漢詩人文學活動的根據地，1914 年還在此舉辦了全島第一次詩人聯吟集會。1918 年顏雲年又購買了位於田寮港的炭礦業同行木村久太郎別墅庭園。根據木村宅邸剛落成時拍攝的照片來看，這棟別墅採用和洋折衷結構，應接室內裝飾著華麗格天井，懸掛金屬鏤雕掛燈；木地板鋪大面地毯，擺放高足西洋桌椅與鑲嵌玻璃的展示櫃；壁面安了壁爐，上面擺放時鐘；應接室內還設有和室幾乎必備的床之間、床柱和違棚，裡面裝飾著書畫。另一間日式居間的床之間中則是張掛三幅對書畫。⁴⁵⁵不久顏氏又在庭園中另建一區西式建築區，並在園中山腹處建一臺灣傳統建築樣式的家祠。陋園西區的西洋式建築是顏氏生活空間，東區的日式建築是待客應接空間，自此顏氏陋園便成為詩社同人宴聚的重鎮，也是日本達官顯貴來訪時下榻處所。姻親張李德和曾在詩作中形容顏家陋園為「和風供眾玩，洋室自居家」，充分說明了陋園的風格以及功能區分。⁴⁵⁶張李德和的評價也顯示，與顏氏往來的詩社同人應該同樣也能欣賞陋園中與日式風格搭配的裱褙物件。

另外也有一些案例是由臺灣人建造的西洋住宅，融合了不同風格的室內格局安排與裝飾陳設。比如彰化芬園的洪宅展現洋樓建築內嵌台灣傳統彩繪、日式空間，顯示臺灣人學習的西式裝飾也融合了生活習慣做出調整。洪宅建於 1924 年，整棟建築是獨棟雙層住宅，樓內設有多間類似總鋪的變體的和室（圖 64）。此外室內的木板壁上還留有彩繪匠師繪製的書畫掛軸（圖 65），二樓的彩繪甚至還有模擬裝框的西洋風景畫。（圖 66）⁴⁵⁷彩繪雖非實際的裝裱物件，但可能暗示了在屋主與彩繪匠師的觀念中，住家空間裡書畫以傳統中式裝裱，而西洋畫作以西式畫框裝裱。從建築設計到內裡裝飾，可見臺灣人自行建造的洋樓雖具洋樓外觀，內裡的空間格局與裝飾設計往往仍切合臺灣人的生活習慣與裝飾品味。

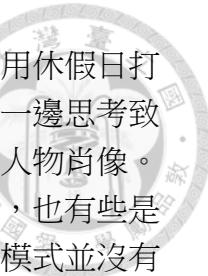
大部分的臺灣人顯然不會有財力如黃、顏兩家一樣直接移植、買下日式建築，或是如洪家一樣直接建造洋樓，並且依建築樣式、生活機能採取不同的裝飾風格。一般的臺灣人多半是在原有的房屋中改造出日式空間，或是洋式空間。公學校教師黃旺成（1888-1978）的日記記錄下生活中接觸到的日式空間以及日後自宅的改造過程。黃旺成因為在任職的學校、工廠中常有灑掃整理和室或是在和室中小憩的經驗，對於日式空間相當嫻熟。也許因為漸漸習慣和室，後來他的房屋也改造成部分日式建築樣式，比如設有障子門窗，因此此後生活中不時得請師傅或是舉朋友與全家之力修繕。⁴⁵⁸因為僅有部分住宅改造，黃旺成必須親自聯絡工匠，並

⁴⁵⁵ 《木村家新築記念帖（大正 4 年）》，臺灣圖書館藏，<http://stfj.ntl.edu.tw/cgi-bin/gs32/gsweb.cgi?o=dwensan&s=id=%22F140221%22.&searchmode=classic>（檢索日期：2022 年 5 月 26 日）。

⁴⁵⁶ 江寶釵編，〈陋園邀宴〉，《張李德和詩文集》（臺北：巨流，2000），頁 392。

⁴⁵⁷ 黃馨儀，《日治時期台灣民居近代化之探討—以中部地區士紳住宅為例》（國立台北藝術大學建築與古蹟保存研究所，2008），頁 57-60。

⁴⁵⁸ 黃旺成作；許雪姬編著。「黃旺成先生日記/1928-10-04」，上網日期：2022 年 05 月 24 日。黃



忍受生活中的不便。黃旺成對於空間陳設也有敏銳的感受，他經常利用休假日打掃、整理生活環境，整理裱褙收藏品時會一邊檢選裝飾家中的物件，一邊思考致贈朋友的禮物。家中通常固定張掛一些書畫賞玩，有時候則張掛裱框的人物肖像。如第三章觀察到的裱件流通管道所示，這些張掛的物件來自中國南方，也有些是本地親朋好友間的饋贈。⁴⁵⁹住宅改造前後，黃旺成的裝飾與觀賞畫作模式並沒有發生變化，原因可能在於住宅改造非常局部，且出於實用目的。

臺南佳里醫生吳新榮（1907-1967）的家宅以及其中裝飾設計則明顯展示了本島人生活中融混風格的應變思考歷程，以及個人獨特的品味。吳新榮的日記與札記、隨筆紀錄時間長，又經常會描寫自己對家庭生活的觀察與感想，因此我們幸運的能得知他的決斷原因與變化。從吳新榮筆下也可以看見他有意識的將個人個性外展到現實空間的裝飾布置中，⁴⁶⁰例如他數次詳細說明自己布置住家空間的巧思，細數每件陳設物件寄託的故人情誼或是個人思想。在青年時期他便規劃了理想中的生活空間樣貌，各式空間也對應了吳新榮生活中汲取學思的管道。執業的診所一律採西方的科學設計，與家人、朋鄰生活相處的活動空間如廚房、客廳、食堂採用臺灣式傳統設計，而私密、獨處用的臥室和書齋則希望是日本式的。⁴⁶¹

待吳新榮實際成家立業，建好住所後，他又隨著生活的變化調整住家空間的功能，規劃要懸掛的裱褙物件隨其心境變化一直改變。以吳新榮的住房兼書齋「瑣琅山房」來說，建造時是日式格局，一直到1951年才舊瓶裝新酒的改作融混西式家具的臺灣式房間擺設。⁴⁶²山房中的布置展現吳新榮的内心世界，也提供他探索內心的外在環境。比如吳新榮喜愛透過觀看地圖思索世界變化，房內一定要掛地圖掛軸。⁴⁶³吳新榮也喜歡張掛自己和家人購藏的書畫，書畫主題一部分會跟他當下的思想有關，像是鄭成功、鄭孝胥，他認為兩者皆是盡己職責、謹守民族氣節的典型。⁴⁶⁴另一部分是具珍貴價值古董，剩下一部分則是家人照片、油畫、宗教

旺成作；許雪姬編著。「黃旺成先生日記/1928-10-12」，上網日期：2022年05月24日。

⁴⁵⁹黃旺成作；許雪姬編著。「黃旺成先生日記/1921-03-29」，上網日期：2022年05月13日。黃旺成作；許雪姬編著。「黃旺成先生日記/1913-06-29」，上網日期：2022年05月13日。黃旺成作；許雪姬編著。「黃旺成先生日記/1930-01-02」，上網日期：2022年05月31日。

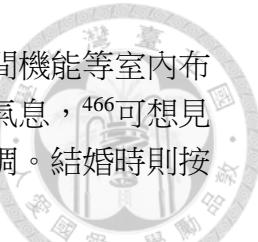
⁴⁶⁰吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1935-01-14」，上網日期：2022年05月26日。

⁴⁶¹設使我有五千圓要建設我的住宅，第一、診察室、外科室、藥局即用西洋式的，第二、客廳、食堂、廚房即用臺灣式的，第三、寢室、書齋即用日本式的。而各室懸如下所記的像相適當配置：1·政治家黃帝、李世民、リンカン、レーニン、孫文、鄭成功、ガンジー、西鄉南洲。1·宗教家釋迦、老子、孔子、基督。1·哲學者ソクラテス、ルソー、マルクス。1·文學者セイクスピア、ゲーテ、トルストイ、ショー、李太白、蘇東坡、ゴリキー、タゴール、ハイネ。1·科學家華陶、ヒポクラテス、野口英世、AINSTAN。雖然這段日記記錄只是吳新榮的構想，但從中也可以看到他尊敬的精神導師包括在政治、宗教、哲學與文學領域的古今中外人物，相當多元。此外這個日記中虛構的生活空間同樣也展現了臺灣人室內裝飾多方融和適用的一面，透過張掛家中的裱褙物件，吳新榮得以將自己自各方學習來的思想有序地具現在生活空間。吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1935-01-18」，上網日期：2022年05月13日，。

⁴⁶²吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1951-08-08」，上網日期：2022年05月13日。

⁴⁶³吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1938-11-18」，上網日期：2022年05月13日。

⁴⁶⁴ 吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1940-04-29」，上網日期：2022年05月13日。吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1940-05-16」，上網日期：2022年05月13日。吳新榮著；張



掛軸或是吳新榮的民俗收藏品。⁴⁶⁵吳新榮也會參照季節變化、房間機能等室內布置理論改變屋內的陳設，例如秋天選擇較柔潤的觀音像緩和蕭索氣息，⁴⁶⁶可想而知吳新榮以淡雅色調裝裱的神像掛軸，用以調和秋季居住環境的色調。結婚時則按照他對各個房間使用者的期許寓意安排裝飾物件。⁴⁶⁷

最後，在這些個案之外，統計資料能輔助我們進一步觀察臺灣家庭中的裝裱品使用習慣與裝飾品味。1936 年以本島人子弟為主的臺北第一師範附屬公學校，做了一份〈家庭中的情操教育調查〉，或許能顯示家境較為優渥的本島子弟家中的室內裝飾與裱褙物品使用概況。⁴⁶⁸根據該校教諭松澤源治郎教導一年級學生國語的經驗，校內學生幾乎都有上過幼稚園，顯示家境良好，此外學生受到家庭環境影響基本上只會使用本島語。⁴⁶⁹調查表中〈關於室內裝飾的調查〉項目詢問公學校一到六年級學童家中，常見的室內裝飾品是什麼。(表 17) 觀察回答統計結果仍可看出，學童家中有一般用於日式空間裱褙裝飾品，比如短冊、柱掛；也有比較不明確、可能是日式空間也可能是本島空間的裝飾品，像是裱框的書畫、東洋畫與刺繡、書畫掛軸等；還有不少較西式裝飾品，如裱框的照片和裱框的西洋畫。以數量來看，家中有懸掛裱框裝飾品的人達 227 人，懸掛照片的總人次 202 人最多，其次是東洋畫，緊追在後的第三是西洋畫。家中有懸掛掛軸的人與懸掛裱框畫的人數差不多，其中裝裱書法者比起裝裱繪畫略多一些。(表 18)

儘管第一師範附屬公學校的學童樣本數有限，且統計的是不限於單選的回答數，沒有統計學生的居住空間形式，難以辨識出這些學童的居住空間樣式與裝飾品之間的關聯性。再加上學童大多家境較殷實，可能只能代表臺北本島人中層家庭的情況。即便如此，調查中仍可看見這些學童家庭生活中的裱褙品裝飾習慣呈現自由混用情況。

表 17 關於室內裝飾的調查

		一年	二年	三年	四年	五年	六年	總計
畫框	掛畫 框者	41	43	37	30	41	35	227
	照片	36	34	32	31	35	32	202
	書法	15	24	19	18	15	14	105
	東洋 畫	21	24	24	18	28	18	128

良澤總編撰。「吳新榮日記/1941-01-23」，上網日期：2022 年 05 月 13 日。

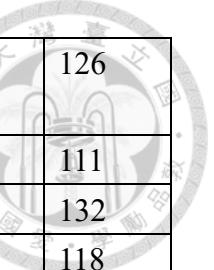
⁴⁶⁵ 吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1942-08-31」，上網日期：2022 年 05 月 12 日，。

⁴⁶⁶ 吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1941-09-30」，上網日期：2022 年 05 月 18 日。

⁴⁶⁷ 吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1943-07-23」，上網日期：2022 年 05 月 12 日。

⁴⁶⁸ 臺北師範第一學校附屬公學校，〈室內裝飾調查〉，《[昭和十一年十一月]情操教育資料(其ノ一)》(臺北市：臺北師範第一學校附屬公學校，1936)，頁 3-4。

⁴⁶⁹ 松澤源治郎，〈公一の國語教室を語る〉，《臺灣教育》(1940，臺北)，頁 30。

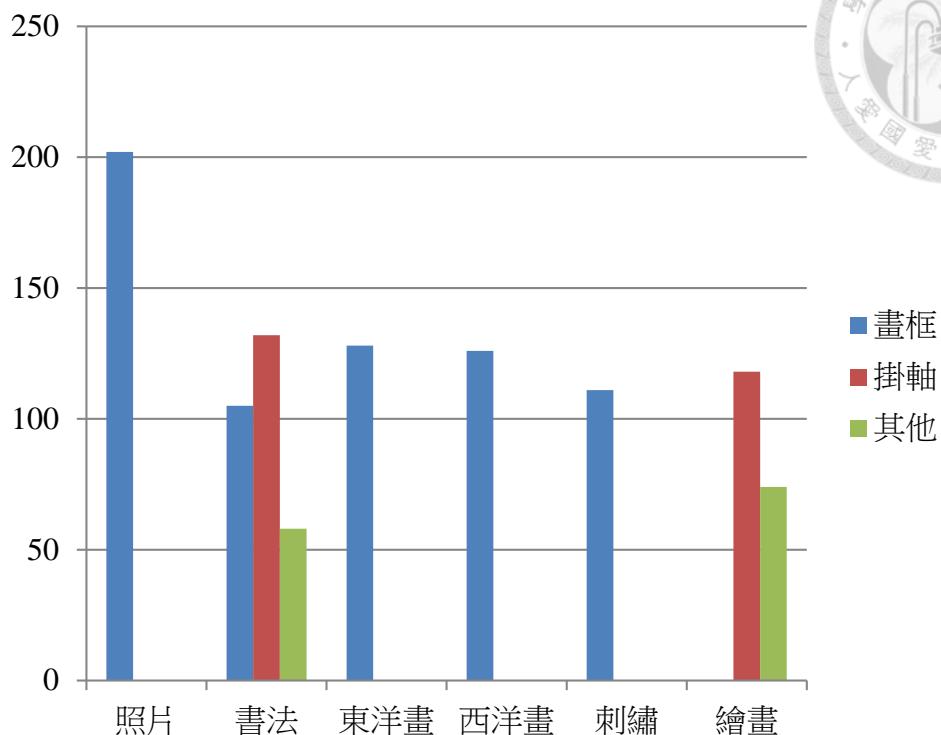


	西洋畫	23	26	22	15	21	19	126
	刺繡	17	23	24	12	18	17	111
掛軸	書法	25	26	11	25	25	22	132
	繪畫	24	16	15	18	29	16	118
其他	書法	10	10	9	8	10	11	58
	繪畫	11	17	13	10	15	8	74
花瓶	有放花瓶	36	40	32	27	31	33	199
	放兒童做的花瓶	8	17	11	13	4	2	55
裝飾短冊者		2	1	2	1	0	0	6
裝飾雲板		0	1	0	1	0	2	4
人偶雕刻等		7	8	11	3	10	8	47
柱掛		2	1	0	1	0	2	6
其他的裝飾品		2	8	7	6	12	8	44

資料來源：臺北師範第一學校附屬公學校，〈室內裝飾調查〉，《[昭和十一年十一月]情操教育資料（其ノ一）》（臺北市：臺北師範第一學校附屬公學校，1936），頁3-4。



表 18 以裝裱形式呈現關於室內裝飾的調查結果



4. 學習現代公共展覽模式

不僅本島人的室內裝飾的風格品味展現融混的趣味，臺灣人也學習了新的公共空間裝飾。殖民者引入的新式觀賞使用裝裱物件方法為公開、大眾的欣賞。前文提及萬國博覽會後日本國內興起博覽會風潮，藝術品的陳列展示參照了傳入東亞的博物展示設計後，分類、審查、公開、個人或集體展示，遂變成近代的藝術品展示定規。

臺灣原本並沒有類似的裱褙物件使用習慣。臺灣的漢詩人延續中國文人傳統，多半兼擅書畫，不過卻沒有競賽或式公開展示作品傳統，而是以小型文友間交換欣賞或是私人收藏欣賞為主。最盛大的展示活動大概就屬建醮活動中的書畫古董展示。如前章所述，日治前期臺灣其實只能從物產展示會或是學藝會等管道觀摩。但在觀摩、參加了在臺日本人舉辦的書畫展覽會，以及官方協力舉辦的大型美術展覽會臺展之後，臺灣人也逐漸掌握訣竅，在日本移植而來的現代美術制度影響下，逐漸轉型為以現代展覽會為舞台的現代書畫家。⁴⁷⁰前人的研究指出，日治初期書畫展覽會的主辦者多為日人，到了約 1910 年代才出現臺籍主辦者，意味著臺人學習主辦書畫展覽的技術並了解到書畫展有利可圖經過了至少十年時間。

⁴⁷¹1920 年代以後官方色彩的臺展與府展則提供了另一種與傳統的書畫欣賞相差

⁴⁷⁰顏娟英、蔡家丘總策畫，蔡家丘、黃琪惠、楊淳嫻、魏竹君、邱函妮等撰，《臺灣美術兩百年（上）：摩登時代》（臺北市：春山出版社，2022），頁 48。

⁴⁷¹侯米玲，〈日治初期臺灣書畫展覽會初探——以《臺灣日日新報》為中心的觀察〉，《臺灣美術學刊》100（2015，臺中市），頁 8。



更大的展示邏輯：徵募作品，東西洋畫分類審查，一同展覽但分區、分室。為便利觀覽者，畫幅巨大且裝裱上框裱懸掛。這套展示模式搬引自日本內地的展覽會，剛進入臺灣時也有些微的水土不服：審查員便指出第一回展覽中許多因為裝裱格式不符直接退件，即便格式符合，也有金閃閃的畫框過醜、與畫面不搭等諸多問題有待改善。⁴⁷²到 1930 年代，參與臺展畫家才愈來愈能適應新的展示模式。即便如此，這些框裱的新穎裝裱方式中仍保有一些傳統裝裱的習慣。施世昱調查臺府展東洋畫部的畫幅形式時指出，東洋畫部作品當時像西畫一樣一律框裱，其中固然有不少作品因此逐漸參照西畫常見的黃金尺寸比例創作，卻有許多是以傳統中、日裝裱慣用的尺幅比例創作後再框裱，比如部分作品明顯可看出使用了日式的屏風、扇面、斗方，以及中式的修長條幅規格。⁴⁷³

本島人自主舉辦的展示會參照了博覽會與美術展覽會的裝飾展佈方法，其中有些展覽會不僅僅是模仿，還融入了臺灣的特色。比如 1929 年由新竹書畫益精會舉辦的全島書畫展覽會就規定：「作品送件書畫每人各限五件以內，均須要新作品，裱褙為妙，若不裱褙必須複紙，絹本更歡迎」。⁴⁷⁴與臺展相比可以發現裱褙規定明顯不同，並不限於框裱，甚至不需要完整裱褙，更貼近書畫家原本私下聚會作畫交換觀覽時僅簡單覆褙的習慣，顯示展覽仍保留一些過往斯。但從展示地點選在新竹女子公學校、統一文件審查、希望裱褙妥善方便展示等細節又可窺見現代展覽會模式的影響。⁴⁷⁵另外一個例子中，1935 年櫟社在臺中州主辦的全島聯吟大會也能見到現代展覽模式的影響，集會地點亦選在公會堂舉辦，「將公會堂為會場，其位置寬敞，設備周全，中掛諸名人書畫，欲寄附贈元、眼為賞品。傍貼一聯云『一髮千鈞期斯文同維不墜，風簷寸晷願吾輩各展其長』，兩邊排列諸吟社吟友坐席，階下立一綠門，並掛一聯……」。⁴⁷⁶聯吟的作品須公開張掛，供眾人欣賞清楚，廳內另外裝飾名人書畫則能迎合眾人嗜好，讓活動更具有休閒娛樂效果。

日治時期展示地點也不限於公家建築，營業場所也學習融合藝術品展示，在消費大眾聚集之處展佈裱裝完備的藝術品，滿足消費者的視覺享受，比如料理屋與酒樓。學習裝飾的管道也不限於日本，還包括同時代中國的現代化都市上海。日治時期本島社會賢達雲集的大稻埕知名酒樓江山樓是一個例子。江山樓樓高四層，一樓是迎賓辦事處與廚房，二和三樓是能容納五百人的宴會廳，四樓是特別室與新穎的露臺花園。宴會廳內陳設了古董、書畫和盆景，⁴⁷⁷既似私人樓閣的外

