

中国书画装裱技法

冯鹏生

著

北京工艺美术出版社

此诸大月蹴鞠故實世間派

數元初錢壽^舉一本現藏上海

館與生圖然爲近似按此圖

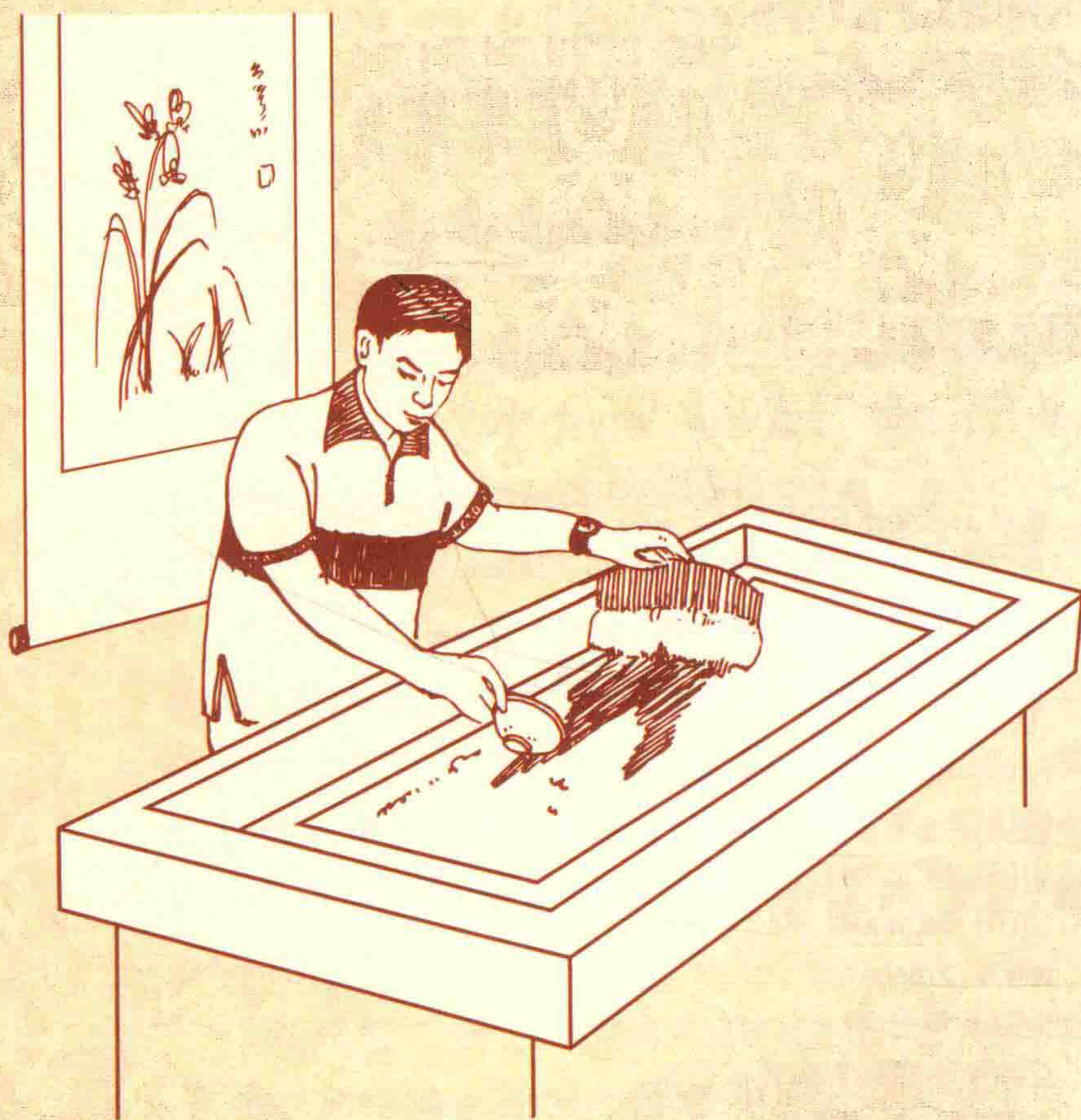
子卷內有元末明初人俞貞木

人茹常王達呈錢塘王

跋言乃宋元名手之也

中国书画装裱技法

冯鹏生 著



北京工艺美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国书画装裱技法 / 冯鹏生著 . —北京 : 北京工艺美术出版社, 2018.6
ISBN 978-7-5140-1513-3

I . ①中… II . ①冯… III . ①书画装裱 - 中国 IV . ① J212.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 080326 号

