

文运载道 博物会通

中国社会科学院研究生院文博专硕优秀学位论文集

2014—2017届 下册

黄晓勇 单霁翔 郑欣淼 ◎ 主编

中国社会科学出版社

文运载道 博物会通

中国社会科学院研究生院文博专硕优秀学位论文文集

2014—2017届 下册



黄晓勇 单霁翔 郑欣淼 ◎ 主编



GD 02533106

中国社会科学出版社

目 录

下 册

- 论文人画与苏裱之关联 霍 喆 (587)
- “梵夹装”装帧形制考
——丝绸之路沿线梵夹装形制演变的相关问题 周 懿 (622)
- 东周时期单体龙形玉器的形制探讨
——以“中原式”为重点 赵 萌 (676)
- 呼伦贝尔草原古代玉石器研究 张 靓 (784)
- 夏时期玉兵器的初步研究 吴丝禾 (851)
- 山东青州与河北临漳出土北齐石质佛像的比较研究
——以龙兴寺窖藏和北吴庄埋藏坑为主例 何 莹 (890)
- 试论我国古代书籍保护技术的实践及其对当代古籍
保护的影响 梁家铭 (937)
- 张家坡西周墓地出土青铜器的科学保护与修复
——兼论青铜器病害科学认知与保护修复技术
合理操控 杜 平 (969)
- 江西明宁靖王夫人吴氏墓 NJM : 50 双龙戏珠
团花缎地裙的清理与修复 陈美勋 (1002)
- 江西明代宁靖王夫人吴氏墓龟背卍字纹绫绵上衣的
修复保护与研究 温小宁 (1054)

明清民间信仰中国家力量与地方社会的互动

——以五通信仰为例 马梦洁 (1113)

北魏末年的政局演变与元魏宗室的分化

——基于北朝墓志的历史考察 郭 妍 (1138)

论文人画与苏裱之关联

2014 届 霍 喆

(导师: 故宫博物院 杨泽华研究馆员)

绪 论

本文的研究对象主要是文人画与苏裱之间内涵的关联性,探讨苏裱的主要特点与文人画之间的相互影响。苏裱,是我国书画装裱的重要流派之一,一直以来因其极雅极精的特点以及其长久以来积淀的精湛技艺和文化内涵而广受赞誉,是至今以来故宫博物院、南京博物院等诸多文化机构采用的主要装裱修复手段。在故宫博物院学习以及实习的阶段,笔者有幸接触到了大量的苏裱知识,其自身的严谨高致的文化内涵既令笔者感叹,同时结合在学校学习的一系列美术史的相关知识,又引发了笔者一系列的思考。

中国书画装裱历史源远流长,其发展过程与其服务对象中国书画的发展密不可分。文人画的兴起象征着一种审美趣味和文化取向的发展。而对应文人画的发展,以“雅”为旨的苏裱也在这一服务过程中得到了自己本身长久的文化积累和历史发展,形成了自己的独特文化内涵和文化魅力。

分别看文人画的发展和苏裱工艺的发展,我们可以看到其中间有着千丝万缕的联系。对这种联系的深入思考和分析,可以让我们更清晰地了解其中的相互关联及影响,从另一角度审视二者,期待新的角度能取得更全面的新的认识,有助于我们下一步更深入、更全面的感受其文化内涵,思考其相关问题。

苏裱与文人画之间具有相当关联性，是被广泛接受的一种认知。但恰恰又因为其广泛性，又很少有人去深入地、系统地对这一问题进行进一步探讨。另一方面，文人画和苏裱分别作为中国传统文化的重要内容，其各自的研究领域已有相当丰硕的理论及实践的研究成果。从其中各自提炼其文化精髓，再进行相互对比，自然可见其在文化内涵层面之关联。

本文采取双重对象的研究办法。双重对象既需要联系（联系其共性，其共同的审美取向和文化内涵），又需要对比；既需要纵向与对方的对比（苏裱与文人画之间审美与文化内涵的比较），同时又需要横向与其他流派的对比（譬如苏裱的文化内涵与审美取向需要通过与其他类型装裱的对比来突出，文人画的文化特点也可通过与其他画种的对比来突出表现）。既要从两者各自不同的角度看待对对方的影响以及作用，使角度更全面，又要具体研究其关联之处、互相作用，综合地看待其关系。只有既分析又综合，先分别研究再全面探讨，才能更客观、更深入、更全面地了解文人画与苏裱之深入关联。