⁴⁷² 小林萬吾，〈臺展審查に就ての感想〉，《臺灣教育》（1929，臺北市），頁 113-114。

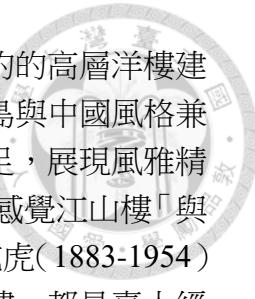
⁴⁷³ 施世昱，〈臺展東洋畫畫幅形式之量化統計研究〉，收錄於《臺灣膠彩畫的過去現在與未來研討會論文集》（臺中市：國立勤益科技大學文化創意事業系，2009），頁 31-45。

⁴⁷⁴ 〈新竹益精會籌開全島賽會〉，《臺灣日日新報》漢文夕刊，1929 年 6 月 6 日，版 4。

⁴⁷⁵ 李憲專，〈由臺灣日日新報探討「新竹書畫益精會」始末〉，《臺灣美術》103（2016，臺中市），頁 1-20。

⁴⁷⁶ 張麗俊作；許雪姬等編纂、解讀。「水竹居主人日記/1935-02-10」，上網日期：2022 年 05 月 31 日。

⁴⁷⁷ 戴文心，〈製造歡樂的消費空間——「江山樓」及其相關書寫的文學／文化意涵〉（國立政治大學中國文學系國文教學碩士學位班論文，2010），頁 4。



擴，又似展覽會場的內縮。亦即，這座酒樓融合了日本引入臺灣的高層洋樓建築，近代中國引入的高樓營業場所樂園式樓層配置，⁴⁷⁸日本、本島與中國風格兼有的室內陳設家具以及中國的時新書畫，和、洋、臺、中風格具足，展現風雅精緻的格調。來客無不大為讚賞樓中裝飾布置，鄭家珍（1868-1928）感覺江山樓「與滬上諸樂園相鬚鬚，洵哉鯤島之第一樓也」。⁴⁷⁹中國來臺訪問的江亢虎（1883-1954）也讚賞江山樓是「臺北最大飯店有二家，一為蓬萊閣，一為江山樓，都是臺人經營者，皆有大禮堂及屋頂花園，壁上懸掛中國時流書畫，數十席可咄嗟立辦」，⁴⁸⁰可見裝飾陳設為江山樓增色不少。

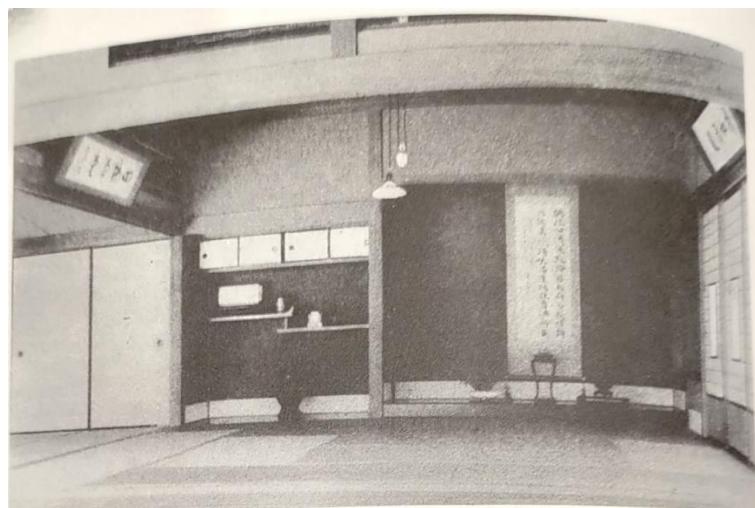


圖 63 四梅草堂照片

資料來源：陳美蓉、何鳳嬌，《固園黃家：黃天橫先生訪談錄》（臺北：國史館，2008），頁 48。

⁴⁷⁸〈江山樓記〉中提及樓主吳江山因旅中客人描述的上海風光決定打造一座獨特風格的酒樓：「客有邀之作大陸遊者，便道至滬上，流覽新世界泊諸樂園名勝。天半笙歌，空中樓閣，吳君不覺嘆觀止焉」。鄭家珍著、詹雅能編校，〈江山樓記〉，《鄭家珍、鄭藻珠作品集－雪蕉山館詩文集》（新竹市：新竹市文化局，2016），頁 245。

⁴⁷⁹鄭家珍著、詹雅能編校，〈江山樓記〉，《鄭家珍、鄭藻珠作品集－雪蕉山館詩文集》（新竹市：新竹市文化局，2016），頁 246。

⁴⁸⁰江亢虎，《臺游追紀》（上海：中華書局，1935），頁 33。



圖 64 芬園洪宅內和室

資料來源：黃馨儀，《日治時期台灣民居近代化之探討—以中部地區士紳住宅為例》（國立台北藝術大學建築與古蹟保存研究所，2008），頁 57-60。



圖 65 芬園洪宅壁上彩繪書畫掛幅

資料來源：黃馨儀，《日治時期台灣民居近代化之探討—以中部地區士紳住宅為例》（國立台北藝術大學建築與古蹟保存研究所，2008），頁 57-60。



圖 66 芬園洪宅壁上彩繪西洋風景畫

資料來源：黃馨儀，〈日治時期台灣民居近代化之探討—以中部地區士紳住宅為例〉（國立台北藝術大學建築與古蹟保存研究所，2008），頁 57-60。

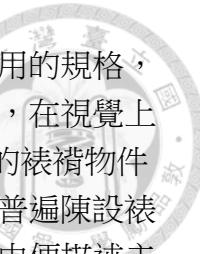
四、 強制規範與影響

綜上所述，我們可以觀察到臺灣人擷取所需、融混適應新時代生活空間中的裝飾方法與裱褙品使用習慣，基於自身不同目的、需求使用了各種裝飾空間的裝裱品。換言之，伴隨日本人移入臺灣的裝裱物件品味與在生活空間中的使用習慣確實潛移默化的影響了一部分臺灣人，但成果有限，更與臺灣人全面同化、認同日本文化相距甚遠。這固然是因為殖民政府並沒有強制的改變本島人的生活品味，也與本島人靈活應對的生活策略有關。那麼倘若殖民者強制規範與加強力道推廣政策，又是否會帶來本島人生活更明顯的變化，改變本島人的家庭裝飾與裱褙物品使用習慣？觀察戰爭前夕殖民政府開始推動的一系列打造日式生活行動，或許能得到答案。

家庭正廳改善運動為殖民政府為使臺灣人的生活與精神上日本化，自 1934 年開始推行的一系列行動。政策與 1930 年代的部落振興運動配合，運用地方基層組織力量將改造的手伸入一般人的住家生活，1935 年在始政四十年博覽會上甚至還推出正廳模型當作示範。然而各地執行情況不一，一開始成效委實不佳。戰爭開始後，正廳改善運動逐漸升溫，在約 1937-1938 年之間屢見激進手段。⁴⁸¹根據指引，原先本島人懸掛在正廳的觀音或關聖帝君等神佛掛軸應該移除，可以舉辦燒納祭銷毀，改以臺灣神職會頒布的公民掛畫、神宮頒布的掛軸或是其他繪著國民象徵的掛軸。⁴⁸²總而言之，正廳的正面壁面絕對不可以祭祀有本島神靈的掛軸。

⁴⁸¹蔡錦堂，〈日據末期臺灣人宗教信仰之變遷——以「家庭正廳改善運動」為中心〉，《思與言》第 29 卷第 4 期（1991，臺北市），頁 67-72。

⁴⁸²臺灣總督府國民精神總動員本部，《教化印刷物十四 伸びゆく皇民化運動》（臺北：臺灣總督府國民精神總動員本部，1938），頁 9。



⁴⁸³ 神職會另也對掛軸尺寸與張掛方法提出建議，尺寸上是日本裝裱常用的規格，雖然沒有明定但示意圖中的裝裱用料也更接近於日式裝裱常用的花紋，在視覺上也追求與內容物一致的日式的裝裱風格。（圖 67）短期來看，臺灣人的裱褙物件使用習慣確實因此明顯改變，各項亮眼數據也顯示臺灣人家庭空間最普遍陳設裱褙物件的正廳發生巨大變化。⁴⁸⁴ 壹顏碧霞（1914-2000）的小說《流》中便描述主角美鳳見到親戚家正廳的變貌：「小長桌的中央祀拜著神符，壁面上掛著國歌和明治天皇御製的掛軸，神符旁邊安置了一個嶄新而小巧的內地式牌位」。⁴⁸⁵ 美鳳見到後大為驚詫不解，也隱隱說明了強制規範政策抵觸了本島人的祖先與神靈信仰，這些官方規定的裱裝物件還沒有真正改變臺灣人的生活習慣。

本島知識分子矛盾的反應及變化也顯示政策還未深入人心。雖然知識分子自 1920 年代文化運動以來一直贊同需打破迷信、廢除舊俗，但知識分子仍不能苟同其中運用的獨裁強制手段以及裹挾的強烈愚民意圖。⁴⁸⁶ 有如吳新榮一開始以國家大義自我說服而遵從者：

午後回將軍老家，著手進行正廳改善之工作。首先取下觀音佛祖像，換上明治天皇的遺像；取下普菩〔陀〕岩換上日本國旗；取下佛法的對句，換上天皇的「教育勅語」。我對此合理的、獨創性的、自發性的改善，覺得滿意。既然要使國家性的生活更強化，而渺小的個人感情就毫無意義的了。我們一定得自願隨從，並非是被迫的，而且是一定要求某種程度的美而真的要素。⁴⁸⁷

一開始吳新榮非常積極的改換家中的佈置，除了官方要求之外，還寫下了自己的理想，

請他（郭水潭）為我將軍老家的大廳改善，當場揮毫題字，即「忠孝」、「天壤無窮」、「億兆一心」。「忠孝」是在任何時代的做人道理；「天壤無窮」是自然主義的最高境界之表現；「億兆一心」則是國際主義的最佳理想。所以就撰寫了以上諸句。⁴⁸⁸

吳新榮在家中新裝飾的大字、短句的書法字詞，很容易令人聯想到殖民者在公共場所中引入的裱褙物件，也暗示公共空間的裱褙物件可能成為私人學習的來源。然而這些較為強制的裝飾很快就難以為繼。隨著各地過於激進的手段以及執行標準不一引起臺灣人的反感，政策執行的手段也逐漸放寬，1939 年後就較少見到強

⁴⁸³ 臺灣總督府國民精神總動員本部，《教化印刷物十四 伸びゆく皇民化運動》（臺北：臺灣總督府國民精神總動員本部，1938），頁 10。

⁴⁸⁴ 〈本島民屋正廳改善用掛軸及祖靈舍頒布趣意書〉，《敬慎》第 12 卷第 8 號（1938，臺北），頁 29-30。

⁴⁸⁵ 壹顏碧霞著、邱振瑞譯，《流》（臺北：草根文化，1999），頁 41。

⁴⁸⁶ 吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1938-02-14」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2022 年 05 月 18 日，<https://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/吳新榮日記/1938-02-14>。

⁴⁸⁷ 吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1938-05-29」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2022 年 05 月 18 日，<https://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/吳新榮日記/1938-05-29>。

⁴⁸⁸ 吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1938-05-28」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2022 年 05 月 18 日，<https://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/吳新榮日記/1938-05-28>。



制動員改善正廳的報導。政策轉趨溫和後，本島人的家庭空間開始悄悄回復採自由遵循的方針。比如黃鳳姿(1928-)在散文〈我的家〉中描述的廳堂就能保持「(三落大厝)中落的正廳裡，牆壁上掛著觀音的卷軸與聯對，長案棹與几棹並排，几上放著燭檯、花瓶和香爐。最正中祭祀著神宮大麻，左邊祭祀著祖先的位牌」。黃鳳姿家族的正廳顯然離殖民者理想的皇民化神棚相距甚遠，既沒有打造神座和祖靈舍，也沒有將原有的信仰神佛另置他處，仍舊將傳統裝裱的繪像掛在正廳正面，因此充其量只是依照指導整理過神桌擺放內容與位階，供奉了神宮大麻的本島神桌。觀音、神道與祖先，本島與殖民者兩邊信仰都供奉，兩邊都不耽誤。⁴⁸⁹另一個例子中，吳新榮的態度也開始發生微妙的變化，從吳新榮家中的神壇可見一斑，比如「前天，在另一患者家發現了一枝『沙〔鯊〕魚劍』，要了回來，放在神壇之側，神壇上面另有『風藤』，兩者都被視為有驅邪作用」，⁴⁹⁰原本依正廳改善規定不應擺放、「損害神棚尊嚴」的本島宗教物品或是骨董裝飾品回來了，堂而皇之地放在神壇上。祖先牌位也回歸正廳，不再收在神壇供奉的神宮大麻偏旁。⁴⁹¹這些舉動也說明了吳新榮原本「遵循使國家生活強化」的理念似乎已產生些微變化，殖民者強制的舉措並沒有維持長期效果。

其他戰爭時期打造日式生活的行動還有殖民者鼓勵本島人營建內地式家屋，在本島人的既有生活空間中植入新空間。雖然並非強制規範，但在利誘之下，為符合國語家庭政策的稽查，仍有不少本島人主動在家中興建和室，配合以日式禮儀裝飾房屋，改變了家中的空間格局與生活習慣。⁴⁹²其餘還包括公共空間的陳設限制。比如林獻堂的一新會舉辦的書畫展覽會就因為收束的規定而須布置國旗和教育敕語，然而因為擺設位置不當惹上麻煩。⁴⁹³這些政策不可避免的也影響了臺灣人生活中的裝飾陳設習慣，但相較於正廳陳設，這些規定影響範圍小，對於臺灣人品味與習慣的衝擊力道也就低的可以忽略不計了。

⁴⁸⁹黃鳳姿，《七爺八爺》(臺北市：東都書籍株式會社，1940），頁80-81。

⁴⁹⁰吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1942-08-31」，上網日期：2022年05月12日。

⁴⁹¹吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1942-11-26」，上網日期：2022年05月18日。

⁴⁹²林欣廷，《臺灣近代住宅和室的變容過程之研究》(中原大學室內設計學系碩士在職專班論文，2020），頁35-36。

⁴⁹³林獻堂著；許雪姬等編註。「灌園先生日記/1937-01-26」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2022年05月21日，<https://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/>灌園先生日記/1937-01-26。

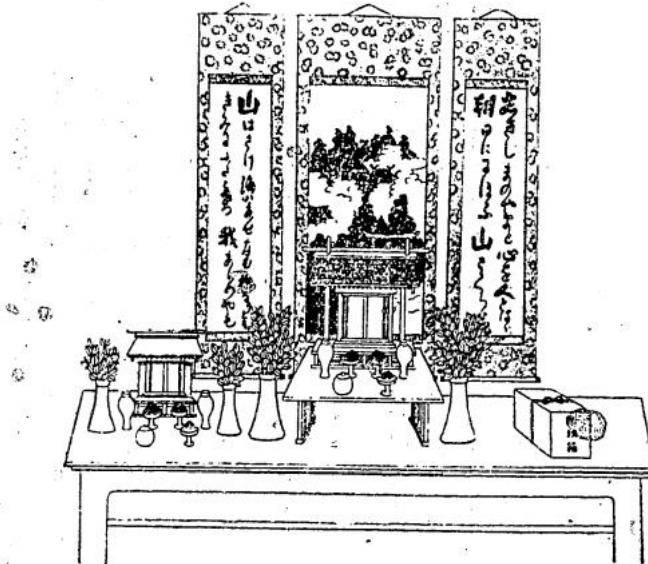


圖 67 家庭正廳改善運動建議的正廳配置標準圖

資料來源：〈正廳配置標準圖〉，《敬慎》第 11 卷第 1 號（1937，臺北），頁 22。

我們可以發現，殖民者輸入的西式與日式空間裝飾方法以及裱褙物件的使用品味，並未全面改變臺灣人的生活，反使臺灣人的生活中增添了許多趣味。從建築室內空間設計到室內張掛的裱褙物件，對於臺灣人來說，生活中並非只有接受和抵抗的二元選擇，而是能視需要選擇、組合。從這些消費者的生活邏輯出發，不難理解日治時期臺灣裱褙業中，多元的技術、樣式與材質能和諧共存的原因。



第三節 本島消費者生活中的裱褙習慣

前一章節中我們仔細檢視消費者從空間的形式、室內陳設物件的選擇與使用，到最後推測消費者觀看裱褙物件的觀點。我們得知，臺灣社會面對殖民者引入的品味或風格，有沿襲既有習慣、接納新知以及彈性適用等多重應對方式，顯然難以用接受或抵抗二分。事實上這正是日常生活中消費者的選擇真貌，消費者有可能是一同順應時代的時尚，可以看見新的生活樣貌產生，但也有可能順從裱褙匠師所追求流行趨勢或行業定規來裝裱。消費者在選擇裝裱自己創作或收藏的書畫，或者佈置陳設自己的房間時，不見得跟裱褙師傅有一樣的看法。這是一種平常難以言喻、屬於消費者個人的偏好，跟實際的物質、技術、人際關係互相協商後，最後構成使用者實際地創作、收藏、保存修復生活習慣。

倘若換個方向觀察，消費者「如何選擇裱褙業者」除了受到市場因素影響外，也能隱諱地提供我們一些時人裱褙方面眼光的線索。生活中多元融混、適性選擇的邏輯也潛藏在消費者的裱褙經驗中。要裱什麼東西、要怎麼裱、怎麼選擇裱褙店家以及裱褙完怎麼在生活中使用，這一連串的提問環環相扣。本節中將以不同的本島人案例，深入捕捉日常中消費者的裱褙需求與行為，試圖詮釋這種混合的選擇是如何生成，又與臺灣裱褙業的發展有何聯繫。第一個需要釐清的問題是：這些消費者選擇了哪些裱褙業者？如何選擇？第二個問題是：消費者的委託物品通常是什麼、有何裝裱需求？裝裱物品又是如何使用？以及最為艱難的第三個問題：消費者的選擇與使用能否與當時裱褙業的行業環境、社會經濟氛圍、政府政策等諸多因素產生連結？從本島人的日記裡面我們可以略窺一角，並嘗試解讀日治時期臺灣同時存有的多種可能。

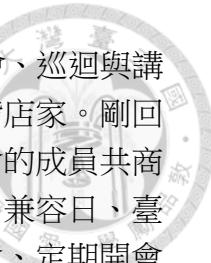
一、 曹秋圃日記中的裱褙經驗與臺北的書畫收藏社群

曹容（1895-1993），字秋圃，號老嫌，是日治時期著名的臺灣書法家。曹秋圃自幼向稻江碩儒學習漢學與書法，及長在稻江成立澹廬書房設帳課徒。閒暇時曹氏也積極參加臺北的詩社活動，與北臺最大詩社「瀛社」以及親近團體星社的諸多文友熟識，並隨北臺富紳、文人贊助的孔教宣講團四處普及文教。曹氏三十歲後矢志研習書道、轉職為專業書法家。他先後在書畫展覽會中奪得榮譽，也贏得在臺日人中尾崎秀真、渡邊竹亭等金石書畫家以及在臺政要的敬重。⁴⁹⁴

曹秋圃成為專業書法家後，裱褙店開始在生活中扮演愈來愈重要的角色。曹秋圃寓居日本時期，時常需要向紙店購買紙材，並請裱褙師先行製作成假卷裱件，⁴⁹⁵便於寫完書法後快速的送往展示或者寄到買主處所。回到臺灣後，曹秋圃仍不

⁴⁹⁴曹秋圃著，《曹容全集》（新北：澹廬書會，2010），頁 805-817。

⁴⁹⁵假卷，意指簡單在空白的畫心外圍黏上裝飾用的裱料，並安裝上軸桿的半成品。在展覽、送禮或是外出揮毫時假卷非常便利，因為收納和張掛方便，如果未來想要正式裝裱，只要切除畫心外暫時黏貼的一小塊裱料，幾乎無損畫心。仮巻きセット，



時會像日本的店家訂購材料。⁴⁹⁶1936年曹秋圃結束日本的參賽、協會、巡迴與講學活動，回到臺北大稻埕定居。自此他的生活中改為倚重臺北的裱褙店家。剛回到家，曹秋圃就急忙趕往京町的神島表具店三樓，與臺灣書道協會的成員共商即將舉行的展覽會審查與展示事宜。臺灣書道協會由日人推動成立，兼容日、臺書家的社團，事務所就設在神島表具店三樓。每逢社員開書法研討會、定期開會處理社務、籌辦展覽會、慶功或是接待來賓時，往往會在神島夫婦的協助下進行。⁴⁹⁷神島表具店協助過臺灣書畫會、臺灣美術展覽會、梅檀社等組織運作，也經常接待赴臺的日本書畫家，代為操持造勢、經銷作品，經驗可說非常豐富。

曹秋圃回臺灣後，逐漸淡出日本的書畫協會與臺灣書道協會的審查事務，專注於操持澹盧書道會以及基隆書道會等臺灣書道教育。曹秋圃較常往來的裱褙店多位於曹氏在臺北市太平町住家附近或是散步可達的城內鬧區，經營者中是臺人或華僑者，包括大稻埕的藝文社裱褙店、卍字堂和墨林居，⁴⁹⁸也有城中區域的神島表具店、松丸表具店和石井貫誠堂三家由日人經營。⁴⁹⁹這些裱褙店除了裱褙物件外，還協助曹秋圃購買書畫材料、舉辦展覽、舉行社團活動以及買賣用送書畫。曹秋圃不拘日人、臺人或華僑的裱褙店，或許也與其往來社群多元，以及臺北的華僑和日本人都很多，消費者更能夠適應不同的裱褙風格有關。

