

中國書畫裝裱概說



葉銘

369

72

中國書畫裝裱概說

馮鵬生 著

上海人民美術出版社

中国书画装裱概说

(修订本)

冯鹏生 著

责任编辑: 龚继先

上海人民美术出版社出版

(上海长乐路 672 弄 33 号)

新华书店上海发行所发行 上海中华印刷厂印刷

开本 787×1092 1/16 印张 6.5 附图 2 页 字数 136,000

1982 年 3 月第 2 版 1982 年 3 月第 2 次印刷

印数 15,001—44,000

统一书号: 8081·11728 定价: 0.84 元

書畫較有裨
裝助乃能挂
歷增光輝

題
樣初



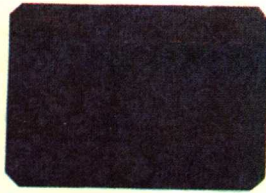
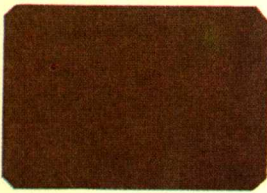
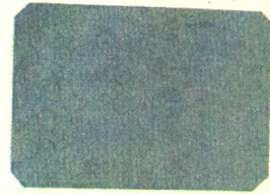
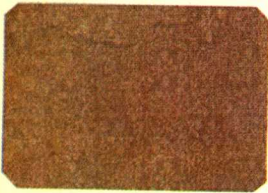
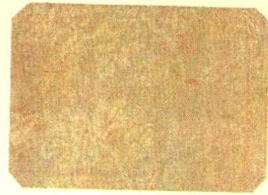
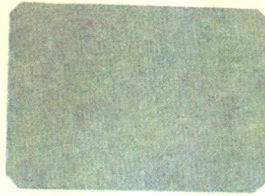
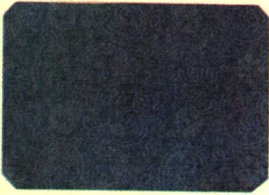
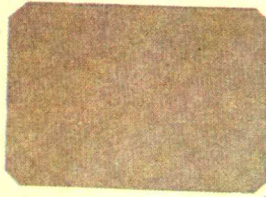
織錦圖樣



織 錦 圖

809401

48 369
772



色 綾

目 录

绪论	1
第一章 书画装裱的各种形式及一般程序	9
第二章 工具及设备简介	17
第三章 整理画心	22
第一节 托新画心	22
一 生纸心 二 矾纸心 三 赤金、散金心 四 蜡笺及各种颜色的粉笺心 五 绢本心 六 刺绣 七 织造 八 刻丝 九 木刻 十 图案 十一 拓片 十二 墙皮画	
第二节 揭旧心	29
一 方心 二 画面去脏 三 挖补画心 四 揭心 五 配旧画心的托纸 六 托旧画心	
第三节 修旧画心	33
一 漂 二 矾心 三 全色	
第四章 备料	37
第一节 染纸	37
一 调配染纸色 二 染	
第二节 制糊	39
一 洗粉 二 做糊	
第三节 备纸	40
一 齐 二 扫 三 卷	
第四节 托纸	41
一 复背 二 包首 三 镶纸 四 墩子	
第五节 托绫、绢	42
一 断绫、绢 二 调配托染绫绢用色 三 托 四 其它	
第五章 刺镶	45
第一节 又方心	45
一 零活 二 方裁木版水印画心	
第二节 刺	46
一 中堂 二 纸镶绫边 三 绫圈纸天地 四 宋式裱 五 对联 六 片 七 横披 八 刻丝 九 圆光 十 屏 十一 册页 十二 折扇面 十三 手卷	