在论述过程中，除了论文材料，原始文献材料，还需要以实例、图片等更详细、更形象的手段进行分析与综合的实施，以期更全面、更客观地反映出文人画与苏裱之间的深入关联，以及其共同反映出的中国文化中的一种重要的审美取向以及文化内涵。

由此，本文将灵活运用实例以及文献资料，结合前人的研究成果，在此基础上，更加精细、全面地将文人画与苏裱进行具有相对关联性的整理归纳，并总结其历史文化特征，探究其所代表的文化内涵。这既具有一定合理性，又具有一定的可行性。

另外要说明的是，在本书所引用的原始文献资料里，比较重要的文献有《装潢志》《长物志》《小山画谱》《赏延素心录》等等。这几部论著，之所以被笔者认为可以应用于苏裱相关问题的研究，主要基于以下两点：一，这些论著均为明清时期的论著，这一时期由于受到历史、经济、文化等诸多因素的影响，苏裱技艺在整体上达到了一个发展繁荣期，成为书画装裱技艺里的最主要流派，因此在其著述里对装裱的综合论述，可以被理解为是以苏裱为主要的吸收及描述对象的；二，这几部论述的作者，均为江南地区的学者，主要的活动地区也都在江南一带，所吸收的各种文化也以江南地区的文化为主，所以，可以得知他们进行论述的

主要视角,也应该是该地区内他们自己最常接触的文化视角。

前文提到,苏裱和文人画,分别是装裱艺术与中国画艺术的重要分支。但专门讨论此二者关联性的论述却为数不多。尽管如此,分别以文人画和苏裱为对象的理论研究却颇为丰富。从其中提出其各自的文化精髓,再进行相互对比,自然可见其中的关联之处。

关于文人画的探讨和著述从古至今都是中外学者都很关注的一个文化课题,研究成绩斐然。其中既有以文人画本身的表现形式进行探究的著述,也有对文人画背后所体现的社会意识进行思考和探研的文章,比如崔之进的《中国文人画色彩的特征》,郭长虹的《士大夫集团文化性格的完成与文人画的产生》等。另外还有一些学者,已经关注到了文人审美意趣和工艺实践之间的联系,如苏梅的《宋代文人意趣与工艺美术关系研究》等。

佟欣鑫在《文人水墨的东瀛回响》^①一文中探讨了文人画对日本绘画的影响。尽管日本文人画在色彩、用墨以及选材等方面,受其本身固有的绘画渊源和极具民族特性的审美风格的影响,都展现出了与中国文人画之间的明显差异。但是从他所吸取的中国文人画的文化要素来看,还是相应地反映出中国文人画的表现风格和审美取向中的某一个方面。

姜炫雅在《浅析中国文人山水画对韩国朝鲜时代后期山水画的影响》中,提到了中国各个时代文人山水画以及韩国朝鲜时代后期山水画各自的时代背景以及其相应的风格特点,讨论了中国文人山水画对后者在精神思想、构图以及用笔用墨等各个方面的影响。

目前探讨书画装裱的论著数量较少。其中有陈红霞《装裱工艺的发展及在中国书画艺术中的地位》,刘金霞《书画装裱——中国书画艺术的延伸》可供借鉴。而苏裱相对来说是更为冷门的研究对象,但是其悠久的传承历史和不可替代的文化作用也一直为广大学者所关注。有关苏裱的详细的、系统的论述相对较少,大多数谈及苏裱的论文都浅尝辄止,并辅以大段装裱概述。其中论述相对详细的有张恨无先生的《论苏裱》。其文章言及苏裱的地域性,并从苏州装裱的沿革、所用的材料、基本款式与特点,以及苏州装裱的地域传播与特点等方面作了针对性较强的论

