

中國書畫裝裱

雄獅美術 編



中國書畫裝裱

中國書畫裝裱

發行人 李賢文

出版者 雄獅圖書股份有限公司

編輯 王梅枝·沈德傳

攝影 王效祖

示範 王霖

地址 台北市忠孝東路4段216巷33弄16號

電話 七七二六三一—三三

劃撥 〇一〇一〇三七—三

行政院新聞局登記局版台業字第〇〇〇五號

製版 立全彩色製版公司

印刷 立辰美術印刷有限公司

定價 一一〇元

初版 中華民國七十一年七月

三版 中華民國七十八年八月

版權所有·翻印必究



織錦圖樣



色 綾

中國書畫裝裱

裝裱藝術在我國具有悠遠的歷史和鮮明的民族特色，書畫墨妙必須經過裝裱才便於收藏、流傳和欣賞，因而裝裱技藝的高低，綾絹色彩的選擇和裝裱形式的設計，直接影響到作品的藝術效果。

本書採用裝裱的操作程序詳實而扼要的介紹裝裱的各式形式和各道工序，行文間並配有許多示意圖，讀者可以一目瞭然；另外，本書的文字簡潔明曉，次序井然，是一本敘論中國裱畫不可多得的佳構，也是一本有志裝裱藝術者最有用的參考書。

有成書業公司
40.00

雄獅  美術

中國書畫裝裱

目錄

緒論	五
第一章 書畫裝裱的各種形式及一般程序	十三
第二章 工具及設備簡介	二四
第三章 整理畫心	二九
第一節 托新畫心	二九
一、生紙心·二、礬紙心·三、赤金、散金·四、蠟箋及各 種顏色的粉箋心·五、絹本心·六、刺繡·七、織造·八、 刻絲·九、木刻·十、圖案·十一、拓片·十二、牆皮畫	
第二節 揭舊心	二六
一、方心·二、畫面去髒·三、挖補畫心·四、揭心·五、配 舊畫心的托紙·六、托舊畫心	
第三節 修舊畫心	四〇
一、漂·二、礬心·三、全色	
第四章 備料	四五
第一節 染紙	四五
一、調配染紙色·二、染	
第二節 製糊	四八
一、洗粉·二、做糊	
第三節 備紙	四八
一、齊·二、掃·三、捲	
第四節 托紙	四九