從曹秋圃的裱褙經驗還可以發現，裱褙店怎麼為藝術家後援。1938年初曹秋圃展開為期三個月的巡迴全島之旅，名為結識各地文友、揮毫推廣書法，實際上是亟需藉此推銷自己的作品。裱褙業者因為掌握地方的書畫收藏愛好者消息，通常會主動的參與介紹曹秋圃的作品網路，即便沒有主動參與，在交誼稠密的收藏圈牽引下最後也常會涉入其中。光是這趟旅程中，曹秋圃往來的裱褙師，就包含彰化的吳石麟⁵⁰⁰和陳渭川⁵⁰¹，花蓮的張采香⁵⁰²、草新表具居主彭文熙和日本表具職人正木。⁵⁰³此外，隨著兒子到臺南讀書，曹秋圃結識的裱褙師還延展到臺南楊金鐘，可能連結了當地的社群。⁵⁰⁴除了相較於曹秋圃在各地認識的裱褙師，能為引導其進入當地的客戶社群，臺北是政治經濟文化的中心，且交通便捷，臺北的裱褙店變成為了全島最大的交易網路核心，為藝術家提供便利的後援網絡。比如1938年的這趟旅行期間，藉由便利的電報與郵件，曹秋圃還能遙控指揮位於臺北

<https://koubidou.net/index.php?%E8%B2%BC%E3%82%8A%E7%9B%B4%E3%81%97%E3%81%8C%E3%81%A7%E3%81%8D%E3%82%8B%E3%80%81%E4%BB%AE%E5%B7%BB%E3%81%8D%E8%A1%A8%E8%A3%85>，(檢索日期：2022年6月12日)。

⁴⁹⁶曹秋圃著，《曹容全集》，頁211、273。

⁴⁹⁷曹秋圃著，《曹容全集》，頁219、221、222、252。

⁴⁹⁸曹秋圃著，《曹容全集》，251、253、265、273、281-284、306、393、427、443、469、492、534-535、538。

⁴⁹⁹曹秋圃著，《曹容全集》，頁409。

⁵⁰⁰曹秋圃著，《曹容全集》，頁234、237、349。

⁵⁰¹曹秋圃著，《曹容全集》，235、237。

⁵⁰²曹秋圃著，《曹容全集》，頁308、321、327-328。

⁵⁰³曹秋圃著，《曹容全集》，頁331、333。

⁵⁰⁴曹秋圃著，《曹容全集》，頁465。記載在1938年日記最後紀錄的常用聯絡人資料。



的本部代為發落旅程中的作品買賣或是接單遠方客戶訂製的書法作品。⁵⁰⁵

臺北裱褙店的中心地位成因還包括臺北裱褙店的影響力能藉由「北漂」的文人處及更多的消費群體，擴及外地。當時許多人因為工作或家庭關係，或多或少有「臺北經驗」。一旦成為忠實客戶，日後即便搬離臺北，仍舊會委託熟悉的臺北裱褙店家。比如曹氏日記中提到的駱香林和張采香都遷居花蓮，前者仍經常至藝文社裱褙店訪友，還為該店創作一詩紀念；⁵⁰⁶後者由七子繼承裱褙衣鉢後，仍交由糊塗齋繼續代理來自北部客戶的訂單。⁵⁰⁷

二、新竹文人與書畫收藏社群的裱褙經驗

雖然有不少新竹才彥前往台北謀生，在臺北裱褙店消費，但是自清代以來便擁有深厚人文底蘊的竹塹城，仍然是首屈一指的「書畫巢窟」，匯聚了足夠的在地消費者，推動裱褙業的發展。鄭家珍、張純甫和黃旺成三人的裱褙經驗，又交織出了怎樣的圖景呢？

鄭家珍（1866-1928），字伯璵，號雪汀。竹塹城外東勢莊（今新竹市東勢街一帶）人。1894年中舉，次年舉家內渡。鄭家珍的《客中日記》僅記載1923年9月23日到1926年8月18日約三年間在新竹開館授徒的生活。鄭家珍生活中也時常需要作壽輓聯，有的是為親友交際，有的是他人薄贈壽屏儀請託，因此不時須與裱聯店或是布料行打交道。因此鄭家珍的裱褙經驗顯大部分是向裱褙店訂製聯對，有時是擬好字句交由裱褙師製作。比如為文友鄭鏗若祝壽時他就先擬好壽聯字句，請裱聯店製作泥金字壽聯。⁵⁰⁸如果急用或是不需要太貴重，鄭家珍也會在聯店買現成的一對聯（應是裁好的紙或已褙好的簡單聯軸），然後請書家朋友代為題字。⁵⁰⁹偶爾他也會買一些民俗節慶需要用到的物品，就近請認識的師傅簡單裝裱即可。⁵¹⁰若是代其他人求朋友書畫，作品又要裝裱，他甚至會乾脆請朋友代送裝裱，將選擇權交給別人。⁵¹¹

張純甫（1888—1941），名津梁，又號筑客。張家在新竹經營金德美、金德隆商行，家境殷實。張純甫的父親，家學淵源。1895年張家舉家內渡福建躲避戰亂，直到1898年才遷居回臺。不幸的是返臺次年家中產業就毀於火災，張純甫因此北上先後在大稻埕的漢藥店以及顏雲年的商行中工作。後來張氏將重心轉向文學，開設興漢書局專門引進中國的書籍，並在守墨樓講學。晚年張氏回歸家鄉，他的《卷密書室札記》中紀錄了1933年至1937年間由台北返回新竹定居的晚年生活

⁵⁰⁵曹秋圃著，《曹容全集》，頁306。

⁵⁰⁶詩句為：藝苑英華，糊塗其事。文章破爛，補貼無痕。駱香林，〈藝文裱具店〉，《駱香林全集》（新北市：龍文出版社，1992），頁413。

⁵⁰⁷〈廣告謹賀新年花蓮港廳玉里庄糊塗齊表具店〉，《臺灣民報》，1928年1月1日，版1。

⁵⁰⁸鄭家珍，《客中日記》（新竹市：新竹市文化局，2016），1924年10月3日，頁125。

⁵⁰⁹鄭家珍，《客中日記》，1925年5月19日，頁242。

⁵¹⁰鄭家珍，《客中日記》，1925年12月9日，頁332。

⁵¹¹鄭家珍，《客中日記》，1925年10月15日，頁310。



(其中缺少 1935 年 2 月 1 日至 1935 年 2 月 3 日，以及 1936 年 1 月 24 日至 1936 年 9 月 10 日)。札記中除了記錄張氏參加瀛社、竹社、柏社和星社等文學活動，還顯示他平日經營書局和書畫買賣生意為主業，偶爾還教授學生漢詩、書牘以及代人書寫。⁵¹²

張純甫的生活中裱褙店既是必備的商業夥伴，更是與朋友交際放鬆的休閒場所。前述提及的臺北藝文社裱褙店是張純甫訂購北部書畫家的書畫冊、印譜或是北部藏家釋出收藏品的管道，平常張氏以郵件、匯款聯繫店家，若恰逢搭火車到臺北購物、訪友、參加文學活動時便會到店裡親自付款選購。⁵¹³不過張純甫生活中最常委託的裱褙店仍是新竹的店家。張氏居住在新竹市內，選擇的裱褙店也位於步行範圍內，計有新竹城隍廟旁的金華堂、墨池堂、誠德堂以及一名為「細弟」的裱褙師開的店。根據張純甫的紀錄，他閒來無事時常會與在地朋友何采五、鄭蘊石等一起到裱褙店找裱褙師朋友，吃飯閒談或者觀看書畫的裝裱。張純甫選擇裱褙師的方法也有規律可循：他最常前往金華堂，推測是因為店主蔡金華交遊遍佈新竹藝文界，裱褙店本身既是麗澤書畫會的事務所，也是招待遊歷新竹的書畫家的場所，無論獨自前往和店主閒聊新聞、看展或與朋友約在店內小聚都很方便。⁵¹⁴不過若是要裱中國的舊書畫，張純甫會委託福州的細弟司和陳國龍兩位師傅，通常是明清時期的字畫。推測是因為張純甫認為福州師傅裝裱修復舊畫的技術較好，也比較能搭配出合適的裱褙樣式。因為旁觀古畫揭裱的機會不多，如果有空閒，張純甫還會邀請朋友一起旁觀有興趣的字畫裱褙。某次，陳國龍著手裱褙明代書畫家張瑞圖的字，張純甫早上找來好友何采五旁觀，下午還意猶未盡，特地前往鄭蘊石家邀其一起欣賞。⁵¹⁵由此可見張純甫確實精通鑑賞裝裱之道。

黃旺成接受過八年的漢學基礎教育，以及公學校和國語學校的完整日語新式教育。畢業後他短暫擔任過公學校的教師，其後轉任蔡蓮舫（1875-1936）家族日語教師與財務經理人。黃旺成在 1920 年代加入文化協會，擔任《臺灣民報》記者與編輯，活躍於文化運動。⁵¹⁶私下生活中，黃旺成喜歡閱讀，也有書畫收藏的習慣。因為職務關係，他偶爾需要與日人同業打交道。交際時便會運用日臺間共同的書畫喜好來拉近彼此距離，比如送出古書畫收藏。⁵¹⁷

這些古書畫收藏品僅僅是黃旺成裱褙消費的一小部份，黃旺成裱褙支出中佔大宗的是家中廳堂張掛以及要贈送他人的聯對。黃旺成選擇的裱褙師都是位於新竹的師傅，因為住家與工作場所都在新竹城一帶，是步行可到的範圍，偶爾他會

⁵¹²徐淑賢，〈《卷密書室札記—張純甫日記》(1933—1937)中的書畫銷售與經營〉，《臺陽文史研究》6 (臺南，2021.1)，頁 55-56。

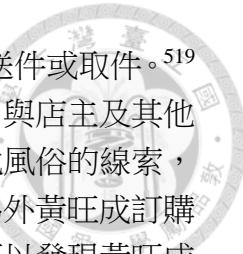
⁵¹³張純甫，〈《卷密書室札記—張純甫日記》第二冊，1934 年 2 月 8 日，未編頁碼。

⁵¹⁴張純甫，〈《卷密書室札記—張純甫日記》第二冊，1934 年 12 月 8 日，未編頁碼。

⁵¹⁵張純甫，〈《卷密書室札記—張純甫日記》第二冊，1934 年 9 月 19 日，未編頁碼。

⁵¹⁶曾士榮，〈一九二〇年代台灣國族意識的形成：以《陳旺成日記》為中心的討論(1912~1930)〉，《臺灣文學學報》(2008，臺北市)，頁 8-12。

⁵¹⁷黃旺成作；許雪姬編著。「黃旺成先生日記/1921-04-02」，上網日期：2022 年 05 月 31 日。黃旺成作；許雪姬編著。「黃旺成先生日記/1921-06-11」，上網日期：2022 年 06 月 1 日。



採取招呼裱聯店師傅上門服務，⁵¹⁸大部分時候則是自行逛街訂購、送件或取件。⁵¹⁹黃旺成與熟識的裱褙師傅也保持良好的朋友關係，偶爾會留在店中與店主及其他朋友聚餐、聊天。⁵²⁰從黃旺成裱褙的物件也可以得到一些新竹在地風俗的線索，比如新竹地區多廣東人，黃旺成熟識的就包括廣東的製聯師傅。另外黃旺成訂購送人的百壽圖也是新竹地區的人特別喜歡的禮物。⁵²¹從日記中還可以發現黃旺成大部分的時候會很細心的記下花費，也偶爾會寫下自己使用裱褙物件的方法，比如聯對裝飾在家中大廳、書齋及臥室，「午後將昨成式表〔裱〕褙之聯，配陳於大廳書齋及臥室之壁，頗不寂寞」。⁵²²地圖裱褙後則張掛在書齋中，可以時時對照時事翻閱。⁵²³

從三位日記主的消費經驗中可以發現：第一，新竹地區是中國匠師青睞的城市之一，當地的裱褙店可能有許多福建、廣東的裱褙匠師。張純甫往來的幾位裱褙師都是福建籍，比如細弟司曾與張純甫在福州巧遇，作為地頭蛇還招待了他一頓午餐。⁵²⁴陳國龍的墨池堂來自福州，張純甫熟識的另一位書畫供貨商李元泉也是陳國龍同鄉的朋友，⁵²⁵陳、李兩人也有裱褙材料與書畫商品間的交易合作。⁵²⁶張純甫經營的書畫買賣也相當仰賴福州人提供的貨源，在日記中不只一次提到自己去逛福州人賣的書畫。⁵²⁷第二，新竹地區的本地裱畫店與在地藝文社群緊密連結，比如蔡金華裱褙店「金華堂」，便是黃旺成和張純甫都會造訪的店家。金華堂據估應成立於 1920 年代，店鋪的二樓展覽空間協辦過蔡雪溪和李逸樵兩位書畫家的展覽，還接待了來自廣東的區建公、上海的吳芾等中國書畫家。⁵²⁸綜合張、黃兩人的日記看來，金華堂雖然可能在裱褙技術上有眾多強勁對手，但打造出的地品脾憑著在地人人脈，仍能獲得眾多消費者青睞。第三，三位日記主對待自己的收藏品以及裱褙經驗仍有差異。鄭家珍是客居新竹的儒生，可能因為並沒有長住打算，生活中的裱褙經驗僅限於人際間的贈禮，因此在選擇裱褙師上也比較隨意。

⁵¹⁸ 黃旺成作；許雪姬編著。「黃旺成先生日記/1913-06-13」，上網日期：2022 年 05 月 31 日。

⁵¹⁹ 黃旺成作；許雪姬編著。「黃旺成先生日記/1924-01-17」，上網日期：2022 年 05 月 21 日。

⁵²⁰ 比如蔡金華的金華堂裱褙店。乃取下大廳金字聯往託金華修補，晚五時頃抵伊寓，正忙於料理中，因予關係早一天今晚圍爐，喝白鶴約兩合，清談後歸。黃旺成作；許雪姬編著。「黃旺成先生日記/1933-01-24」，上網日期：2022 年 05 月 26 日，。

⁵²¹ 適有大張一行來招外出，先至表〔裱〕褙店定做百壽圖、中峰〔峰〕及邊聯，言定共 10 元。黃旺成作；許雪姬編著。「黃旺成先生日記/1924-01-02」，上網日期：2022 年 05 月 24 日。

⁵²² 黃旺成作；許雪姬編著。「黃旺成先生日記/1924-07-12」，上網日期：2022 年 05 月 24 日。

黃旺成作；許雪姬編著。「黃旺成先生日記/1931-11-16」，上網日期：2022 年 06 月 1 日。

⁵²³ 黃旺成作；許雪姬編著。「黃旺成先生日記/1931-11-16」，上網日期：2022 年 06 月 1 日。

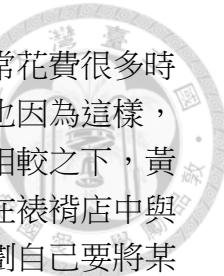
⁵²⁴ 張純甫，《卷密書室札—張純甫日記》第二冊，1934 年 2 月 27 日，未編頁碼。

⁵²⁵ 張純甫，《卷密書室札—張純甫日記》第三冊，1937 年 1 月 10 日，未編頁碼。

⁵²⁶ 李家安，〈李陳姍姍女士訪問記錄〉。

⁵²⁷ 張純甫，《卷密書室札—張純甫日記》第二冊，1934 年 8 月 20 日，未編頁碼。張純甫，《卷密書室札—張純甫日記》第三冊，1936 年 12 月 6 日，未編頁碼。

⁵²⁸ 蕭亦芝、彭若涵、黃琪惠，《融匯與傳承：清領到日治時期新竹美術史》（新竹市：新竹市文化局，2020），頁 140。



張純甫是專業的書畫鑑藏家，與裱褙師是互利的夥伴，因此當他平常花費很多時間在裱褙店裡時，除了是休閒與社交，也是在投資可靠的商業夥伴。也因為這樣，張純甫對於各裱褙師擅長的技術以及裱褙的市場行情都相當了解。相較之下，黃旺成像是折衷兩者，他委託裝裱的大多是傳統的聯對，但是他也會在裱褙店中與人結交。此外，黃旺成在三人中最在意自己的生活空間佈置，會計劃自己要將某幅收藏、張掛在某處，以及裝飾空間後的感想。他賞玩、裱褙收藏品是運用休閒時間，規劃生活空間與追求空間美感（或是符合自己品味）的消費行為，或許與新式教育中的生活習慣養成以及都市生活的消費節奏有關。

三、 中臺灣櫟社社員的裱褙經驗

1. 林紀堂（1874-1922）

林紀堂是霧峰林家頂厝的大少爺，目前傳世的日記僅有 1915 和 1916 年份。他在日記中最常提及的日常興趣是讀書、在庭園栽植花木、運動、觀賞鳥禽以及收藏書畫。他的書畫收藏除了日本官員、文友致贈的禮物之外，多數是由他人代為經辦，比如上門的掮客，或者是由林獻堂家中辦事員林坤山代為書寫信簡寄往上海、日本訂購物品。也有部分法帖、扇面或者書畫是透過同樣喜好收藏的朋友代買。林紀堂也時常應酬各方來客，無分日、臺貴客，往往會一同欣賞紀堂的別墅後園，一番宴飲後求字，或委託林紀堂代求書畫而歸。西洋畫方面則少見記載，或因紀堂對西洋畫的收藏興趣不高。⁵²⁹

林紀堂的日記中並未提及委託書畫裝裱之事，可能因為收藏品的維護管理交由霧峰林家的辦事員代為操持，直接招來裱褙師到府服務。但是關於霧峰林家可能合作的裱褙師，日記中提供了一絲線索。林紀堂經常會從相識的裱褙師傅手中選購收藏品，其中一位是鹿港的裱褙師羅志清。羅志清是鹿港人，是擔任霧峰林家塾師丁式周（1867-1929）的朋友。⁵³⁰透過丁式周的關係，羅志清與林紀堂相識，不時就會從鹿港攜帶物色到的古書畫讓紀堂觀覽選購，⁵³¹有時亦會毛遂自薦，欲承攬裝裱聯對業務。⁵³²林紀堂雖然不是每次都很滿意羅志清帶來的作品，但是看在熟識的份上多少會買一些。⁵³³此外，日語老師神山亦介紹臺中市新盛街的日本人裱褙師古賀福松，但是林紀堂對古賀帶來的山水畫條幅並不滿意，也沒有給面子地買下作品。⁵³⁴雖然日記中沒有提及林紀堂是否請羅志清裱褙自己的收藏，但從這條線索看來，林紀堂的書畫收藏生活與他的人際網路緊密相關，霧峰林家與鹿港匠師之間的聯繫很有可能在書畫裱褙業務上也扮演了重要角色。

⁵²⁹林紀堂著、許雪姬編註，《林紀堂先生日記》（臺北市：中研院臺史所，2017），頁 xlivi-xliv。

⁵³⁰林紀堂著、許雪姬編註，《林紀堂先生日記》（臺北市：中研院臺史所，2017），頁 155。

⁵³¹林紀堂著、許雪姬編註，《林紀堂先生日記》（臺北市：中研院臺史所，2017），頁 163、186、339。

⁵³²林紀堂著、許雪姬編註，《林紀堂先生日記》（臺北市：中研院臺史所，2017），頁 370。

⁵³³林紀堂著、許雪姬編註，《林紀堂先生日記》（臺北市：中研院臺史所，2017），頁 339。

⁵³⁴林紀堂著、許雪姬編註，《林紀堂先生日記》（臺北市：中研院臺史所，2017），頁 156。



2. 林獻堂（1881-1956）

林獻堂出身霧峰林家頂厝三房。他的藝術品收藏來源甚多，且東方與西洋藝術品兼具。西洋藝術品部分，林獻堂是日治時期相當重要的藝術贊助者，有長期贊助的藝術學習者如顏水龍，也透過購藏作品贊助畫家、雕刻家。在東方書、畫部分，除了主動購藏的作品之外，很大一部分收藏品是友朋或是名家餽贈的禮物。因為家世顯貴，還有一部分收藏品是掮客上門兜售的商品。雖然林獻堂日記中行文內斂，較少明確表態自己對事物的好惡或評價，但從一些事件中仍可看出其收藏品味。林獻堂對於日本畫或是來自日本的書畫興趣較低，他的生活空間也是相當傳統的臺灣式房屋，與日式裱褙物件格格不入。在戰後初期就曾有日人松岡富雄，遭返前曾請林獻堂代為保管其家傳寶物日式金屏風。返日後因貧困，寄望林獻堂能直接收購屏風，遭林獻堂以「臺灣人無用此物，欲贈之亦不願受也」拒絕收購。⁵³⁵相對來說，林獻堂對於中國書畫家或本島書畫家的作品相當欣賞，也總是勉勵提攜本島的書畫家。比如有次呂汝濤攜書畫來訪時，林獻堂主動招來家族成員一同觀賞、選購，⁵³⁶幾日後呂氏的書畫展覽會也選在一新會會館舉辦，與顏水龍的西畫展覽會各占勝場，林獻堂也不忘再向與會來賓引介、推銷本島的藝術家。⁵³⁷