第三节 镶嵌	55
一 镶法 二 绣画、刻丝的特殊性 三 嵌 四 镶手卷 五 套边	
第六章 备扶	58
第一节 四裁与转边	58
一 四裁 二 转边	
第二节 配背	60
一 条幅画背与片背的不同 二 角绉、画签 三 配手卷复背	
第七章 扶活	62
第一节 扶活前的几项工作	62
一 剔脏 二 嵌折 三 溜水	
第二节 扶	63
一 座扶 二 搭扶 三 排 四 贴签、绉 五 上壁 六 防拔措施	
第三节 扶手卷	66
一 润边 二 刷复背 三 案扶 四 挂扶	
第四节 投册页	67
一 润墩 二 刷糊 三 投	
第八章 上杆	69
第一节 下壁	69
一 新画下壁 二 旧画下壁 三 长卷下壁	
第二节 研光	70
一 净背 二 上蜡 三 研 四 剔边 五 批串	
第三节 配杆	72
一 配天杆 二 配地杆 三 饰杆	
第四节 粘杆	73
一 粘天杆 二 粘地杆 三 拴绉子 四 画带 五 手卷带	
第五节 整理册页	76
一 折 二 裁 三 配面	
第九章 碑帖	77
一 断字 二 五镶经折式 三 墨纸 四 折帖	
第十章 检查	80
一 轧天、地串口 二 去丝毛 三 剪边 四 填糊 五 填色	
六 卷画	
[附一] 装裱艺术在筹办展览会过程中的应用	81
[附二] 让文物瑰宝重现生命	86
后记	95

绪 论

装裱艺术在我国具有悠久的历史 and 鲜明的民族特色，书画墨妙必须经过装裱才便于收藏、流传和欣赏，因而装裱技术的高低，绶绢色彩的选择与装裱形式的设计直接影响到作品的艺术效果；历代书画珍品，如已糟朽破碎，一经精心装裱，则犹如枯木逢春。一些珍贵书画文物因此不致湮没失传，可见装裱在社会主义文化事业中是一个不可忽视的部门。

新中国成立后，装裱事业在党的关怀下，在解放后的几十年里，队伍壮大了，技艺水平提高了，不仅继承了历史上好的形式、风格和技法，而且在整修揭裱古代残破作品方面开创了新的途径，为保留我国古代文化遗产做出了显著的贡献。诸如，将巨幅大画《江山如此多娇》以及长达十余丈的《首都之春》手卷等，装裱得庄重大方，平正堂皇，堪称装裱史上别开生面的创举。又如，在我国新疆出土的唐代绢画《女娲图》以及近期在山西雁北地区应县木塔发现的辽代经卷和彩色佛像画，都是千疮百孔，糜烂成团，无法展视的作品。但经装裱人员的精心补缀，现已装就多幅，供诸欣赏、研究。它象一朵盛开的鲜花，放射着光彩。

一、装裱的历史概况

那么，我国这一独特的民族技艺，又是怎样发展起来的呢？翻阅唐人张彦远的《历代名画记》（以下简称《名画记》）中有这样的一段记载：“自晋代已前，装背不佳。宋时范晔始能装背。”可见，远在晋代，则是这门技艺的萌芽阶段。而在公元四〇〇年以后，装裱技艺已趋成熟。史料记载“宋武帝时徐爱，明帝时虞稣、巢尚之、徐希秀、孙奉伯编次图书，装背为妙”。由此可见，南北朝时期，装裱技艺不仅有了发展，而且引起了上层统治阶级的重视。“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”的事例又是一个有力的明证。

《名画记》载“况汉、魏、三国，名纵已绝于代”。昔人张彦远，都苦于未睹上古名迹，当时研究家们也就无从考究。因此，南北朝以前的装裱风格和装裱特征，我们也无法考察了。

到了隋、唐时期，已结束了魏、晋、南北朝时期的战乱状态，随着社会经济逐渐繁荣，文化艺术也繁荣起来。书画的发展，推动了与书画有关的装裱向前大大跨进了一步。

据宋人欧阳修撰写的《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，奏请要全国各地选购书籍，玄宗又命昭文馆学士马怀素为修书使与崇文馆学士褚无量整比，会幸东都。后又迁书东宫丽正殿，置修书院于著作院。此文记说“列经、史、子、集四库。其本有正有副，轴带帙签皆异色以别之”。这也就是宋人周密在《齐东野语》中所说的“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”。清人厉鹗又说：“唐内府书画装潢匠，则有张龙树、王行直、王思忠、李仙丹辈，要皆良工好手。”由此可见，装裱技艺，发展至盛唐时期，具有了相当高的水平，也已形成了一种宫廷形式。《名

《画猎精录》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，已有了显著的区别。至于隋、唐给我们留下的有关装裱方面的文字记载——如果说《名画猎精录》也确为张氏所著，那只能举张彦远一人了。

很值得提及的是，在《名画记》“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。于是他举了十六件。其中有：

大业年月日。奉勅装。

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勒监，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。