出 版 人: 陈高潮
责任编辑: 梁 瑶
设计制作: 印 华
责任印制: 宋朝晖

中国书画装裱技法

冯鹏生 著

出 版	北京工艺美术出版社
发 行	北京美联京工图书有限公司
地 址	北京市朝阳区化工路甲18号 中国北京出版创意产业基地先导区
邮 编	100124
电 话	(010) 84255105 (总编室) (010) 64283627 (编辑室) (010) 64280045 (发 行)
传 真	(010) 64280045/84255105
网 址	www.gmcbs.cn
经 销	全国新华书店
印 刷	北京恒嘉印刷有限责任公司
开 本	787毫米×1092毫米 1/16
印 张	13
版 次	2018年6月第1版
印 次	2018年6月第1次印刷
印 数	1~3000
书 号	ISBN 978-7-5140-1513-3
定 价	68.00元

序

友人冯鹏生先生,从青年时代起便爱上了古书画装裱这一门技艺。由于他聪慧过人,在同侪中悟性尤高,很快就在书画界享有一定的声誉,并受到文化名人李一氓、宋振庭诸公的重视。这一切不是他本人所刻意追求的,而是他勤奋自励的回报。

20世纪80年代,鹏生有机会到中央美术学院进修5年。在中国这所著名的美术学府里,他学到了许多的知识。这段时光,也是他深入研究书画装裱技艺的大好时机。在此前后,他撰写了《中国书画装裱概说》一书,介绍书画装裱的具体操作技法,该书发行十几年来已再版过十几次,发行量达几十万册,很受广大书画爱好者的欢迎。

鹏生好学不倦,勤于探索,不畏困难,勇于攀登,终于在事业上取得了可喜的成果。在合编《应县木塔辽代秘藏》一书时,他承担部分章节的撰写工作,通过精心研究,最终撰写出优秀的文稿,深得编写此书的合作者及当代考古学家傅振伦、宿白、史树青诸先生的肯定和褒奖。这部学术专著也赢得了考古学界的嘉许,奠定了鹏生在书画装裱界的地位。

鹏生并不因为在学术上取得了成就而停步不前。他不断地努力学习,在我国木刻版水印的历史发展方面进行深入研究,下了很大的功夫,终于摸清其创始年代,大破中外的旧说,用实物证明了我国版彩印的出现年代。1999年北京大学出版社出版了鹏生著的《中国木版水印概说》一书,书中谈到彩色印刷出现的时间应在9世纪前后。这项科学的论断至今仍处于世界领先地位。至于“拱花”诸项,他也做了科学的考证。书中详尽记载了他在此方面的研究成果,应该说此书

具有很高的学术价值。

《中国书画装裱技法》一书是鹏生在《中国书画装裱概说》一书的基础上，扩充其内容，增入新近的研究成果及心得体会才写成的。此书除介绍中国书画装裱技法之外，还阐述古代装裱业的发展概况及古书画的修复技法，并增加了关于书画装裱与鉴定之关系的若干知识，以及古代名家论装潢等内容，从而增强了此书的学术性及艺术价值。

这部著作是对鹏生多年来的实践经验与理论相结合的总结，读者从中可以悟出许多书画装裱技法的奥秘。探骊得珠，岂不美哉！

我从事书画鉴定五十余载，在此方面积累了一些经验，但对书画装裱中所遇到的诸般问题缺少实践经验，故有时得出的结论往往会出现偏差。这次我应香港中文大学之约，与该校的教授、博士生、硕士生们交流经验，在那里的文物馆里我接触到一些古书画、碑刻拓本，从中发现了不少新的问题，我希望从鹏生这部新作中得到启发，以便学到一些新的书画装裱知识。活到老学到老，学问是无止境的。

我对鹏生的这部新作寄予很大的希望，高兴的是我已经读到他近日由北京邮寄来的书稿，于是我趁假日之暇，在学校山清水秀、鸟语花香的山顶居所中，命笔撰成这篇序文。由于年龄的关系不免显得有些唠叨，前面几段文字似乎有点文不对题，入后稍微接近正题。好在我与鹏生是多年相交，彼此知之素稔，撰成的短文，实为应酬之作，故敢于实话实说，毫无奉承之意。至于鼓励之辞，当然是出自衷心之言，读者想能谅解是幸！

