

中國書畫裝裱



大全

山东美术出版社

杨正旗 著

中国书画装裱大全

山东美术出版社

中国书画装裱大全

杨正旗 著

*

山东美术出版社出版发行

(济南经九路胜利大街 39 号)

山东新华印刷厂德州厂印刷

*

787×1092 毫米 16 开本 19.25 印张 8 插页 330 千字

1997 年 9 月第 1 版 1998 年 8 月第 2 次印刷

印数 5001—10000

ISBN 7—5330—1025—6/J·1024

定价:30.00 元

序

十年浩劫以前，北京故宫博物院的文物修复复制工厂曾经有过一段兴旺发达的辉煌时期。在这个厂里，设置了八个专门修复和复制院藏重要文物的工作室，其中的裱画室和摹画室最容易引起各方面各阶层以及国外文化工作者们的瞩目，因为常有院内外的书画文物精品在这里修复或者复制。能够胜任这些工作任务的则是从南北方汇集来的装裱和摹画高手，特别是在裱画室内，京裱、苏裱和扬裱的师傅们各具其长，各献其才。就在那天时、地利与人和等诸方面完全齐备的条件下，从山东省博物馆派遣来一位品德端正天资聪颖、一看便知是很有出息的青年到这里“留学”，专事学习古代书画文物的修复和装裱的高超技艺，他就是当今国手杨正旗。

正旗先生比我晚吃几年咸盐，青年时代，很有一大段时期我们有缘朝夕相处，在故宫博物院的青年文体活动中，更是常在一起，因为我正在摹画室从郑竹友、金仲鱼二位先生学习临摹复制古书画，就业务工作而言，也几乎是每天都有接触。裱画室中的各位技师，对于装裱技艺也分别持有不同的主张和手法，这是由于他们来自不同的派别。在过去，称苏州裱工为苏帮，称扬州裱工为扬帮，纵然北京的裱工没有“京帮”之称，既然各路英豪都已经聚集在紫禁城，却在无形之中也就有了这番意思。南北方的气温与干湿度历来就有不同，那么，在材料的使用上，例如对待浆糊就总有不同的见解和习惯，是该用小粉浆还是干脆不洗面筋等等，常有类似的争论。于正旗来说，什么样的观点都需要知道。他非常尊重每一位技师，重视每一种主张和技法，潜心学习，写下笔记，以为日后自己独立操作时的必要参考，甚至是重要依据。鉴于工作的需要，同时也是他自身的渴望，两度进京来故宫博物院学习，正旗总是收获甚丰，满载而归。如：他与人合作修复装裱的元代张舜咨所绘《苍鹰梧竹图》，在故宫博物院专家验收时被评为质量甲等，为先于他学装裱的人们所不及。尔后，他又修复过清代高凤翰所绘的《画菊茎萼卷》和方华的《雪梅图》以及明代沈周和清代罗两峰、郑板桥等人的力作。此外，正旗又把他学到手的良好技艺依据装裱道理出色地运用于文物的抢救和修复工作中去，像对在临沂出土的《孙子兵法》和《孙臆兵法》竹简的妥善处理，与有关的同志们一起做出了巨大的贡献，并荣获了山东省科学技术进步奖。是的，基本功不饶人，它也不亏待人，自然法则，古人说是天道，总是要褒奖这样谦虚谨慎、刻苦致学的辛勤劳动者，难道不是吗？！

只有实践而无理论，则实践容易带有盲目性；徒有理论而少实践，则

理论容易带有空洞感。历史上，在装裱行业中的优秀匠师曾经不乏其人，然而可惜的是，他们中间绝大部分人因受时代条件的种种局限而文化水平较低，几乎没有及时总结那些无数的成功经验（包括失败的教训）并从而提炼升华为理论的能力，基本上都是口头教练、把手操作的世代相传。成功的经验固然非常宝贵，而失败的教训似乎比成功的经验更为重要。成功是实体，失败是影子，二者往往是相互伴随，关键就在善于总结，成为规律性的条理。正旗把全部精力奉献于古今书画的装裱事业，但并没有把自己囿于娴熟的技艺和繁忙的任务当中，他纵观悠久的装裱历史，深感有关理论著作的匮乏，并且引以为憾。于是，他在这二十余年的光景之中苦苦追求，孜孜不倦地努力探索，终于在传统的装裱艺术领域中贡献出引人注目的理论研究成果。十几年前出版的《书画装裱》一书，是他的处女作，赢得了广泛而美好的反响，而《〈装潢志〉标点注译》一书，则是正旗在后来于书画装裱理论研究上的又一突破。《装潢志》，系明代周嘉胄所著，我国著名版本目录学家翁方纲和王献唐题识并收藏的全国唯一单行本，具有很高的版本价值和历史地位。为了使装裱事业真正走上有总结有提高、有继承有发展的道路，正旗结合自己长期的装裱实践和理论总结，对《装潢志》一书进行了研究、注译、补遗和校正，付出了很大的心血，取得了可喜的佳绩，被评为山东省社会科学优秀成果奖。他在《书画装裱历史初探》这篇论文中，提出两个新的观点：首次揭示了单纯的悬挂和装饰是书画装裱的早期目的；提出并论证了中国书画装裱的萌芽始于战国时期。这两个新观点，应是他在书画装裱理论上的突出贡献。

正旗在书画的装裱技艺上，有继承也有发展，有传统也有创新。为此，他自己也做到了能书善画，这就能与书画家们共同呼吸，心心相印，就更能有助于在业务上的改进与提高。于是，他所装裱的现代书画作品，博得众多的书画大家的赞美。

古人云：“举前贤之未及，启后学于成规。”正旗在祖国书画的传统装裱技艺中，从实践到理论，从古典到现代，呕心沥血，孜孜以求，取得了承前启后、鼓舞人心的成就。然而，他面对这样足以令人赞叹不已的现实，却还在说“对自己目前的研究并不满意”。作为青年时代的老友，我实在佩服他的远大志向，和学无止境的敬业精神。并衷心祝贺《中国书画装裱大全》的出版。