从上不难看出，隋炀帝时，宫廷装裱书画，就有有关装裱人的跋记。唐人褚河南、张龙树、樊行等则是装背能手。

从画史书籍中记述的一些故事来看，我们可知，早在唐初直至后梁这一阶段，装裱书画，不仅在选用绫锦纸张、色彩图案、轴身轴头方面很讲究，揭裱技能也达到了改装复原的水平。

《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，令使画工各献其长，尽力模写。然后将真本的裱料用来裱临摹本，结果与原本一毫不差，很多原本就被易之攫为己有了。此后，宋人郭若虚在《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假画的本事，他常常向一些权贵家庭中掌管书画的人，重行贿赂，偷偷摸摸地把画借去，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，还给人家。将真本留给自己，后来刘彦齐便成了家藏千卷名迹的富翁。这种品德，姑且不论。但从中不难看出，在唐至后梁时期，就其揭裱书画来说已深得其法。当时已经能够作到把一幅旧画上的裱绫用来裱在另一幅上，而且达到与原件难以分辨的水平。

宋朝的几代帝王，嗜画成癖，他们立画院、置官爵、招学士、施奖励，使得书画创作日益繁荣，与之有关的装裱也随获重视。再加之宋代的丝织工艺的发展，绫锦品种繁多，妙绝一时。为装裱技艺的提高又创造了物质条件。但也正因为帝王颇为重视这一门类，致使装裱，纳入宫廷轨道，其形式和风格更赋以宫廷色彩了。皇家宗室，尤其是徽宗赵佶，高宗赵构，为满足荒淫糜烂的生活，对宫廷书画的装裱，累示条例，其名目之多，冠绝于前。在南宋末期，一度作过官的周密所著《齐东野语》卷六《绍兴御府书画式》一文中说宫廷裱画“其装裱裁制，各有尺度，印识标题，具有成式”。可见，当时宫廷装裱是按书画的年代、优劣、裱式而规定分别用多种不同的绫锦纸、轴头、木杆装裱。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。并系御题签各书妙字。

用刻丝作楼台锦褙，青绿簪文锦里，大姜牙云鸾白绫引首，高丽纸褙，出等白玉碾龙

簪顶轴^{或碾花}，檀香木杆，铜匣盛。

次等晋、唐真迹^{并石刻晋唐名帖}。

用紫鸾鹊锦褙、碧鸾绫里，白鸾绫引首，蜀纸裱，次等白玉轴，引首后裱卷缝，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。

用皂鸾绫褙，碧鸾绫里，白鸾绫引首，夹背蜀纸裱，玉轴或玛瑙轴。

诸如此类，使我们可以看出宋时装裱的风格，一般的是天地色重，隔界色浅。

在这篇文章中还载有当时御府明确规定，在装裱前代作品时，应将书画的题跋，印识拆去。有的降付庄宗古、曹勋、宋覬、张俭、龙大渊等人验讫装褙，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”。如此使宋以前的装裱形式遭到严重的破坏，对考察宋以前装裱形式、风格、色调来说也是一个极大的损失。

绍兴御府不仅对装裱书画的用料如此讲究，对于书画的装裱尺寸也有严格的定式，如所规定的：

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。

经带四分。

上褙除打撒竹外净一尺六寸五分，下褙除上轴外净七寸。

又如：

横卷褙合长一尺三寸。^{高者用全幅}引首阔四寸五分^{高者五寸}。

此外，还有碑刻横卷定式，无所不及。

由此可见，宋裱的尺寸比例情况，一般的是，下引首约等于上引首的三分之二；地头长度约等于天头的五分之三。现在装裱书画，尺寸仍基本沿用旧制。

绍兴御府装裱书画，还规定“应古厚纸，不许揭薄，若纸去其半，则损字精神”。还明确提出，在装裱古代作品的时候，为了不致损伤人物精神和花木的浓艳，不得重洗。为了保持作品的本来面目，不得裁去过多。如上几条，除对画不得重洗外，都是有一定借鉴价值的。