^① 佟欣鑫:《文人水墨的东瀛回响》,《中华文化画报》2007年第7期。

述。吕成英先生在《妙手回春之术挂壁增辉之功——试谈书画装裱中的苏裱艺术》中，以其自身的家学和实践中的例证使我们对苏裱的技艺以及精神内涵有了不同角度的了解。

从整体的装裱艺术的角度讲，也有不少探讨其艺术性及审美特质等相关问题的著述值得借鉴。其中有金波鸣《书画装裱的美学魅力》，张秀英《中国书画装裱及其美学内涵》等等。

国外对书画装裱艺术的研究可从国内一些学者对于国外装裱技艺的相关考察中窥见一斑。比如故宫专职装裱修复技艺的杨泽华先生在去日本松鹤堂考察后写成的《日本的书画装裱及其现代化——对日本松鹤堂的考察与思考》。另外有关日本装裱可借鉴的相关文章还有刘舜强的《日本书画装裱源流考》等等。

第一章 从文人画的角度探究其对 苏裱工艺的影响

第一节 文人画的历史沿革与发展

文人画的产生年代，大致有几种不同的说法，包括宋代说、五代说以及唐代说。笔者认为，之所以产生这诸多不同的意见主要是由两点造成的：一是对“产生”等字眼的理解不同；二是对文人画进行讨论的着眼角度不同。比如说有的人主要着重于从文人画的创作主体的角度来讨论，有的人则着重于文人画表现之形式，除此之外还有其所处时代之特点、其社会背景之发展或是其文化内涵之逐层丰富等诸多角度可供讨论。从另一角度来说，这也体现了文人画这一研究对象的复杂性。尽管研究文人画所涉及的相关内容如此之广，但抛去个人的着重点和理解的不同，纵观中国书画史，我们还是可以大致梳理出一个关于文人画的统一的发展脉络。

文人画这个词本身就有两个角度。一个是“文人”，一个是“画”。只有这两种文化各自沿着自己的发展脉络都达到一个相对成熟的程度，才能相互进行下一步的发展、互动和交融，并最终相互融合形成一种成熟的、独具特色的文化现象。

那么我们可以先从文人画的创作主体的角度入手。文人画也叫士人画。文人与“士”并不完全相同。就时间发展的角度来说,文人文化的起始,要从“士”开始说。“士”的具体起源暂时还无定论,其内涵也在历史发展的过程中经历了一定的变动。春秋战国时期,社会阶层之间正在经历一个崩裂和重组的社会大变革时期。同时这这也是一个知识垄断被打破,多样性的思想理论体系被建立的思想上的繁荣时期。受当时复杂的社会背景的影响,鸡鸣狗盗之流,也是“士”群体中的一分子。随着历史的发展,继承和发扬这种精神风格的群体也发生着变化。由于教育的规范性和新的阶级性因素的影响,其载体逐渐变化、集中,并缩小在文人士大夫阶层。之后随着教育的进一步发展和普及,以及知识分子群体的扩大,这种精神风格的主体再次扩大为整个知识分子群体。其间总的来说,其精神内涵基本相同,对象群体在一定范围内略有变化。这就是从春秋战国,经过秦汉的过渡,到东汉末年魏晋时期,“士”内涵的转化以及文人文化逐渐趋于一个稳定成熟的过程。

而我国的绘画在此时,同样也已经发展到了一个相当成熟的阶段。

有关中国美术史的大部分教材类书籍,大都给人这样一种感觉——大都由东汉末年到魏晋时期开始进入正文叙述。这大概与历史太过悠久,相关实物材料以及文字材料较少的历史客观情况有关。而东汉以后名人画家增多,文字材料也增多。这从侧面也表现了这样一点,即自魏晋以来,越来越多的文人开始参与到了绘画创作之中。

总之,到了东汉以后魏晋时期,文人士大夫阶层发展的程度,其文化所达到的集中程度,以及绘画发展到该阶段的成熟程度,都为文人文化与绘画艺术的结合创造了条件。

条件有了,又是什么促进了二者的结合呢?可以说,文人文化、士大夫文化发展到一定阶段的表现需求,是其中的重要因素之一。如同文学中的诗歌文体形式,随着人们表达需求的增加,逐渐发展出了五言、七言,到词,再到散曲。文人士大夫的某种特定的精神风格在此阶段达到了一个高度凝聚的时期,成为这一时期精神时尚的主流。在这种背景下,传统的修身、立事或者言传笔传的方式,已经不能满足这种时代意识的表达需求。于是,包括艺术手段在内的各种表达手段都被人们物尽其用,并在这一过程中实现了其自身的发展。比如竹林七贤等文人所做