一、腹背·二、包首·三、鑲紙·四、墩子

第五節 托綾、絹……………五—

一、斷綾、絹·二、調配托染綾絹用色·三、托·四、其他

第五章 刺鑲……………五—

第一節 又方心……………五—

一、零活·二、方裁木版水印畫心

第五節 刺……………五—

一、中堂·二、紙鑲綾邊·三、綾圈紙天地·四、宋式棊·

五、對聯·六、片·七、橫披·八、刻絲·九、圓光·十、屏·

十一、冊頁·十二、折扇面·十三、手卷

第三節 鑲嵌……………六—

一、鑲法·二、繡畫·刻絲的特殊性·三、嵌·四、鑲手卷·

五、套邊

第六章 備扶……………七—

第一節 四裁與轉邊……………七—

一、四裁·二、轉邊

第二節 備背……………七—

一、條幅畫背與片背的不同·二、角絆·畫簽·三、配手卷

腹背

第七章 扶活……………七—

第一節 扶活前的幾項工作……………七—

一、剔繡·二、嵌折·三、漚水

第二節 扶……………七—

一、座扶·二、搭扶·三、排·四、貼簽·絆·五、上壁·六、防

拔措施

第三節 扶手卷……………七八

一、潤邊・二、刷腹背・三、案扶・四、掛扶

第四節 投冊頁……………八〇

一、潤墩・二、刷糊・三、投

第八章 上杆……………八一

第一節 下壁……………八一

一、新畫下壁・二、舊畫下壁・三、長卷下壁

第二節 研光……………八二

一、淨背・二、上蠟・三、研・四、剔邊・五、批串

第三節 配杆……………八四

一、配天杆・二、配地杆・三、飾杆

第四節 粘杆……………八六

一、粘天杆・二、粘地杆・三、拴纒子・四、畫帶・五、手卷帶

第五節 整理冊頁……………八八

一、折・二、裁・三、配面

第九章 碑帖……………八九

一、斷字・二、五鑲經折式・三、墨紙・四、折帖

第十章 檢査……………九二

一、軋天・地串口・二、去絲毛・三、剪邊・四、填糊・五、填色・六、捲畫

緒論

裝裱的歷史概況

翻閱唐人張彥遠的「歷代名畫記」（以下簡稱名畫記）中有這樣的一段記載：「自晉代以前，裝背不佳。宋時范曄始能裝背。」可見在晉朝時代，只是這門技藝的萌芽階段。而在公元四〇〇年以後，裝裱技藝已趨成熟。史料記載：「宋武帝時徐爰，明帝時虞蘇、巢尚之、徐希秀、孫奉伯編次圖書，裝背爲妙。」由此可見，南北朝時期，裝裱技藝不僅有了發展，而且引起了上層統治階級的重視。「梁武帝命朱異、徐僧權、唐懷充、姚懷珍、沈熾文等」對前朝圖書「又加裝護」的事例又是一個有力的明證。

名畫記載「沉漢、魏、三國，名縱已絕於代」。昔人張彥遠，都苦於未睹上古名蹟，當時研究家們也就無從考究。因此，南北朝以前的裝裱風格和裝裱特徵，我們也無法考察了。

到了隋、唐時期，已結束了魏、晉、南北朝時期的戰亂狀態，隨着社會經濟逐漸繁榮，文化藝術也繁榮起來。書畫的發展，推動了與書畫有關的裝裱向前大大跨進了一步。

據宋人歐陽修撰寫的唐書·藝文志序，我們可以了解到

，在初唐貞觀年間繼任爲秘書監的魏徵、虞世南、顏師古，奏請要全國各地選購書籍，玄宗又命昭文館學士馬懷素爲修書使與崇文館學士褚無量整比，會幸東都。後又遷書東宮麗正殿，置修書院於著作院。此文記說：「列經、史、子、集四庫。其本有正有副，軸帶帙簽皆異色以別之。」這也就是宋人周密在齊東野語中所說的：「四庫裝軸之法，極其瑰緻。」（唐六典）中載有「崇文館有裝潢匠五人」。清人厲鶚又說：「唐內府書畫裝潢匠，則有張龍樹、王行直、王思忠、李仙丹輩，要皆良工好手。」由此可見，裝裱技藝，發展至盛唐時期，具有了相當高的水平，也已形成了一種宮廷形式。名畫彙精錄中就有這樣的記述：「貞觀開元中，內府圖書，一例皆用白檀香爲身，紫檀香爲首，紫羅襪織成帶，以爲官畫之標式。」從此宮廷內外的裝裱用料及形式，已有了顯著的區別。至於隋唐時期所流傳下的有關裝裱方面的文字記載——如果說名畫彙精錄也確爲張氏所著，那只能舉張彥遠一人了。

很值得提及的是，在名畫記「敘自古跋尾押署」一章中，張彥遠記述說在以前的御府，從晉、宋直至周、隋，收聚圖書，「皆未行印記」，但大都有當時鑒識藝人的押署。於是他舉了十六件。其中有：