和林紀堂一樣，這些收藏品的裝裱業務大部分都不會由林獻堂親自操辦，林獻堂也不會特別費心記載在日記中。但是對林獻堂特別有意義的物品則有不一樣的待遇，比如梁啟超（1873-1929）1911年應邀來林家訪問時書贈的聯句，便須小心處置，「梁任公先生題萊園十二絕句懸掛於五桂樓二十餘年，恐有損害，命裱貝〔背〕師鑲以玻璃，今朝招成龍同再懸掛」。⁵³⁸一般來說收藏書畫時應避免將物件長期張掛，因為長期暴露在外界容易使物件受日照、濕氣以及物件本身重量拉扯破壞。較好的收藏展示方式是短期掛出欣賞，然後就妥善收藏到木匣等處，既能改變屋內氣象，也避免久久不展開始物件發黴或遭蟲蛀。但是也不排除收藏者非常喜愛某樣作品，小心保護下長期張掛展示。林獻堂顯然就非常喜愛梁啟超題贈的絕句，因此重新修裱時選擇了保護力較高的玻璃框裱，用以保護長期展示的作品。因為林獻堂沒有記載裱褙過程，我們僅能猜測他跟林紀堂一樣，可能是送往鹿港或是臺中市的裱褙店處理。以玻璃裱框所需的技術和材料來說，臺中市是更有可能的選項。

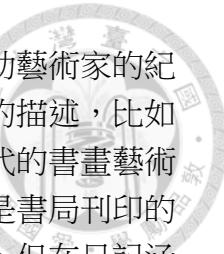
同屬霧峰林家成員的兩位日記主成長過程中都接受傳統教育，閒暇時也均有豐富的藝術生活，不過兩人表現出的收藏喜好以及處置方式仍有不同。因為寫作

⁵³⁵林獻堂著；許雪姬等編註。「灌園先生日記/1949-11-19」，上網日期：2022年05月21日。

⁵³⁶林獻堂著；許雪姬等編註。「灌園先生日記/1933-05-09」，上網日期：2022年05月21日。林獻堂著；許雪姬等編註。「灌園先生日記/1933-05-12」，上網日期：2022年05月21日。

⁵³⁷林獻堂著；許雪姬等編註。「灌園先生日記/1933-05-15」

⁵³⁸林獻堂著；許雪姬等編註。「灌園先生日記/1934-01-21」，上網日期：2022年05月21日。



風格的差異，林獻堂的日記有不少他參加展覽會、購買作品或是贊助藝術家的紀錄，但很少有明確的評價。相較之下，林紀堂對於藝術品有比較多的描述，比如他好奇日本當代畫家品，會命人代買來見識一番。他也關心中國當代的書畫藝術家，屢次要求辦事員寫信至上海訂購當紅書畫家如吳昌碩作品，或是書局刊印的最新書畫譜、印譜等。兩人的日記中都幾乎未提到裝裱事務的細節，但在日記涵蓋的數十年生活中不太可能完全不裝裱任何作品、收藏品，因此比較有可能的原因是這些並不是地方仕紳豪族的日記主在意的事物，更類似於日常雜務，可以藉由他人代辦，也就沒有必要特別寫出來。

3. 張麗俊（1868-1941）

張麗俊是臺中豐原下南坑人，自 13 歲起至 28 歲共受 15 年傳統漢文教育。⁵³⁹1899 年起他擔任下南坑的保正，又自 1917 年起主持慈濟宮的修繕工程，故在地方累積了許多威望。在私生活方面，張麗俊還具有漢詩人身分，積極參與櫟社的活動，平日裡也屢屢有鄉親、親朋、文人同儕請託其書寫聯句。⁵⁴⁰張麗俊的日記目前存有 1906-1937 年份，觀察日記記載，生活中主要的裱褙消費都來自於這些詩社活動或是人際往來。裝裱樣式方面，張麗俊大部分委託的是裝裱對聯與中堂掛軸，其次是橫匾。張麗俊似乎會依情形處理這些作品的裝裱，不是那麼要緊的作品，輒委託地方裱褙師傅處理。比如慶賀地方商家開幕的對聯，就和張麗俊自己書畫的其他中堂作品一併送件，「陰晴天，在家書榮發對聯。午后，持中堂並聯與陳炎裱背」。⁵⁴¹雖然不知陳炎是何許人，⁵⁴²但他應當不是張麗俊最常往來的匠司。出現頻率比較高的是張麗俊的朋友王叔潛（1888-1951）。王叔潛是鹿港人，1910 年代起移居豐原。⁵⁴³張麗俊若是有值得賞鑑的作品或是收藏品，則會至王叔潛經營的松石山房委託其裱褙，兼一同欣賞品評，順便看看店中有沒有新品書畫。比如自己與文友書寫後準備交由本家祭祀公業的聯對，「陰晴天，在家書贈和合公對聯並中堂，及午濟。午后，特往淑潛松石山房裱背焉」，⁵⁴⁴或者是宗祠中張掛在牆堵上的重要聯對，「晴天，往豐原，在仁壽會事務所坐談，並向王叔潛取堵峰對聯，令德耀持歸。午后，往祖祠，加守主一人在堂中掛鏡、吊欄、吊匾並聯，及今朝向

⁵³⁹臺灣文學館線上資料平台，

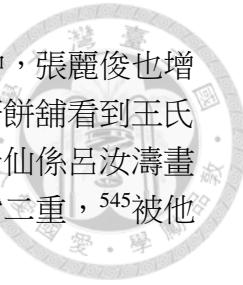
<https://db.nmnl.gov.tw/site2/dictionary?id=Dictionary01168&searchkey=%E8%A8%B1%E9%9B%AA%E5%A7%AC>（檢索日期：2022 年 5 月 28 日）。

⁵⁴⁰張麗俊作；許雪姬等編纂、解讀。「水竹居主人日記/1929-05-25」，上網日期：2022 年 05 月 21 日。前一日的日記記載了對聯來由：「在家書撰贈嘉義趙石君之中堂，因他對營林所之丸檜有特約販賣權，取號曰榮發，來當庄營建事務所，將祝落成式，故予撰中堂並對聯以贈之」。張麗俊作；許雪姬等編纂、解讀。「水竹居主人日記/1929-05-24」，上網日期：2022 年 05 月 21 日。

⁵⁴¹陳炎並沒有登錄在臺中市或是豐原區的工商名錄裱褙業者名單。

⁵⁴²吳文星主編，《鹿港鎮志人物篇》（鹿港：鹿港鎮公所，2000），頁 59。

⁵⁴³張麗俊作；許雪姬等編纂、解讀。「水竹居主人日記/1935-01-24」，上網日期：2022 年 05 月 21 日。張麗俊作；許雪姬等編纂、解讀。「水竹居主人日記/1935-01-29」，上網日期：2022 年 05 月 21 日。



叔潛所取裱背〔褙〕堵聯等，晚吊濟歸」。⁵⁴⁴與王叔潛交流的過程中，張麗俊也增進了對當地書畫收藏源流的了解以及裱畫知識，比如他曾在雪花齋餅舖看到王氏的裱褙手筆，了解畫件在裱褙過程中的翻裱手段，「在雪花齋觀一老仙係呂汝濤畫筆，雲山景象人物精神十分可採，傍書王淑潛，言係持來與他裱背二重，⁵⁴⁵被他扯起也，又題一絕云，午歸」。⁵⁴⁶

4. 陳懷澄（1877-1940）

陳懷澄是鹿港人，郊商慶昌行後代，自小接受傳統漢學教育。1919 年起擔任鹿港區長，翌年轉任改制後的鹿港街長，是日治時期鹿港唯一的臺籍街長，對地方建設有極大貢獻。私生活中陳懷澄多才多藝，善解音律，善於小楷書法，喜愛書畫，精通詩詞與金石篆刻，還對攝影頗有興趣。陳懷澄也積極參與漢學活動，是櫟社的創社元老，此外還參與了鹿港的多個社團。⁵⁴⁷也因此陳懷澄的生活中經常與文友一同聚餐、聊天，然後吟詩、寫字和作畫。

陳懷澄現存的日記為 1916 年至 1932 年，但經過解讀出版的僅有 1916-1924 年份（中缺 1917 年）。根據有限的日記記載，他熟識的現職裱褙師或是擁有裱褙技能的人就有四到五位之多，包括居住在鹿港的王席聘（1876-1929）、羅君藍（-1932）、施厚、來則安裱褙店，以及臺中市區的日本人裱褙師吉田熊楠。陳懷澄的裱褙消費經驗也非常豐富多樣，有金石碑帖與印譜，有不好堂而皇之賞玩的私藏春畫圖卷，有自己收藏的新就書畫，有人情饋贈的對聯屏條，有家族先人的肖像遺照，甚至還有日本巡查因為不熟悉當地的裱褙店家請託陳懷澄代為送裱的收藏書畫，不同的物件可能也影響了他的裱褙選擇。比如說陳懷澄最常委託裱褙師是施厚，從個人私密情趣的《秘戲圖》到亡父的照片肖像，都能放心委託。⁵⁴⁸從施厚的裱褙環境來看，施厚會夜晚到陳懷澄家中工作，⁵⁴⁹工作時旁邊還會有陳懷澄和他的朋友一起小酌聊天，⁵⁵⁰因此這有可能是私交甚篤促成的委託。除了施厚

⁵⁴⁴ 張麗俊作；許雪姬等編纂、解讀。「水竹居主人日記/1936-08-09」，上網日期：2022 年 05 月 24 日。

⁵⁴⁵ 二重，此處應指作品因為用宣紙等具有兩層纖維的紙張，在裱褙時可以一揭為二，書畫的痕跡會滲透到底紙上，有心人士可能取走底紙藉此複製幾可亂真的複製品，或是冒名。

⁵⁴⁶ 張麗俊作；許雪姬等編纂、解讀。「水竹居主人日記/1931-10-26」，上網日期：2022 年 05 月 21 日。

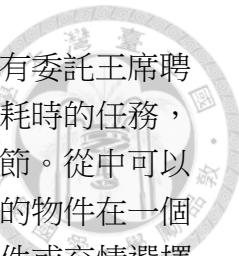
⁵⁴⁷ TBDB 臺灣歷史人物傳記資料庫，

<http://tbdb.ntnu.edu.tw/showBIO.jsp?id=A8211D50-3249-72C8-43B2-55B953B36CD1>（檢索日期：2022 年 5 月 27 日）。

⁵⁴⁸ 1916 年 3 月 13 日日記。陳懷澄著、許雪姬編註，《陳懷澄先生日記（一）一九一六年》（臺北市：中研院臺史所，2016），頁 90。

⁵⁴⁹ 1916 年 2 月 21 日日記。陳懷澄著、許雪姬編註，《陳懷澄先生日記（一）一九一六年》（臺北市：中研院臺史所，2016），頁 70。1916 年 3 月 14 日日記。陳懷澄著、許雪姬編註，《陳懷澄先生日記（一）一九一六年》（臺北市：中研院臺史所，2016），頁 92。1916 年 3 月 28 日日記。陳懷澄著、許雪姬編註，《陳懷澄先生日記（一）一九一六年》（臺北市：中研院臺史所，2016），頁 106。

⁵⁵⁰ 1916 年 2 月 23 日日記。陳懷澄著、許雪姬編註，《陳懷澄先生日記（一）一九一六年》（臺北市：中研院臺史所，2016），頁 72。



之外，陳懷澄要贈送長輩的壽聯是交給有書畫長才的王席聘，應該有委託王席聘協助修飾潤色的用意。⁵⁵¹至於祖父陳克勤的肖像裝裱則是一件費工耗時的任務，陳懷澄的日記提供了日治時期講究的裱褙物件製作的工程進度與細節。從中可以發現陳懷澄先親自將遺像送到臺中的吉田熊楠表具店裝裱，⁵⁵²裱好的物件在一個月後經郵寄回，⁵⁵³之後須量尺寸訂製貯存的木匣。⁵⁵⁴陳懷澄依物件或交情選擇裱褙師的作法有時候無法規避風險，比如有一次他收藏的古書畫送裱後就慘遭不測，僅半年不到就遭蠹蟲蛀蝕。⁵⁵⁵雖然不知道是哪一位裱褙師經手的物件，但是顯然裱褙時並未留意為書畫防蟲。

同樣是接受傳統教育出身，同樣是在日治時期身兼地方公職的活躍漢詩人，陳懷澄和張麗俊兩人興趣上也承繼了傳統文人吟詠漢詩、喜愛書畫的特徵。兩人的裱褙習慣也有類似之處，都跟生活所在地區以及身邊的文人朋友圈相關。裱褙店是他們生活中一個與朋友喝酒閒談、一起賞鑒的休閒交際場所。另外一個現象是他們似乎都會根據裱褙物件的用途差異來選擇裱褙者。張麗俊自己會糊裱一些簡單的物件，如喪事輓軸，實在不會的話才會依事情緩急或是物件性質委託地方匠師或是朋友來裱褙。陳懷澄則是依照物件性質以及友情親密程度選擇，如《秘戲圖》顯然就更適合熟人間的輕鬆場合，但是要供奉的祖父肖像就須慎重對待，他的裱褙師人選中甚至還包括臺中市區的日本人裱褙師。日記中沒有解釋這個選擇的原因，但考慮到臺中市離陳懷澄生活的鹿港街有一段距離，需專程前往，以及日本裱褙師的收費通常都較高，這個選擇應是特意為之。可能在陳懷澄的心中認為市區的裱褙師有較好的材料，或者覺得日本人裱褙師技術較佳，我們就不得而知了。

「櫟社」四位成員的日記，說明中臺灣的詩文社群與書畫收藏社群有部分重疊成員，社群間的互動轉化為裱褙的物件，在群體間透過餽贈與收藏傳遞。另外雖然四人居住地分散在三處，但觀察他們的裱褙經驗後可以發現，為他們提供裱褙服務的匠師不少來自鹿港，或是現在在臺中市開業。推究可能的原因，則與第三章討論的中台灣的裱褙業結構相關。交通革新與臺中市的都市計畫，造成臺中地位崛起，不少日籍、臺籍外地人移居。臺中崛起後反過來帶動周圍彷彿拱衛臺

⁵⁵¹ 1916年2月10日的日記。陳懷澄著、許雪姬編註，《陳懷澄先生日記（一）一九一六年》（臺北市：中研院臺史所，2016），頁61。

⁵⁵² 1916年9月10日日記。陳懷澄著、許雪姬編註，《陳懷澄先生日記（一）一九一六年》（臺北市：中研院臺史所，2016），頁242。

⁵⁵³ 1916年10月9日日記。陳懷澄著、許雪姬編註，《陳懷澄先生日記（一）一九一六年》（臺北市：中研院臺史所，2016），頁266。

⁵⁵⁴ 1916年10月16日日記。陳懷澄著、許雪姬編註，《陳懷澄先生日記（一）一九一六年》（臺北市：中研院臺史所，2016），頁272。

⁵⁵⁵ 1920年6月19日日記。陳懷澄著、許雪姬編註，《陳懷澄先生日記（四）一九二〇年》（臺北市：中研院臺史所，2019），頁183。1920年10月27日日記。陳懷澄著、許雪姬編註，《陳懷澄先生日記（四）一九二〇年》（臺北市：中研院臺史所，2019），頁310。



中的彰化、霧峰、豐原三地發展。而較早開發、文風興盛的鹿港過去有著不少裱褙業者，卻因為交通變遷以及產業轉型，該地區的發展停滯，人才遂外流往前述地區。一些裱褙業者外出另謀生路，定期在各地走街串巷，希望招攬中臺灣的地主大戶的生意，比如前往霧峰林家的羅少清；或是乾脆移居外地開業，比如居住在豐原的王叔潛。

四、吳新榮日記中的臺南書畫收藏社群裱褙經驗

吳新榮(1907-1967)是臺南將軍鄉人，在臺接受了日語新式教育後赴日留學，畢業於東京醫學專門學校。1932年返臺後，在臺南佳里經營醫院。除了行醫外，吳新榮也積極於文學創作與活動，為鹽分地帶之文學領袖。值得注意的是雖然吳新榮接受完整新式教育，但是自幼受身為知名漢師人的父親吳萱草薰陶，因此生活中也不乏參與漢文學活動吟詩作對以及收藏鑑賞書畫的雅趣。

吳新榮現存的日記自1933年至1967年(中缺1934年和1956年)，日記中經常會描寫自己對家庭生活的觀察與感想。從吳新榮筆下可以看見他非常重視生活空間中每日面對的裱褙物品，視其不僅僅為裝飾，更是思考的具現。比如年輕時期他希望張掛世界重要政治家、宗教家、哲學家、文學家與科學家的肖像，⁵⁵⁶也喜歡張掛地圖，甚至勝過藝術品，因為透過觀看地圖能夠思索世界變化。⁵⁵⁷但是這不表示吳新榮不喜歡藝術品，收藏欣賞這些藝術品是她生活中很重要的樂趣，事實上他生活中的裱褙消費大部分都與這些藝術品有關。比如說在裱褙店購買書畫：

到裱褙店帶回鄭成功和觀音菩薩的畫像……這兩幅畫可以說是被強迫買下來的，不過裱褙後掛起來，還算不錯。他日如果自己的住屋蓋好的話，一幅掛我的房間，另一幅就掛父母的房間。一幅表現的是臺灣的歷史，一幅表現的是東洋的宗教。⁵⁵⁸

雖然不排除吳新榮遭到強迫推銷或是因為時局因素，能夠買到的書畫作品有限，但是從吳新榮的感想看來，他在裱褙店選購書畫時亦考慮到藝術品是否能表現出與自己的思想相符的意象。另外一大部分的裱褙消費經驗則是和維護保存藏品有關。觀察吳新榮的裱褙習慣，大部分的時候他習慣趁著乘坐巴士到臺南市區之時，順便到市中的裱褙店辦事。⁵⁵⁹他應該相當適應日式的裝裱技術，習慣造訪的裱褙店是日本人市口義雄開設的清玩堂。吳新榮會將書畫掛軸的裱裝任務託付給市口義雄，「坐下午三點半的巴士，和徐清吉君到臺南去。……然後到清玩堂裱具店看看掛軸的裱褙，這位善良的老闆被召出征去了，我珍貴的掛軸還未完成」，⁵⁶⁰直到市口應召從軍為止。吳新榮也曾請好友蘇新(1907-1981)幫忙裱褙家傳珍藏的書

⁵⁵⁶吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1935-01-18」，上網日期：2022年05月13日。

⁵⁵⁷吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1938-11-18」，上網日期：2022年05月13日。

⁵⁵⁸吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1940-04-29」，上網日期：2022年05月13日。

⁵⁵⁹吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1941-01-22」，上網日期：2022年05月24日。

⁵⁶⁰吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1944-12-24」，上網日期：2022年05月24日。



畫。⁵⁶¹蘇新是在長達十二年的入獄監禁期間，在監獄的工廠學習、磨練出一整套日式技術的字畫裱褙手藝，據朋友回憶蘇新對這套本領非常有自信。⁵⁶²吳新榮委託好友蘇新裱褙家傳收藏品，顯然也很信任蘇新的手藝，且從蘇新身上學到鑑賞書畫與裱褙的知識。⁵⁶³

嚴格來說，吳新榮的社交圈與生活活動範圍應該處在臺南的鄉下，而非狹義上的臺南市區。但是他經常搭乘巴士前往臺南市區處理日常事務，因此能夠提供不少臺南市的生活經驗。吳新榮的經驗顯示臺南市的店家集中在市中心，也與第三章中觀察到的臺南市裱褙業發展情形相符。此外吳新榮在臺南市體驗的裱褙店消費經驗，揭示南方古都的裱褙業受日本影響的一面，也提醒我們日治晚期消費者在選擇裱褙店家時，種族可能已經無法和裱褙的技術與樣式直接掛鉤，因為有學徒或是像蘇新一樣由工廠等其他管道養成裱褙技術。到 1940 年代，更是因為有許多像清玩堂的日籍老闆一樣因從軍、返鄉等各種理由停止營業的情形，愈來愈多臺灣人頂下日籍師傅的技術與店舖。