杨仁恺

2002年5月19日

目 录

第一章	古书画装裱技艺概况	1
第一节	装裱技艺的历史衍变	1
第二节	张彦远、米芾对装裱业的影响	11
第三节	古代装裱对现代装裱的启示	14
第四节	装裱派系及其他	17
第二章	书画装裱的形制、工序、工具及设备	18
第一节	装裱的形制	18
第二节	装裱的工序	53
第三节	装裱的工具及设备	55
第三章	装裱前的备料	61
第一节	染纸	62
第二节	制糊	64
第三节	备纸	66
第四节	托纸	67
第五节	托绫、绢	69
第四章	书画装裱的基本操作技法	73
第一节	整理画心	73
第二节	刺镶	96
第三节	备扶	108
第四节	扶活	112
第五节	上杆	118
第六节	碑帖的装裱	127
第七节	装裱质量的检查	130

第五章	古旧书画修复技法	132
第一节	修复古旧书画的一般程序	132
第二节	整托绢本与刮磨补缀	137
第三节	全色	141
第六章	书画装裱与鉴定佐证	142
第一节	“修旧如旧”有利于鉴定	142
第二节	装裱与鉴定	145
第七章	历代名家装裱论辑	150
第一节	南北朝名家装裱论述	150
第二节	唐代名家装裱论述	151
第三节	宋代名家装裱论述	155
第四节	元代名家装裱论述	163
第五节	明代名家装裱论述	164
第六节	清代名家装裱论述	173
附 录		180

第一章

古书画装裱技艺概况

书画装裱是流传近两千年的传统技艺。它是由我国古代书画装裱艺术家为保护和美化书画外表，使之能够久远流传而发明、创造的装饰艺术。它对繁荣中国传统文化，保护古书画起过相当大的作用。这一精湛技艺在不同的历史时期得到发展和完善，并具有鲜明的民族特色，可谓中华民族的骄傲。

第一节 装裱技艺的历史衍变

一、秦汉时期已有装裱技艺

我国的书画艺术源远流长。据史籍记载，春秋以前，以竹简书写，战国以后始用帛，秦时有帛书。西汉初，已有马蹄大小的纸，尚不能用于书写和绘画，但已有装裱技艺之一的染纸技术。

1972~1974 年湖南长沙马王堆汉墓出土的 T 形帛画（图 1），距今已有两千多年的历史。帛画上端已有天杆，杆之两端有绦穗，可以称之为书画装潢之始。这一考古发现，为我们提供了真实而有力的史实证据，使我们了解到装裱在萌生时的大致形制及状况。

二、魏晋南北朝时期装裱技艺趋于成熟

在张彦远的《历代名画记》中有这样一段论述：

自晋代以前，装褙不佳；宋时范晔，始能装褙。

可见，在晋代，装裱技艺正处在初级阶段。公元400年以后，装裱技艺才趋于成熟。据《历代名画记》（卷三）记载：

宋武帝时徐爰，明帝时虞和、巢尚之、徐希秀、孙奉伯，编次图书，装背为妙。

在南北朝时期，装裱技艺不仅有了发展，而且得到了皇室贵族的重视。“梁武帝命朱异、徐僧权、唐怀充、姚怀珍、沈炽文等”对前朝图书“又加装护”（《历代名画记》卷三）的事例，可以说是一个有力的证明。