大業年月日。奉勅裝。

貞觀中褚河南等監掌裝背，並有當時鑒識人押署跋尾，官爵姓名，貞觀十一年月日。

兵曹史樊行整裝合若干紙，宣義郎行參軍李德穎，數功曹參軍金川縣開國男平儼典司馬行相州都督府司馬蘇勛監。銀青光祿大夫行黃門侍郎扶風縣開國男韋挺監。

十五年十六年月日。文林郎臣張龍樹裝，行起居郎臣褚遂良、楊師道、魏徵、房玄齡官爵並同上。房玄齡後無以下人姓名。

從上不難看出，隋煬帝時，宮廷裝裱書畫，就有有關裝裱人的跋記。唐人褚河南、張龍樹、樊行等則是裝背能手。

從畫史書籍中記述的一些故事來看，我們可知，早在唐初直至後梁這一階段，裝裱書畫，不僅在選用綾錦紙張、色彩圖案、軸身軸頭方面很講究，揭裱技能也達到了改裝復原的水準。

名畫記中曾記述，武則天時，號稱宮中五郎之一的張易之，「奏召天下畫工」，修整內庫的書畫，令使畫工各獻其長，盡力模寫。然後將真本的裱料用來裱臨摹本，結果與原本一毫不差，很多原本就被易之攫為己有了。此後，宋人郭若虛在圖畫見聞志中記述了後梁千牛衛將軍劉彥齊，騙取他人古墨名蹟的故事。劉彥齊具有一套善於偽作假畫的本事，他常常向一些權貴家庭中掌管書畫的人，重行賄賂，偷偷摸摸地把畫借去，於是就照本臨摹，摹畢把所借書畫上的舊裝取下，裱在摹本上以假充真，還給人家，將真本留給自己，後來劉彥齊便成了家藏千卷名蹟的富翁。這種品德，姑且不論。但從中不難看出，在唐至後梁時期，就其揭裱書畫來說

已深得其法。當時已經能够做到把一幅舊畫上的裱綾用來裱在另一幅上，而且達到與原件難以分辨的程度。

宋朝的幾代帝王，嗜畫成癖，他們立畫院、置官爵、招學士、施獎勵，使得書畫創作日益繁榮，與之有關的裝裱也隨獲重視。再加之宋代的絲織工藝的發展，綾錦品種繁多，妙絕一時。為裝裱技藝的提高又創造了物質條件。但也正因為帝王頗為重視這一門類，致使裝裱被納入宮廷軌道，其形式和風格更賦以宮廷色彩了。皇家宗室，尤其是徽宗趙佶和高宗趙構，為滿足荒淫靡爛的生活，對宮廷書畫的裝裱，累示條例，其名目之多，冠絕於前。在南宋末期，一度作過官的周密所著齊東野語卷六「紹興御府書畫式」一文中說宮廷裱畫「其裝標裁制，各有尺度，印識標題，具有成式」。可見，當時宮廷裝裱是按書畫的年代、優劣、裱式而規定分別用多種不同的綾錦障紙、軸頭、木杆裝裱。擇其例如下：

出等真蹟法書兩漢、三國、二王、六朝、隋唐君臣墨蹟。並係御題簽名書妙字。

用刻絲作樓臺錦標，青綠算文錦裏，大姜牙雲鸞白綾引首，高麗紙障，出等白玉碾龍簪頂軸或碾花，檀香木杆，鈿匣盛。

次等晉、唐真蹟並右刻晉唐名帖。

用紫鸞鵲錦標、碧鸞綾裏，白鸞綾引首，蜀紙障，次等白玉軸，引首後障卷縫，用御府圖書印，引首上下縫，用紹興印。

五代本朝臣下臨帖真蹟。

用皂鸞綾標，碧鸞綾裏，白鸞綾引首，夾背蜀紙障，玉

軸或瑪瑙軸。

諸如此類，使我們可以看出宋時裝裱的風格，一般的是天地色重，隔界色淺。

在這篇文章中還載有當時御府明確規定，在裝裱前代作品時，應將書畫的題跋和印識拆去。有的降付莊宗古、曹勛、宋昞、張儉、龍大淵等人驗訖裝裱，有的則只付莊宗古「令依真本紙色及印記對樣裝造，將原拆下舊題跋進呈揀用」。如此使宋以前的裝裱形式遭到嚴重的破壞，對考察宋以前裝裱形式、風格、色調來說也是一個極大的損失。