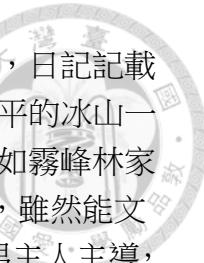
現行已出土的日治時期日記相當有限，且在日記主性別、年齡、居住地區上分布不均。以日記中的記事來推想過去消費者裱褙的選擇，自然不免掛一漏萬。但觀察四個地區日記主的裱褙經驗，仍可以發現這些日記者的裱褙經驗有共同的傾向。無分地區，有裱褙經驗的日記主基本上都有傳統文學素養，但根據每個人生活中與書畫和傳統文學關係緊密程度差異，以及需要裱褙物件的差異，呈現不同的消費方式。與書畫和傳統文學愈是關係緊密者，愈是可能將裱褙店當作生活中休憩、交友、資訊來源以及輔助生業的地方，通常會有較固定的幾個裱褙店選項。若只是偶爾題贈文句、傳統儀俗上需要裱褙，則可能委託鄉里間的裱褙工人，或者直接向販賣較為廉價的裱褙聯對商販購買成品。其中日記主所在的地區裱褙業發展情形，以及日記主的社交圈是否有較多的日人，也可能影響決定。

除了有裱褙經驗的日記主外，在一些現存的臺灣人日記主紀錄中，生活裡似乎完全不會接觸到裱褙事務。觀察這些沒有裱褙紀錄的日記之間的共同點，我們

⁵⁶¹ 吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1942-10-08」，上網日期：2022 年 06 月 1 日。

⁵⁶² 「他本人却若無其事，說起了獄中的兩個收穫。第一個收穫是研究台灣話的語音、語法及其淵源，第二個收穫是學到了裱糊字畫的一套本領。他說這是他在被罰苦役當中學到的，其水平並不亞於市井的能工巧匠。平時從不誇耀自己的蘇新，很有自信地說過這件事，因此我印象很深」。蘇新著，《未歸的台共鬥魂——蘇新自傳與文集》（台北市：時報出版社，1993），頁 236。

⁵⁶³ 晚上，蘇新君來訪，拿出宋徽宗的畫，請他鑑定一下。他說前天拿去裱的書畫，其中王亞南的「萱草」最佳。吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1942-10-14」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2022 年 06 月 1 日，<https://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/吳新榮日記/1942-10-14>。昨天，蘇新君把裱好的二十幾件書畫帶來了。終日觀賞而不膩，對自己的古董趣味感到吃驚。吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1943-01-05」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2022 年 06 月 1 日，<https://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/吳新榮日記/1943-01-05>。蘇新君一直到今天早上停留在此，近中午才走。昨天幫我修補裱畫，並聊了一晚。吳新榮著；張良澤總編撰。「吳新榮日記/1943-01-06」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2022 年 06 月 1 日，<https://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/吳新榮日記/1943-01-06>。



可以嘗試做出有趣的猜想。主要原因自然是臺灣傳世的日記本就稀少，日記記載年份也長短不一。很多記載的年份非常短，讀者僅能窺看到日記主生平的冰山一角。其次則可能跟性別與年齡有關。第一種類型的人是臺灣女性。比如霧峰林家的楊水心（1882-1957）、⁵⁶⁴陳岑（1875-1939），⁵⁶⁵生活在傳統大家族，雖然能文識字且家人喜好收藏書畫，但是可能仍受限於傳統習慣上書畫收藏由男主人主導，在兩人的日記中皆沒有任何書畫鑑賞與收藏的紀錄，更遑論操持裱褙保存。若是年輕世代的女性，雖有著不一樣的學習成長經歷與生活習慣，但即便是接受過日式教育的臺灣女性，比如張良澤先生的母親陳錦雲女士，⁵⁶⁶理應接受過室內裝飾等日本主婦預備課程，日記中也完全沒有書畫或收藏的影子。究其原因，一來可能與陳女士書寫時未婚尚且不需打理家庭裝飾佈置有關，二來年輕世代的臺灣人家庭中若沒有漢學背景或是富裕家底，可能無需也無力收藏書畫，自然也不必處理裱褙事務了。同樣的可能性也適用於年輕男性。第二類是年輕的戰中期世代日記主，比如葉盛吉（1923-1950）⁵⁶⁷、蔡玉村（1924-），⁵⁶⁸這些既沒有接受過傳統漢學教育，家庭背景也與漢學無關的少年，對書畫收藏的興趣可能不高。又因在外留學、忙於升學就業的緣故，生活中也難以容下這樣的閒暇活動。

綜而言之，觀察日治時期臺灣人日記中紀錄的裱褙經驗，可以發現地區、性別、漢學背景或是新式教育背景、年齡世代以及家境差別，可能影響了日記主的裱褙選擇與使用裱褙物品的習慣。

⁵⁶⁴楊水心著、許雪姬編註，《楊水心女士日記（一）一九二八》（臺北市：中研院臺史所，2014）。
楊水心著、許雪姬編註，《楊水心女士日記（二）一九三〇》（臺北市：中研院臺史所，2014）。
楊水心著、許雪姬編註，《楊水心女士日記（三）一九三四、一九四二》（臺北市：中研院臺史所，2015）。

⁵⁶⁵陳岑著、許雪姬編註，《陳岑女士日記：一九二四年》（臺北市：中研院臺史所，2017）。

⁵⁶⁶陳錦雲原著、張良澤編譯，《青春物語：日治時期一位十九歲淑女的日記》（桃園市：世聯倉運文教基金會，2016）。

⁵⁶⁷葉盛吉著、許雪姬、王麗蕉主編，《葉盛吉日記（一～八）1938-1945》（新北市：國家人權博物館籌備處；臺北：中央研究院臺灣史研究所，2018）。

⁵⁶⁸蔡玉村原著、張良澤編譯，《少年日記：蔡玉村》（桃園市：世聯倉運文教基金會，2017）。



第四節 小結

繼二、三章中以裱褙業的業者與產業發展情況為觀察目標，第四章中翻轉為日治時期裱褙使用者的視角，檢視技術物如何影響社會文化。日本人不僅引進了新的裱褙技術與物質材料，還根據臺灣社會與環境條件稍稍調整後，輸入日本的室內陳設與裱褙物件使用文化。在殖民者有意無意間輸出這些生活細微的變化時，其實已無形中傳遞了文化同化的訊息。不過進一步觀察後會發現，臺灣人面對殖民者引介的西式以及日式的裝飾陳設與裱褙物使用方法，採取了融混適用策略。因此生活中的實際的裱褙經驗上，多數消費者都會根據種等不同條件，選擇裱褙店家。

至於若擴大來看日本人在日治時期引入的裝裱品品味以及使用習慣，在戰後是否延續，抑或迅速中斷、並未造成影響？先前的研究大多指出了延續的部分，比如戰後葉榮鐘收藏的于右任等戰後書法名家作品也以日式裝裱。⁵⁶⁹近年的調查結果中甚至顯示許多裱褙業者仍認為自己提供客戶的技能受到日本影響。⁵⁷⁰話雖如此，我們可能也得注意戰後初期物價飛漲、物資不足的情況，可能影響了本島人選擇裝裱方式的意願，有時不純然是品味或技法傳承造成臺灣人或是外省人選擇日式裝裱風格。林獻堂在日記中就記錄道：「施景琛贈余金婚詩及序寫成條幅，欲裱裝至少須九萬元，比一月前多一倍有餘」，可見戰後通貨膨脹之速，連富裕如林家在裝裱前都須再三思量。⁵⁷¹因此當時直接取材留下的日式裝裱作品，挖掉原作而後裱上自己的收藏是較為經濟的方法，楊雲萍在一場座談會上便回憶當時有不少臺灣人買走了日式裝裱的物件改裝之事。⁵⁷²

另一個例子同樣也說明了讓我們誤判戰後延續性與品味傾向的可能。戰後遭遣返的日人因不能攜帶衣物包袱與超過一千元的財物離開，常在公園或街邊擺攤拋售家當。又因為幾乎每個日人家庭都有需要書畫掛軸展示，大量日人家庭收藏的掛軸就此流入市面。一篇報導指出當時臺灣人會從遭遣返的日人手中低價「劫掠」收藏品，尤其特別中意日人收藏的中國作者作品，然後再轉賣給來臺的外省移民，或是外銷給中國的藏家。這群人被稱為「舊貨鬼」，造成較晚出手只能買到日本作品的臺灣人，以致面臨轉賣不出去的賠錢窘境。⁵⁷³是以戰後初期臺灣人購買日式裝裱的日本書畫，可能未必只是喜歡日本書畫及日本裝裱，除了如前述有可能是想取得戰後相當稀有珍貴的裱褙材料，還有可能是揣測移入臺灣的外省移民心理，預先搶購裝裱華麗、有名的日本書畫家大作所致，只是未料外省人並不

⁵⁶⁹林煥盛，〈傳統書畫的裝裱與修復對重建臺灣藝術史的意義〉，收入蔡昭儀主編，王聖智譯，《機制・移行・內外：重建臺灣藝術史學術研討論文集》（臺中市：臺灣美術館，2019），頁 138-154。

⁵⁷⁰林怡萱計畫主持，《臺灣裱褙的文化觀察》（臺北市：國家文化藝術基金會，2003）。

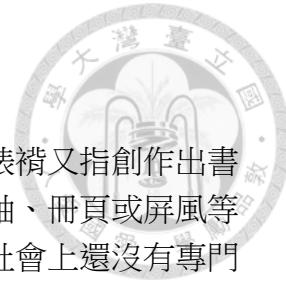
⁵⁷¹林獻堂著；許雪姬等編註。「灌園先生日記/1949-11-19」，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫，上網日期：2022年06月1日，<https://taco.ith.sinica.edu.tw/tdk/>灌園先生日記/1949-11-19。

⁵⁷²楊雲萍、施翠峰對談，鄭喜夫紀錄，〈臺灣古書畫、古玩收藏對談〉，《臺灣風物》第21卷第3號（1971，臺北市），頁 15。

⁵⁷³海雲，〈收日書自藏自看！台灣舊貨鬼的末路〉，《快活林》46（1947，上海），頁 8。

青睞「日本貨」而慘賠，留在手上的物件這才無意間保留了原先日式的裝裱。無論如何，從改裝上市的日本舊裱裝材料到賣不出去、只能收藏下來的日式裝裱日本書畫，這些行為仍然意外的延續了日治時期裱褙品味的影響力。





第五章 結論

裱褙是東亞地區特有的保存、修復紙張的技術，狹義而言裱褙又指創作出書畫作品後，將作品外圍糊貼上裝飾的材料後，改造成手卷、掛軸、冊頁或屏風等器物形式的工法，兼具實用與裝飾藝術的價值。除此之外，在社會上還沒有專門教授藝術的機構，也還沒有現代藝術市場中專門展示、經銷、與拍賣藝術品管道的時代，裱褙店更是民間藝術傳播的重要場所。裱褙業可說是藝術傳播中重要的一環。

然而梳理相關研究後可以發現，近年的研究中雖開始注意到裱褙業者兼具藝術傳播的功能，卻鮮少關注裱褙產業本身的變化。事實上，裱褙產業發展受到東亞地區地緣政治推動的文化交流牽動，不少裱褙業者掌握機會，反過來在其中扮演積極角色。以及，裱褙產業發展造成的裱褙裝飾藝術變化也賦予了人們生活中觀看、使用藝術品的新體驗。換言之，裱褙業不但在藝術傳播過程中也具備影響力，其創造的裱褙作品亦能增進我們對過去人們視覺生活的認識。

因此，本文擬探討日治時期臺灣裱褙業的發展過程中，日、中、臺地區文化交流為臺灣裱褙產業的人才、技術、物質材料帶來的影響，以及交流中創造出怎樣的新裱褙物件與使用文化，進而重新評估日治時期臺灣裱褙業的特徵與影響力。文章中提出了兩大類問題，第一類是釐清臺灣裱褙業的面貌。衍生出的問題包括：裱褙技術如何移入臺灣？裱褙業經營所需的物質材料從何而來？裱褙產業的規模有多大？裱褙師群體從業、分布在那些地方？日治時期臺灣裱褙業的消費者是誰？第二類則是思考裱褙業如何影響臺灣的社會文化。衍生的問題包括：如何詮釋上述裱褙業發展代表的社會文化意義？

為了回答這些問題，論文的研究設計上採取三個框架：第一，東亞地區中文化交流的地理框架。藉由橫向比較近代日、中的裱褙產業發展，從與臺灣相近之處中推測臺灣裱褙業發展可能的參照來源，相異處中找出臺灣裱褙業的獨特性。第二，縱向梳理清代至日治時期臺灣裱褙業發展的時間框架。透過拉長觀察的時間區段，釐清日治時期臺灣裱褙業發展過程中承襲自清代傳統處與發生的新變化。第三，生產與消費關係的框架。檢視裱褙業生產與消費過程中各項元素，包括裱褙業的生產者、技術、物質以及消費者，能幫助我們看到裱褙業的運作方式以及評估其如何影響社會文化。

藉由貫串全文的這三個框架，本文在第二章節首先指出，明治維新後日本面對近代藝術品的裝裱需求，一方面模仿、改良西方的製框技術，從形式上使藝術作品更加貼近西方藝術。另一方面也重新審視日本傳統藝術與裱褙技術，要求裱褙需適應新時代日本的藝術作品。為了回應新需求，裱褙業者約從 1910 年代起組成同業組織規範行業、精進裱褙技術，並定期舉辦展覽會和同業交流新材料、造型與配色。在集體的努力下，裱褙業在 1920 年代後期至 1930 年代間已形成「同業」以及「裱褙也是藝術」的自覺。同樣面對西力東漸改變社會面貌，中國則與日本有不同的應對，新興的市場帶給裱褙業發展的契機。清末民初之際，社會動

盪以及廢除科舉後釋出的大量文人流入都市，造成都會的書畫市場與收藏圈大為興盛。開放通商後促使新興都市繁榮，也催生了新的消費階層。再加上社會上出現大量或由國外引進、或由國內學習新印刷技術後生產的大量裱褙商品。這些都提供了裱褙業擴大規模的養分。裱褙業者也逐漸由傳統的蘇州等裱褙重鎮向都會轉移，逐漸形成以北京、上海和廣州三地為中心的北、中、南裱褙業版圖。隨著政治重心南移，以及南方經濟快速發展，裱褙業重心又漸漸南移。與此同時，1910年代後龐大的內需市場與裱褙業急速擴大規模造成的問題也浮上檯面，首先是，裱褙業者忙於處理大量的低階裱褙商品，無暇精研技術。其次是裱褙業待遇不佳，除了開始造成人才流向次規模市鎮，都市中也屢屢發生勞資衝突，均不利產業的革新。1930年代以後，戰亂更干擾裱褙業運作，埋下戰後裱褙業凋零的伏筆。透過梳理日本與中國的裱褙業發展情形，我們得以觀察到日治時期日、中裱褙人才移入臺灣的背景。雙方在當代面對的困境與契機，在臺灣的例子中也能看見痕跡。

第三章切入論文核心問題，嘗試釐清臺灣裱褙業發展的歷史。臺灣過去承襲清代閩粵移民的裱褙技術，但僅限於較為基礎的民生用品裝裱，僅有極少數從事較進階書畫裱褙的工匠。日、中近代裱褙業在臺灣交融後，形塑了臺灣裱褙業多元的新樣貌。在技術上，1880年代後日本中央畫壇退流行的文人表具樣式隨日本裱褙師移入臺灣，臺灣的裱褙業逐漸吸收了日本式裱褙技術與風格樣式，結合臺灣日臺文人間興盛的文人畫，發展出以明朝表具樣式為主的裝裱風格。也有裱褙業者習得裝裱日式屏風、襖、障子等日式物件的方法，改變了裱褙業的營運模式。此外受到中國裱褙業都會人才過剩與社會動盪影響，1910年代以後亦有中華民國閩粵地區的裱褙師來臺競爭。這些移民雖與清代移入臺灣的裱褙業技術系出同源，但是此時期來的匠師有的具備更精湛的仿古修復技術，有的匠師則吸取了近代中國裱褙業運作模式以及時尚風潮，配合同鄉移民的網路，仲介銷售中國書畫，裝裱中國流行的印譜、金石碑帖。臺灣的裱褙業者則善用語言與身分上的便利，學習兩方長處，再結合對本地資源的活用與在地深厚的客群人脈，找到自身優勢。臺灣裱褙業容納這些新移民引入的技術與經營模式，在多元共存的情況下，推進了產業的發展。

日、中的影響也展現在裱褙所需的物質材料上。過往的研究中雖已注意到臺灣在日治末期流行使用揉紙裝裱，並推測係大正末年到昭和年間在日本因印刷技術突破而大為流行的印刷揉紙，輸入臺灣後造成，顯示物質材料對裱褙業的影響。然而。本文發現第一，不僅裱褙所需的紙料，裱褙過程中的其他核心物質材料如裱件、裱料與黏著劑，都影響到裱褙業的發展。第二，物質材料的來源並不只日本，還包括中國。第三，來自兩地的部分材料還可能在臺灣經過微幅調整，且臺灣殖民地的地位也導致部分物質材料受到限制。在裱件上，日治時期臺灣成為日、中、臺書畫藝術交流的舞台，帶來多元的藝術作品。大量的新興印刷品也成為新的裱件，這些都提供裱褙業者發展的舞台。在裱料上，臺灣不生產裱褙使用的紙張與織品，清代時仰賴中國輸入，日治時期則在殖民政策影響下，逐漸轉為日本輸入為主。但是中國材料並沒有消失，在價格誘因下間或重返市面，亦有裱褙業

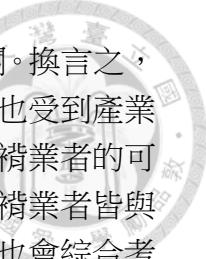


者主打中國材料來開發客源，尤以中華民國的裱褙業者為甚。但也因為紙與織品極度仰賴外來輸入，戰爭時期物資管制時極易受到影響。戰爭時期臺灣的裱褙業極有可能因此改用相對容易取得、本地嘗試產製的紙張，減少使用昂貴的織品，造成現存日治晚期裱褙作品的紙裝裱數量眾多。也有如畫框因殖民地有意推廣現代展覽形式而出現的新裱料，吸取日、中製造技術後，從外地輸入逐漸轉為本地製造。在黏著劑上，臺灣的氣候條件改變了業者使用的糨糊，除了按日式技法製作的糨糊意外在臺灣發揮出古糊的妙用，日治時期臺灣因樟腦產業需要而常見的樟樹汁液也讓糨糊具有增黏與防腐作用。本文還發現，物質材料可能構成裱褙業形成「同業」的基礎。因為高度仰賴外來資源，1930 年代後裱褙業逐漸發展出專門販售裱褙材料的店家。掌握材料的店家透過物質材料的管理分配，凝聚業內共識並組成同業組織，在戰爭時期同業組織發揮管理業內的作用。戰後臺灣裱褙業延續戰前組織的功用，成為裱褙業度過物資匱乏、仰賴美援物資分配時期的幕後功臣。

吸取日、中兩者裱褙業在人才技術與裱褙物質長處，又對臺灣的裱褙產業發展造成多大程度的影響？檢視裱褙業產業規模的變化可以提供我們衡量的一種指標。本文指出，兼容各方之長可能促成臺灣裱褙業產業規模在日治時期整體呈現擴大趨勢。從日治時期的調查資料中可以看到，裱褙業趨於集中在城市中，因此與殖民時期都市的發展密切相關。包括各地區各族群的居住空間分布、當地的主要消費群體流動都影響了裱褙業的規模與分布。本文也嘗試以 1930 年的調查資料比較日本與殖民地朝鮮、臺灣的裱褙業，檢視臺灣裱褙業在日治時期高度發展的成果。結果顯示，臺灣的裱褙業雖然依靠外來資源發展，可能在該地區並非技術特別卓越或獨特，但是裱褙業的規模其實相當可觀。臺灣的裱褙業在待遇上也具有吸引外來人才的條件。

第四章節將焦點由裱褙業者轉向消費者，討論裱褙業對社會文化的影響。文中首先檢視室內空間型態與裝飾內容的變化。臺灣繼承中國南方的建築形式，習慣在正廳、臥房與書齋中張掛裱褙物件。日治時期殖民者引進西式的現代室內空間裝潢以及日式生活空間的佈置方式。西式的現代陳設講究光線、色彩、材質以及空間功能的配合，日式的空間裝飾則以和室中的床之間為代表，講究與環境和諧，展現主人的生活品味。殖民者根據母國經驗，又根據臺灣風土調整後，形塑了臺灣的建築新樣貌。並且，殖民者在殖民地推展文化同化時，空間中的裝飾也成為關注的項目。其次則檢視日人引進的新室內裝飾方式是否潛移默化改變臺灣人的生活。本文指出，日本人移入臺灣的現代西式與日式的裱褙物件品味與在生活空間中的使用習慣，確實潛移默化的影響了一部分臺灣人，但成果有限，更多臺灣人依需求自由地與傳統的裝飾方法融混適用。即使是殖民者最強勢推行室內空間改造時，日本式的裝飾陳設沒有徹底改變臺灣人的生活，與臺灣人全面同化、認同日本文化相距甚遠。這些多樣的裱褙裝飾品反而構成多元組成的臺灣裱褙業發展的條件。