据南朝梁时中书侍郎虞和的《论书表》记载：

在新装二王书所录之外，繇是拓书，悉用薄纸，厚薄不均，辄好皱起，范晔装治卷帖小胜，犹谓不精。

综上所述，在魏晋时期书画经裱尚未达到平整不皱的水平，只是后来到宋武帝时，经史官范晔的努力，才提高了装裱水平。虞和《论书表》还记载：

二王缣素书珊瑚轴二帙二十四卷。纸书金轴二帙二十四卷。又纸书玳瑁轴五帙五十卷。皆互帙金题玉躞，织成带。

又说羊欣等人的作品已采用“旃檀轴”“漆轴”。可见六朝时装裱书卷所用的轴头已十分讲究。《历代名画记》中记载：

况汉、魏、三国，名纵已绝于代。

由此可见，就连唐代著名书画理论家张彦远都苦于未睹上古书画名迹而有遗憾。

因此，关于南北朝以前的装裱风格和装裱特征，我们很难获得第一手研究资料。

三、隋唐时期装裱技艺已有很大发展

隋唐时期，已结束了魏晋南北朝时期的战乱状况，随着社会经济不断发展，文学、艺术也逐渐繁荣起来，由于书画艺术的兴盛，

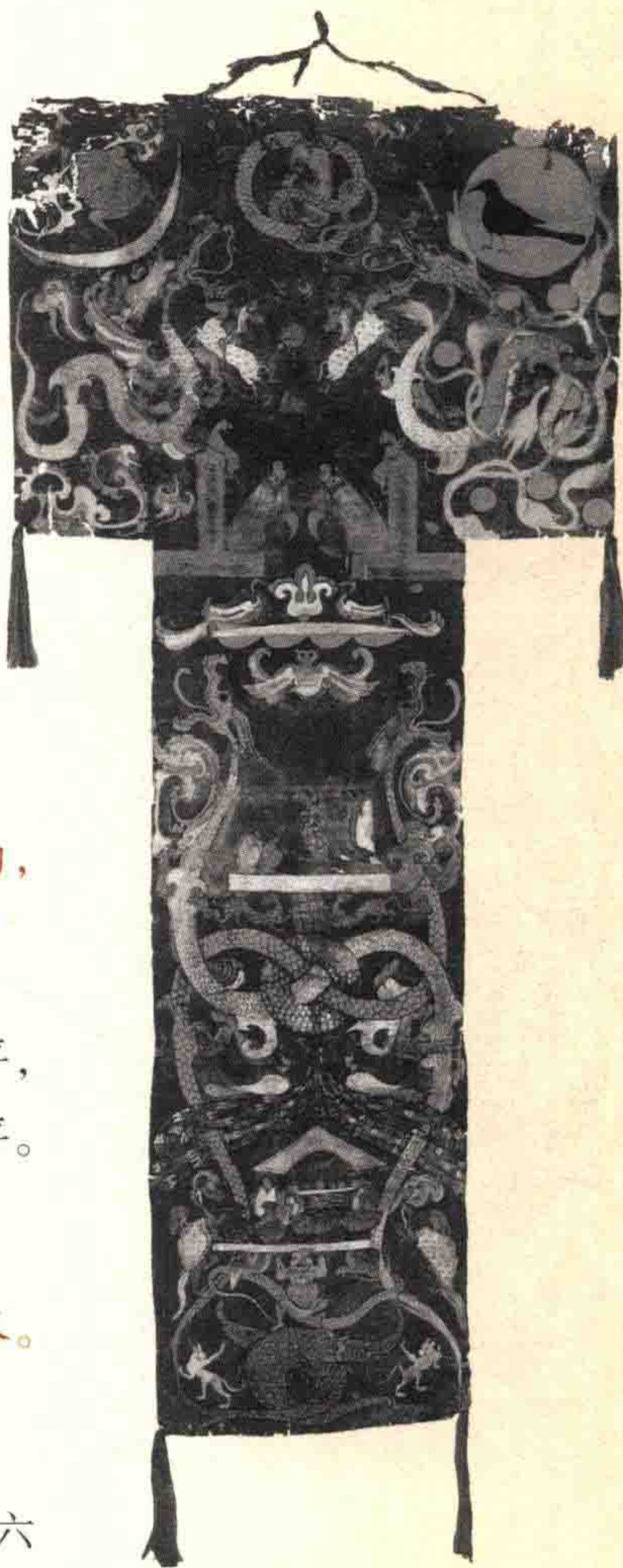


图1 西汉帛画

1972~1974年，湖南长沙马王堆汉墓出土，是迄今发现最早的经装裱过的独幅绘画作品。画面为T字形，构图完整，形象清晰，具有楚国的艺术风格和形象模式，并有明显的神化色彩，是我国较早的织物绘画。

也推动了书画装裱技艺向前大大地迈进了一步。

从历史资料来看，唐代著名书画理论家张彦远在《历代名画记》中还记载了历代书画的各种跋尾押署，其中有隋炀帝时装裱人的跋记。唐代的魏征、褚遂良都曾监领当时的装裱事宜。这一时期的装裱在绫绢和纸张的品种、色彩、图案及轴心、轴头、绦带等方面都很讲究，在揭裱的技能方面也达到了经改装复原的水平。

据宋代欧阳修撰写的《唐书·艺文志·序》，我们可以了解到，在初唐贞观年间，继任为秘书监的魏征、虞世南、颜师古等，曾奏请要员到全国各地选购书籍，玄宗又命昭文馆学士马怀素为修书使，迁书东宫丽正殿，也称丽正修书院。此文记载说：