紹興御府不僅對裝裱書畫的用料如此講究，對於書畫的裝裱尺寸也有嚴格的定式，如所規定的：

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。

經帶四分。

上標除打撇竹外淨一尺六寸五分，下標除上軸外淨七寸。

又如：

橫卷標合長一尺三寸。高者用全幅。引首闊四寸五分高者五寸。

此外，還有碑刻橫卷定式，無所不及。

由此可見，宋裱的尺寸比例情況，一般的是，下引首約等於上引首的三分之二；地頭長度約等於天頭的五分之三。現在裝裱書畫，尺寸仍基本沿用舊制。

紹興御府裝裱書畫，還規定「應古厚紙，不許揭薄，若紙去其半，則損字精神」。還明確提出，在裝裱古代作品的

時候，爲了不致損傷人物精神和花木的濃艷，不得重洗。爲了保持作品的本來面目，不得裁去過多。如上幾條，除對畫不得重洗外，都是有一定借鑒價值的。

宋代的裝裱風格，對後來都有着巨大的影響。至今，我們常把一些畫心比較寬的橫幅裱成「宣和裱」（又稱宋式裱）。這種裱式是北宋末期出現的一種裝裱形式。但從在山西雁北地區應縣木塔發現的仍帶有原裱的遼代木印著色佛像畫來看。畫心高七十二公分，寬三十六公分，完全用墨地白花麻紙裱，有邊的爲三分公分，有的則沒有邊，僅在畫心上端粘十二公分的天頭，畫心下端餘出的素紙上粘一根刮去外皮的、直徑爲零點八公分的荊條小杆，天頭處也不上天杆，僅見一小寬帶子固定在畫上。這種簡易的裱件，顯然是來自民間。是與宮廷裝裱完全不同的另一種風格。我們在張擇端「清明上河圖」這幅畫卷中，可以看到宋時已有裝裱的舖店。米芾也曾稱道，江南裝堂畫，富艷有生氣。在一些宋人雜記類書中，也多見「洗錦法」，「製糊法」，畫片去油法等。總之，在宋代，裝裱技藝已被人們廣爲採用，而且發展到了相當成熟的階段。查閱宋人的一些文章，屢見論述裝裱的章節或片斷，有些還是有獨到之處。北宋米芾所著畫史中的一些論述裝裱的片斷就是歷史上論述裝裱的典型著作之一。

元代有關論及裝裱的文章，不會多見，雖有一鱗半爪，也是空空泛論。到了明、清兩代，雖多有這方面的著作，尤其，明人周嘉胄的裝潢志，論述得還比較系統，但鑒於與已日趨衰弱、腐朽沒落的封建時代有關，故無大的創新和發展。縱觀故宮博物院所藏明、清兩代書畫裝裱的原件以及有關

著作，其裝裱格調也多是沿襲唐、宋，給人的印象似乎是當時若有標新立異之風，實則沒有大的創新。不過在明清兩朝的五百多年裏，裝裱技藝，已從宮廷延之於廣闊的民間，在蘇杭、北京、開封一帶有了更多的裱畫店舖，民衆所欣賞的樸素、簡易的裱式已廣爲應用。我國民間慣於張掛的「中堂畫」、「條屏」這種形式，就是從明以後才產生的。

根據對明、清兩代裝裱的原件考察，其裱式用料、尺寸、色調，也不盡相同，甚至可說錯綜繁雜，光怪陸離，有的裱件則承襲古式，格調富麗，這是宮廷藏畫所反映出的一種特徵：有的裱件簡易，如清代盛行的綾裱粉箋對聯及次等錦裱的「壽屏」，還有用作作背，黃綾裱的水陸佛像，色調火爆，格調陳腐，迎合了日趨沒落的權貴審美趣味；另外一種樸素的裝裱格調，如楊柳青年畫、蘇州畫片，均用綾、紙裝裱，在清朝後期這種工本較低、樸素簡單的書畫裝裱在民間已成爲喜聞樂見的一種形式。

論及明、清兩代有關裝裱的記載，其內容多是以編纂前人經驗成章。但在一些叢書、集子裡往往也可以偶然看到一些論述裝裱的片斷，倒有些參考價值；有的甚至爲我們理解唐、宋裝裱術語作了註腳。

如明人陶宗儀在《輟耕錄》第二十三卷論述「書畫標軸」一文中，對於唐宋在裝裱書畫方面所具有的特徵，作了概括地介紹。他說在唐初期，書畫都用紫龍鳳軸綾爲表，綠文紋綾爲裡，紫檀雲花軸頭，白檀木作畫軸，牙簽錦帶。可見裝裱工藝精緻，色彩絢麗。這大抵是爲適應當時畫風所形成的一種風格。他又介紹宋御府所藏書畫的裝裱風格說：「青紫大

綾爲標，文錦爲帶，玉及水昌檀香爲軸。」這些對我們研究唐宋裝裱工藝的特點，都是十分珍貴的資料。在這篇文章裡，他試圖爲鑒賞家得以考證唐宋書畫的依據，把他所見到的四十種裱錦列入其中。如：紅偏地雜花、刻絲作樓閣、刻絲作龍水、刻絲作龍鳳、紫寶階地、紫大花、五色簾文、紫小滴珠方勝鸞鵠、紫珠焰、紫曲水、黃霧雲鸞……。