出的各种特立独行的事迹，也许就可以理解成为表达文人精神的独立性的一种行为艺术。在这种背景下，绘画自然也成为其中一种被放大采用的艺术手段。如果说这一时期文人作画还只是一种个别现象，那么隋朝开科取士，就更加催进了这一现象的发展，具有文人身份的画家数量进一步增加，渐成群体。而到了唐代，这种文人情趣与绘画结合的审美风格，更是逐渐走上了被推崇的高台。

至此，文人文化与绘画艺术的深入结合成为了可能。这种可能，以“文人去画”为开端，日后逐渐向另一个层次进一步发展，即“文人去画什么”“文人怎样去画”等等。也由此，文人画的内涵在这一发展过程中有了一个阶段性的飞跃，不再仅仅局限于一个新的绘画主体的角度，而是朝一个更具象、更深入的方向发展，开始获取更充实的文化内涵。

于是，沿着“破中求立”的发展规律，当北宋中期以“格物”为信条、极尽精细华丽逼真之能事的院体画发展到巅峰时，承载着不同内涵的，以洗练、简朴、写意、抒情为特征的“文人画”就出现了发端。与此同时，文人画的引申内涵和自我脉络也得到了相对完善，并最终确立。文人画的核心特性得以鲜明化、具体化，受到一众文人的重视。由此，文人画得以更加系统地发展。

如同诸多学者所提到的“世变”因素对文人画发展的影响，历史背景对文人画发展的影响具有举足轻重的作用。而表现这一现象最具象、最明显的莫过于文人画在元代的发展。这一时期，由于特殊的政治及社会环境，绘画成为汉族文人们排解苦闷、释放压抑感、宣扬民族气节、获取心理平衡的主要途径，从客观上推动了文人画成为中国传统绘画的主要角色。在这种特殊的客观发展条件下，文人画建立并完善了自己的艺术理念，即以书入画、诗书画印四位一体。由此，文人画独特的艺术风格以及艺术形式也全面建立起来。于是，文人画的发展在这一时期进入了成熟阶段。

到明清时期，文人画已经发展成为画坛主流，并以此为背景发展出了不同门派。不同门派之间在艺术理念、创作态度以及表现方式上均有一定的差异性，形成了各自不同的流派特点。可以说，在这一时期，文人画的发展达到了一个顶峰。



第二节 文人画的审美流变及文化内涵

文人画讲神、讲韵。无论是顾恺之所提出的“以形写神”“迁想妙得”，还是南北朝时期谢赫“六法”中的“气韵生动”，都为其提供了深厚的理论基础。这些中国绘画传统理论无不与文人画的情感表达相互契合。到了唐代，不但有以二李为代表的青绿山水，以王维为代表的水墨山水也异军突起，此二者交相辉映，用色彩的表现力，以画传诗，把文人画推入一个新阶段。

至宋代，苏轼最早较系统地提出“士人画”理论时，其重点就在强调神韵、反对死板的“形似”，提倡“诗画本一律，天工与清新”。同时在这一时期，文人画确立了自己自觉的主流审美，即对“墨”的运用，以简求韵。而唐代的王维也因其水墨画“画中有诗”的审美情趣与文人画所推崇的审美相互契合，被尊为文人画的鼻祖。