列经、史、子、集四库。其本有正有副，轴带帙签皆异色以别之。

这也就是宋代周密在《齐东野语》中所说：

四库装轴之法，极其瑰致。

《唐六典》中载有：

崇文馆有装潢匠五人。

清代厉鹗又说：

唐内府书画装潢匠，则有张龙树、王行直、王思忠、李仙舟（舟）辈，要皆良工好手。

据上述记载可知，装裱技艺发展至盛唐时期已具有相当高的水平，并形成一种宫廷形制。

《名画猎精录》（传唐张彦远著）中就有这样的记述：

贞观开元中，内府图书，一例皆用白檀香为身，紫檀香为首，紫罗襪织成带，以为官画之标式。

从此宫廷内外的装裱用料及形式，已有显著的区别。值得提及的是，在《历代名画记》中《叙自古跋尾押署》一章中，张彦远记述说，在以前的御府，从晋、宋直至周、隋，收聚图画“皆未行印记”，但大都有当时鉴识艺人的押署。书中列举了 16 件。其中有：

大业年月日。奉敕装。

贞观中褚河南等监掌装背，并有当时鉴识人押署跋尾，官爵姓名，贞观十一年月日。

兵曹史樊行整装合若干纸，宣义郎行参军李德颖，数功曹参军金川县开国男平俨，典司马行相州都督府司马苏勖监，银青光禄大夫行黄门侍郎扶风县开国男韦挺监。

十五年十六年月日。

文林郎臣张龙树装，行起居郎臣褚遂良、杨师道、魏征、房玄龄官爵并同上。房玄龄后无已下人姓名。

从上述记载不难看出，隋炀帝时，宫廷装裱书画，就有关于装裱人员的跋记。唐人褚遂良、张龙树、樊行等则是当时的装背能手。

从画史中记述的一些故事可知，在唐初直至后梁这一时期，装裱书画不仅在选用绫绢和纸张的色彩、图案及轴身、轴头等方面都很讲究，在揭裱技术上也达到了经改装复原的水平。

《历代名画记》中曾记述，武则天时，号称“宫中五郎”之一的张易之“奏召天下画工”修整内库的书画，令画工各献其长，尽力摹写。然后将真本的裱料用来裱临摹本，结果与原本不差分毫，很多原本被张易之攫为己有。此后，宋代郭若虚在《图画见闻志》中记述了后梁千牛卫将军刘彦齐骗取他人古墨名迹的故事。刘彦齐具有一套善于伪作书画的本事，他常常重金贿赂一些权贵家庭中掌管书画的人，把书画借去，于是就照本临摹，摹毕，把所借书画上的旧装取下，裱在摹本上以假充真，把假画还给藏家，将真本自己留下。后来刘彦齐便成了家藏千卷名迹的富翁。

由此不难看出，在唐至后梁时期，就揭裱书画来说已深得其法。当时已经能够做到把一幅旧画上的裱绫用来裱在另一幅画上，而且能达到与原件难以分辨的水平。

明代杨慎在《墨池琐录》及《户录》两部著作中，谈到古代装裱书画上各部位的名称，这是古籍中很少见的。譬如，什么叫罨、玉池、引首、打捩，杨慎的《墨池琐录》中就记述：

海岳《书史》云：隋唐藏书皆金题玉躐，锦罨绣褙。金题押头也；玉躐轴心也。罨卷首贴绫又谓之玉池，又谓之罨。有球路锦罨（一有蜀纸锦罨），有楼台锦罨，有樗蒲锦罨。

有引首二色者曰双引首，标外加竹界曰“打振”，其复首曰“標褫”。……此皆藏书画、职装潢所当知也。

这些精确的记述，解决了我们对古代装裱研究中的一些疑难问题。

四、宋代装裱技艺精美成熟

宋朝的几代帝王都十分喜爱书画，在当时形成了风气。他们设画院、置官爵、招学士、施奖励，使书画创作之风日盛，与之有关的装裱业也随之受到重视。随着宋代丝织工业的发展，绫锦品种繁多，也为装裱技艺的提高创造了物质条件。由于帝王们颇为重视这一技艺，致使装裱技艺纳入宫廷管辖，其形式和风格更富有宫廷色彩。尤其是徽宗赵佶、高宗赵构两位皇帝，对书画装裱技艺的发展是有一定贡献的。他们还对宫廷书画的装裱累示条例，其名目之多也是冠绝于前的。

元代陶宗仪在《南村辍耕录》（卷二十三）的《书画裱轴》一文中，对唐宋时期装裱书画所具有的特征做了概括性的介绍。文中说在唐初期，书画都用紫龙凤绸绫为表，绿方纹绫为里，紫檀云花杵头轴，白檀木做画轴及牙签锦带。可见当时的装裱工艺之精致，色彩之绚丽。这是为了适应当时画风所形成的一种装裱风格。文中又介绍了宋御府所藏书画的装裱风格：