消費者的實際裱褙經驗也顯示裱褙業的發展可能影響消費者選擇。如第三章



所述，消費者所在地區的裱褙業發展情形，與當地的社會經濟環境有關。換言之，消費者能選擇的裱褙業者、裱褙的物件除了受到個人獨特喜好影響，也受到產業發展情形限制。本文從多位臺灣人的日記中，除了梳理消費者選擇裱褙業者的可能因素，也看到臺北、新竹、臺中與臺南地區的裱褙業發展情形。裱褙業者皆與當地原有的藝術文化社群互動密切，消費者在選擇裱褙業者時，往往也會綜合考量裱褙業者的技術、要裱褙的物件、裱褙業者與自己社群的人際關係。若是在居住族群較為多元的都市，消費者可能比較不會侷限於單一族群的裱褙業者。另外，日記主的經驗也顯示了裱褙業在藝術流通中的運作情形，包括協助藝術家經銷作品、協助主持社團活動、佈置展覽等。

由此，本文發現裱褙業的發展與消費者的裱褙使用文化互相影響。精確來說，裱褙業蓬勃發展改變了人的生活，提供居住者新的視覺體驗。但反過來說，新時代社會中新的居住空間條件與消費社會中誕生的大量產品，創造出空前的裱褙需求，也是臺灣裱褙業規模得以擴張到 1930 年代程度的誘因。此外，本文也發現臺灣因為身為殖民地的特殊處境，受到殖民者的文化政策影響，部分消費者的裱褙使用文化會趨向模仿殖民者。但是大部分消費者仍承襲臺灣原有的裱褙使用文化，並靈活的在傳統與現代、日本、中國與臺灣文化之間調整生活習慣。

綜而言之，本文回顧日治時期臺灣裱褙業的發展，指出臺灣位處於中國（清、中華民國）和日本兩大國邊陲，裱褙業發展受到兩國的強烈影響。在遠離政治與文化中心的環境之下，無論是裱褙的技術人才傳承或是裱褙過程中運用到的物質材料，都相當仰賴外來資源。甚至是裱褙業經營的模式，以及裱褙業製作成品流入消費者手中後的使用習慣，也都深受鄰近地區的影響。然而研究臺灣的裱褙業仍有其重要性。透過研究位於邊緣地區、在裱褙人才、技術與物質在區域交流中構成的產業網路中仍位居末端的臺灣，我們能發現面對中國影響的漢文化傳統、日本殖民時欲推廣的日本文化，以及透過日本而引進的近代西方文化，事實上並非只是單純的引入與片面學習接收。過程中牽涉到複雜的文化移植、傳播、吸收、融匯等受容與轉化歷程，呈現出邊緣具備的多元模糊並存、靈活調整與中介特質。無論是裱褙的技術與樣式，裱褙業經營的型態、裱褙所需的物質，乃至裱褙產生的產物，都可以看到這項特質，且恰恰是這種中介了中日文化、徘徊在傳統與近代邊緣、折衷而融混的狀態，當這項特質為裱褙業者所用時，臺灣變成為了各方裱褙技術都能保存，最具開放性的地區，深具未來的發展潛力。

然而本研究仍有諸多侷限之處，留下來一些課題有待解決。研究中為了盡可能還原日治時期裱褙業的發展，嘗試從史料本身配合現存原裝裱的裱褙物件以及口述訪問成果來尋找線索。然而，因為現存的原裝裱物件有限，且筆者無法進行裱褙物件的檢驗分析，僅能仰賴前人已檢測的研究成果，以及初步分析確認為原裝裱或是確認依照原裝裱工法修復的物件，在裱褙技術與物質材料分析上不免仍有缺失，較難超越前人研究。此外，因為日治時期的裱褙業者與消費者多半已經離世，其家屬後代也年事已高，實際訪問時常遇到受訪者對裱褙業經營、消費情形已沒有印象。又適逢疫期間，導致口述訪問難以順利進行。這些原因使得研

究最後取得的樣本有限，只能輾轉從史料尋找當時的業者或是消費者的記錄。然而受限於史料不見得會詳細記載裱褙經驗的細節，因此目前的研究成果沒辦法完全回答當時裱褙的品味為何。未來若能延續研究，將嘗試繼續擴大口述訪問的對象，以彌補本研究的不足。





史料文獻

一、 書籍

- 千草默仙，《會社銀行商工業者名鑑》。臺北：圖南協會，1943。
- 千草默仙，《全島商工人名錄臺北市商工人名錄昭和三年三月現在》。臺北市：高砂改進社，1928
- 上田元胤、湊靈雄，《臺灣土商名鑑》。不詳：にひたか社，1900。
- 大園市藏編，《臺灣人物誌》。臺北市：谷澤書店，1916。
- 山本元，《新修裱具のしをり》。京都：芸艸堂，八版，1969。
- 山田直三郎編，《京都の名勝と物産・上巻》。京都：山田芸草堂，1903)。
- 久松義典，《北海道通覽：開拓指鍼》。不詳：久松義典，1893。
- 中部台灣共進會，《中部臺灣共進會誌》。臺中：中部臺灣共進會，1926。
- 今田祝藏，《刑務所用臺灣語集》。臺北市：新高堂，1933。
- 井原伊三太郎編，《澎湖島大觀》。澎湖：井原伊三太郎，1932。
- 內藤素生編，《南國之人士》。臺北市：臺灣人物社，1922。
- 內閣統計局，《昭和五年國勢調查第二卷 職業及產業》。東京：內閣統計局，1935。
- 內閣統計局，《國勢調查報告·昭和5年第4卷府県編東京府》。東京：內閣統計局，1933。
- 內閣統計局，《國勢調查報告·昭和5年第4卷府県編大阪府》。東京：內閣統計局，1933。
- 片岡巖，《臺灣風俗誌》。臺北市：臺灣日日新報社，1921。
- 不著撰人，《安平縣雜記》，《臺灣文獻叢刊》第52種。臺北：臺灣銀行經濟研究室，1959。
- 丘逢甲，《嶺雲海日樓詩鈔》第三冊。臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1960。
- 台灣拓殖畫帖刊行会，《台灣拓殖畫帖》。東京：台灣拓殖畫帖刊行会，1918。
- 有川武夫、谷喜一、草野勝美，《初等圖畫の解説と活用第五六學年用》。臺北市：台灣子供世界社，1937。
- 竹内叔雄，《隨筆：竹》。東京市：昭森社，1941。
- 吉實巍，《表裝術自修書·載之卷》。岡山縣：日本表裝研究所，1933。
- 江亢虎，《臺游追紀》。上海：中華書局，1935。
- 江寶釵編，《張李德和詩文集》。臺北：巨流，2000。
- 李南衡主編，《賴和先生全集》。臺北市：明潭出版社，1979。
- 李逸樵，《大東書畫集》第一輯。新竹：雪香山房，1926。
- 佐久間健壽，《鐵園畫談》。東京：佐久間健壽，1907。
- 杉浦和作，《台灣商工人名錄》。臺北：臺灣商工人名錄發行所，1912。



- 京都府，《京都勸業統計報告・第 6-7 回》。京都：京都府内務部第二課，1890。
- 京都府，《京都勸業統計報告・第 8-9 回》。京都：京都府内務部第二課，1892。
- 京都府，《京都勸業統計報告・第 18 回》。京都：京都府内務部第二課，1902。
- 岩崎潔治編，《臺灣實業家名鑑》。臺北市：臺灣雜誌社，1912。
- 金高佐平，《大臺北民間職業別職員錄》。臺北：臺北民間職員錄發行所，1935。
- 坪井正五郎著，《工商技芸看板考》。東京：哲學書院，1887。
- 岡村辰雄，《表裝備考》。東京：和風堂，1936。
- 東京市編纂，《東京市商工名鑑・第 5 回》。東京：ジャパン・マガジーン社，1933。
- 東京市編纂，《東京市商工名鑑・第 6 回》。東京：ジャパン・マガジーン社，1935。
- 東京市編纂，《東京市商工名鑑・第 7 回》。東京：ジャパン・マガジーン社，1941。
- 林熊光編，《呂世宜、謝琯樵、葉化成三先生遺墨》。東京：林熊光，1926。
- 金高佐平，《大臺北民間職業別職員錄》。臺北市：臺北民間職業別職員錄發行所，1935。
- 武內貞義，《臺灣》。臺北：株式會社臺灣日日新報社，1915。
- 南実，《藝術写真の研究》。東京：アルス，1921。
- 南支派遣軍調査班，《臺灣在住華僑ノ調査》。臺北：南支派遣軍調査班，1938。
- 柳亭種彦、萍亭柳菊作，歌川美丸画，《床飾錦額無垢：平野屋小かん／表具屋平兵衛》。江戸：雙鶴堂，1821。
- 屏東商工會議所，《屏東市商工人名錄》。屏東市：屏東商工會議所，1940。
- 帝国通信社，《日本經濟年鑑・第 1 回(大正 3 年)》。東京：帝国通信社，1914。
- 建築資料協会，《日本建築資料発達史；社団法人建築資料協会十五年史》。大阪：日満工業新聞社，1938。
- 高雄市役所，《高雄市商工人名錄(昭和十四年)》。高雄市：高雄市役所，1939。
- 高洲豊水編，《東京商品・第 1 輯》。東京：優良商品文庫編輯所，1918)。
- 柴山武矩，《志ろ榕》。臺北：盛文社，1934。
- 徐宗幹，《斯未信齋文編》，收入臺灣文獻叢刊第 87 種。臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1960。
- 徐葆光，《中山傳信錄》卷第一。臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1972。
- 徐葆光，《中山傳信錄》卷第六。臺北市：臺灣銀行經濟研究室，1972。
- 荒川久，《御大典紀念：臺北市六十餘町案内》。臺北市：世相研究社出版部，1928。
- 陳永清，《台灣商工業案内總覽》。臺北：東明印刷合資會社，1934。
- 基隆市勸業課，《基隆市商工人名錄(昭和八年版)》。基隆市：基隆市勸業課，1933。
- 鳥居兼文，《臺灣總職員錄(昭和十一年)》。臺北市：南方文化普及會內，1936。
- 崎山智六，《表具興》。京都：友興會，1933。
- 清水橘村著，《繪畫の新らしき鑑定と鑑賞》。東京：日進堂，1921。
- 細川潤次郎，《吾園隨筆余編・卷四》。東京：西川忠亮，1922。
- 經濟雜誌社編，《日本社會事彙》。東京：經濟雜誌社，1902。



- 梁廷枏總纂、袁鍾仁校注，《粵海關志校注本》卷 9。廣州：廣東人民出版社，2002。
- 張汝漪纂，《民國景縣志》卷二。上海：上海書店出版社，1932，鉛印本。
- 許南英，《窺園留草》。北平：和濟印書局，1933。
- 鹿又光雄，《臺灣博覽會誌》。出版地不詳：臺灣博覽會，1936。
- 商業系，《商品（台灣）》。臺北市：出版者不詳，1930。
- 黃鳳姿，《七爺八爺》。臺北市：東都書籍株式會社，1940。
- 黃富三等解讀，何鳳嬌、林正慧、吳俊瑩編，《霧峰林家文書：棟軍相關收支單》。臺北：國史館，2014。
- 辜顏碧霞著、邱振瑞譯，《流》。臺北：草根文化，1999。
- 朝鮮總督府，《朝鮮國勢調查報告·昭和 5 年全鮮編第 1 卷結果表》。京城：朝鮮總督府，1934。
- 朝鮮總督府，《朝鮮總督府統計年報·昭和 10 年》。京城：朝鮮總督府，1937。
- 朝鮮總督府，《朝鮮國勢調查報告·昭和 5 年道編第 1 卷京畿道》。京城：朝鮮總督府，1933)。
- 朝鮮總督府，《朝鮮國勢調查報告·昭和 5 年道編第 7 卷慶尚南道》。京城：朝鮮總督府，1933。
- 葉榮鐘，《半壁書齋隨筆（下）》。臺中市：晨星出版社，2000。
- 廖飛鵬纂，《民國房山縣志》卷五。上海：上海書店出版社，1928，鉛印本。
- 鄭用鑑著，詹雅能編校，《靜遠堂詩文鈔》。新竹市：新竹市政府，2001。
- 鄭家珍著、詹雅能編校，《鄭家珍、鄭藥珠作品集—雪蕉山館詩文集》。新竹市：新竹市文化局，2016。
- 臺灣總督府國語學校附屬女學校，《女子高等國語讀本卷二》。臺北：臺灣公立臺北女子高等普通學校學藝獎勵會，1919。
- 臺灣總督府，《初等圖畫 第六學年用》第八版。臺北：臺灣總督府，1943。
- 臺北師範第一學校附屬公學校，《[昭和十一年十一月]情操教育資料（其ノ一）》。臺北市：臺北師範第一學校附屬公學校，1936。
- 臺灣總督府國民精神總動員本部，《教化印刷物十四 伸びゆく皇民化運動》。臺北：臺灣總督府國民精神總動員本部，1938。
- 臺灣總督官房臨時國勢調查部編，《大正九年十月一日第一回臺灣國勢調查集計原表全島ノ部》。臺北：臺灣總督官房臨時國勢調查部，1923。
- 臺灣總督官房臨時國勢調查部，《昭和五年國勢調查結果表·全島編》。臺北：臺灣總督官房臨時國勢調查部，1934。
- 臺灣總督府總督官房文書課，《臺灣總督府第九統計書》。臺北：臺灣總督府總督官房文書課，1907。
- 臺灣總督官房統計課，《臺灣總督府第十九統計書》。臺北：臺灣總督官房統計課，1916。
- 臺灣總督官房調查課，《臺灣總督府第二十四統計書》。臺北：臺灣總督官房調查



課，1922。

臺灣總督官房調查課，《臺灣總督府第三十四統計書》。臺北：臺灣總督官房調查課，1932。

臺灣總督府企畫部，《臺灣總督府第四十四統計書》。臺北：臺灣總督府企畫部，1942。

臺灣總督官房企畫部，《臺灣總督官房企畫部家計調查報告》。臺北：臺灣總督官房企畫部，1940。

臺灣總督官房臨時戶口調查部，《臨時臺灣戶口調查集計原表 地方之部 第二次》。臺北：臺灣總督官房臨時戶口調查部，1917。

臺灣總督官房臨時國勢調查部，《臺灣國勢調查集計原表第一回（第三次臨時臺灣戶口調查） 州廳ノ部》。臺北：臺灣總督官房臨時國勢調查部，1924。

臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編臺北州》。臺北：臺灣總督官房臨時國勢調查部，1933。

臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編臺東廳》。臺北：臺灣總督官房臨時國勢調查部，1933。

臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編新竹州》。臺北：臺灣總督官房臨時國勢調查部，1933。

臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編臺中州》。臺北：臺灣總督官房臨時國勢調查部，1933。

臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編臺南州》。臺北：臺灣總督官房臨時國勢調查部，1933。

臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編高雄州》。臺北：臺灣總督官房臨時國勢調查部，1933。

臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編花蓮港廳》。臺北：臺灣總督官房臨時國勢調查部，1933。

臺灣總督官房臨時國勢調查部，《國勢調查結果表州廳編澎湖廳》。臺北：臺灣總督官房臨時國勢調查部，1933。

臺灣總督府農商局，《臺灣商業統計第二十二次》。臺北：臺灣總督府農商局，1944。

臺北市商會，《臺北市公司行號名錄》。臺北：臺北市商會，1952。

臺灣教育會編，《北白川宮能久親王御遺跡寫真帖》。臺北：臺灣日日新報社，1928。

臺南市勸業協會編，《臺南市商工案內》。臺南市：臺南市勸業協會，1934。

臺灣總督府編，《臺灣外國貿易年表》。臺北：臺灣總督府，1912。

臺灣總督府殖產局商工課，《配給統制ヲ目的トスル組合名簿》。臺北市：臺灣總督府殖產局商工課，1941。

臺北市勸業課，《臺北市商工人名錄昭和十四年版》。臺北：臺北市役所，1940。

彰化市役所，《彰化商工人名錄（昭和十四年）》。彰化市：彰化市役所，1939。



- 駱香林，《駱香林全集》。新北市：龍文出版社，1992。
- 臨時臺灣戶口調查部編，《臨時臺灣戶口調查記述報文》。臺北：臨時臺灣戶口調查部，1908。
- 臨時臺灣戶口調查部編，《明治三十八年臨時臺灣戶口調查職業名字彙》。臺北：臨時臺灣戶口調查部，1907。
- 臨時臺灣戶口調查部編，《明治三十八年臨時臺灣戶口調查集計原表全島之部》。臺北：臨時臺灣戶口調查部，1907。
- 臨時臺灣戶口調查部編，《大正四年第二次臨時臺灣戶口調查集計原表全島之部》。臺北：臨時臺灣戶口調查部，1917。
- 魏清德，《魏清德全集參·文卷》。臺南市：臺灣文學館，2013。
- 襍壁紙文樣集頒布會編，《襍壁紙文樣集》第1期第1集。京都：襍壁紙文樣集頒布會，1926。
- 藤山雷太，《臺灣遊記》。東京：千倉書房，1936。
- 蘇新著，《未歸的台共鬥魂——蘇新自傳與文集》。臺北市：時報出版社，1993。
- Morse, Edward S. *Japanese Homes and Their Surroundings*. New York: Harper & Bros., c1885.
- Regamey, Felix. *Japan in Art and Industry: With a Glance at Japanese Manners and Customs*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1893.

二、 期刊

- 〈小林總督の謹書せる掛軸新年の正廳を飾る〉，《新竹州時報》，1938，新竹市，頁36。
- 〈ゴシップ・ルーム〉，《臺灣警察時報》198，1932，臺北，頁49。
- 〈本島民屋正廳改善用掛軸及祖靈舍頒布趣意書〉，《敬慎》第12卷第8號，1938，臺北，頁29-30。
- 〈行刑用語〉，《語苑》，1928，臺北市，頁29-30。
- 〈住宅改善に就て（續）〉，《社會事業の友》70，1934，臺北，頁71-82。
- 〈告示商工省第468号絹織物最高販賣價格指定中改正〉，《官報》4912，1943，臺北，頁832。
- 〈告示八四六 布帛製品 [前各表價格ハ内地製品ノ價格ニシテ臺灣製品ノ價格ハ次ニ據ルモノトス1]〉，《官報》，1942，臺北，頁826-872。
- 〈佛山對聯業〉，《中國商業循環錄》12，1933，廣州，頁124。
- 〈表裝界〉，《芸天》52，1929，東京市，頁23-25。
- 〈書畫用紙介紹〉，《詩報》228，1940，基隆，頁1。
- 〈恩綸曠典裱軸〉，《益聞錄》第1055期，1899，上海，頁155。
- 〈御節句掛立雛畫幅頒布〉，《建築工藝叢誌》24，1914，東京，頁46。
- 〈第二回表裝競技会新製品〉，《美術畫報》31編卷3，1912，東京，頁28。
- 〈牌告〉，《成都市市政公報》第22期，1930，成都，頁128-129。



- 〈漫遊書畫家〉，《新臺灣》1期，1914，臺北，頁52。
- 〈臺展審査に就ての感想 小林萬吾氏口演〉，《臺灣教育》329，1929，臺北，頁113-114。
- 〈談裱畫〉，《良友》102期，1935，上海，頁22-24。
- 〈調査〉，《臺灣經濟雜誌》20，1900，臺北，頁12-17。
- 〈廣告／書畫廉價表裝〉，《官報》3183號，1923，東京，頁331。
- 小山正太郎，〈私の設計した住宅〉，《建築工藝叢誌》8，1912，東京，頁6-8。
- 小山贊，〈生活指導に關する作法指導〉，《臺灣教育》387，1934，臺北，頁43-53。
- 小林萬吾，〈臺展審査に就ての感想〉，《臺灣教育》，1929，臺北市，頁113-114。
- 伊能嘉矩，〈臺灣に於ける漢族の家屋の構造及び家屋内の装置〉，《東京人類學會雜誌》251，1907，東京，頁180-186。
- 何躬行，〈我國獨有的美術小工藝—裝池〉，《小工藝》第1卷第8期，1939，上海，頁9。
- 金受申，〈談裱字畫〉，《立言畫刊》39期，1939，北平，頁15。
- 松澤源治郎，〈公一の國語教室を語る〉，《臺灣教育》，1940，臺北，頁30-44。
- 海雲，〈收日書自藏自看！台灣舊貨鬼的末路〉，《快活林》46，1947，上海，頁8。
- 秦碧，〈不是因為畫貴，您看這是綾裱呀！〉，《三六九畫報》，1941，北平，頁15。
- 野村萍生，〈臺灣公學校修身科用掛圖〉，《臺灣教育》，1907，臺北，頁19-23。
- 楊雲萍、施翠峰，〈臺灣古書畫、古玩收藏對談〉，《臺灣風物》21卷3號，1971，臺北，頁13-19。
- 萩原亮，〈衣類を食ふ蟲〉，《家事と衛生》12卷6號，1936，大阪，頁61-64。
- 葛西萬司，〈試驗中に屬する經濟的住宅建築〉，《建築工藝叢誌》3，1912，東京，頁27-29。
- 臺北工業學校，〈科學的生活（三）〉，《臺灣教育》，1929，臺北，頁84-93。
- 劉澤霖，〈廣州古董字畫蘇裱業的一些內幕〉，《廣東文史資料》21期，1965，廣州市，頁80-99。
- 蔡雲巖，〈誰にでも描ける日本畫の描き方（三）〉，《臺灣遞信協會雜誌》218，1940，臺北，頁81-89。
- 蔡雲巖，〈誰にでも描ける日本畫の描き方（十）〉，《臺灣遞信協會雜誌》226，1941，臺北，頁81-88。