宋代的装裱风格，对后来都有着巨大的影响。至今，我们常把一些画心比较宽的横幅裱成“宣和裱”（又称宋式裱）。这种裱式是北宋末期出现的一种装裱形式。但从在山西雁北地区应县木塔发现的仍带有原裱的辽代木印著色佛像画来看。画心高七十二公分，宽三十六公分，完全用墨地白花麻纸裱，有边的为三公分，有的则没有边，仅在画心上端粘十二公分的天头，画心下端余出的素纸上粘一根刮去外皮的、直径为零点八公分的荆条小杆，天头处也不上天杆，仅见一小宽带子固定在画上。这种简易的裱件，显然是来自民间，是与宫廷装裱完全不同的另一种风格。我们在张择端《清明上河图》这幅画卷中，可以看到宋时已有装裱的铺店。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”，画片去油法等。总之，在宋代，装裱技艺已被人们广为采用，而且发展到了相当成熟的阶段。查阅宋人的一些文章，屡见论述装裱的章节或片断，有些还是有独到之处。

北宋米芾所著《画史》中的一些论述装裱的片断就是历史上论述装裱的典型著作之一。

元代有关论及装裱的文章,不曾多见,虽有一鳞半爪,也是空空泛论。到了明、清两代,虽多有这方面的著作,尤其,明人周嘉胄的《装潢志》,论述得还比较系统,但鉴于与已日趋衰弱、腐朽没落的封建时代有关,故无大的创新和发展。纵观故宫博物院所藏明、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,给人的印象似乎是当时若有标新立异之风,实则没有大的创新。不过在明清两朝的五百多年里,装裱技艺,已从宫廷延之于广阔的民间,在苏杭、北京、开封一带有了更多的裱画店铺,劳动人民所欣赏的朴素、简易的裱式已广为应用。我国民间惯于张挂的“中堂画”、“条屏”这种形式,就是从明以后才产生的。

根据对明、清两代装裱的原件考察,其裱式用料、尺寸、色调,也不尽相同,甚至可说错综繁杂,光怪陆离,有的裱件则承袭古式,格调富丽,这是宫廷藏画所反映出的一种特征;有的裱件简易,如清代盛行的绫裱粉笺对联及次等锦裱的“寿屏”,还有用布作背,黄绫裱的水陆佛像,色调火暴,格调陈腐,迎合了日趋没落的统治阶级的审美趣味;另外一种朴素的装裱格调,如杨柳青年画、苏州画片,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喜闻乐见的一种形式。

论及明、清两代有关装裱的记载,其内容多是以编纂前人经验成章。但在一些丛书、集子里往往也可以偶然看到一些论述装裱的片断,倒有些参考价值,甚至有的为我们理解唐、宋装裱术语作了注脚。

如明人陶宗仪在《辍耕录》第二十三卷论述《书画标轴》一文中,对于唐宋在装裱书画方面所具有的特征,作了概括地介绍。他说在唐初期,书画都用紫龙凤绫为表,绿文纹绫为里,紫檀云花轴头,白檀木作画轴,牙签锦带。可见装裱工艺精致,色彩绚丽。这大抵是为适应当时画风所形成的一种风格。他又介绍宋御府所藏书画的装裱风格说:“青紫大绫为褙,文锦为带,玉及水晶檀香为轴。”这些对我们研究唐宋装裱工艺的特点,都是十分珍贵的资料。在这篇文章里,他试图为鉴赏家得以考证唐宋书画的依据,把他所见到的四十种裱锦列入其中。如:红偏地杂花、刻丝作楼阁、刻丝作龙水、刻丝作龙凤、紫宝阶地、紫大花、五色簪文、紫小滴珠方胜鸾鹊、紫珠焰、紫曲水、黄雾云鸾……。

他还列举了廿六种用来作引首和托里的绫子。如:碧鸾、白鸾、碧花、姜牙、樗蒲、仙纹、方棋、涛头水波纹等。这些纹地隽秀、题材多样的绫子图案也是我们搞图案创作人员的一份可研究参考的文字资料。此外,对各种轴头、褙纸、轴杆都作了详细地记载。

明代杨慎,在《墨池璫录》及《璫户录》两本著作中,谈到古装裱上各部位的名称,这是古籍上很少见的。譬如,什么叫璫、玉池、引首、打撮?杨慎在《墨池璫录》中说:“海岳书史云:隋唐藏书皆金题玉璫,锦璫绣褙。金题押头也,玉璫轴心也。璫卷首帖绫又谓之玉池,又谓之璫。有球路锦璫^{一有蜀纸锦璫},有楼台锦璫,有樗蒲锦璫。有引首二色者曰双引首,标外加竹界曰打撮,其复首曰褙。……此皆藏书画、职装潢所当知也。”这是精确的解释,解决了我们对古装裱研究中的一些疑问。由此,我们可以判断:

自宋以后,诸书所记“锦璫”,就是我们所称手卷上的“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”。

古人所谓的“打掇竹”，即现在所谓的“天杆”。周二学曾说“掇竹即狭画必钉紫铜四钮”以及一九七四年在辽宁法库县叶茂台辽墓中所发现的两幅绢本画，均为当时原装，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，古人把现称的“天杆”谓之“打掇竹”，是因为用竹子充当天杆的缘故。而“打掇”则具有另一种涵义，即是指镶在画幅四边和隔界与天地头之间的绫绢小边。

所谓的“褙”，即我们现称的“包首”。

在封建社会日趋没落的明清两代，亦有专门论述装裱的文章：如明代周嘉胄写的《装潢志》，清代周二学写的《赏延素心录》。这两篇专著，诚然，文笔简练，论理通畅，论及要领，不失全面，但也远不及张彦远、米芾在这方面论述的那么富有新意，那么尖锐地向从事这一职业的人们提出问题，并剖析之所以应该这样作，而不应该那样作的原因。

与周二学同时代有个叫丁敬的人，看到古代书画，伴随岁月消失，越加朽糜，想必有装潢好手才能挽救这些作品，可是象汤翰凌、偃父叟这样的装潢名将“已渺不可得”，于是就忧虑忡忡，哀叹“烟云黯沮，花鸟深愁”。如果我们将这段话作为对清代后期装裱力量的一个写照，那就说明，装裱技艺在漫长的封建社会里，有它的新生、发展壮大阶段，但时至清代却逐渐衰退了。

二、张彦远、米芾对装裱的贡献

唐张彦远、宋米芾是较早为装裱著书立说的先驱。张彦远的《名画记》及米芾的《画史》中，论及装裱的章节，立意清新，叙述不紊，说理透彻，将装裱的要节处，无不阐述得淋漓尽致，给人留下深刻的印象。

(一)张彦远首次阐明了装裱对保护历史书画遗产的重要意义。他明确指出，“图画岁月既久，耗散将尽，名人艺士，不复更生”，如果“不解装褱者，随手弃捐，遂使真迹渐少”，是十分令人痛心的。同时他指出，如果鉴赏、收藏书画，而不能装褱，或者是对装褱毫无素养，就是一种弊病，不利于鉴赏收藏书画古迹。此论对后人认识装褱与收藏书画的关系，起了很大的积极作用。张彦远还记述了他自青年时代起，为了收集古旧书画，使有价值的古迹不至于随着时间的消逝而消失，常常是获得一卷，遇到一幅，就不分昼夜，孜孜不倦地细心修补装理，这种认真对待古代文物的精神，是难能可贵的。据有关书籍记载，米芾也自理装褱书画。由此可见，张、米二人有关论述装裱方面的文章，之所以有如此深刻的道理，是与他们自理装褱的实际经验分不开的。当然，我们也不能否认他们收藏、装褱是为了“阅玩”，满足个人爱好这一明显意图。但是，他们总结了历史的和个人的装裱经验，供后人采用，对保护历史遗产来说不能不算是一种显著贡献。

(二)张彦远的《论装背裱轴》及米芾《画史》中的有关片断，是今天考察装裱史的一份珍贵的材料。在这些著作中对如何延长古旧书画年限，保证装裱质量方面，都有明显的主张。

关于装裱用糊,张彦远提出的“凡煮糊必去筋”,至今我们也是这样作的,如此能有益于画幅的平度。还说他在制糊时,往往少加入一点细研过的熏陆香粉末,可以永防虫蠹,这一点,并没有引起我们足够的重视。其实,如何解决书画避虫蠹蚀,是一个很值得注意的问题。为了解决这个问题,张彦远提出做画杆也要以“白檀身为上,香洁去虫”,后来的米芾又深入的阐述说:“檀香辟湿气,画必用檀轴有益,开匣有香而无糊气,又辟蠹也。”当然,我们今天装裱书画的数量惊人,提倡都用檀木为轴,并不适当,但装裱那些艺术价值较高的书画名迹作品,则应该如此。