1996年6月写于津门月牙河畔

刘炳森

目 录

序 刘炳森

一、书画装裱的起源
与历史概况 1

二、书画装裱的设备 11

- (一) 工作室 11
- (二) 墙 面 12
- (三) 裱画台 16
- (四) 晾 架 17
- (五) 木 梯 18
- (六) 拷贝桌 18
- (七) 瓷 缸 19

三、书画装裱的工具 20

- (一) 棕 刷 20
- (二) 排 笔 21
- (三) 裁 刀 21
- (四) 其它工具 22

四、书画装裱的材料 30

- (一) 纸 30
- (二) 绫 30
- (三) 绢 31
- (四) 锦 绫 31
- (五) 锦 31
- (六) 其它材料 31

五、书画装裱的颜料 36

六、书画装裱的浆糊 38

- (一) 粉 浆 38
- (二) 面 浆 39
- (三) 浆糊的存放 39

七、书画装裱形制及品式 42

- (一) 立 轴 42
 - 1. 一色装 42
 - 2. 二色装 42
 - 3. 三色装 42
 - 4. 宋式(宣和)装 44
 - 5. 诗堂装 44
 - 6. 半绫装 44
 - 7. 纸镶绫边装 44
 - 8. 绫镶绢边装 44
 - 9. 集锦装 44
 - 10. 锦眉装 46
 - 11. 间隔一色装 46
 - 12. 框二色装 46
 - 13. 轴 背 46
- (二) 屏 46
 - 1. 屏 条 47
 - 2. 通景屏 48
- (三) 对 联 48
- (四) 卷 轴 48
 - 1. 撞边卷 48
 - 2. 转边卷 50
 - 3. 套边卷 50
 - 4. 卷 背 50
- (五) 横 披 50
- (六) 镜 心 50

(七) 册 页	52	(一) 立轴上墙	107
1. 蝴蝶装	52	(二) 屏对上墙	108
2. 推篷装	52	(三) 卷轴上墙	108
3. 经折装	52	(四) 册页上墙	110
4. 平开册页	54	(五) 横披上墙	110
5. 转边册页	54	(六) 镜心上墙	110
6. 册 面	54	(七) 应注意的问题	111
八、托贴画心	55	十三、下 墙	114
(一) 托画心	55	(一) 立轴下墙	114
(二) 单心上下墙	59	(二) 屏对下墙	114
(三) 局 条	60	(三) 卷轴下墙	115
九、托染材料	63	(四) 册页下墙	115
(一) 托染绫绢	63	(五) 横披下墙	115
(二) 染 纸	67	(六) 镜心下墙	115
(三) 花斑料的再加工	70	(七) 应注意的问题	115
十、镶 嵌	72	十四、研 背	117
(一) 立轴的镶嵌	72	(一) 研立轴	117
(二) 屏对的镶嵌	80	(二) 研屏对	118
(三) 卷轴的镶嵌	82	(三) 研卷轴	118
(四) 册页的镶嵌	87	(四) 研册页	118
(五) 横披的镶嵌	88	(五) 研横披	120
(六) 镜心的镶嵌	89	(六) 研镜心	120
(七) 应注意的问题	90	(七) 应注意的问题	120
十一、覆 背	94	十五、装 活	122
(一) 立轴的覆背	94	(一) 装立轴	122
(二) 屏对的覆背	99	(二) 装屏对	126
(三) 卷轴的覆背	99	(三) 装卷轴	127
(四) 册页的覆背	101	(四) 装册页	128
(五) 横披的覆背	103	(五) 装横披	130
(六) 镜心的覆背	104	(六) 装镜心	131
(七) 应注意的问题	105	(七) 应注意的问题	131
十二、上 墙	107	十六、新书画的去污与修补	133

(一) 去 污	133	(一) 书画装裱的作用	177
(二) 修 补	133	(二) 怎样确定画件装式	178
十七、特种件的托裱	136	(三) 画件如何选料配色	179
(一) 拓片的托裱	136	(四) 裱件不平的原因	179
(二) 折扇的托裱	136	(五) 怎样评品装裱质量	182
(三) 刺绣品的托裱	138	(六) 略谈全色与接笔	182
(四) 印刷品的托裱	138	(七) 初学者怎样入门	184
(五) 板面的粘裱	138	(八) 掌握基本方法后如何进一步提高	187
(六) 照片的粘裱	139	(九) 从装裱现状说起	189
十八、古旧书画的修复	141	(十) 运笔 10 法与运刷 12 法	193
(一) 准备工作	141	二十二、古代书画装裱	
(二) 去 污	142	论著注译	197
(三) 润揭画心	145	(一) 论装背裱轴	
(四) 补画心	147	(《历代名画记》) 唐·张彦远	197
(五) 托画心	150	(二) 论鉴识收藏购求阅玩	
(六) 全补画心	153	(《历代名画记》) 唐·张彦远	199
(七) 应注意的问题	157	(三) 论装背书帖	
十九、出土书画的修复	159	(《书史》) 宋·米芾	204
(一) 现场保护	159	(四) 论装背画	
(二) 清理揭启	160	(《画史》) 宋·米芾	206
(三) 消毒加固	163	(五) 绍兴御府书画式	
(四) 后期修整	163	宋·周密	211
(五) 应注意的问题	166	(六) 装潢志	
二十、裱件的展藏	168	明·周嘉胄	222
(一) 立轴 (包括屏对) 的展藏	168	(七) 赏延素心录	
(二) 卷轴的展藏	171	清·周二学	240
(三) 册页的展藏	172	附 录	254
(四) 横披的展藏	173	一、古代装裱特征与装裱家姓名	254
(五) 镜心的展藏	173	二、古代纸、锦、绫、绢名称	263
(六) 应注意的问题	174	三、书画装裱技术等级标准	279
二十一、裱事琐谈	177	四、日本书画装裱简介	283
		五、书画装裱常用名词术语索引	290
		后 记	299

