

书画装裱艺术

张秀英 著

科学技术出版社

书画装裱艺术

张秀英著

河南科学技术出版社

内 容 提 要

本书从我国书画装裱的发展史谈起，着重介绍装裱艺术的美学追求，并从理论上进行了阐发。然后介绍了书画装裱的品式，所需的设备、工具，材料以及书画装裱的方法和技巧，最后介绍了书画收藏的知识。

本书对广大书画爱好者能增长知识，帮助书画装裱初学者掌握技艺 还可供专业装裱和古字画揭裱修复工作者参阅。

书 画 装 裱 艺 术

张秀英 著

河南科学技术出版社出版

河南省汝南县印刷厂印刷

河南省新华书店发行

787×1092毫米 32开本 4.125印张 89千字

1989年8月第1版 1991年4月第2次印刷

印数：001—10000册

ISBN7—5349—0520—6/7·519

定价 1.90元

目 录

绪论	1
一 从中国书画装裱发展史谈起	1
二 装裱艺术的美学追求	6
第一章 书画装裱的品式	20
一 立轴	20
二 屏条	22
三 对联	23
四 手卷	24
五 横披	25
六 册页	26
七 画片 扇面	26
第二章 装裱的设备和工具简介	34
第三章 书画装裱的材料	40
第四章 浆糊的制作与使用	44
第五章 托裱画心	48
一 托生纸画心	48
二 托矾纸画心	54
三 绢本画心的托裱	55
四 木刻画及图案画的托裱	56
五 拓片的托裱	57

六	画心挣裂和重皮的处理	58
七	加镶距条	59
第六章	传世书画的修裱	62
一	揭画心	62
二	画面去脏	66
三	修补画心	69
四	托旧画心	74
五	嵌折	75
六	全色	75
第七章	装裱材料的托和染	79
一	托绫绢	79
二	绫绢的染色	81
三	托纸	83
四	染纸和洒金纸的制作	85
第八章	打裁镶料和镶嵌	87
一	方裁画心	87
二	打裁镶料	89
	立轴	90
	对联 屏条	92
	手卷	92
	册页	92
	横披 画片	93
三	镶接 挖嵌	93
四	四裁、转边与套边	95
五	折串和粘串纸	98
六	手卷的镶接和挖镶	99

七	册页的镶复和砑装.....	101
第九章	复画.....	104
一	立轴的复画.....	104
二	上包首、贴签绊.....	106
三	手卷的复背.....	108
四	贴画上壁.....	110
五	画幅下壁和砑光.....	111
六	剔边和剪边.....	113
第十章	装轴.....	115
一	批串.....	115
二	配杆.....	117
三	装天地杆.....	117
四	系绳封箍结画带.....	121
五	检验.....	121
第十一章	书画收藏的一般知识.....	123

绪 论

中国书法和中国画，在世界的艺术之林中享有很高的声誉。但中国书法和中国画离不开装裱，正如赵朴初先生所说：“书画赖有装裱助，乃能挂壁增光辉”。随着我国“改革、开放”政策的贯彻执行，国内外对中国书画的需求量大增，不仅走向社会，而且走向家庭。如何提高书画装裱的艺术水平，以适应新形势的要求，是摆在装裱艺术工作者面前的一项较为迫切的任务。作为装裱工作者不能仅仅满足于操作技术的熟练，而应该不断地提高自己的艺术修养，争取成为一名装裱艺术设计师，他要善于运用各种艺术手段，创造出最佳的艺术效果，这就需要对装裱艺术从理论上进行一些探讨。

一 从中国书画装裱发展史谈起

中国书法和中国画，大都在帛、绢、宣纸上作成。这些材料绵软纤薄，为了观赏与流传，需要加固加厚。开始，古人用麻纸、布帛等材料在书画作品的背面裱背数层，称之为“裱背”。后来逐渐从实用转向追求美化，在画幅四