他還列舉了廿六種用來作引首和托裡的綾子。如碧鸞、白鸞、碧花、姜牙、楞蒲、仙紋、方棋、濤頭水波紋等。這些紋地雋秀、題材多樣的綾子圖案也是我們從事圖案創作人員的一份可研究參考的文字資料。此外，對各種軸頭、贖紙、軸杆都作了詳細地記載。

明代楊慎，在《墨池瓊錄》及《墮戶錄》兩本著作中，談到古裝裱上各部位的名稱，這是古籍上很少見的。譬如，什麼叫贖、玉池、引首、打撇？楊慎在《墨池瓊錄》中說：「海岳書史云：隋唐藏書皆金題玉躑，錦贖綉幃。金題押頭也，玉躑軸心也。贖卷首帖綾又謂之玉池，又謂之贖。有球路錦贖一有蜀紙綿贖，有樓台錦贖，有楞蒲錦贖。有引首二色者曰雙引首，標外加竹界曰打撇，其腹首曰標幃。……此皆藏書畫、職裝潢所當知也。」這是精確的解釋，解決了我們對古裝裱研究中的一些疑問。由此，我們可以判斷：

自宋以後，諸書所記「錦贖」，就是我們所稱手卷上的「迎首」。而唐人則謂之「玉池」，後人也稱條幅上的「詩堂」爲「玉池」。

「引首」，即現稱手卷或條幅上的「隔界」，或「副隔界」，宋人也稱之爲「隔水」。

手卷畫心兩邊的「隔界」，也就是宋人所稱的「闌道」。古人所謂的「打撇竹」，即現在所謂的「天杆」。周二學曾說「撇竹即狹畫必釘紫銅四鈕」以及一九七四年中共在遼寧法庫縣葉茂臺墓中所發現的兩幅絹本畫，均為當時原裝，據目睹者所述，其天杆為竹料製成，而且竹理清晰。這就使我們進一步了解到，古人把現稱的「天杆」謂之「打撇竹」，是因為用竹子充當天杆的緣故。而「打撇」則具有另一種涵義，即是指鑲在畫幅四邊和隔界與天地頭之間的綾絹小邊。

所謂的「標梳」即我們現稱的「包首」。

在封建社會日趨沒落的明清兩代，亦有專門論述裝裱的文章：如明代周嘉胄寫的裝潢志，清代周二學寫的賞延素心錄。這兩篇專著，誠然，文筆簡練，論理通暢，論及要領，不失全面，但也遠不及張彥遠、米芾在這方面論述的那麼富有新意，那麼尖銳地向從事這一職業的人們提出問題，並剖析之所以應該這樣作，而不應該那樣作的原因。

與周二學同時代有個叫丁敬的人，看到古代書畫，伴隨歲月消失，越加朽靡，想必有裝潢好手才能挽救這些作品，可是像湯翰凌、偃父叟這樣的裝潢名將「已渺不可得」，於是就憂慮忡忡，哀嘆「煙雲黯沮，花鳥深然」。如果我們將這段話作為對清代後期裝裱發展的一個寫照，那就說明，裝裱技藝在漫長的封建社會裡，有它的新生、發展壯大階段，但時至清代却逐漸衰退了。

□張彥遠米芾對裝裱的貢獻

唐張彥遠、宋米芾是較早為裝裱著書立說的先驅。張彥遠的名畫記及米芾的畫史中，論及裝裱的章節，立清新，敘述不紊，說理透徹，裝裱的要節處，無不闡述得淋漓盡致，給人留下深刻的印象。

(一)張彥遠首次闡明了裝裱對保護歷史書畫遺產的重要意義。他明確指出，「圖畫歲月既久，耗散將盡，名人藝士，不復更生」，如果「不解裝裱者，隨手棄捐，遂使真蹟漸少」，是十分令人痛心的。同時他指出，如果鑒賞、收藏書畫，而不能裝裱，或者是對裝裱毫無素養，就是一種弊病，不利於鑒賞收藏書畫古蹟。此論對後人認識裝裱與收藏書畫的關係，起了很大的積極作用。張彥遠還記述了他自青年時代起，為了收集古舊書畫，使有價值的古蹟不至於隨着時間的消逝而消失，常常是獲得一卷，遇到一幅，就不分晝夜，孜孜不倦地細心修補裝理，這種認真對待古代文物的精神，是難能可貴的。據有關書籍記載，米芾也自理裝裱書畫。由此可見，張、米二人有關論述裝裱方面的文章，之所以有如此深刻的道理，是與他們自理裝裱的實際經驗分不開的。當然，我們也不能否認他們收藏和裝裱是爲了「閑玩」，滿足個人愛好這一明顯意圖。但是，他們總結了歷史的和個人的裝裱經驗，供後人採用，對保護歷史遺產來說不能不算是一種顯著貢獻。