一、书画装裱的起源与历史概况

书画装裱，是我国独特的传统工艺，具有悠久的历史。它的产生与发展，对于保存灿烂的民族文化遗产，传播人类精神文明，都起了特殊的作用。历代许多珍贵的书法、绘画，乃至书籍、碑帖等，能够幸存到今天，尽管有着各种各样的原因，但是，其中最关键一点，就是因为经过了装裱，由纸、绫、绢等材料，将其背面、四周加以保护的缘故。可以这样说：离开了装裱工艺，就不可能留有现存于世的，如此众多的丹青墨迹。倘若失去了贯串历史的实物资料，拿什么作为学习的范本和借鉴的依据呢？又谈何继承和发扬民族优秀文化遗产。因而，“画赖装池以传”的观点，颇受世人的称道。

除此之外，书画经过装裱之后，还能够提高作品的艺术效果。傅抱石先生曾在《裱画难》一文中说过：“作为一件艺术品，除了画面的艺术水平决定在画家而外，装裱是最重要的一关。”民间广为流传的“三分画七分裱”之说，虽然有些夸张，但从中亦能悟出装裱与书画之间的密切关系。总之，中国书画不经装裱，不能算是一件完整的艺术品。但是，作为装裱的根本目的，还应将保护书画放在首位。唐张彦远说：“夫金出于山，珠产于泉，取之不已，为天下用；图书岁月既久，耗散将尽，名人艺士，不复更生，可不惜哉”^①。这段告诫说明了，早在一千多年前，人们就在关注着书画作品的命运。

随着岁月的流逝，传世的楮素墨迹日趋减少，这是不容回避的客观事实。无论是自然的，还是人为的对书画作品的损伤，所造成的后果都是无法弥补的。自古以来，不知有多少人，经过了多少年，化费了多少心血，才创造并逐步完善了用以延长书画寿命的绝妙手段——装裱^②（亦称装潢^③、装褙^④、装界^⑤、装背^⑥、装造^⑦、装治^⑧，以及潢治、装池、裱背、裱画等）。无数事实表明：尽管人类社会发生了一系列深刻变化，但就对书画保护而言，迄今为止，还未曾出现另一种方法，可以超越或者取代装裱工艺。

关于书画装裱的历史，文字记述甚少，且众说纷纭。许多人以唐张彦远《历代名画记》“晋代以前装背不佳，宋时范晔始能装

① 《历代名画记》

② 装裱之装，应是装饰之意。裱同褙。袖端，衣服的缊（gǔn 滚）边，如褙领。后来作包首讲；书画的最前端或最外边，就是包首的位置。也可引伸为装毕之后包裹起来。

③ “潢”字作积水池讲。即停聚不流的水。《齐民要术·杂说》：“凡潢纸灭白便是，不宜太深。”作染纸讲。古时人们把一种黄檗汁刷到纸上，因其有毒故可以防止虫蛀。这道工序称为“入潢”，通常是由装裱师承担；可以先染后写，也可以先写后染。此种纸称“硬黄纸”或“黄檗纸”。将用这种纸书写的字连装在一起，不就是装潢吗？另外，还有一种解释；明代方以智《通雅》：“潢”犹“池”也，外加缘则内为池，装成卷册谓之“装潢”，亦称“装池”。把画心当作池，四周圈框为池沿，所以又叫装池。

④ 褙（chǐ 尺），作剥夺讲。古时以衣服表示官职，黜革罢官即剥其官服，叫“褙革”。古书画修裱必揭去背纸（比作书画衣服），即指揭裱书画。

⑤ 界，帛书上面画的竖线，称界格。后来人们亦称地域的限隔为界，以及事物的分界。在装裱的发展过程中，用绫、绢等装饰材料将画心隔开，其部位叫“隔界”（即隔水）。这个名称与书籍的栏界似有联系。

⑥ 背，画心背面加托（覆）之后称托（覆）背。含粘合之意。魏晋时已有“背纸皱起”之说。

⑦ 造，带有复制、造假的含意。或是依原件的装裱式样，重新装起来（还旧）。或完全复制。

⑧ 治，治理；修整书画。

背”为依据,将南北朝作为装裱的起始点;其实并不确切。通过考古发现的实物资料分析,说明了书画装裱的起源很早;它是伴随着中国书画艺术的发展和社会的需求,逐渐地形成了一套完整的操作工艺。

一

我国早期的绘画、文字,大都绘制在器物上,镌刻到石头、金属、兽骨以及竹木上,给收藏和传播带来了很大困难。当缣帛问世后,绘画的技法才得以施展与提高,文字也由单一的实用发展成为书法艺术。帛为丝织品,据考古发掘证明,三千多年前的殷代,蚕桑丝织业已有了相当高度的发展。缣帛(及后来的纸张)的发明,无疑是推动书法、绘画艺术的发展,促使装裱工艺降生的重要物质条件。而丝织、造纸与书法、绘画的相互作用,又导致了装裱工艺的升华。

如同其它任何事物一样,书画装裱也有一个从无到有、由浅而深的发展过程;1973年湖南战国楚墓出土的《人物御龙帛画》,为我们认识这个规律性的问题,提供了极可宝贵的原始资料。这件珍贵文物,“最上横边裹着一根很细的竹条,上系有棕色丝绳”^①。后来在长沙马王堆一号汉墓出土的帛画上,又进一步发现:“丁形帛画的顶部裹有一根竹竿,并系以棕色的丝带,中部和下部的两个下角,均缀有青色细麻线织成的筒状绦带”^②。这些具体特征,展示了古人要求观赏绘画的最初动机,对于研究书画装裱的起源,有着十分重要的作用。

“竹条”、“竹竿”,就是现如今裱件上的天杆。笔者曾在唐人写经的卷首处,法库叶茂台辽墓出土的绢画上端,亲眼目睹过竹条被修饰后使用的情形。另外,南宋时,称包天杆为“打撇竹”^③。直到清代还有人管天杆叫“撇竹”。由此可知,竹子曾被最先应用到画件上,并延续了很长时间。究竟何时

被木质天杆所替代,确切时间尚难断定。但是,可以认为与立轴装的出现有关;因相比而言,竹子远不及木料容易钻孔、钉钮,乃至便于悬挂。事过境迁,仍有人将天杆称作“撇竹”,那只是一种惯称的延续,其竹子的实质早已不复存在了。