三、 報紙

- 〈そろく入用になる襯と屏風の繕ひ方 古葉書を利用するとよい〉，《臺灣日日新報》，1937年10月16日，夕刊版3。
- 〈サイト紙障子紙〉，《臺灣日日新報》，1928年12月30日，夕刊版2。
- 〈子供の部屋の照明と裝飾椅子の高さが問題懸繪には雄大な波濤〉，《臺灣日日新報》，1937年10月16日，夕刊版3。



- 新報》，1930年9月7日，版3。
- 〈ローマに現はれる粹をハッピ姿 日本美術展の床の間を作りに 大工や表具師が洋行〉，《羅府新報》，1929年12月15日，版5。
- 〈不景氣籠罩下裱褙業亦受影響 昔日生意興隆今則江河日下〉，《華北日報》，1936年10月7日，版6。
- 〈文協紀念會 警察特別警戒〉，《臺灣新民報》，1932年1月16日，版9。
- 〈市營業稅定期開徵〉，《民國日報》，1931年6月25日，版3。
- 〈石井貫誠堂書畫展覽會 二十三四兩日〉，《臺灣日日新報》，1929年3月23日，版4。
- 〈本社新聞（伊藤公書扁額裝表）五千號附錄〉，《臺灣日日新報》，1914年6月5日，版6。
- 〈用紙飢饉に新案 印刷物の白紙還元は可能か〉，《臺灣日日新報》，1937年8月6日，版7。
- 〈同業交渉〉，《申報》，1909年1月5日，版3。
- 〈米家船裱家〉，《金剛鑽》，1933年4月14日，版2。
- 〈米家船裝池大贈品〉，《時事新報》，1934年3月24日，版1。
- 〈如洋畫伯個人展二、三の兩日を期し博物館に於て開催〉，《臺灣日日新報》，1929年3月1日，夕刊版2。
- 〈色や用布なども落着いたのが良い軸物表裝の傾向〉，《臺灣日日新報》，1937年11月16日，夕刊版4。
- 〈見たまま〉，《臺灣日日新報》，1918年6月11日，版7。
- 〈床の間の雅趣 軸物の就いて〉，《讀賣新聞》（東京），1912年6月14日，版5。
- 〈見違へる程きれいな 襦の修繕法 煙草の銀紙を腰張の砂子に〉，《臺灣日日新報》，1938年12月1日，夕刊版3。
- 〈社告 皇太子殿下御眞影 本紙附錄、コロタイプ版 羅紗紙臺附、扁額用〉，《臺灣日日新報》，1923年3月28日，版2。
- 〈京都裱糊匠為日本第一〉，《實報》，1941年12月8日，版7。
- 〈東京府下職工之日給〉，《漢文臺灣日日新報》，1908年3月17日，版3。
- 〈表具材料を 盜み出す 三代續いて店員の惡事〉，《臺灣日日新報》，1938年8月13日，夕刊版2。
- 〈表具業組合設立〉，《臺灣日日新報》，1933年2月13日，版7。
- 〈表具師的新體制〉，《高雄新報》，1942年8月27日，夕刊版2。
- 〈表具師が和蘭で 生花と茶の湯の師匠 大評判の原順造さん〉，《臺灣日日新報》，1939年2月16日，版7。
- 〈室内裝飾の祕訣上は薄く次第に濃厚に〉，《臺灣日日新報》，1929年12月5日，版6。
- 〈拾碎錦囊〉，《漢文臺灣日日新報》，1906年12月21日，版3。



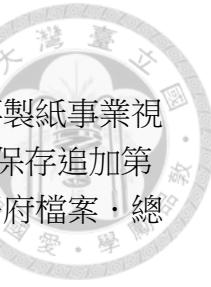
- 〈城區工商業狀況之調查（三）〉，《蘇州明報》，1931年4月4日，版3。
- 〈送禮適用〉，《時事新報》，1919年10月12日，版4。
- 〈英國の紙飢饉深刻 政府、反古紙蒐集を開始〉，《臺灣日日新報》，1941年2月7日，夕刊版4。
- 〈書畫展覽會〉，《臺灣日日新報》，1925年7月5日，夕刊版4。
- 〈経師屋の渡韓〉，《朝日新聞》（東京），1904年8月28日，版3。
- 〈商務印書館精印屏條榜幅〉，《時事新報》，1926年9月20日，版2。
- 〈盛に輸入される 支那緞子と福州杉〉，《臺灣日日新報》，1921年4月23日，版7。
- 〈粗雑な圖案、表裝の正廳掛軸を取締る 北署で十數本を押收〉，《臺灣日日新報》，1938年2月23日，版7。
- 〈掛軸を金欄表裝及び販賣出來ますか〉，《臺灣日日新報》，1940年8月24日，夕刊版4。
- 〈密輸金塊 獲利萬金 主犯送檢察〉，《臺灣日日新報》，1933年8月12日，夕刊版4。
- 〈開業十五周年紀念〉，《臺灣日日新報》，1926年4月2日，版4。
- 〈無絃琴〉，《臺灣日日新報》，1909年11月25日，版2。
- 〈棉被裱褙業准配紗廿七件〉，《民聲日報》，1952年9月10日，版3。
- 〈裝池業工潮解決〉，《蘇州明報》，1929年7月20日，版2。
- 〈裱業加價〉，《申報》第17364號，1921年6月26日，版9。
- 〈新編學校掛圖出版〉，《漢文台灣日日新報》，1907年12月31日，版4。
- 〈裱具術之進步〉，《臺灣日日新報》，臺北，1911年10月1日，版3。
- 〈裱畫匠要求加價續誌〉，《時事新報》，1918年9月28日，版2。
- 〈裱畫同業要求加價近訊〉，《申報》，1918年10月7日，版10。
- 〈裱畫工匠要求加工資〉，《蘇州明報》，1926年4月9日，版3。
- 〈新竹特訊／字畫陳列旅館〉，《臺灣日日新報》，1925年9月22日，夕刊版4。
- 〈裱好名人書畫屏聯堂幅 中華書局發行〉，《時事新報》，1928年12月17日，版1。
- 〈傳訊盜賣裝池某產訟首〉，《民國日報》，1921年1月6日，版11第3張。
- 〈新竹解決額緣製造華工紛糾双方各有讓步〉，《臺灣民報》，1928年8月26日，版1。
- 〈新竹益精會籌開全島賽會〉，《臺灣日日新報》漢文夕刊，1929年6月6日，版4。
- 〈滑稽骨董買 岳計らんや美人の幅=小晴き横町〉，《臺灣日日新報》，1910年11月27日，版3。
- 〈臺北の勞銀〉，《臺灣日日新報》，1908年2月14日，版3。
- 〈臺展邦畫粹仕立〉，《臺灣日日新報》，1927年8月4日，夕刊版2。
- 〈箋扇業今非昔比〉，《民國日報》，1920年3月29日，版11第3張。



- 〈箋扇業紀念會記〉，《民國日報》，1919年7月1日，版11第3張。
- 〈對星山房書畫潤例〉，《臺灣日日新報》，1912年5月21日，版6。
- 〈綠葉之妙 霞輝閣怡晉齋承裱〉，《戲世界》，1942年2月3日，版2。
- 〈臺灣は母國の好市場 支那よりの唐紙輸入激減 移入和洋紙益々有望〉，《臺灣日日新報》，1928年4月20日，版3。
- 〈糊裱店之黑幕〉，《時事新報》，1918年10月12日，版4。
- 〈廣告〉，《正氣報》，1931年4月25日，版3。
- 〈廣告〉，《小日報》，1931年3月5日，版3。
- 〈廣告謹賀新年花蓮港廳玉里庄糊塗齊表具店〉，《臺灣民報》，1928年1月1日，版1。
- 〈寫作俱佳〉，《臺灣日日新報》，1902年8月31日，版6。
- 〈賭博現行犯〉，《臺灣日日新報》，1903年1月11日，版7。
- 〈潮州藝術家來臺〉，《臺灣日日新報》，1922年11月12日，版6。
- 〈親窘め子窘め〉，《臺灣日日新報》，1905年7月27日，版5。
- 〈謹賀新年花蓮港廳玉里庄糊塗齊表具店〉，《臺灣民報》，1928年1月1日，版1。
- 〈舊京南紙業 賴首都闔衙門之維護 琉璃廠各號得以不敗〉，《實報》，1935年11月21日，版3。
- 〈藝術界〉，《民國日報》上海版，1925年8月8日，版6。
- 李智超，〈裱畫鋪特寫（二）蘇裱字畫〉，《實報》，1942年4月25日，版3。
- 李智超，〈裱畫鋪特寫（八）洋紙裱〉，《實報》，1942年5月1日，版3。
- 林淑蘭，〈推行社區中華文化復興運動北市大直國中辦各種研習班義務教民眾學習裱褙印刷及土風舞等〉，《中央日報》（臺北），1979年4月26日，版4。
- 紅鵝，〈陶冷月畫評（四）〉，《蘇州明報》，1935年2月13日，版10。
- 巢章父，〈海天樓談叢 書畫裝池〉，《和平日報》，1947年7月1日，版7。
- 華，〈題署與裝池〉，《和平日報》，1947年5月5日，版6。
- 啼紅，〈裝池作弊與書畫用紙〉，《鐵報》，1947年11月20日，版3。
- 啼紅，〈裝池一勺〉，《鐵報》，1947年12月2日，版3。
- 童曉嵐，〈寫在鄭仁山君指畫出國預展會之前〉，《東南日報》，1937年6月10日，版9第3張。
- 蔡文怡，〈裱褙藝術漸趨沒落葉公超盼重新予以發揚光大博物館應研製裱糊改進技術〉，《中央日報》（臺北），1976年5月28日，版3。
- 蔣吟秋，〈書畫與裝潢〉，《蘇州明報》，1936年7月4日，版8。
- 藍蔭鼎，〈人生の美的表現 裝飾も亦藝術である 趣味と品性を生かせ〉，《臺灣日日新報》，1934年6月13日，版4。

四、 檔案

「公示催告」(1944-06-22)，〈昭和19年6月臺灣總督府官報第682期〉，《臺灣



- 總督府(官)報》，國史館臺灣文獻館，典藏號：0072030682a007。
- 「本島製紙業ニ關スル意見書技師新渡戸稻造提出〔附囑託安場末喜製紙事業視察書〕」(1901-10-18)，〈明治三十四年臺灣總督府公文類纂永久保存追加第六卷土地家屋戶籍人事社寺軍事警察監獄殖產社寺〉，《臺灣總督府檔案·總督府公文類纂》，國史館臺灣文獻館，典藏號：00000666015。
- 「佐久間前總督揮毫額面送附通知（各學校、各廳）」(1915-07-01)，〈大正四年臺灣總督府公文類纂永久保存第六十二卷教育〉，《臺灣總督府檔案·總督府公文類纂》，國史館臺灣文獻館，典藏號：00002402009。
- 「岡田三郎助（府廳舍壁畫揮毫囑託）」(1918-10-01)，〈大正七年臺灣總督府公文類纂永久保存進退(判)第十卷秘書〉，《臺灣總督府檔案·總督府公文類纂》，國史館臺灣文獻館，典藏號：00002893055X001。
- 「昭和十五年度臺灣總督府特別會計歲出昭和十六年一月分支出證憑書經常部專賣局事業費事務用諸費」(1940-11-12)，〈昭和十五年度昭和十六年一月分仕拂證憑書二ノ一〉，《臺灣總督府專賣局》，國史館臺灣文獻館，典藏號：00108971004。
- 「臺灣美術展覽會規程」(1938-06-16)，〈昭和13年6月臺灣總督府報第3308期〉，《臺灣總督府(官)報》，國史館臺灣文獻館，典藏號：0071033308a002
- 「諸職工賃銀ニ關スル調査（元臺南縣）」(1898-11-01)，〈明治三十一年臺南縣公文類纂永久保存第一六六卷內務門殖產部〉，《臺灣總督府檔案·舊縣公文類纂》，國史館臺灣文獻館，典藏號：00009809019。
- 「養魚池塩田寫真額面請求ノ件」(1897-07-01)，〈明治二十九年至明治三十年臺南縣公文類纂永久保存第五十六卷內務門殖產部〉，《臺灣總督府檔案·舊縣公文類纂》，國史館臺灣文獻館，典藏號：00009716064。
- 〈昭和十三年六月支払濟請求書文書課〉(1938-01-01)，《臺灣拓殖株式會社》，國史館臺灣文獻館，典藏號：002-00156。
- 〈疊及襖修繕工事施行認可、指令第九四五號（鹿港出張所）〉，《昭和十三年會計十年保存第九冊（官有財產）》，臺灣總督府專賣局公文類纂。檢索自中央研究院臺灣史研究所「臺灣史檔案資源系統」。<http://tais.ith.sinica.edu.tw>，檢索日期：2022年4月27日。
- 〈疊及襖修繕工事施行認可、指令第一〇〇九號（烏樹林出張所）〉，《昭和十三年會計十年保存第九冊（官有財產）》，臺灣總督府專賣局公文類纂。檢索自中央研究院臺灣史研究所「臺灣史檔案資源系統」。<http://tais.ith.sinica.edu.tw>，檢索日期：2022年4月20日。
- JACAR（アジア歴史資料センター）Ref.B11100736900、紙類關係雜件 第二卷(B-3-5-4-3_002)（外務省外交史料館）。

五、 日記

田健治郎作；吳文星等編著。《田健治郎日記》，中央研究院臺灣史研究所臺灣日



記知識庫。

吳湖帆編、梁穎譯，《吳湖帆文稿》。浙江：中國美術學院出版社，2004。

吳新榮著、張良澤總編撰。《吳新榮日記》，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫。

林紀堂著、許雪姬編註，《林紀堂先生日記：一九一五年—一九一六年》。臺北市：中研院臺史所，2017。

林獻堂著、許雪姬等編註。《灌園先生日記》，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫。

陳岑著、許雪姬編註，《陳岑女士日記：一九二四年》。臺北市：中研院臺史所，2017。

陳錦雲原著、張良澤編譯，《青春物語：日治時期一位十九歲淑女的日記》。桃園市：世聯倉運文教基金會，2016。

陳懷澄著、許雪姬編註，《陳懷澄先生日記（一）～（七）》。臺北：中央研究院臺灣史研究所，2016-2021。

曹秋圃著，《曹容全集》。新北市：澹廬書會，2010。

張純甫，《卷密書室札—張純甫日記》一～三冊。手稿影印本，1933.06-1937.01。

張麗俊作、許雪姬等編纂、解讀。《水竹居主人日記》，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫。

岱叡理著；吳文雄等編校。《馬偕日記》，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫。

黃旺成作、許雪姬編著。《黃旺成先生日記》，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫。

楊水心著、許雪姬編註，《楊水心女士日記（一）～（三）》。臺北市：中研院臺史所，2014-2015。

葉盛吉著，許雪姬、王麗蕉主編，《葉盛吉日記（一～八）1938-1945》。新北市：國家人權博物館籌備處；臺北：中央研究院臺灣史研究所，2018。

鄭家珍，《客中日記》。新竹市：新竹市文化局，2016。

蔡玉村原著、張良澤編譯，《少年日記：蔡玉村》。桃園市：世聯倉運文教基金會，2017。

謝國興等主編；陳進盛、曾齡儀、謝明如譯。《三好德三郎回憶錄》，中央研究院臺灣史研究所臺灣日記知識庫。

六、 口述訪問

王旭口述、陳薈潔整理，《北京非物質文化遺產傳承人口述史—王氏裝裱技藝·王旭》。北京：首都師範大學出版社，2015。

李家安訪問，〈楊如柏先生訪問紀錄〉（2019年8月18日），地點：臺南市中西區中山路71號文園茶行（未刊稿）。

李家安訪問，〈李陳姍姍女士訪問紀錄〉（2020年5月12日），地點：新竹市東



區東門街 192 號墨池堂（未刊稿）。

呂崇誌、簡俊雄，〈王澤民、王澤安先生訪談錄〉，《臺灣文具史專訪篇》。臺北市：臺灣區教育用品工業同會，1996，頁 121-123。

高以璇、胡懿勳主訪編撰，國立歷史博物館編輯委員會編輯，《林玉山：師法自然》。臺北市：史博館，2004。

陳美蓉、何鳳嬌，《固園黃家：黃天橫先生訪談錄》。臺北：國史館，2008。

陳嘉翎主訪編撰，國立歷史博物館編輯委員會編輯，《吳梅嶺：藝采春風》。臺北市：史博館，2004。

梁志忠等口述，石瑞彬等採訪整理，《歡喜收藏：文物收藏的故事》。南投縣：國史館臺灣文獻館，2014。

葉倫會編著，《真情實話—溫送珍訪談錄再版》。臺北：蘭臺出版社，2010。

七、 網路與資料庫資源

《小山畫譜·卷下》，<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=75791>（檢索日期：2021 年 10 月 20 日）。

〈佛祖彩與觀音彩〉，<https://religion.moi.gov.tw/Knowledge/Content?ci=2&cid=12>（檢索日期：2022 年 5 月 20 日）。

〈角板山教育所內實況明信片〉，Lafayette Digital Repository，<https://ldr.lafayette.edu/concern/images/jh343t69v>（檢索日期：2022 年 4 月 22 日）。

〈高雄西子灣伊藤旅館明信片〉，Lafayette Digital Repository，<http://digital.lafayette.edu/collections/eastasia/lin-postcards/cf0161>（檢索日期：2022 年 4 月 21 日）。

〈乾隆五十三年八月四日（上奏）〉，《乾隆朝上諭檔第十四冊》，引自臺灣史料集成資料庫，<http://lib2.tnsgs.tn.edu.tw/minchin/read.aspx?id=2112&markkeyword=%e8%a3%9d%e6%bd%a2>（檢索日期：2022 年 12 月 13 日）。

《蘇州地方志》，http://dfzb.suzhou.gov.cn/dfzk/database_books_detail.aspx?bid=19（檢索日期：2021 年 12 月 14 日）。

中央研究院歷史語言研究所內閣大庫檔案，
https://newarchive.ihp.sinica.edu.tw/mctpc/mctimgtp?MCT_ID=TwNtu&MCT_TYPE=1^2^1486328120&MCT_IMG=0D1C0783CC62790E1C6613（檢索日期：2022 年 1 月 2 日）。

中央研究院人社中心 GIS 專題中心臺灣百年歷史地圖，
<http://gissrv4.sinica.edu.tw/gis/twhgis/>（檢索日期：2022 年 4 月 25 日）。

全臺詩·智慧型全臺詩資料庫，<http://cls.lib.ntu.edu.tw/TWP/b/b02.htm>（檢索日期：2021 年 9 月 28 日）。

吳德功，《觀光日記》，<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=634559>（檢索日期：2021 年 10 月 20 日）。



2022年6月15日)。

店舖相關照片，中央研究院臺灣史研究所臺灣史檔案資源系統，
[#](http://tais.ith.sinica.edu.tw/sinicafrsFront/browsingLevel1.jsp?xmlId=0000279636)(檢索日期：2022年4月27日)。

國立臺灣大學，《臺灣歷史數位圖書館》，
<http://hdl.ntu.edu.tw/THDL/RetrieveDocs.php>(檢索日期：2021年12月25日)。
國立臺灣歷史博物館校園生活記憶庫，
<https://school.nmth.gov.tw/search/detail/R-03-000945-771112>(檢索日期：2022年4月18日)。

國立臺灣圖書館臺灣學研究中心寫真帖資料庫，
<http://stfj.ntl.edu.tw/cgi-bin/gs32/gsweb.cgi/ccd=Juqaz./main?db=wensan&menuid=wensan>(檢索日期：2022年5月12日)。

清華大學圖書館日治時期日人與台人書畫數位典藏計畫，
<https://www.lib.nthu.edu.tw/library/project/cpjtt/>(檢索日期：2020年10月5日)。
臺灣總督府旅券系統，<https://passport.ith.sinica.edu.tw/>(檢索日期：2022年3月1日)。

蔡溫、尚文思、鄭秉哲等著，〈尚貞王〉，《球陽》附卷2，
<https://zh.wikisource.org/wiki/%E7%90%83%E9%99%BD%E8%A8%98%E4%BA%8B/%E9%99%84%E5%8D%B7%E4%B9%8B%E4%BA%8C>(檢索日期：2022年1月10日)。