关于装裱用料方面的论述,更是读之有味。为了保护画面色彩,张彦远、米芾强调应用素质较好的生宣纸做画心托纸或复背。反对用绢作背。张彦远说得极为明彻:“勿以熟纸,背必皱起,宜用白滑漫薄大幅生纸。”而且还指出复背纸“若缝缝相当”对画的害处。米芾不仅从正面阐述了不要以绢作背的道理,还从另一方面举例告诫人们。他举王晋卿做例子说,当初王不相信以绢作背会有那么大的害处。后来经过一段时间,看到一幅用绢做背的书法,墨迹都磨在了绢背上,成为大恨,从此再也不以绢作画背了。米芾还举例说,有一个叫君发的人,用了许多钱买下了阎立本的《太宗步辇图》,可就是因为用熟绢通身作背的缘故,致使画面酥落。如今我们观赏此幅画面,不真是斑剥脱落支离破碎了吗!张、米的这一主张,对后来起了深远的影响,许多有价值的书画古迹能够比较完整,而又色彩鲜艳地流传至今,大都是纸背。凡违其论而用绢作背的无不受到一定程度的损伤,有的甚至是黯然失神,面目全非。因此,我们认为新旧纸本书画或绢本新画都不要以绢作背是保护书画的一条重要措施。但有些绢本书画已经酥落或已残破不全的,用绢托或是用绢补脱落处,还是完全有必要的。既是这种情况,如果用绢作复背那也是有害无益。

关于装裱用轴和轴头方面,张、米也是见解一致。从其著作中可以明显地看出,他们反对书画轴身过重或以杂宝为饰,米芾说“轴重损绢”,还说“不然水晶作轴,挂幅必两头坠性重”。文简意明。几句话就把为什么装裱书画不宜用重轴的道理说得很清楚。象这样的小节处,虽不关装裱好坏的要节,但也提示人们注意,反映出张、米对装裱技艺深究到了精微之处。那么,究竟用什么样的轴料为好呢?张彦远倒不是一概反对以其他材料作轴头,他曾说:“小轴白玉为上,水精为次,琥珀为下。”但他肯定地说:“大轴杉木漆头,轻圆最妙。”米芾不仅指出:“苏木为轴以石灰汤转色,岁久愈佳,又性轻。”还说明了用牛角做轴头容易引虫,又有湿臭气的害处。显而易见,张、米就其关于装裱用轴方面的见解,也有益于延长书画寿命。

其他,有关冲洗旧画心和装裱气候的一些论述,同样也是值得我们参考的。

(三)张、米两个博览精鉴,又善装裱的大师,在他们的著作中,不仅就装裱中攸关大节,一一述及,小至画带也考究有论。米芾就曾引赵叔盦的话说:“线褊条阔指半,丝细如绵者,作画带,不生毛。”还说在捆画时不要过分用力,“略略缚之”即可。这样就能避免由于捆缚而损坏画身。特别值得提及的是,张、米二人惜画如命,米芾就曾提出,如果画幅没达到非重裱不可的程度,是不宜随意重装的,他阐明的理由是:“若不佳,换褱一次,背一次,坏屡更矣。深可惜!盖人物精神发彩,花之浓艳蜂蝶,只在约略浓淡之间,一经背多或失之也。”寥寥数语,切中要害,这一观点几乎成为后人所有论述装裱文章所引用。

三、几点启示

纵观装裱历史,说明这门技艺是在漫长的封建社会里形成而又发展的,具有着独特的民族风格和民族气派,这一精湛的技艺,是我国劳动人民智慧的结晶,但是,在封建社会和半封建半殖民地社会里,统治阶级凭借着他们的经济条件和地位,一直使这门技艺为剥削阶级所享用,以此作为满足奢侈生活的一种手段。因此,在一些论述装裱的文章里,必然地带有阶级的烙印,我们就不得不对古代遗留下来的这方面遗产作一番清理,遵照毛主席关于正确对待民族文化遗产方面的教导“批判地吸收其中一切有益的东西”,“取其精华,去其糟粕”。使我们的装裱水平大幅度地提高,更好地为无产阶级文化事业服务。如果,对于民族文化遗产一概采取否定态度,那就抛弃了一些有利于发展这一事业的积极因素,也就无法从民族文化遗产中吸收营养,那么装裱的新形式,新风格就不可能产生。由此可见,在考察装裱历史沿革概况的同时,吸收其有益的东西,是十分必要的。