青紫大绫为裱，文锦为带，玉及水晶、檀香为轴。

这些记述都是我们研究唐宋装裱工艺特点的珍贵资料。在这部论著中，作者把所见到的 40 种裱锦列入其中，为鉴赏家提供了考证唐宋书画装裱特点的依据，如：

红偏地杂花、缣丝作楼阁、缣丝作龙水、缣丝作龙凤、紫宝阶地、紫大花、五色簞文、紫小滴珠方胜鸾鹊、紫珠焰、紫曲水、黄霞云鸾……

作者还列举了 26 种用来做引首和托里的绫子，如：

碧鸾、白鸾、碧花、姜牙、樗蒲、仙纹、方棋、涛头水波纹……

这些对绫绢图案的文字描述，也是供现代人研究图案设计的参

考资料。此外，对各种轴头、褱纸、轴杆也都做了详细的记载。

元朝人周密所著的《齐东野语》（卷六）的《绍兴御府书画式》一文中谈道：

宫廷裱画，其装裱裁制，各有尺度，印识标题，具有成式。

可见，当时宫廷装裱规定是按书画的年代、优劣、裱式而选用各种不同的装裱材料。

择其例如下：

出等真迹法书。两汉、三国、二王、六朝、隋唐君臣墨迹（并系御题各书“妙”字）。

用绀丝作楼台锦褱，青绿簟文锦里，大姜牙云鸾白绫引首，高丽纸褱，出等白玉碾龙簪顶轴（或碾花），檀香木杆，钿匣盛。

次等晋、唐真迹（并石刻晋、唐名帖）。

用紫鸾鹊锦裱，碧鸾绫里，白鸾绫引首，蜀纸褱，次等白玉轴，引首后褱卷缝，用御府图书印，引首上下缝，用绍兴印。

五代本朝臣下临帖真迹。

用皂鸾绫裱，碧鸾绫里，白鸾绫引首，夹背蜀纸褱，玉轴或玛瑙轴。

从上述记载也不难看出宋代装裱风格，其特点是天地色重，隔界色浅。

从明代杨慎《墨池琐录》中所载可知：自宋以后，诸书所记“锦褱”，就是后人称手卷上的“迎首”。而唐人则谓之“玉池”，后人也称条幅上的“诗堂”为“玉池”。“引首”即现称手卷或条幅上的“隔界”或“副隔界”，宋人也称之为“隔水”。手卷画心两边的“隔界”也就是宋人所称的“阑道”。

在《墨池琐录》一书中还记载当时御府明确规定，在装裱前代书画时，应将书画的题跋、印识拆去。有的降付庄宗古、曹勋、宋贶、张俭、龙大渊等人验讫装褱，有的则只降付庄宗古“令依真本纸色及印记对样装造，将元拆下旧题跋进呈拣用”。

因此，这就使宋以前的装裱形式遭到严重的破坏，对宋以前装裱形式、风格、色调的研究造成一定的困难。

绍兴御府不仅对装裱书画的用料十分讲究，对于书画的装褱尺

寸也做了严格的规定，其定式如下：

大整幅上引首三寸，下引首二寸。

小全幅上引首二寸七分，下引首一寸九分。

经带四分。

上裱除打振竹外，净一尺六寸五分；下裱除上轴外，净七寸。

又如：

横卷裱合长一尺三寸（高者用全幅）。

引首阔四寸五分（高者五寸）。

此外，对碑刻横卷定式也有严格规定。可见，宋裱的尺寸比例情况，一般是：下引首约等于上引首的三分之二；地头高度约等于天头的五分之三。

现代人装裱书画，尺寸基本沿用旧制。

绍兴御府对装裱书画还规定：

应古厚纸，不许揭薄，若纸去其半，则损字精神，如摹本矣。

还明确提出了在装裱古代作品时，为了不损伤人物的精神和花鸟的色彩，不准重洗；为了保持原画的本来面目，不准裁去过多。但对上述两条要求，除画不得重洗一条之外，其他的都可以借鉴。

《宋史·职官志》中记述了宫廷装治“告身”的情况，即根据文武百官、公主命妇、蕃官酋长等不同品级地位，分别用不同的纸素、绫锦、轴头、套子及绦带装裱，堪称形制多样，用料考究，富丽堂皇。倘能认真研究，定会给我们许多有益的启示。