“丝绳”、“丝带”,今称“绳带”或“绦子”,穿到天杆的铜钮内,便于悬挂。“筒状绦带”,实际上就是“穗子”,它富有浓郁的民族色彩,与我国古代的旌、幡上,常用羽毛、彩带加以装饰的做法,非常相似。目前在日本,仍有在裱件地杆两端的轴头上,饰挂穗子和其它小器物的习惯。

《人物御龙帛画》与《马王堆帛画》,虽然是作为随葬品出现的,且具有明显的旌幡特征。但是,天杆与穗子的使用,对于装裱工艺的发展,起到了明显的启示作用。

通过上述分析,完全可以将书画装裱的历史,推至距今2000多年前的战国时期。从战国至汉已是我国书画装裱的滥觞阶段。而单纯的悬挂和装饰,则是书画装裱的原始动机。如若进一步推论,将盛产竹子,多次出土了我国最早的绘画,并揭示了书画装裱症结的湖南一带,作为装裱工艺的发祥地,也不无道理。

二

书画装裱的历史虽长,但留下来的文字记载并不多,汇集有关资料,概述如下。

张彦远《历代名画记》说:“晋代以前装背不佳”。说明了晋以前已经有了装裱工

① 《新发现的战国楚墓帛画》(《文物》1973年第7期)

② 《长沙马王堆一号汉墓》,文物出版社1973年

③ 撇(音“夜”)同“撵”。《淮南子·泰族训》“所以贵扁鹊者,非贵其随病而调药,贵其撇息脉血,知病之所从生也。”元稹《连昌宫词》“李暮撇笛傍宫墙”也写“撵”用手指按捺。)

艺，只是“不佳”而已，究竟不佳到什么程度，那就不得而知了。梁中书侍郎虞和《论书表》曾讲：“在新装二王书录之外，繇（钟繇，书法家）是拓书，悉用薄纸，厚薄不均，辄好皱起。”唐朝张怀瓘则直接了当的指出：“晋代装书，真草混杂，背纸皱起。”这些描述有助于了解晋代前后的装裱情况。按照一般的常规来分析，晋以前肯定不及晋以后的装裱水平高。对于这一点，在《论书表》的记载中，亦比较清楚；虞和主张“二王缣素书，珊瑚轴二帙，二十四卷；纸书金轴二帙，二十四卷。又纸书玳瑁轴五轴五十卷，皆互帙金题玉躐，织成带。又有扇书二帙二卷，又纸书飞白章草二帙十五卷，并旃檀轴。又纸书戏学一帙十二卷，玳瑁轴”。

关于装裱的历史，张彦远提出“宋时范晔，始能装背。”这个范晔就是大名鼎鼎的南朝（宋）史学家。曾任尚书吏部郎，元嘉初年为宣城太守，后迁左卫将军，元嘉二十二年末，因孔熙先等谋迎立彭城王义康一案牵涉，被杀。著有《后汉书》。无论从哪个角度来看，身处高位的范晔是不可能从事专职的装裱工作。联想到他的经历，喜爱珍藏书画自在情理之中，公务之余，鉴识观赏，并对装裱提出一些见解；或是他曾参与藏品的整理，并在某些画件上留下押署墨迹。不管是什么原因，作为历史上第一位与装裱有关的人物，范晔的特殊地位是不容忽视的。

南朝宋武帝时徐爱，明帝时虞和、巢尚之、徐希秀、孙奉伯，皆擅装裱。梁武帝时，曾命朱异、徐僧权、唐怀充、姚怀珍、沈炯文等，对宫藏书画重加装护。隋炀帝即位后，对内府所藏书画，分为上中下三等，“上品红琉璃轴，中品绀琉璃轴，下品漆轴”^①。并派诸葛颖、江总等监制装背。唐太宗皇帝，令褚遂良、王知敬监领装裱；张龙树、王行真、王思忠、李仙舟等人，都是

当时的良工好手。宋·郭若虚《图画见闻志》就有褚遂良背装顾恺之《清夜游西园图》的记述。而《历代名画记》的作者张彦远，亦是书画装裱的行家里手，曾亲自向唐学习的日本使者传授技艺。唐开元时，四库图书以不同质地、不同颜色的轴、带、签区别之；经库钿白牙轴，黄缥带，红牙签；史库钿青牙轴，缥带，绿牙签；子库雕紫檀轴，紫带，碧牙签；集库绿牙轴，朱带，白牙签。这里所指的“轴”即今日之轴头。“带”即今日之手卷带。“签”则是当作签条使用的硬质小牌。上述内容说明了，书画装裱在隋唐时，有了很大的发展，尤其是唐代更为突出。究其原委，一是帝王的喜好以及宫廷珍藏的需要；另一个是稳定的社会环境。

纵观丰富的书画藏品，唐以前基本都是横幅，因而，卷轴成了主要的装裱形式；如晋·顾恺之《洛神赋图》、隋·展子虔《游春图》、唐·韩滉《五牛图》等。遗憾的是，我们还未曾见到过那时的装裱实物。除了在有关的史料上得到一点信息外，只能间接的从遗存的画面上，去寻觅、领略古装卷轴的风貌。唐·卢楞伽《六尊者像》之“第十一租查巴纳塔嘎尊者”手中，就有一露出轴头的卷子，清晰可辨。所见唐人写经卷，多未经覆背，只是将抄写好的纸张粘连在一起，有的在卷尾加一细木棍，卷首包一竹片，并在竹片与卷首纸接壤处的中部开一小口，穿丝带。诚然，单凭目前所掌握的情况，匆遽下个什么结论，似乎有点过急。但是，对于早期卷轴的特点，亦能略知一二：截止唐初，卷子的外形及轴、杆、带、签与帙，业已齐备，但装裱品式尚不明确。