(二)張彥遠的論裝裱軸及米芾畫史中有關片斷，是今天考察裝裱史的一份珍貴的材料。在這些著作中對如何延長古舊書畫年限與保證裝裱質量方面，都有明顯的主張。

關於裝裱用糊，張彥遠提出的「凡煮糊必去筋」，至今

我們也是這樣做的，如此能有益於畫幅的平度。選說他在製糊時，往往少加入一點細研過的薰陸香粉末，可以永防蟲蠹，這一點，並沒有引起我們足夠的重視。其實，如何解決書畫避蟲蠹蝕，是一個很值得注意的問題。爲了解決這個問題，張彥遠提出做畫杆也要以「白檀身爲上，香潔去蟲」，後來的米芾又深入的闡述說：「檀香僻濕氣，畫必用檀軸有益，開匣有香而無糊氣，又僻蠹也。」當然，我們今天裝裱書畫的數量驚人，提倡都用檀木爲軸，並不適當，但裝裱那些藝術價值較高的書畫名蹟作品，則應該如此。

關於裝裱用料方面的論述，更是讀之有味。爲了保護畫面色彩，張彥遠、米芾強調應用素質較好的生宣紙做畫心托紙或腹背。反對用絹作背。張彥遠說得極爲明徹：「勿以熟紙，背必皺起，宜用白滑漫薄大幅生紙。」而且還指出腹背紙「若縫縫相當」對畫的害處。米芾不僅從正面闡述了不要以絹作背的道理，還從另一方面舉例告誡人們。他舉王晉卿做例子說，當初王不相信以絹作背會有那麼大的害處。後來經過一段時間，看到一幅用絹做背的書法，墨蹟都磨在了絹背上，成爲大恨，從此再也不以絹作畫背了。米芾還舉例說，有一個叫君發的人，用了許多錢買下了閩立本的「太宗步輦圖」，可就是因爲用熟絹通身作背的緣故，致使畫面酥落。如今我們觀賞此幅畫面，不真是斑剝脫落支離破碎了嗎！張、米的這一主張，對後來起了深遠的影響，許多有價值的書畫古蹟能够比較完整，而又色彩鮮艷地流傳至今，大都是紙背。凡違其論而用絹作背的無不受到一定程度的損傷，有的甚至是黯然失神，面目全非。因此，我們認爲新舊紙本書

畫或絹本新畫都不要以絹作背是保護書畫的一條重要措施。但有些絹本書畫已經酥落或已殘破不全的，用絹托或是用絹補脫落處，還是完全有必要的。既是這種情況，如果用絹作腹背那也是有害無益。

關於裝裱用軸和軸頭方面，張、米也是見解一致。從其著作中可以明顯地看出，他們反對書畫軸身過重或以雜寶爲飾，米芾說「軸重損絹」，選說「不然水晶作軸，掛幅必兩頭墜性重」。文簡意明，幾句話就把爲什麼裝裱書畫不宜用重軸的道理說得很清楚。像這樣的小節處，雖不關裝裱好壞的要節，但也提示人們注意，反映出張、米對裝裱技藝深究到了精微之處。那麼，究竟用什麼樣的軸料爲好呢？張彥遠倒不是一概反對以其他材料作軸頭，他曾說：「小軸白玉爲上，水精爲次，琥珀爲下。」但他肯定地說：「大軸杉木漆頭，輕圓最妙。」米芾不僅指出：「蘇木爲軸以石灰湯轉色，歲久愈佳，又性輕。」還說明了用牛角做軸頭容易引蟲，又有濕臭氣的害處。顯而易見，張、米就其關於裝裱用軸方面的見解，也有益於延長書畫壽命。