“宋式裱”在古代以及现代都颇具影响。至今，我们常把一些画心比较宽的横幅裱成“宋式裱”（又称宣和裱）。这种裱式是北宋末期出现的一种装裱形式。

另外，从山西应县木塔中发现的带有原裱的辽代木印着色佛像画来看，其形制是：画心高72厘米，宽36厘米，完全用墨地白花麻纸裱，有边为3厘米，有的则没有边，仅在画心上端粘12厘米的天头，画心下端余出的素纸上粘一根刮去外皮的、直径为0.8厘米的荆条小杆，天头处不上天杆，仅见一宽带子固定在画上。

这种简易的裱件来自于民间，是与宫廷装裱完全不同的一种

风格。从北宋张择端《清明上河图》画卷中，可以看到宋时已有装裱店铺。

米芾也曾称道：

江南装堂画，富艳有生气。

在一些宋人杂记、类书中也多见“洗锦法”“制糊法”，以及画片去油等方法。

总之，在宋代，装裱技艺已被人们广为应用，而且发展到了相当成熟的阶段。查阅宋人的一些古籍，屡见论述装裱的章节或片断，有些具有独到之处。北宋米芾所著《画史》《书史》中的一些论述装裱的片断，是研究装裱的重要历史资料。

五、元代装裱技艺濒于衰微

元代画坛的黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙四家在装裱技艺方面也都鲜有论述。从元人王思善的论著中可以看到对前代装裱风格、形制及技法等状况有详细记载，但未见新意。

王思善的《装褙定式》中云：

至元十四年皇帝曾下旨，命秘书监清理所存书画，从已损坏的当中挑选进行重裱，并备有上等四尺绫及绢作装潢材料。

现代画家潘天寿也考证过装裱方面的资料，在《中国绘画史》中引用古文说：

大德四年藏于秘书监之画，选其佳者驰往杭州，命裱工王芝以古玉象牙为轴，以鸾鹊木锦天碧绫为装裱，并精制漆匣藏于秘书处库，计有画幅六百四十件。

由此可见元初皇宫帝王对古书画装裱的重视程度。但从近期发现的元代杨维桢所作《赠装潢萧生显题序》（图2）中，可知元末装潢业的衰微状况，见于描述：

淞之装潢家无虑百十类，以时艰废业，且徙于他伎，独城东萧生显者守世业不易尔。每庸其工，优货以粟，因闵之曰：唐之秘书省，吏凡六十有七人，而装潢匠六人者在中。则知昔之业此有禄养于官，