到了元代，诗书画印四门艺术相交融的艺术理念，使文人画的审美表现形式得到了具体的完善和确立。文字直接参与到绘画的表现形式之中，运用其所表现的意象以及其自身点线组合的美感，最大限度地增强了文人画的文化表现力。这就要求创作主体具备更高的个人素养和人文情怀，这也由此使文人画更具有一种隐藏在书画背后的内在气质。这种内在的通过文人画表现出来的美感也是文人画审美需求里不可缺少的一部分。至此，文人画的审美内涵得到了相对的完善和确立。可以说文人画自始至终最重要的价值就是为了表现这种书画之后的内在美，他围绕的主体也是如何表现这一内在美，体现一种怎样的内在美。无论他所说的如何用墨、用色，如何求神、求韵、求逸格，都是为了表现这种文人的“内在美”。而这种表现形式也让我们了解了其所要表现的属于其主要创作群体和欣赏群体的文人内在，即一种或野逸或清高，或有所追求或淡泊名利，或精心或天然，隐藏在不同文人的个性背后而又遵循了中国传统文人群体性特质的一种精神格调，一种为“文”、为“雅”的文人志趣。其中，“文”是具体绘画形式之下的基础，而“雅”是具体绘画形式之上的一种审美表现形式，无论高雅、淡雅、清雅、典雅，都是以“雅”为基础的表现中心，来突出文人画所承载的文人文化的审美特性的。

第二章 从苏裱的角度探究其对表现文人画文化内涵的作用及影响

第一节 苏裱的历史发展、文化地位

一 中国传统装裱的起源与发展

装裱是服务于绘画的，那么可知其起源必然晚于绘画。那么装裱是服务于哪些绘画的呢？装裱的服务对象主要是纺织品绘画及纸质绘画。这类绘画载体过于柔软脆弱，易折易坏。装裱，可以使这类绘画便于舒卷、观赏、存放，并且能起到进一步美观书画的作用。

由此可知，真正的、综合意义上的装裱大致分为三个部分。

第一，载体，为丝织品或纸。

第二，具有一定的形式。要求可以令绘画便于观赏，并且可以增加绘画的美观性，起到一定的装饰作用。

第三，裱褙技术。可以加固载体，起到平展和保护的作用，既便于观赏，更主要的是有利于绘画的长久保存。

由于不同的绘画表现载体的创制发明在时代上有早晚的差异，纺织品绘画的出现还要早于纸质绘画的出现。

帛画，是早期中国纺织品类绘画的一个主要类型。大概于战国时期兴起，西汉时发展到了一个高峰。1973年，著名的帛画《人物御龙图》在湖南长沙子弹库战国楚墓出土。这幅帛画最上横边裹着一根很细的竹条，上系有棕色丝绳。从上述相关描述来看，竹条和丝绳从作用及审美角度讲大概相当于天杆和绦子。这极有可能就是天杆的雏形。

另一幅著名的帛画是长沙马王堆一号汉墓出土的人物图（见图2—1）这幅丁字形帛画的顶部装配有一根竹竿，并系以棕色的丝带，中部和下部的两个角，均系有青色细麻线织成的筒状绦带。

就这些帛画来看，它们在形式上所进行的加工制作，都具有一定的装裱性质，可以说是早期原始装裱的一种形式。



图2—1 长沙马王堆一号汉墓出土人物图

傅小钟在《中国书画装裱源流叙》中说：“书画装裱技术产生于纸的发明以后。从晋末上溯到蔡伦改变了纸张的质地，这中间共有三百一十五年时间。中国的装潢技术，就是在这段时间内产生的，距今已有一千五百多年的历史。”^①如此说来蔡伦改变纸张质地之前的绘画就都不需要装裱或者不能装裱了么？形式上进行过加工制作的帛画就可以断言不属于装裱范畴么？笔者认为这种说法有待商榷。装裱的形式本来就不拘一格，是根据实际需要进行创作、修改和完善的。笔者以为，判断此类修饰是否属于装裱技术，重要的是它是否进行了有意识的形制加工，以及这种加工是否带有与装裱相类的目的性与实用性。从前文笔者所提到的“真正的、综合意义上的装裱”的内涵可知，马王堆帛画一类的形制加工，在一定程度上已经具有书画装裱的意义。事实上，除了类似于帛画的简单装裱性加工，秦汉时期，裱褙的工艺也已经出现了。

① 傅小钟：《中国书画装裱源流叙》，《辽宁大学学报》1990年第6期。

裱褙技艺是顺应秦汉时期屏风的风潮而产生的。屏风画需要竖立观赏，这就需要进行裱褙这一道工序，使其加固并且平展。其大概方法是用粗麻纸或者粗帛、粗布等，在书画背后复裱一层。这样做达到平展、加固和保护的目的。后来，从屏风上拆下的旧画页也需要保存，在这种需求下，后世传统意义上的装裱发展起来了。