在纸张发明之前，我国的书籍曾被抄写在竹或木上，前者称简，后者为牍，用丝、苇编联成册；右边是首，左边作尾，篇名题

① 《隋书·经籍志》

写在首端空白简背面，称为赘简。收卷之后，篇名露在外面，其作用如同今日裱件上的签条。这种形式直接影响到后来的帛书和楮书。都穆《听雨记谈》说：“古人藏书皆作卷轴”。我们今天称大部头书籍为一卷、二卷……，就是从卷轴装延续下来的。将书籍装成卷轴，具有便于收藏等优点，与简册相比进步多了。但是，又遇到了新的问题；如要查阅卷尾一句话乃至一个字，必须把整个卷子打开，既费时间，也不利于卷子本身的保护。鉴于此，人们通过不断的实践探索，推出了将书卷前后折叠的“书折”。因大都用以抄写佛经，故称“经折装”。并成为最早的册页装式。

许多实例告诉人们，早期的书籍与书画之间，有着千丝万缕的联系；从唐人抄写的经卷来说，它既是书籍，又可作为书法珍品。而不管归属哪一类，均须用同一种方法进行装裱。种种迹象表明，装裱的最初对象，有相当一部分是书籍。实际上，书籍装裱与书画装裱，原本是一个行当，待印刷术发明后，书籍才由卷形变为叶子，并产生了适合于自身特点的“蝴蝶装”等装帧式样。书籍装裱也就逐渐地从书画装裱派生出来，成为一个单独的行业。尽管如此，它们之间的相互影响，依然十分深刻；无论是职业称呼、操作工艺，或装潢要求等，多有相似甚至相同之处。如北京图书馆藏宋版《文苑英华》，在其副页上有“景定元年十月廿五日装背臣王润照管讫”一行木印，仍以“装背”称之。书籍版式上天头、地脚、书签等许多名称，同装裱格式的叫法是一脉相承的。而册页的经折装、蝴蝶装，则与书籍的装式同出一辙。

屏风画，泛指固定在单扇或联扇木框上的绘画。据讲历史很久，应是受了壁画的影响发展起来的。目前所见的早期实物，是山西魏·司马金龙木板屏风画。作为一种装裱

形式，是指绘制在绢帛上，粘裱在木框上的屏风画。张彦远曾在《历代名画记》中说：“自隋以前多画屏风”。实际上，这种装式的绘画，在唐代依然占据着显著位置，像阎立本、吴道子等大画家的作品，仍以“屏风一片”作为计量单位。

“屏风，言可以屏障也”。亦称“扆”。客厅的装饰物。用木料制作，立放在床榻后面或其它位置，正面粘贴画件。新疆阿斯塔那出土的舞乐屏风六扇，牧马屏风八扇，“有的木框保存完好，还可以看到镶裱的绛紫绫边”^①。为我们认识屏风画的历史面貌，提供了实物资料。另外，从五代王齐翰《勘书图》卷，宋人《十八学士图》卷等，一些绘画作品上，也能目睹屏风画的风采。在诸多的“画中画”中，最有代表性的要属五代周文矩《重屏会棋图》卷了，其画面上大屏风中又套着一个小屏风，故称“重屏”。由于多扇屏风画具有间隔相连的特点，还被巧妙地运用到绘画创作上；著名的《韩熙载夜宴图》，就是在一个长卷上，连续表现了韩熙载与众人喧饮、击鼓、奏乐、跳舞等几个不同场面。

任何装潢形式的出现和发展，都具有明显的时代烙印，除了单纯的艺术需求外，还与当时的社会崇尚、经济基础、生活习惯等若干方面密切相关。如高阁厅堂，裱件就需长阔些，若矮小则显得十分不协调；日本人惯于席地而坐，裱件自然应短一点，否则，会给观赏带来不便。由于屏风画具有一定的实用和装饰价值，受到历代许多人的青睐，以至成为室内设施的一个重要内容。屏风的广泛应用，必然带动着屏风画的装裱，这是顺理成章的事情。

张彦远《历代名画记》，不仅在绘画史

^① 《新疆阿斯塔那三座唐墓出土珍贵绢画及文书等文物》（《文物》1975年第10期）

上占有非常显赫的地位，最难得的是，专篇论述了“装背裱轴”，这在我国历史上还是第一次。所谈制糊、去污、补心、装轴之法，以及收藏、鉴赏要素，精辟简练，至今仍不失指南作用。如“凡煮糊，必去筋”。这是一条被人们公认的成功经验；多少年来，世代相传，不仅播及祖国的四面八方，还漂洋过海受到日本装裱师的认可。在《论鉴识收藏购求阅玩》一节，张氏提出“收藏而未能鉴识，鉴识而不善阅玩者，阅玩而不能装裱，装裱而殊无铨次者，此皆好事者之病也”的观点，卓有见识的将书画的收藏、鉴赏、装裱、品评，有机地结为一个整体。在《叙自古跋尾押署》一节^①，还列举了隋唐时，记有装裱者姓名的卷轴数例。曾见唐·赵文审《莲花经》卷尾，题留“装潢手解善集”六字，亦可印证押署签名之制度的具体年代。在裱件上题写装裱者姓名，如同书画家在其作品上落款一样，不仅可以增强当事人的责任感，还有利于对装裱风格的考证与研究，应当得以提倡；只是落墨（或铃印）的位置，要斟酌适当。从现存资料来看，我国明代一些装裱师，常在卷尾留下自己的姓名。据介绍，日本亦有在裱件木轴上书落装裱者姓名的做法。

五代的历史是短暂的，但在绘画艺术上，却有着显著的进展。周文矩、董源、徐熙、黄筌、荆浩等人，堪称画坛一代宗师，对后世的影响颇深。我们在此并不去评说他们的画技如何，主要想通过这些人的作品形式，去探讨那时的装裱风格。前面曾谈到，卷轴一直是唐以前的主要装裱形式，由于它具有横长、只能平放案头观赏的特点，以及受到纸、绢门幅狭窄所限，难以充分地表现高山峻岭之雄伟和急流飞瀑之磅礴，一句话：气势小。屏风画是可以弥补卷轴画创作上的不足，但又因自身的条件，不宜保存和移动。大概就是在上述思想的指导下，出现