周镶接薄型的绫、绢或其他丝织品做外缘装饰材料，因其形状如水池，古人取名曰“装池”。据明代方以智《通雅·器用》载：“潢，犹池也，外加缘则内为池，装成卷册，谓之‘装潢’，即‘裱背’也”。至于前代书画名品，由于天长日久，风吹烟熏，虫蛀破损，为恢复其历史价值和艺术青春，又需重新装裱复原，也就是揭裱，古时称揭裱为“装褫”（音尺chī）。

书画装裱起源何时，众说不一，目前尚无实物可供考证，大致可以根据史籍记载，科学、艺术的发展情况进行研究。

汉以前的书画都是写在竹简和作在缣帛上。古人作画是把缣帛绷在木架上，画好后即可陈列以为屏风。史称秦汉时期的“经卷”、“屏风”都经裱背，大概是用双层丝帛裱在一起，或者在背面复以粗麻纸，以增加厚度和牢度，便于陈列和流传，这大概是最早的装裱了。东汉以后，蔡伦改进和完善了造纸技术，人们开始在纸上写字作画，这无疑对书画艺术的发展起了很大的推动作用，晋代王羲之的《十七帖》根据《右军书记》载：“长一丈二尺……大王有草书三千纸，率似一丈二尺为卷。”这种把帙页合裱成卷，说明晋代的装裱已经初具雏形了。唐代著名书画收藏、鉴赏家张彦远在《历代名画记》中说：“自晋代以前，装背不佳，宋时范晔始能裱背。”晋代书画艺术高度发展，名家辈出，如王羲之父子的书法，顾恺之的绘画，后世要保存和观赏这些书画名作，必须经装裱处理，方能流传，故而南朝的装裱技术得以发展，据说：南朝宋明帝时人虞稣论述装裱，于制糊、防腐、用纸、除污、修补、染潢，于理甚畅。这说明远在

1500年以前,我国的装裱工艺已颇具水平,并已形成了系统的理论。到了隋唐时期,由于结束了魏晋南北朝的战乱局面,社会渐趋安定,经济文化日益繁荣,织造技术提高很快,绫绢帛锦、皮纸竹纸业已开始生产。因此,装裱技术也随着社会的安定、书画艺术的发展和装裱材料的完善而提高,并得到上层统治阶级的重视。史称:“炀帝内府所藏书画,装潢极为华丽。”至唐代贞观、开元年间,太宗李世民、玄宗李隆基以及朝野文人更加重视提倡书画装裱,褚遂良当时就监掌裱背,据宋代郭若虚《图画见闻志》记载晋代顾恺之的《清夜游西园图》就是唐代褚遂良所裱,郭若虚还亲自见到褚遂良装裱的题记。《唐六典》中载有“崇文馆有装潢匠五人,秘书省有装潢匠九人,专职整理内府书画。”他们还命典仪王行直、卢元卿、武平一、张彦远等对装裱工艺进行改革创新。玄宗开元年间,唐朝成为亚洲经济文化的交流中心,日本国奈良朝曾派留学生来我国学习装裱技艺,因而,日本国今日之书画装裱的技法,当源自我国唐代。盛唐时期,不仅书画创作日益繁荣,装裱技艺、理论也日臻完善和系统。张彦远既善鉴赏和收藏,又善装裱和装褙,他在《历代名画记》卷三《论装背裱轴》一篇中,不仅首先阐明了装裱对保护书画的意义,并对装裱过程中的关键部分,也作了透晰、深刻的阐述。如“煮糊必去筋”、“画必用檀轴有益”,以及用生宣纸作复背纸,并错开接缝等。直到今天,这些技法仍有指导意义,不失为装裱史中的一份珍贵的材料,张彦远可称得上装裱行业中著书立说的祖师爷。

宋朝的几代皇帝,尽管他们政治昏庸,但艺术造诣很高,且嗜画成癖。他们设画院,集书画家于宫廷内府,装裱设提举

官。加之宋代丝织工业的发展，绫锦品种的繁多，为装裱技艺的大发展提供了物质条件。这不仅使书画创作日益繁荣，而且使与书画有关的装裱也被纳入宫廷轨道，其形式和风格自然也赋予了宫廷色彩，因而宋代的书画装裱可以说处于我国历史上的鼎盛时期。尤其是徽宗赵佶、高宗赵构，他们不仅有不少书画妙笔流传于世，被誉为圣手，还对宫廷内府所藏书画的装裱格式，颁布条例，规定按年代、优劣分别采用各种不同的绫锦、贲纸、轴头、木杆等，装裱成不同的裱式。宋朝的大艺术家米芾、王诜等人，即使本人处于达官显贵的地位，也都能自擅装裱、精究装裱。他们若收藏了名贵书画和碑帖，每每亲自动手冲洗旧迹，用古纸、旧绢精心补缀重装。这也说明，唐代的张彦远、宋代的米芾在有关装裱的著作中论述得那么精辟，是和他们自理装裱、精究装裱的实践经验分不开的。另外，我们在张择端的《清明上河图》这幅长卷中，还可以看到当时的京都开封已有装裱店铺。是时，江南一带亦有装裱工场作坊出现，米芾曾称颂“江南装堂画，富艳有生气。”宋代的装裱格式与风格对后世影响较大，至今，我们仍常常把一些横宽或方形画心裱成仿古“宣和裱”，就是受那时的影响。宣和裱也称宋式裱，为北宋徽宗年间宫廷内府所创制的一种装裱格式，因徽宗年号为“宣和”而得名。其工艺、造型、色彩处理之完美，装裱材料之上乘，可谓达到了高峰，为后世奉为圭臬。

金兵入侵中原，南宋统治阶级迁都临安（今杭州），文化艺术中心也随之转移。苏州不仅成为南宋皇朝的门户，同时也成了工艺品发达、书画荟萃的城市，于是，装裱艺术也就在苏州植根，并随之发展。自元代以后，特别是明朝中

叶，苏州成为全国丝织工业的中心。随着工商业的发展，经济的繁荣，著名画家沈石田、文征明、唐伯虎、仇十洲，书法篆刻家祝枝山、周天球、文彭和书画理论家王弇州等的相继涌现，使经营书画的商贾和书画鉴赏家、收藏家云集苏州，这些都刺激了苏州装裱业的发展，使苏裱艺术渐趋完美并驰名全国。其裱件平挺柔软，镶料配色文静淡雅，不仅装制贴切，且修整旧迹得法，复制和作伪皆达到惊人的水平，以致鱼目混珠真假难辨，故有“苏州片”之称。明周嘉胄说：“装潢能事，普天之下，独逊吴中。”可见其当时之兴盛。清乾隆年间，江苏巡抚保送当时的苏裱能手秦长年、徐名扬、张子元、戴汇昌四人到京都参加宫廷内府历代帝后像的装裱。他们技艺精湛，用色彩辉煌、质地厚实的绫锦做装裱历代帝后像的镶料，突出了皇家的权威与气派。这种装裱风格后来成为京裱之师。故京裱的特点，裱背厚重，色彩艳丽。

宋唐以前装裱艺术的发展与成就，主要和帝王及朝野文人的提倡崇尚有关，一些艺术家亲自参与书画的装裱，撰写装裱论著，为装裱艺术的发展作出了贡献。自元朝统治阶级入主中原以后，由于残酷的民族压迫和奴役，各种工艺陷入了衰萎停滞状态，故整个元代有关研究装裱的著作很少，亦少见地。到了明清时候，虽有关装裱的论述无过于唐人张彦远，但装裱技艺已由宫廷广泛地传入民间，并成为市井之中的专门行业，北京、开封、苏州、扬州、杭州等地出现了很多的裱画店铺和作坊。此时，许多有关装裱的论著也应运而生，相继问世。如明代周嘉胄的《装潢志》，清代周二学的《赏延素心录》等，这些论著虽远不及张彦远、米芾的那么影响深远，但是，在装裱形式上，趋于多样化，如线条简练，

镶料坚固，为民间喜闻乐见的对联、中堂画、屏条和通景屏等，就是从明朝开始出现的。从而使为宫廷内府和少数统治阶级服务的装裱，开始为大多数人服务，逐渐走入了民间厅堂；而绫裱笈对、锦裱寿屏、黄色绫裱或布裱的水陆道场佛像等形式在清代已颇为盛行，装裱则直接服务于礼仪和宗教活动了。

新中国成立后，随着文化艺术的繁荣昌盛和文物事业发展的需要，装裱队伍不断壮大，技艺水平日益提高。改变了过去单纯由师傅带徒弟，只可意会不可言传的授教方法，逐渐改为办专业培训班或在艺术院校设立装潢美术专业。这种传授方法，既有实践又有理论，不仅继承了历代传统的装裱形式、风格和技法方面的精华，而且在修复揭裱传世书画，特别是在出土文物的抢救整修方面做出了极大的贡献。近些年来，随着人们对精神文化生活的追求和社会时尚的变化，书画作品的装裱无论在款式、构图、色彩、用料以及实用价值、群体效应等方面的研究，都有新的尝试和突破，不仅注意装裱工艺技术的提高，而且也注意到了从艺术的角度去探讨研究。为继承、发扬祖国历史文化遗产做出了显著的贡献，对加强全民族的精神文明建设也起到了积极的促进作用。

二 装裱艺术的美学追求

我国古代书画装裱，开始只是为了使书画宜于陈列和张挂，即以实用为目的。对于实用品，自古即讲究其美学追求，如原始社会的彩陶器、春秋战国时期的青铜器、楚国的木漆器，其造型、纹饰、图案、色彩等都具有极高的审美价

值。秦代曾明确提出“上者不美不饰，不足以一民”，则更把美的设计与装饰，同帝王的权威联系在一起。试看秦始皇的兵马俑，恢宏博大，壮美莫伦，足见其在这方面的追求。正如汉代萧何所说：“非壮丽无以重威。”自然，作为直接服务于书画艺术的装裱也不例外。据《名画猎精录》记载：

“贞观、开元中，内府图书，一列皆用白檀香为身、紫檀香为首、紫罗襪织成带，以为官画之标式。”可见盛唐时期，装裱工艺已被宫廷所采纳。到了宋代则更考究，规定隋唐以前的君臣墨迹“用刻丝作楼台锦襖，青绿簪文锦里。大姜牙云鸾白绫引首，高丽纸裱，出等白玉碾龙簪顶轴，檀香木杆，铜匣盛。”五代及宋朝字画“用皂鸾绫襖，碧鸾绫里，白鸾绫引首，夹背蜀纸裱，玉轴或玛瑙轴。”足见其装裱之华贵与考究。在清乾隆年间发展起来的“京裱”，开始只是因为宫廷内府需装裱历代帝后像，因其裱件所用镶料金碧辉煌，遂成风格，为“京裱”之师。而被称为湖南裱的“湘裱”，则以湘绣代锦，极显艳丽。

正因为历代名贵书画作品受到封建统治阶级的赏识，文人雅士竞相收藏，一些著名书画家和收藏鉴赏家便亲自参与书画的装裱，他们对残破字画进行修复，对新字画进行精裱。如唐代的张彦远、褚遂良，宋代的米芾父子，他们都是揭裱和装裱能手。艺术家亲自参与书画装裱的设计与制作，给装裱注入了美学生命，其造型渐美，工艺益精，色彩更佳。难怪明朝统治阶级赐予装裱良工“待诏”、“博士”的称号。

广大民间的书画装裱，则以为群众喜闻乐见的形式出现。如明代的“字对”、“屏条”，清代的粉笺绫裱对联，锦裱寿屏，黄色绫裱或布裱水陆道场佛像等。

南宋时，以苏州装裱艺术为代表的“苏裱”风格逐渐形成。清代蒋宝龄《墨林今话》曰：“方塘号 半亩，善画兰竹，开竹素斋装池，善装白册，整齐清雅，远近争购。”号称“吴装”。由于苏裱艺术历经明清数百年，经各代装裱家承先启后，逐步完善，故驰名全国。苏裱的特点是：装裱出的裱件平挺柔软，其镶料配色文静淡雅。

研究和探索装裱艺术的发展，有助于我们加深对装裱艺术的认识。为了更好地去发展这门艺术，就需要我们从美学的高度去探索装裱艺术的规律。

书法和绘画是一种创造美的艺术，当人们欣赏它时，能产生一种愉悦的心理体验；作为书画作品的装裱，亦将与书画作品一起参与欣赏者的这种心理体验。法国著名作家笛卡儿说过：“美不在某一部分的特殊的闪烁，而在所有部分总起来看，彼此之间有一种恰到好处的协调和适中。”作为书画作品的装裱，能否起到一种恰到好处的协调和适中，将影响读者对书画作品的欣赏。这里举一个例子，有位著名书法家为北京大学美学教授杨辛先生写了一幅字，内容为“梨花院落溶溶月，柳絮池塘淡淡风。”（出自宋晏殊《寓意》）杨教授请一家裱画店装裱成轴，待拿回一看，大失所望，原来这家裱画店用暖色调绫绢来装裱，而这两句诗描绘的却是一种春夜、梨花、柳絮、轻风——恬淡的意境，裱件所用的色彩与字幅的内容脱节，破坏了池塘、月夜的静雅情调。由此可见，装裱工作的设计与制作将影响作品的审美效果。

在研究装裱艺术的美学追求时，我们需要从构图、色彩、材质、功能、工艺等方面进行一些必要的研究和探讨。

（一）构图美

书画作品装裱的形式，如立轴、对联、屏条、画片、横披、手卷、册页以及各类屏风等，形式上虽然多种多样，但都要受陈列、工艺制作条件的限制，有很大的局限性，而且还不能脱离为书画作品本身服务及对裱件的功能要求这个前提。书画作品本身的形状大都是长方形、正方形，也有一部分是圆形、八角形、椭圆形、折扇形，但经过装裱后的画幅，除手卷、册页之外，却只能是直式长方形或横式长方形。这样就应该注意装裱的构图手段，使其产生美感。我国书画的装裱有一种传统的比例，即天头镶料与地头镶料为六四比，这是为了使装裱后的画幅悬挂时，适于人们的观赏视角，不至于过分抬头而产生不适感。再者，天头在立轴画幅的上部，离观赏者较远，会让人产生一种远小近大的感觉。我国书刊页面的版式也是照这样的比例安排的，看上去令人舒服。

装裱构图中求变化的另一种手法，是在画幅的天头镶料或上隔界镶料处，用不同色调的绫绢嵌镶上一个圆形或折扇形式的装饰，以打破单纯由垂直线与水平线产生的构图。如我为河南海燕出版社装裱的一幅田原先生的写意画，画面为一个身穿裹兜的幼儿正酣睡在旁有荷花怒放的莲叶上。我在上隔界中心处嵌镶了一个圆形装饰，与方形画心对比，与圆形的荷花、莲叶相呼应，产生一种活泼向上的情趣。

宋式裱中的惊燕带，古时是为保护画心防止鸟啄而设计的两根垂直于画幅天杆处的活动飘带，现在日本的裱件中还保留了这种做法，我国则逐渐将这种活动飘带变成固定在天头处的两条起装饰作用的带子。这两条装饰带将天头的空间一分为三，把本来横向的长方形变成了竖向的长方形，使横的长方形和竖的长方形在整体中产生节奏感。同样，这也是为