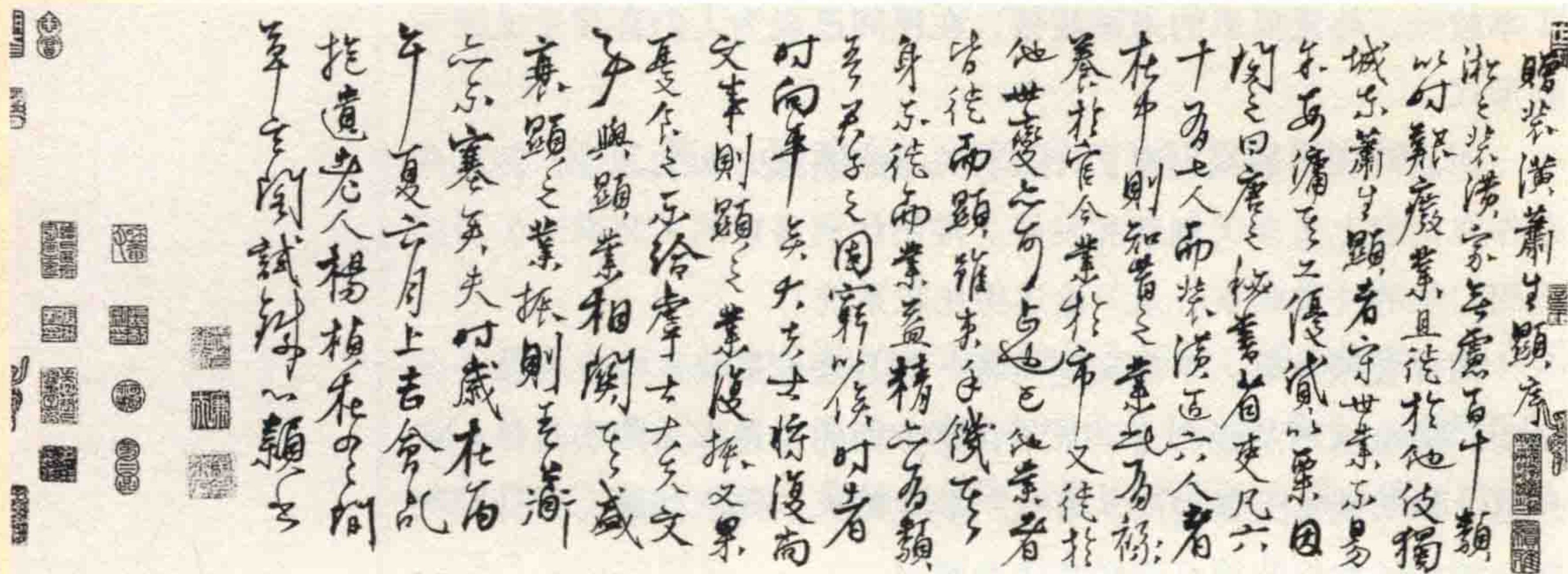


图2 元·杨维桢赠
装潢萧生显题序

今业于市，又徙于他，世变也可占也！已他业者皆徙，而显虽束手，饥其身不徙而业益精。亦有类吾君子之固穷以俟时者时向平矣！大夫士将复尚文事，则显之业复振，又果尤食之不给？士大夫文事与显业相关其盛衰，显之业振，则吾道亦不塞矣。

杨维桢曾中进士，善书，此文不仅赞赏了萧生显于贫饥之时的敬业精神，同时也揭示了元末操此业者，无奈饥肠而不得不改操他业糊口的惨淡状况。

六、明清时期装裱技艺聊有再兴

纵观一些明、清两代书画装裱的原件以及有关著作，其装裱格调也多是沿袭唐宋风格，没有太大的变化和新意。不过在明清两代的五百多年的时间里，装裱技艺已从宫廷扩展至民间，在苏州、杭州、开封、北京等地已有许多的裱画店铺，原来只在宫廷中可见到的书画作品已在民间流传。为人们所喜爱的朴素、简易的裱式已被广泛采用。我国民间惯于张挂的“中堂”“条屏”等形制就是明代才出现的。

根据对明清两代装裱原件的考察，其裱式用料、尺寸、色调也不尽相同。有的裱件承袭古式，格调富丽，有宫廷藏画的特点。有的裱件简单朴素，如清代盛行的绫裱粉笺、对联及次等锦裱的“寿屏”等。还有用布做背，黄绫裱的水陆佛像，其色调火爆，格调陈腐，这也是当时宫廷审美趣味的表现。另外一种格调朴素的装裱形制，如杨柳青年画、苏州片，均用绫、纸装裱。在清朝后期，这种

工本较低、朴素简单的书画装裱，在民间已成为人们喜闻乐见的一种形式。

明清两代，虽然出现了许多有关书画装裱方面的著作，但这些著作在内容上大多无创新和发展。唯明代周嘉胄的《装潢志》及清代周二学的《赏延素心录》论述得比较系统。

两部装裱专著，不仅文笔简练，而且理论通畅，论及要领十分全面，但也远不及张彦远、米芾在这方面的论述那么翔实具体。张彦远、米芾能够尖锐地向从事这一职业的人们提出问题，并针对问题介绍应该如何装裱及这样装裱的原因。

查阅明清两代有关装裱的记载，其内容多是以编撰前人经验而成章。但在一些丛书、文集中可以偶然看到一些论述装裱的片断，有些颇具参考价值，为我们理解唐宋装裱术语做了注释。

古人所谓的“打捩竹”，即现代人所谓的“天杆”。

周二学曾说：

捩竹即狭画必钉紫铜四钮。

1974年在辽宁法库县叶茂台辽墓中所发现的两幅绢本画，均为辽代原装。据目睹者所述，其天杆为竹料制成，而且竹理清晰。这就使我们进一步了解到，现代人所称的“天杆”，古人谓之“打捩竹”，是因为用竹子充当天杆的缘故。而“打捩”则具有另一种含义，即指镶在画幅四边和隔界与天地头之间的绫绢小边。古人所谓的“褱褱”，即我们现称的“包首”。

清人丁敬看到古代书画伴随岁月流逝而越加朽糜，于是他就忧心忡忡，觉得必有装潢好手才能挽救这些作品。但像汤翰、凌偃、殳叟这样的装潢名家“已渺不可得”，不禁哀叹道：

烟云黯沮，花鸟深愁。

从上述情况可知，清代后期，由于装裱业人才的缺乏，装裱技艺逐渐走向衰落，但在论述装裱理论方面成就显著。