Hanging scroll ink painting, 1939-1940, Gerald & Rella Warner Taiwan Negative Collection, Pennsylvania: Lafayette College,<https://ldr.lafayette.edu/concern/images/tb09j7131>(檢索日期：2021年12月7日)。

Historical Photographs of China，<https://www.hpcbristol.net/visual/hv25-041>(檢索日期：2021年12月2日)。

近人研究

一、 專書

ルーブル社出版部編，《大日本人物名鑑・卷4の1》。東京：ルーブル社出版部，1922。

ジヤルダン・サンド著、天内大樹訳，《帝国日本の生活空間》。東京：岩波書店，2015。

王梅枝、沈德傳編輯，《中國書畫裝裱》。臺北：雄獅圖書，1982。

戸田禎佑著、林秀薇譯，《日本美術之觀察—與中國之比較》。臺南市：林秀薇，2000。

辻惟雄，《日本美術の歴史》。東京：東京大学出版会，2005。



- 朱元壽著，《國畫裱褙裝潢》。臺中：臺灣省政府新聞處，1976。
- 宇佐美直八，《京表具のすすめ》。京都：法藏館，1991。
- 宇佐美直秀、袴田尚志著，林煥盛譯，《康熙臺灣輿圖修復報告》。臺北市：國立臺灣博物館，2007。
- 杜子雄、李瑋合著，《書畫裝潢學》。臺北：五洲，1988。
- 杜秉庄、杜子雄，《書畫裝裱技藝集釋》。上海：上海書畫出版社，1993。
- 邱澎生，《十八、十九世紀蘇州城的新興工商業團體》。臺北：國立臺灣大學出版中心，1990。
- 吳文星主編，《鹿港鎮志人物篇》。鹿港：鹿港鎮公所，2000。
- 吳文彬，《藝文舊談說畫壇》。臺北：質園書屋，2018。
- 吳毓琪、黃天橫作，《固園文學史暨石暘睢度藏史料圖錄選》。臺南市：國立臺灣文學館，2014。
- 沈孟穎，《台灣公宅 100 年——最完整圖說，從日治、美援至今的公共住宅演化史》。臺北：創意市集，2021。
- 松村茂樹，《吳昌碩と日本人士》。東京：大妻女子大學人間生活文化研究所，2019。
- 岩崎奈緒子、中野慎之、森道彥、橫内裕人編集，《日本の表装と修理》。東京：勉誠出版，2020。
- 林朝雄編，《基隆市志卷一·土地志境界篇》。基隆市：基隆市政府，2001。
- 胡金兆，《百年琉璃廠》。北京：當代中國出版社，2006。
- 故宮博物院修復廠裱畫組編著，《書畫的裝裱與修復》。北京：文物出版社，1980。
- 郭松年，《望鄉：父親郭雪湖的藝術生涯》。臺北：馬可孛羅，2018。
- 陶小軍，《大雅可鬻—民國前期書畫市場研究（1912-1937）》。北京：商務印書館，2016。
- 陳大川，《臺灣紙業發展史》。臺北：臺灣區造紙同業公會，2004。
- 陳永怡，《近代書畫市場與風格遷變：以上海為中心（1843-1948）》。北京：光明日報出版社，2007。
- 陳啟仁，《逍遙園與大谷光瑞：二十世紀初的東亞與高雄》。高雄市：高雄市政府文化局；臺北市：玉山社，2020。
- 陳柔縉，《囂事台灣》。臺北市：東觀，2007。
- 陳瓊花，《自然·寫生·林玉山》。臺北：雄獅，1998。
- 翁純敏，《吉野移民村與慶修院》。花蓮縣：花蓮縣青少年公益組織協會，2007。
- 張德南，《北門大街》。新竹市：竹市文化出版；竹塹文化發行，1998。
- 張俊仁編，《臺灣抗日忠烈錄》。臺北市：臺灣省文獻委員會，1965。
- 張永堂總編纂，林松、周宜昌、陳清和主修，《新竹市志·卷八·藝文志》。新竹市：新竹市政府，1997。
- 國立彰化師範大學地理學系，《彰化市志》。彰化市：彰化市公所，1997。



國立古宮博物院，《修飾與完美的藝術，裝潢（꾸밈과 갖춤의 예술, 장황）》。首爾：

國立古宮博物院，2008。

渡邊義孝著、高彩雯譯，《臺灣日式建築紀行》。臺北：時報出版社，2019。

雷家驥總纂修，李淑卿纂修，明立國、翁徐得分修，《嘉義縣志·卷十一·藝術志》。嘉義縣：嘉義縣政府，2009。

鄭力軒，《重修屏東縣志：產業形態與經濟生活》。屏東市：屏東縣政府文化處，2014。

潘國正，《新竹老店·城市容顏—新竹老店田野調查報告》。新竹市：新竹市政府，2004。

劉雅農編著，《裝裱淺說》。臺北：漢華文化，1974。

蕭瓊瑞，《豐美·彩繪·潘麗水》。臺北：藝術家出版社，2011。

蕭亦芝、彭若涵、黃琪惠，《融匯與傳承：清領到日治時期新竹美術史》。新竹市：新竹市文化局，2020。

謝里法，《日據時代臺灣美術運動史》增訂五版。臺北：藝術家，2017。

顏娟英、蔡家丘總策畫，蔡家丘、黃琪惠、楊淳嫻、魏竹君、邱函妮等撰，《臺灣美術兩百年（上）：摩登時代》。臺北市：春山出版社，2022。

關西中國書畫收藏研究會著，蘇玲怡、黃立芸、陳建志譯，《中國書畫·日本收藏：關西百年收藏紀事》。臺北市：典藏藝術家庭，2015。

Robert Hans van Gulik, *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur: Notes on the Means and Methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, Based Upon a Study of the Art of Mounting Scrolls in China and Japan* (Rome: Instituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1958).

二、期刊

王仲傑，〈清代裱糊作〉，《紫禁城》1995年1期，1995，北京，頁45-49。

丹羽秋子，〈研究ノート〔近世・近代の掛軸における画題と表具形式についての考察〕〉，《京都造形芸術大学紀要》第21號，2017，京都，頁158-169。

五十鈴利治著，陳譽仁、顏娟英譯，〈文部省美術展覽會的開幕與觀眾〉，《藝術學研究》第4期，2009，桃園市，頁1-52。

池田聖子，〈京都の看板とホスピタリティ：看板をめぐる町並み美化への一考察〉，《平安女学院大学研究年報》卷11，2011，京都，頁35-45。

沈冬，〈「琴道」何在？高羅佩與文人想像〉，《人文中國學報》20期，2014，香港，頁451-491。

佐藤道信，〈近代日本的「美術」與「美術史〉，《現代美術學報》30期，2015，臺北市，頁35-52。

何偉俊、鄭冬青、陳瀟俐、于書大、張諾，〈我國書畫文物裝裱修復的理念轉變與實踐〉，《東南文化》總259期，2017，江蘇，頁6-11。



- 吳育仁，〈影響勞工政策形成的邏輯：以我國集體協商政策為例（一九二〇年代至一九九〇年代）〉，《行政暨政策學報》49期，2009，臺北，頁79-117。
- 李進發，〈從鄉土情懷與優雅特質析論郭雪湖的文化傳承與影響〉，《臺灣美術》77號，2009，臺中，頁1-29。
- 李淑珠，〈日治時期臺府展東洋畫「裝框」（額裝）問題初探〉，《明志學報》47，2019，新北市，頁77-98。
- 李憲專，〈由臺灣日日新報探討「新竹書畫益精會」始末〉，《臺灣美術》103，2016，臺中市，頁1-20。
- 岩素芬，〈「文物保存」的邊界與跨界〉，《博物館與文化》3期，2012，臺北，頁65-83。
- 林世超，〈傳統民宅裝飾之解讀：以篠雲山莊與摘星山莊為例並比較之〉，《文化資產保存學刊》24，2013，臺中市，頁59-80。
- 松尾芳樹、田島達也，〈京都画壇のオーラル・ヒストリー〉，《藝術資源研究セミターニューズレター》第4號，2018，京都，頁13。
- 洪順興，〈舊思維創新方法—鳳梨葉纖維紙在局部修護與書畫裝裱的運用〉，《故宮文物月刊》433，2019，臺北，頁30-37。
- 洪順興，〈畫樣呈覽，奉准再做—乾隆時期書畫裝裱材料與包裝〉，《故宮文物月刊》418期，2018：臺北，頁48-61。
- 侯米玲，〈日治初期臺灣書畫展覽會初探——以《臺灣日日新報》為中心的觀察〉，《臺灣美術學刊》100，2015，臺中市，頁80-101。
- 郭倉妙，〈施梅樵、林玉書、林玉山的扇面合裱對幅探析〉，《書畫藝術學刊》15，2013，新北市，頁279-292。
- 徐淑賢，〈《卷密書室札記—張純甫日記》（1933—1937）中的書畫銷售與經營〉，《臺陽文史研究》6，2021，臺南，頁51-84。
- 徐健國，〈傳統書畫裝裱格式介紹〉，《林業研究專訊》20卷6期，2013，臺北，頁74-83。
- 陳玆，〈高羅佩與「物質文化」—從「新文化史」視野之比較研究〉，《漢學研究》27卷3期，2009，臺北，頁317-346。
- 陳存仁，〈師事國學大師章太炎〉，《傳記文學》37卷2期，1980，臺北，頁102-108。
- 陳韻如，〈在諷刺中呈顯現實——論賴和短篇小說中的「反諷」〉，《東吳中文研究集刊》7，2000，臺北市，頁171-188。
- 國帥，〈明代書畫裝裱藝術淺析—以蘇州裝裱為例〉，《書畫藝術學刊》31，新北，2021，頁327-348。
- 堀咲子，〈日本美術商ティコティンと、海を渡った表具師・原順造〉，《國際日本學》卷18，2021，東京，頁65-96。
- 許雪姬，〈臺灣中華總會館與日據時期的臺灣華僑（一九二七—一九三七）〉，《史聯雜誌》第22期，1933，南投縣，頁67-94。
- 黃美娥，〈日治時代臺灣詩社林立的社會考察〉，《臺灣風物》47卷3期，1997，



- 臺北，頁 43-88。
- 黃琪惠，〈日治初期日本畫的移植、接納與挪用〉，《臺灣美術學刊》116 期，2019，臺中，頁 5-56。
- 彭元興、余世宗、徐健國，〈裱褙用紙之研製及性質分析〉，《國立臺灣博物館學刊》69 卷 3 期，2016，臺北市，頁 15-22。
- 曾士榮，〈一九二〇年代台灣國族意識的形成：以《陳旺成日記》為中心的討論（1912～1930）〉，《臺灣文學學報》，2008，臺北市，頁 1-63。
- 楊若苓，〈古人防蠹法之今探〉，《故宮文物月刊》439 期，2019，臺北，頁 86-94。
- 鄧相揚、王萬富，〈埔里手工造紙業的發展〉，《臺灣文獻》61 卷 2 期，2010，南投，頁 375-394。
- 實方葉子，〈表具師の領分—住友家における井口邸僱の仕事と交流〉，《美術京都》52，2021，京都，頁 23-41。
- 廣田孝，〈明治期の百貨店主催の美術展覽会について：三越と高島屋を比較して〉，《デザイン理論》48，2006，京都，頁 47-60。
- 劉碧珠，〈日治時期鐵道與港口開發對高雄市區規劃的影響〉，《國史館館刊》47，2016，臺北，頁 1-46。
- 德山亞希子與談撰述、晉介辰譯，〈裝裱師「井口古今堂」和關西收藏家：大阪市立美術館「阿部收藏的諸相」學術研討會紀要之二〉，《典藏・古美術（藝術時尚）》第 59 期，2019，南京，頁 132-137。
- 蔡盛琦，〈日治時期臺灣的中文圖書出版業〉，《國家圖書館館刊》91 年第 2 期，2002，臺北，頁 65-92。
- 蔡錦堂，〈日據末期臺灣人宗教信仰之變遷——以「家庭正廳改善運動」為中心〉，《思與言》第 29 卷第 4 期，1991，臺北市，頁 65-83。
- 賴毓芝，〈清末石印的興起與上海日本畫譜類書籍的流通：以《點石齋叢畫》為中心〉，《近代所研究期刊》85 期，2014，臺北，頁 57-127。
- 謝世英，〈妥協的現代性：日治時期台灣傳統廟宇彩繪師潘春源〉，《藝術學研究》3 期，2008，桃園市，頁 120-160。
- 蘇浩，〈山本竟山と京都和漢法書展覽会〉，《書學書道史研究》29，2019，東京，頁 45-58。

三、 專書文章

- 〈有兩把刷子—裱褙業〉，《南瀛產業誌》。臺南：臺南縣政府，1997，頁 254-265。
- 大熊敏之，〈多面体の鏡—日本近代美術史のなかの額縁〉，收錄於《画家と額縁：もうひとつの美術史》。西宮市：西宮市大谷記念美術館，1999，頁 4-7。
- 邱澎生，〈會館、公所與郊之比較：由商人公產檢視清代中國市場制度的多樣性〉，收入林玉茹編，《比較視野下的臺灣商業傳統》。臺北：中央研究院臺灣史研究所，2012，頁 267-314。
- 張福普，〈十足先生—張采香〉，收錄於盧廷城主編，《湖口歲月百世情》。新竹：



新竹縣文化局，2002，頁 54-55。

黃武達，〈日治初期臺北之都市近代化（一）—統治初期之都市改造及法制創設〉，《日治時期（1895-1945）臺灣近代都市計畫之研究論文集（3）》。臺北：南天，2003，頁 3-33。

四、 學位論文

王慧瑜，〈日治時期臺北地區日本人的物質生活（1895-1937）〉，國立臺灣師範大學臺灣史研究所碩士論文，2010。

江口みなみ，〈1930 年代を中心とする日本美術の「展示デザイン」に関する研究〉，筑波大學藝術學博士論文，2014。

林文智，〈大匠師周雪峰的藝術與地方生活之關係〉，南華大學建築與景觀學系環境藝術研究所碩士論文，2010。

林欣廷，〈臺灣近代住宅和室的變容過程之研究〉，中原大學室內設計學系碩士在職專班論文，2020。

郭倉妙，〈摺扇立軸修復與保存之研究—以「四摺扇書畫軸」為例〉，國立臺南藝術大學博物館學與古物維護研究所碩士論文，2011。

陳家豪，〈臺北公會堂裝飾畫額裝形式與保存維護〉，國立雲林科技大學文化資產維護系碩士論文，2013。

陳曉莉，〈日治時期臺灣揉紙裝裱的保存與修復——以蔡雪溪牡丹圖為例〉，國立雲林科技大學文化資產維護系碩士論文，2020。

陳靜寬，〈日治時期臺中市的都市化與社會變遷〉，國立中興大學歷史學博士論文，2008。

陳煌奇，〈從日治時期洋樓式住宅探討台灣住居空間的轉變-以中部地區為例〉，國立臺中科技大學室內設計系碩士班論文，2016。

張昌彬，〈傳統裱褙業之技術傳承與推廣〉，大葉大學管理學院碩士班財務金融組碩士論文，2015。

黃馨儀，〈日治時期台灣民居近代化之探討—以中部地區士紳住宅為例〉，國立台北藝術大學建築與古蹟保存研究所，2008。

黃琪惠，〈日治時期臺灣傳統繪畫與近代美術潮流的衝擊〉，國立臺灣大學藝術史研究所博士論文，2012。

鄭文棟，〈日治時期公學校臺籍教師之薪資研究〉，國立中央大學歷史研究所在職專班碩士論文，2018。

蔡家丘，〈草枕：日治前期日本來台書畫家的創作與遊歷（1908-1927）〉，臺灣大學藝術史研究所學位論文，2007。

戴文心，〈製造歡樂的消費空間——「江山樓」及其相關書寫的文學／文化意涵〉，國立政治大學中國文學系國文教學碩士學位班論文，2010。

五、 研討會論文



- 林煥盛，〈傳統書畫的裝裱與修復對重建臺灣藝術史的意義〉，收入蔡昭儀主編，王聖智譯，《機制・移行・內外：重建臺灣藝術史學術研討論文集》。臺中市：臺灣美術館，2019，頁 138-154。
- 施世昱，〈臺展東洋畫畫幅形式之量化統計研究〉，收錄於《臺灣膠彩畫的過去現在與未來研討會論文集》（臺中市：國立勤益科技大學文化創意事業系，2009），頁 31-45。
- 廖瑾瑗，〈臺灣的祖先畫〉，《民間藝術綜合論壇論文集：民間藝術保存傳習計畫綜合論壇—界限的穿透》。宜蘭：國立傳統藝術中心，2004，頁 294-295。

六、 調查報告

- 林怡萱計畫主持，《臺灣裱褙的文化觀察》。臺北市：國家文化藝術基金會，2003。
- 林宜君等研究撰稿，《臺中市定古蹟「彰化銀行繼光街宿舍」修復及再利用計畫成果報告書》。臺中市：中市文化資產處，2018。
- 林煥盛，《傳統古書畫保存修復與裝裱形式調查案》。臺北：國家文化藝術基金會，1999。

七、 網路資源

- 〈【文物醫美】「三間」范定甫提出觀察與建言：為台灣書畫修復把脈（上）〉，
<https://artouch.com/people/content-10070.html>（檢索日期：2021 年 1 月 8 日）。
- 〈「北京通」金受申的通達之筆〉，
<https://www.chinafolklore.org/web/index.php?NewsID=2609>（檢索日期：2021 年 12 月 14 日）。
- 〈旧派の重鎮として活躍した佐久間家の末流・佐久間鉄園〉，
<https://yuagariart.com/uag/miyagi16/>（檢索日期：2021/10/29）。
- 〈百年前的漫遊畫家〉，
https://matters.news/@ecthelion1993/%E7%99%BE%E5%B9%B4%E5%89%8D%E7%9A%84%E6%BC%AB%E9%81%8A%E7%95%AB%E5%AE%B6-bafyreiajgkbusvbpqsdpb7x5l25ggkaeh57cryki6yyj6ilao63aptcxw6u?fbclid=IwAR3xsqfvkHzyaLl7B2WjWzhutEeb28n4m2r5pr5cR9z8Jj5Jd_BlRn5WPY。（檢索日期：2022 年 3 月 17 日）。
- 〈海上升明月—紀念「冷月」名號啟用一百周年 中貿聖佳 2021 上海首拍〉，
<https://weibo.com/ttarticle/p/show?id=2309404653383771619662>（檢索日期：2021 年 12 月 13 日）。
- 〈書畫裱褙黃金榮景不再面臨經營轉型挑戰〉，
<https://www.epochtimes.com/b5/7/12/27/n1955932.htm>（檢索日期：2021 年 1 月 8 日）。
- 仮巻きセット，
<https://koubidou.net/index.php?%E8%B2%BC%E3%82%8A%E7%9B%B4%E3>



%81%97%E3%81%8C%E3%81%A7%E3%81%8D%E3%82%8B%E3%80%81
%E4%BB%AE%E5%B7%BB%E3%81%8D%E8%A1%A8%E8%A3%85，(檢索日期：2022年6月12日)。

行政院農業委員會林業試驗所，<https://paper.tfri.gov.tw/framed.php?func=E>，(檢索日期：2022年3月21日)。

京都表具協同組合，

<https://kyo-hyougu.jp/%e4%ba%ac%e8%a1%a8%e5%85%b7%e3%81%a8%e3%81%af/>。查詢時間：2021年10月26日。

協同組合京都表裝協會，

<http://www.kyoto-hyousoukyoukai.jp/menu/about/zairyō/>，

(查詢時間：2022年3月19日)。

東京表具經師內裝文化協會，<http://www.tokyo-hyougu.jp/explain.html>(檢索日期：2021年1月8日)。

東京文化財研究所所藏圖書データベース，

<https://www.tobunken.go.jp/archives/page/library-books.php?id=2101003600> (檢索日期：2021年10月3日)。

南國美術殿堂台灣美術展覽會(1927-1943)作品資料庫，

<https://ndweb.iis.sinica.edu.tw/twart/System/index.htm> (檢索日期：2020年7月13日)。

唐長・雲母唐長とは，<https://kirakaracho.jp/about/>。(檢索日期：2021年11月1日)。

釜山の街角今昔，<http://busan.chu.jp/korea/old/fukei/naka/dcho/kurahasi.html>，

(查詢時間：2022年3月18日)。

康熙臺灣輿圖解說，

<https://kangxitaiwanmap.ntm.gov.tw/comments.html?u=0&c=4>，(檢索日期：2022年8月5日)。

臺灣文學館線上資料平台，

<https://db.nmtl.gov.tw/site2/dictionary?id=Dictionary01168&searchkey=%E8%A8%B1%E9%9B%AA%E5%A7%AC> (檢索日期：2022年5月28日)。

TBDB 臺灣歷史人物傳記資料庫，

<http://tbdb.ntnu.edu.tw/showBIO.jsp?id=A8211D50-3249-72C8-43B2-55B953B36CD1> (檢索日期：2022年5月27日)。