了立轴装（有些是由屏风画改装的）。荆浩《匡庐图》，是目前所见较早的竖幅式画件。而1974年，辽宁法库叶茂台辽墓出土的，当时挂在棺室墙壁上的两件绢本画轴，虽裱工简易，但天地头、杆轴俱全，是已知最早的立轴装裱实物。另据友人相告，曾在宁夏地区见到两件立轴式佛像；未经覆背，画心左右无边，上下镶麻质的黑色“等腰梯型”天地头，亦有天地杆，断为五代遗物。后来，又承蒙业师孙孝江先生介绍，他曾修复过几件“等腰梯型”佛像立轴，画心与天地头是用线缝连在一起的，天头左右两边还挂着二条活飘带。这种异形装式，具有浓郁的宗教色彩和鲜明的地域性特征。它从一个侧面说明了，即是在边远地区，业已萌生了竖幅轴装的意念。

宋代，是我国绘画史上的全盛时期，名家层出不穷；娴熟的笔墨和深广的题材，都大大超越前人。以范宽《溪山行旅图》、张择端《清明上河图》为例，足见一斑。由于几代皇帝嗜画成癖，从客观上对书画艺术的发展，起到了积极的推动作用。书画家增多了，书法、绘画作品必然就多，而与其相伴的装裱业也就随之兴旺起来。北宋时，设置文思院——宫廷手工艺工场，书画装裱亦包括在内；从事此项技能的艺人，以待诏之名列入官职，这在历史上也是比较少见的。据载思陵秘阁的龙大渊、曾纯甫皆精通装背；米芾、赵叔盍等人，对装裱之法亦有独到的见解；尤其是米氏，对装裱颇有研究，所述的许多观点，已成了装裱名言，被人们反复转抄引用。

借助于书画热的东风，宋代的装裱，确乎出现了前所未有的盛况：“其装裱裁制，

^① 在卷尾签署姓名及题写有关文字称跋尾押署。通常称写在书画或书籍、碑帖等后面的文字叫跋，前面的叫题。

各有尺度，印识标题，具有成式”^①。除了常见的卷轴外，米氏父子创造的“横披”^②，驰名的“宣和装”，以及别具匠心的“鱼鳞装”，就像一颗颗璀璨的明珠，光彩夺目，把装裱艺术推向了一个崭新阶段。

“宣和装”，据传是宋徽宗宣和年间出现的一种装裱格式，故以其年号称之。它的做法是，除画心前后镶黄绢隔水和以青绿色绫作天头外，笺纸拖尾，签条贴在前隔水左上方，按固定位置钤盖六枚骑缝章和一方内府收藏章（称为“宣和七玺”）。北京故宫博物院藏北宋梁师闵《芦汀密雪图》卷，较完整地保留了“宣和装”的原貌。这种装式的特点，在很大程度上主要是依赖于七枚印章的作用。尤其是当撞边、转边、套边三种卷轴装式同时并存时，人们很难再从几乎统一的接镶顺序及镶料颜色上去辨认“宣和装”的本来格式。后来，不知从何时起，立轴也有了“宣和装”。它的通常做法是：画心镶接隔水之后，四周套镶古铜色绢边，再镶接天地头（亦有将左右两条古铜色绢边，直通天地头的做法）。宋·张训礼《围炉博古图》的画面上，有一用竹竿挑起的立轴裱件，其装式特点与上述“宣和装”基本相似，唯张氏所画立轴的两条边看不清楚，隔水上下也无窄边。另宋·苏汉臣《长春百子图》卷上，有几个儿童正在观看一幅展开的墨竹立轴；画心上下各镶一条饰料，左右镶通堂边。这些实例告诉人们，宋代的立轴，业已存有几种装式，在尚未单独命名时，统称为“宋式装”或“宋装”，还是比较恰当些。实际上，那种钤盖“宣和七玺”的“宣和装”卷轴，早已不复存在了（复制品除外），现在所指的“宣和装”，大都是对立轴而言。

另据王以坤《书画鉴定简述》称，五代·吴彩鸾《刊谬补缺切韵》卷，是我国仅有的一件“鱼鳞装”手卷，虽经后人重装，仍保留了宋代风格。这种装式是以托好的镶料

纸做衬底，先将第一页单面书写的“叶子”，粘合于卷首之上，然后依顺序在其余“叶子”（均为双面书写）的右口背面抹浆，并以第一页左边为界，将余者一页页等距离、错口粘牢，由卷首至卷尾顺势收卷。因其打开之后，看上去很似错叠的鱼鳞，故称“鱼鳞装”（亦称“龙鳞装”）。这种装式，可以做到既不影响两面阅读，又保持了手卷的外形特征。它充分显示了人们的丰富创造力。但是，由于其存在着收卷后不能保持平整等诸多因素，并未能推而广之。

此外，作为一种特殊现象，应该提到五代·卫贤《高士图》轴。这件纵134.5厘米、横52.5厘米的竖幅绢本作品，宋代时曾被当作横卷装裱，赵佶还在前隔水竖题“卫贤高士图梁伯鸾”八字。后来改为轴装，这些字只好横卧在画件上方。这件实物的存在，能否向人们提示这样一个问题：即在立轴装问世前后，曾有人试图用卷式装来保存竖幅书画，后因这种方法不便于观赏，而自生自息了。诚然，这仅是一种推想而已。这种“竖幅横装”，虽然只是昙花一现，但在装裱史上仍应留有一席之地。

由于宋人常在小幅绢素及团扇上作画，从而促成了“蝴蝶装”册页的问世。这种装式是借鉴了书籍“蝴蝶装”的精髓，无论外观，还是翻动时所呈现的蝴蝶展翅状，基本是一样的。

南宋时，作为士大夫的周密，根据平生所闻，对书画装裱进行过调查考证，写出了《绍兴御府书画式》。文中详尽介绍了宋宫廷装裱情况；什么样的画幅，裱多长，规定的都很具体。如：“小全幅，上引首（即“上隔水”）二寸七分，下引首（即“下隔水”）一寸九分，经带（即“惊燕”）四分，上裱

① 《绍兴御府书画式》

② 即米芾、米友仁。又称大米、小米。

(天头)除打撇竹(天杆)外,净一尺六寸五分,下襖(地头)除上轴(地杆)外,净七分。”“横卷襖合长一尺三寸,引首阔四寸五分。”对于装裱所用不同质地的锦、绫、纸、轴头、轴杆等,也都有细致的描述。总之,为我们了解宋代的装裱风格,展现了极其丰富的文字资料。从中亦可反映出,时至宋代,书画装裱的深度、广度,已经形成了一个十分可观的规模。

1975年,江苏省金坛县南宋周瑀墓,出土了一件卷式《补中太学生牒》。据镇江市博物馆、金坛县文管会发表的简报中说,此卷“楠木卷轴,高33,径1.6厘米,卷轴两端涂紫红色2厘米,外包花绫裹首,高36,长24厘米。”这件《补中太学生牒》是当时人根据原物复制的陪葬品,可能由于时间紧迫,没来得及装裱,只是效仿了卷式的外型。“卷轴两端涂紫红色2厘米”,是用来代替轴头。“花绫裹首”的作用,如同“包首”一样。根据上述情况分析,即便是出土一件经过装裱的卷轴,其工艺也比较简单,多半出自民间裱工之手,绝非御府书画装式。

《补中太学生牒》卷的发现,可以使人们通过实物,去认识南宋卷轴装的有关情况,也为研究装裱史,增添了宝贵的资料。

元代宫廷中没有设立画院,由于绘事淡漠,装裱亦少人顾及。潘天寿《中国绘画史》这样写到:“元崛起漠北,以武力入主中原,自不知文艺为何物,故内府之收藏鉴别,远不如唐宋之淹博;亦无画录记载,以为流传。(略)文宗天历初,置奎章阁,以柯九思为鉴书博士,专事鉴定内府所藏法书名画。皇族贵戚之收藏,亦仅有英宗之姊鲁国大长公主,颇好鉴赏。”这段描述,对于认识当时的社会背景,以及与书画、装裱有关的各种因素,多有帮助。据史料表明,元大德四年,曾将藏于秘书监的书画,精选佳

作,派人送往杭州进行修整装裱。总共装裱画轴、手卷646件。用去了鸾鹊木锦130匹,玉、象牙轴头350对,铜环大小1500个,以及楞木轴杆、天碧绫、黄绫若干。从用料上看,不及宋代丰富多彩,除了单一的织锦,就是天碧与黄绫,没有什么新的突破。

1970年,山东明鲁荒王朱檀墓出土了四件手卷(一件已腐朽),其中宋《葵花蛱蝶》卷(下称《蝶》卷)和元·钱选《白莲》卷的画面,均钤“皇姊图书”朱印,并有冯子振、赵岩的题跋。“皇姊图书”即前面提到的鲁国大长公主的收藏印。冯子振与赵岩均为元世祖时官僚。在重装过程中,未见到前人揭裱痕迹(应是原裱),尤其是《蝶》卷题跋下层,还洇透着墨色,这对于确定装裱的时间下限极为重要。可以肯定的讲,此件裱背于题字之前,最迟也是元代裱工。由于裱件长期受到渗漏滴水的撞击和浸泡,出土时,已无法观其全貌。通过揭裱方知:画心前面曾有过一块绫天头,已经腐烂,只遗留下丝纹在托纸上。尾纸很短,木杆出榫装玉轴头,签条贴在卷首外层,整个裱件卷起来较细。这些装裱特征并无明显的变化,基本是宋代风格的延续。除此之外,明·唐寅《六如居士画谱》所辑元·王思善“装褫定式”,与宋·周密《绍兴御府书画式》所列的装裱规格,几乎完全一样,从中亦能得到明确的答案。大约到元代后期,情况发生了一些变化,至正时杨准在《清明上河图》跋语中说:“且云图初留秘府,后为宫匠装池者,以似本易去而售于贵官某氏”,这段话说明了宫廷已增设了装裱书画的场所。具体事宜可能是由《元史·百官志》中所讲的裱背局负责。更详尽的情况,目前并无太多的了解,但就装裱技艺水平而言,是不会超过宋代的。另外,元末明初之际,有陶宗仪著《辍耕录》,书中谈到一些装裱内容,亦不乏

精辟之句。后来有人将陶氏排在书画装裱大师之列，多半是因他在装裱理论上的建树，如率先总结了“裱背十三科”；即——织造绫锦绢帛，——染练上件，——抄造纸札，——染制上件颜色，——糊料麦面，——糊药矾蜡，——界尺裁板杆帖，——轴头（或金、或玉、或石、或玛瑙、水晶、珊瑚、沉檀、花梨、乌木。每轴只用一色，所以只归一科），——糊刷，——绞练，——绦，——经带，——裁刀。

明代，是装裱艺术发展的一个重要阶段，可与宋代同称为书画装裱史上的黄金时期。由于江南一带得天独厚的地理条件，文人学士蜂拥而至，书画名家层见叠出；如沈周、文征明、唐寅、仇英等人为代表的明四家，以及吴门派、吴派等均来自姑苏这片沃土。因此，时有全国书画家“吴中独居其大半”之说。凭借天时、地利、人和，装裱业犹如雨后春笋，发展迅猛；大小店铺，比比皆是，名师高手，不乏其人。汤翰（人称“汤裱背”）、凌偃、爰叟、强二水、张百川、庄希叔等人，均是闻名遐迩的一代装裱宗匠。正是诸多客观因素的影响，促使清心淡雅、别具一格、以苏州为发祥地的“苏裱”横空出世。“装潢能事普天之下，独逊吴中”。由于苏裱的操作工艺严谨、用料考究，在社会上的声誉与日俱增。

在装裱理论方面，周嘉胄《装潢志》，条理理性较强，分列四十二小节，基本包括了装裱工艺全过程，是一本不可多得的专业工具书。另有屠隆《纸墨笔砚笺》、高濂《遵生八笺》、文震亨《长物志》等，许多人的文章札记，都对书画装裱有所叙论。这也从一个侧面，反映出装裱的盛况。杨慎《丹铅总录》，还对裱件的有关名称作了解释，特录之以资参考；“隋唐藏画皆金题玉躐，锦罽绣褙。金题，押头也；玉躐，轴心也。

罽，卷首贴绫，又谓之玉池，又谓之罽。……有引首二色者曰双引首。褙外加竹界曰打撇，其覆首曰褙。……卷之表签曰检，又曰排。《汉书·武帝纪》金泥玉检，注：检，又曰燕尾，今世书帖签。”

随着竖幅书画增多，“立轴”已是明代的主要装裱形式。长至丈二的画心（多见于书法），屡见不鲜，文征明、米万钟等人都有作品传世。由于丝织技术的改进，面宽五尺左右的大型独幅绢本绘画，亦时有所见。二色装，对于四尺以下画心，比较适宜，如果画心过长，就不便处理了。此时，只有单色镶料的装式才比较合体。这也是一色装盛行的原因。另外，从大量裱件上看到，明中期以后，题识之风颇盛，有的立轴除画面之外，包括圈框在内的空白处，几乎全部被字迹侵占（题写在边料上的字迹称“边题”；题写在隔水上的字迹称“界题”；总称为“圈题”）。重新装裱时，圈框亦当作画心保留下来，形成了圈框外又镶圈框的“还旧套镶”（通常称“还旧”）。为了顺应这股潮流，装裱者在画心上方，加镶一块素白纸（亦有绢、绫及各种笺者），呈正方、长方或圆、菱、折扇等型，称为“诗堂”（亦称“书斗”或“参书”），专供书题，这便有了“诗堂装”。原先固定在立柱上的“楹联”，至明后期，成为人们喜爱书写的一种形式，今日的“对联装”即始于那时。以四幅为起点的“屏条装”，也受到社会的喜爱，曾经久不衰。立轴装的显著特点，还表现在宽边，以及米黄色、淡青色圈框，深蓝色天地头。

作为最古老的装式——手卷，增添了用于题记的“引首”。这种形式在明以前是不曾有过的。它的出现，使手卷的结构更加完整（由天头、隔水、引首、隔水、画心、隔水、拖尾组成）。此外，平轴片逐步替代了使用多年的小轴头（称“出轴”）；木质尾杆的一统天下，也被纸杆所冲淡；卷别子亦堂

而皇之成为实用与装饰的必备物。在装式上，又兴起镶饰绢或绫料的转边卷。这些具体细节的变化，生动地说明了装裱技艺的发展与提高。

册页的装式，从《装潢志》的一段描述，即可了解大体情况：“前人上品书画册页，即绢本一皆纸挖纸镶。今庸劣之迹，多以重绢外折边，内挖嵌。至松江秽迹，又奢以白绫，外加沉香绢边，内里蓝线，愈巧愈俗。俗病难医，愿我同志恪遵古式而黜今陋。但里纸层层用连四，胜外用绫绢十倍。”从所见蝴蝶装（包括后期出现的“五镶式”）实物看，与文字记载基本相符；绫绢嵌身日趋增多，且进行套边。而“推篷装”的问世，又增添了一个新品式，主要原因是折扇字画的兴起，使左右对折的“蝴蝶装”难以奏效。

清代的书画装裱，是在继承前人成果的基础上，稳中有进。据载清内府曾专门邀请苏裱名家秦长年等人，进宫装裱书画珍品，其精湛的技艺，名噪一时；并将苏裱的内涵播及于京都。康熙、乾隆间随着北京琉璃厂的改建，形成了古玩、字画、碑帖等店铺林立的文化街，装裱业也有了长足的发展；由于受到宫廷的影响，逐步形成了古朴庄重的装裱风格，被人称为“京裱”。与先它问世的“苏裱”，一北一南遥相呼应，成为最有代表性的二大流派，至今仍占主导地位。

周二学《赏延素心录》，是又一篇专门论述装裱工艺的著作，涉及到许多令人关注的问题，在装裱史上，具有同《装潢志》一样重要的地位。关于清代的装裱情况，周氏是这样写的：（立轴）“天地以好墨染绝黑、或淡月白。二垂带不必泥古墨界双线，旧裱亦竟有不用者。上下及两边宜用白，大画狭边，小画阔边。如上嵌金黄绫条，旁用沉香皮条边等，古人取以题识。……短帧尺幅，必用仿宋院白细绢独幅挖嵌。其上下隔水，

须就画定分寸，不得因斋阁之高卑意为增减，更不得妄加暋池。”“横卷引首及隔水，用宣德小云鸾绫。暋池用白宋笺、藏经笺或宣德镜面笺。……边用精薄藏经笺，阔止三分，其法以笺裁七分条，两头斜剪，再斜接一分粘画背，余对折紧贴卷边际，则边狭而有力，不但能护画，且无套边苏脱之患。短卷用如前白绫镶高，然后接藏经笺，次用细密绵薄院绢作边，或染皮条黄，或缥色，亦如前边法。复背忌健厚，止用精漫泾县连四一层。卷首用真宋锦及宋绣，然不易得，即胜国高手翻鸿、龟纹、粟地等锦，亦精丽。轴用白玉、西碧为上，犀角制精者，间用之以备，须缩入平卷，才便展舒，勿仿古矗出卷外。古玉签虽佳，但历久则签痕透入画里，为害不小。不如用旧织锦带作缚，宁宽无紧。册页用宣德纸挖嵌，或细密缥白二色绢，忌绫裱。帧若扁阔，必仿古推篷式，不可对折。面用真宋锦为上，次则豆瓣楠或香楠作胎，黑漆退光，贵方平，勿委棱角。面签用藏经笺或白宋笺，随作篆隶直行书标题，不得镌刻。”

另外，《小山画谱》的作者邹一桂，从画家的角度对装裱提出了一些要求，还是很有道理的，亦摘录其中少许附后；“装潢非笔墨家事，而俗手每败坏笔墨，不可不慎。画就即裱，恐颜色脱晕，必须时久。而帚法重轻^①，调糊厚薄，视纸绢之新旧为程度。小幅挖嵌为佳，书斗必须浅色，所镶绫绢非本色亦浅色。轴则花梨、紫檀、黄杨、漆、角者为宜，玉石则太沉重，式尚古朴，勿事雕饰。绢画则绫裱，纸画则绢裱，即用纸裱亦必绫边。上下尺寸，俱有一定，长短不得。古画重装，宜仍托底。珍赏之家，必延良工于室为之，恐一落铺中，易去底纸事作

① 指运用棕刷的方法。