这样，从载体到形式再到加工技术，综合意义上的装裱技艺有了产生和发展的条件。

现存最早记载书画装裱的论著是唐代张彦远的《历代名画记》，其中用《论装背裱轴》一整个部分来详细叙述了其所身处时代的装裱的原则、技艺以及装裱过程中的各种注意事项等。这一部分开文即云：“自近代以前装背不佳，宋时范晔始能装背。”比之更早的张怀瓘的《书断》中亦有云：“晋代装书，真、草浑杂，背纸皱起。范晔装治，微为小胜。”这两份论述还都提到：“宋武帝时徐爰，明帝时虞龢、巢尚之、徐希秀、孙奉自编次图书，装背为妙。梁武帝命宋异、徐僧权、唐怀充、姚怀珍、沈炽文等又加装护。”“宋孝武又使徐爰治护十纸为一卷，明帝科简旧秘，并遣使三吴鸠集散逸，诏虞和、巢尚之、徐希秀、孙奉伯等更加编次，咸以二丈为度。”由此可见，最迟在两晋南北朝时期，书画装裱已经作为一门综合技艺独立地正式地登上了历史舞台，并且反映出了当时人们，甚至官方对装裱及其作用的重视。

隋唐时期，是装裱综合技艺趋于成熟的阶段。不但有像张彦远《历代名画记》这样专门的相关论著出现，并且从形制上来说，除了基本的手卷之外，又出现了新的形式挂轴和册页。至此，装裱的三大基本形制均已出现。这一时期，官方对装裱的重视程度提高。隋炀帝时期，将内府书画分为三等分别装饰。再加之这一时期纺织以及造纸技术都达到了较高水平，绫锦绢帛以及皮棉、竹纸等材料一应俱全，给装裱艺术的成熟和发展提供了有利条件，使得炀帝内府所藏图书，装潢极为华丽。唐代装裱艺术更进一步得到重视和推广。《历代名画记》有语：“国朝太宗皇帝使典仪王行真等装褙，起居郎褚遂良、校书郎王知敬等监领……”《唐六典》也有记载：“崇文馆装潢匠五人。秘书省有装潢匠十人。”又有唐太宗命其时为典仪的张彦远亲授日本使臣装裱技术，使装裱技术流传至日本的记载。另外：“贞观、开元中，内府图书一例用白檀身、紫檀

首、紫罗襖、织成带，以为宫画之襖。”^①内府图书又有专门定式，也是官方对书画装裱重视的一个反映。

五代至宋，是我国绘画飞跃发展的一个时期，同样对应绘画的发展需求，装裱艺术也到了一个飞跃发展的时期。这一时期，装裱的形制更加精致完善，至南宋时期，还出现了“蝴蝶装册页”“横批”等形制；在纺织和造纸技术的进一步提高所提供的更加优越的条件下，书画装裱的用材更加考究；论著及各种文字材料增加，比如米芾的《书史》《画史》，南宋的《齐东野语》等都记述了当时装裱业的相关情况，多层面表现了这一时期装裱行业的繁荣；社会各文化阶层对装裱的重视不但进一步提高，作为一种沾染了文人意趣的创作行为，大批著名文人亦亲研装裱，使装裱这一行为的艺术格调也大大提高。这一时期，官方也对装潢的形式进行了仔细的研究和统一的规范，比如著名的“宣和装”，以及《绍兴御府书画式》^②的相关记载都是这一现象的集中反映。

元代的装裱，基本继承了宋代的样式，然而用料却远远不及宋代装潢考究。但是元代后期，内廷设置了专门负责管理书画装裱的机构。除此之外，宫廷内还有专门场所进行装裱。这一时期装裱的相关论著有元末明初陶宗仪的《辍耕录》。可见装裱与绘画在一定程度上的一体性，已经成为一种根深蒂固的当然意识。

继而到了明清时期，中国书画装裱达到了一个新的、鼎盛的阶段。

二 装裱流派的产生与发展

明清时期书画装裱技艺的中心是在江南地区。如究其时代原因，这与宋室南迁，全国的文化中心也随之南移至杭州、姑苏、扬州等吴文化地域的历史因素不无关联。可以说是世变影响文化事物发展的又一例子。

吴中地区自古以来的经济文化背景，给各方面文化的发展繁荣都提供了优越的条件。装裱艺术也在这种背景下得到了进一步的发展。如同春秋战国时期的百家争鸣，明清以后，书画装裱的形制品式百花齐放，

① 杜秉庄、杜子熊：《书画装裱技艺辑释》，上海书画出版社1993年版，第178页。

② （宋）周密：《齐东野语》卷六《绍兴御府书画式》。

各种技术手法也达到了更加成熟和完善的阶段。有关装裱的各种总结性论著系统精到，其中最具代表性的有明代周嘉胄的《装潢志》，以及清代周二学的《赏延素心录》等等。这些论著的写成为装裱实践记录累积了宝贵经验，促进了各地，尤其是吴中地区装潢艺术的继承和发展。在这种背景下，如同文人画发展成熟到一定时期一样，受地域性、市场需求等各个因素的影响，书画装裱艺术也演变出了多种不同风格，形成了诸多流派。

比如简单地就业务性质的不同来区分，装裱可以分为“红帮”“行帮”“仿古装池”。红帮裱式最为简易，专裱红白立轴对联，供作婚丧使用，有现成制品可供买用；行帮指专裱普通书画；仿古装池是把装裱作为一种装潢艺术，做工精致考究，专为书画名家和鉴古收藏家装潢珍贵新旧书画，因此称为“仿古装池”。而这种“仿古装池”的主要发展地区就在苏州、上海、扬州一带，由此亦可看出其地域装裱技术之高超，以及其背后所反映的市场和文化需求。

而就装裱风格及其文化属性来讲，除了本文的主要论述对象苏裱之外，装裱还分京裱、扬帮、沪裱、湘装、广裱等流派。

京裱是乾隆时期形成的流派，是顺应皇室的审美意趣和表达需求而形成的。乾隆初内府需要装裱历代帝后像，于是当时的江苏巡抚保送秦长年、徐名扬、张子元、戴汇昌等四位名噪一时的装裱大师进京。试裱之下，技术都称精湛，其用于帝后像裱件镶料，色彩辉煌，质地厚实，以后遂为京裱师法。由此京裱师法，俱采用艳丽之色彩，裱褙厚重，使其得以在舒卷之间当当作响。由此可见一方面京裱的技艺是继承了苏裱的娴熟成熟的传统技艺的，另一方面它与苏裱的区别恰恰是由于受众的不同所造成的装裱效果和审美取向的不同。

扬帮，也是苏州地区装裱的一个帮派，其风格重画心，擅长揭、洗、补裱古旧书画，能修复如新。于此清代李斗《扬州画舫录》有记载：“吴县叶御夫装潢店在董子祠旁。御夫的唐熟纸法，旧画绢地虽极损至千百片，一入叶手，遂为完物。”叶御夫被封为扬帮之师。

沪裱，也叫上海装、海上装，由于其装裱技巧博采众长，来自全国各地，得兼京、苏、扬派之优。

湖南的湘装也极具特色，质地厚重，大多用全绫，善用湘绣，以其

做锦眉^①（图2—2），色彩明快艳丽，可谓独具一格。



图2—2 锦眉

广裱也叫岭南裱，广州装，重用三色镶潢，也以色彩华丽为风，纸、绢皆染色。

此外还有赣子装，就是所谓的江西货。其特点是装潢轻巧，但是质薄、易破、价廉。

值得一提的还有邻国日本的装裱。在日本遣唐使赴唐学习期间，张彦远受命传授日本使节书画装裱之技艺。日本至今的书画装潢仍源自唐法。由此也可知，唐代的装潢技艺已经很成熟，达到了相当的水平。

然而这诸多流派之中，苏裱无疑是最负盛名。其区别于其他流派的

^① 中国画装裱体制的一种，在画心的上下各加镶一条1—1.5厘米宽的锦条，这种式样称作锦眉。