其他，有關沖洗舊畫心和裝裱氣候的一些論述，同樣也是值得我們參考的。

(三)張、米兩個博覽精鑒且又善裝裱的大師，在他們的著作中，不僅就裝裱中攸關大節，一一述及，小至畫帶也考究有論。米芾就曾引趙叔益的話說：「線褊條闊指半，絲細如綿者，作畫帶，不生毛。」選說在捆畫時不要過分用力，「略略縛之」即可。這樣就能避免由於捆縛而損壞畫身。特別值得提及的是，張、米二人惜畫如命，米芾就曾提出，如果

畫幅沒達到非重裱不可的程度，是不宜隨意重裝的，他闡明的理由是：「若不佳，換裱一次，裱一次，壞屢更矣。深可惜！蓋人物精神發彩，花之濃艷蜂蝶，只在約略濃淡之間，一經稍多或失之也。」寥寥數語，切中要害，這一觀點幾乎成爲後人所有論述裝裱文章所引用。

□ 幾點啓示

我們肯定一些人的歷史功績，給予一定的地位是理所當然的，也絕不該被前人立論所束縛，或者把前人的東西捧爲金科玉律，千古不變。否則就會裹足不前。同時，我們還應看到歷史的局限性。宋代米芾就曾有過這樣的一段記載：「趙叔益收張璪松石一軸，李公照家物，已破靡，不可重裱。」顯然說明在那時，裝裱技藝還沒有達到經修整使殘畫復原的水平。因此，即使對一些對裝裱有過貢獻的歷史人物，也不必迷信。

毋庸置疑，今天的裝裱技藝，達到了前所未有的新水平。但是，這種新水平是在歷史經驗和傳統寶庫的基礎上提高起來的。可以說歷代的裝裱，有其時代的風格、特點，既代代相承，又代代相異，總有些可取之處。

首先應當肯定，唐宋裝裱之精心選用綾錦，對於裱好一幅作品有着十分重要的作用。當然，我們反對像宋代紹興御府所規定的那樣，一種綾錦只能用來裱某一品級某一朝代的作品，而不顧其作品色彩是否適合用所規定的綾錦裝裱。但是，當時用來裝裱的綾錦品種之多，是很驚人的。現在我們

可以看到可用來裝裱的綾錦品種，却屈指可數。如果製造者製造的綾錦品種的色調比現在更多些，就一定會更適用於繁榮美術園地的需要。那種只慣用淡青或米色綾絹進行裝裱，致使裝裱出的書畫條幅的色調雷同、缺乏生氣的狀況是可以打破的。關於裝裱綾絹的設色方面，周二學曾說：「天地以好墨染絕黑，或淡月白。」徐悲鴻先生很注重綾絹色彩與畫面的調合，他的某些作品就曾用磁青色調的綾絹設計裝裱。嘗試結果，使裝裱的條幅，反而增加了畫的明快感，這種用深淺相差懸殊的色調組合在一起的辦法，使我們想到，應該托染出更多色調的綾絹來，以適應於裝裱各種畫幅的需要。

其次，我們應當看到古人根據書畫的幅面形式而創作出的一些裱式，是可效法的。衆所周知的宋式裱（又稱宣和裱）以及手卷、冊頁等形式，就是明顯的例證。這幾種裝裱形式傳至現在，有的是幾百年的歷史，有的是已有近千年的歷史，爲什麼沒有被淘汰，反而成爲人們喜歡欣賞的裝幀形式呢？我們認爲，這主要是據畫幅的形狀、尺度，決定了裝幀形式。假如，是一幅立幅的長條書畫，若裝裱成「宋式裱」，就如高個子的人，再穿上高跟鞋一樣，很不協調。因此，那種往往不根據畫心的長短、寬窄、大小而決定裝成某一種形式，隨意將小幅書畫裱成大幅，或將長幅裱成短幅的偏向都是不對的。也往往有將心愛的盈尺小幅，裱成很長的三色裱，聊湊幅度，結果是欲益反損，弄巧成拙。那麼，究竟將畫幅裝裱成什麼形式，或裝裱成多寬多長爲宜呢？紹興御府的定式，具有一定的參考價值。

畫幅上的軸頭如人着冠。一幅畫上的軸頭，如果是色調