我们肯定一些人的历史功绩,给予一定的地位是理所当然的,但是,也绝不该被前人立论所束缚,或者把前人的东西捧为金科玉律,千古不变。否则就会裹足不前。同时,我们还应看到历史的局限性。宋代米芾就曾有过这样的一段记载:“赵叔盦收张璪松石一轴,李公瓘家物,已破糜,不可重背。”显然说明在那时,装裱技艺还没有达到经修整使残画复原的水平。因此,即是对一些对装裱有过贡献的历史人物,也不必迷信。

毋庸置疑,今天的装裱技艺,达到了前所未有的新水平。但是,这种新水平是在历史经验、传统宝库的基础上提高起来的。可以说历代的装裱,有其时代的风格、特点,既代代相承,又代代相异,总有些可取之处。

首先应当肯定,唐宋装裱,精心选用绫锦,对于裱好一幅作品起着十分重要的作用。当然,我们反对象宋代绍兴御府所规定的那样,一种绫锦只能用来裱某一品级某一朝代的作品,而不顾其作品色彩是否需要用所规定的绫锦装裱。但是,当时用来装裱的绫锦品种之多,是很惊人的。现在我们可以看到可用来装裱的绫锦品种,却屈指可数。如果,我们准备的绫锦品种,色调比现在更多些,就一定会更适应于繁荣美术阵地的需要。那种只惯用淡青或米色绫绢进行装裱,致使装裱出的书画条幅的色调雷同、缺乏生气的状况是应该打破的。关于装裱绫绢的设色方面,周二学曾说:“天地以好墨染绝黑,或淡月白。”徐悲鸿先生很注重绫绢色彩与画面的调合,他的某些作品就曾用磁青色调的绫绢设计装裱。尝试结果,使装裱的条幅,反而增加了画的明快感,这种用深浅相差悬殊的色调组合在一起的办法,使我们想到,应该托染出更多色调的绫绢来,以适应于装裱各种画幅的需要。

其次,我们应当看到古人根据书画的幅面形式而创作出的一些裱式,是可效法的。众所周知的宋式裱(又称宣和裱)以及手卷、册页等形式,就是明显的例证。这几种装裱形式传至现在,有的是几百年的历史,有的是已有近千年的历史,为什么没有被淘汰,反而成为人们喜欢欣赏的装帧形式呢?我们认为,这主要是据画幅的形状、尺度,决定了装帧形式。假如,是一幅立幅的长条书画,若装裱成“宋式裱”,就如高个子的人,再穿上高跟鞋一样,很不协调。因此,那种往往不根据画心的长短、宽窄、大小而决定装成某一种形式,随意将小幅书画裱成

大幅,或将长幅裱成短幅的偏向都是不对的。也往往有将心爱的盈尺小幅,裱成很长的三色裱,聊凑幅度,结果是欲益反损,弄巧成拙。那么,究竟将画幅装裱成什么形式,或装裱成多宽多长为宜呢?绍兴御府的定式,具有一定的参考价值。

画幅上的轴头如人着冠。一幅画上的轴头,如果是色调、形状、大小都适宜,对画来说,可以起到锦上添花的作用。反之,轴头制品粗劣,既是画幅装裱得再好,也是美中不足。因此,当前,使轴品多样化,是我们应该作的一项工作。考察实物以及书上的记载,自唐以来,在裱画用轴方面,都很讲究,一些好的传统,我们应继承下来。现在我们所用轴头仅柴木一种的单一倾向是多么需要改变啊。历代轴头品目繁多,如:白玉碾龙簪顶轴、白玉碾花轴、玛瑙轴、象牙轴、犀角轴、珐琅轴、红木镶嵌金丝轴、枣木轴以及各种色调的瓷轴等。总之,我们举出这样多的种类,无非是要说明可用来做轴头的材料是很多的。现在即是用石类或瓷类轴,也可想办法,尽量做得轻一些。至于轴头的造型,许多古制精美的轴头也可供我们参考。当前,可以断言把轴头品种丰富起来,不是不容易做到,而是没有去做,或者说还没有引起我们足够的重视。如果我们对装裱用轴也都力求选得精致、美观、大方,必有助于提高裱件的艺术水平。