了在整齐、单纯中求变化。

近代的装裱艺术家们，在继承传统的基础上又有了新的突破和创新，在构图上力求变化，把书画作品从内涵到形式与裱件的构成，统一进行设计，使装裱艺术取得了可喜的成绩。传统的格式很讲究对称，千篇一律，变化不多。在新的装裱格式中，则更多地从审美意识出发，追求视感平衡，自觉地运用形式美的某些规律去创造新的装裱作品。如王学仲先生的一幅《飞天图》，装裱师在设计时，去掉了飞天仙子前进方向一侧的边框镶料，从而扩展了飞天的空间，寓意飞天仙子在无边无际的碧空中翩跹飞舞，让人耳目一新，使内容与形式完美地统一起来。还有一幅色调淡雅的双鹭鸶图，装裱时在淡青色天头镶料上嵌镶一个灰色的圆形装饰，形如淡月，使整个作品产生一种宁静美。假如当初杨辛教授的那幅字装裱时采用的也是这种形式，兴许会收到较好的艺术效果。

日本的装裱艺术源自我国唐代，近代因受西方现代美术理论的影响。他们在装裱构图上作了许多有益的探索，很值得我们借鉴。1988年9月在郑州举行的中日装裱艺术交流展览中，就有不少构图新颖的裱件例子。如有一幅椭圆形画心，画的是一只可爱的猫，作品不大，装裱师把它装裱成立轴条幅，画心放置在裱件三分之二偏下的位置，用深色镶料衬托，画心两边加通天距条，镶料上半部偏右位置错落嵌镶四只五彩缤纷的蝴蝶，飞舞在深色衬料上，既具有装饰感，又丰富了裱件的色彩与情趣，让人看后喜爱。另外，在日方的展品中，有不少作品采用倾斜线来构图，力图打破在大方块套小方块、大长方形套小长方形的情况下，构成画面的线条互相垂直或平行的过于严谨的传统裱件构图，有的则

用不对称构图来构成裱件，主要求得视感均衡，如将画心偏向一侧，然后用距条、装饰形体来进行平衡；有的用抽象的不规则几何形体进行平面组合；有的则用具象的图案式的剪影来加强书画作品的气氛；有的用波浪状的曲线造成活泼的韵律，有的则在色彩、材质、功能上下功夫，如此等等，表现了日本装裱师不拘一格、大胆探求的作风。

综上所述，装裱的构图美是靠对书画作品的内容、意境的领会去设计的，是靠在裱件中组织线条、构成形体、进行平面组合，以创造美的结构来实现的，它不是孤立的，是一种整体的美。清代大画家石涛有句名言：“笔墨当随时代。”这句话也适用于装裱艺术。美不是孤立的、静止的、不变的，随着时代的进步，审美情趣亦将有所改变，装裱艺术工作者不仅要研究在传统形式上创造美的构图，而且要寻求新的裱件构成形式，并从传统的装裱习惯用色和材质、功能中走出来，改变传统的做法和格式，从而去创造新的吸引人心的审美对象来。

（二）色彩美

色彩是大自然丰富多彩的一种表现形式。我们每个人都生活在五光十色的美妙世界中，山川、云海、动物、植物……都竞相展示自己的色彩，向人们展现出一幅幅精美的图画，从而构成了外观的大千世界，拨动人们的心弦，引起人们的情思。“水光潋滟晴方好，山色空蒙雨亦奇。”“接天莲叶无穷碧，映日荷花别样红。”这些大自然景物组成的色彩，给人以美的享受。孟夫子说：“目之于色者，有同美焉。”色彩直接影响人们的心理感受，同时也会产生不同的审美情趣：“人比黄花瘦”，“人面桃花相映红。”这是古人看到色彩的