前人多次指出,书画不是残破到一定程度而重裱的害处,反映出古人对书画重裱的慎重态度,这对于保护书画神采起着积极作用。清人陆时化指出:“书画不遇名手装池,虽破烂不堪,宁包好藏之匣中,不可压以他物,不可性急而付拙工。性急而付拙工,是灭其迹也。”装裱技艺高低,实关书画存亡。装裱人员只有把技能提到一定高度,才不致将稀有的古迹而毁于手下。可是,目前,在装裱过程中,往往为了使古旧字画,干净漂亮一些,使用漂粉水漂洗,如有不慎,会把画纸腐蚀得更加糟朽,这怎么能使古迹墨妙长存于后呢?可见,我们应当认真地总结经验,解决好亟待解决的这个问题,使有价值的书画遗产永放光彩。

如上所述,我国悠久的历史,给我们留下了丰富的历史经验,有关装裱的一些论述,至今并没有完全丧失它的生命力,好的经验,好的传统,仍是值得我们继承发扬并加以革新的。譬如:我们肯定宋代绫锦的花纹图案繁多,但并不是提倡去抄袭历史的花纹图案。而是应赋图案以新的时代气息,创作出更多更好的新题材图案来。我们相信只要坚持不断实践,不断总结经验,不断革新,就一定会把装裱技艺提高到一个崭新的阶段,为提高全民族的文化水平,繁荣社会主义文化事业,做出我们的贡献。

第一章 书画装裱的各种形式及一般程序

中国书画装裱技艺,历史悠久。装潢形式,历经沿革,名目繁多。如今,我们根据书画幅度的大小,张幅的不同,可分别装裱成条幅、画片、手卷、册页等多种便于张挂和欣赏的形式。那么,这些各具特点的书画装裱形式,各需经过哪些工序才得以成就呢?就其条幅、画片、手卷及册页的形式说来,各有区别。而各种形式的装裱过程,又大都有着基本相同的操作程序。以装裱一件条幅为例,就须经过十几道主要工序。手卷亦然。画片、画册工序虽少,也得经过七八道之多。

装裱一件书画,从托心开始,及至完成,一般都要经过托、刺、镶、扶、研光、上杆等六道主要工序。这仅仅是一种极度概括的叙说,掌握这几道工序的操作技能,是对从事装裱人员的起码要求。倘若要将画件装裱得色调雅致平润、板实、美观大方、宜于欣赏,达到使画件锦上添花、延年益存的水平,必须具备两个主要条件。一是材料要好,工具齐备适手。二是具有高超的技艺。本书内容基本是按着操作的顺序,逐段横叙的。读者必会产生杂乱的感觉。若以各种形式一一叙出,必然出现过度的重复,以致文字冗长。故先就装裱形式的一般程序,提纲挈领地简说一遍,以为读者阅读本书之脉络。

平常,如果我们欲将一张皱折不平的书画作品,以彩色绫绢装裱成为一幅可供悬挂的条幅,例如中堂、对联、挂屏、横披等,就要首先进行托画心,上壁待干后,再下壁方裁,配以宽窄合宜、长短适度的绫边和天地头材料,接着进行镶接工序。然后四裁、转边、粘纸串、扶背后再次上壁绷平,然后取下。继而依次研光、批串,配杆(按画幅宽度选好大小合宜的天地木杆,先钉铜缘圈,继之包头,按装轴头)。待上杆浆口干后,即行收卷系缘扎带,包装完成。如(图1)的裱式,工序如下所列:

托心——方裁——刺配镶料——镶嵌——四裁——转边——粘串——配背——扶活——研光——批串——配杆——钉缘圈——包头——上杆——系缘、封箍——扎带,倘若,将一张画心装裱成为普通的绫片,其工作顺序是:

托心——方裁画心——刺配镶料——镶嵌——配背——扶活——方裁

由于画心的幅度、格式不一,可分别装成横片和立片,其形式有如下几种(图2)。

手卷的结构复杂,要把一幅画心裱成手卷,不论是装成大镶套边、小镶套边或小镶撞边(图3)的,其主要工序都基本相同。首先是托心,同时将准备使用的绫绢及尾子用料刷以胶矾水后上壁抻平。然后,按画心幅度和要装裱成的形式分别方裁好画心和天头以及各部分材料,分段镶嵌。嗣后再连接一体。随之稍许打蜡研光,镶接缝处应尽力研平,以便卷紧切削整齐。接着进行转边、套边或撞边。以上工序作完后,再配背,扶活。待干后下壁照上述条幅的工序逐一研光、剔边、批串、配杆等。所不同的是手卷地杆一般用纸卷制成,直径与轴头的直径相等。装裱手卷的工序排列如次: