

明代書畫裝裱藝術淺析—以蘇州裝裱為例

**A Brief Analysis of the Mounting Art of Painting and
Calligraphy in Ming Dynasty - Taking Suzhou Mounting as
an Example**

國帥

Guo, Shuai

天津美術學院書畫鑒定與修復專業研究生

徐健國

Shyu, Jiann-Gwo

林業試驗所木材纖維組

摘要

本文以蘇州裝裱為例，從歷史條件、裝裱形制和用料上探究了明代裝裱藝術的基本概況，並從政治制度、經濟發展，人文環境等面向分析了裝裱藝術得以在蘇州產生的原因，而它也因為文人畫的影響，成為我國裝裱流派的代表，其影響所及從清代一直延續到現代，傳統書畫裝裱中仍是以蘇裱雅致為最大宗。

【關鍵詞】書畫裝裱、蘇州裝裱、宣和裝

一、明代蘇州裝裱產生的歷史條件

明代書畫是中國美術史上的一個重要階段，這一時期的書畫在沿襲宋元傳統的基礎上繼續演變發展，以書畫為依託的裝裱業也有新的面貌。隨著商品經濟的發展，一些行業和地區逐漸萌芽，尤以蘇州為最，它獨特的地理與人文環境優勢，自唐代以來工藝就極為發達，而蘇州裝裱作為眾多工藝之一，至明代更是體現出鮮明地域性特色，被稱為“蘇式裝裱”，簡稱“蘇裱”或“吳裝”。明代胡應麟《少室山房筆叢》中稱讚：

「吳裝最善，他處無及。」¹

其裱件平挺柔軟，鑲料配色素雅，裝裱和諧貼切，整舊得法的特點，使蘇裱成為我國眾多裝裱流派中的佼佼者。然而，明代蘇州裝裱工藝的產生和發展與當時特殊的政治、經濟、地域環境和人文環境等諸多因素息息相關。

（一）、政治制度是裝裱發展的先決條件

因明代流傳下來的書畫作品較多，且皇帝大多喜愛繪畫，故把仁智殿作為御用畫院供宮廷畫師在此作畫，並召集專門從事書畫裱褙的工匠，其中就有裱褙匠一職。裱褙匠隸屬於工部，具有專業的造作技術，是手工業的骨幹。因此，宮廷對此制定出一系列的規章制度，在繼承了元代的匠戶制度基礎上，因其所屬系統、服役時間、服役地點和待遇的不同，將他們分為民、軍、匠三等，其中匠戶在戶籍上自成一類，全為手工業者，他們必須在官府的手工業局從事各種手工業活動，而且是世代承襲。這樣為民間手工業市場注入了大量勞動力，極大地促進了地區手工業的發展，尤其體現在商品經濟發達的江南地區。

明代統治階級雖喜愛書畫，但沒有意識到書畫對後世的藝術價值，所以沒有予以足夠重視，內府中的書畫收藏以不同形式流散出去，常常折作俸銀或者充當禮品。因此，大量書畫流入了民間，其中還不乏前代流傳下來的傳世名作，使得市民階級的文化市場空前繁榮，繪畫消費的主體已由宮廷貴族轉向了文人士大夫。

¹ 《書畫裝潢學》，上海書畫出版社，杜子熊著，1986年5月，頁7。

這些文人士大夫對於繪畫的需求增大，從而推動裝裱產業鏈的興盛。

由此可見，明代裝裱業的發展取決於匠籍制度的改革與統治階級對於文化藝術的態度。匠籍制度的改革使工匠在一定程度上擺脫了終年拘禁在手工作坊中的勞役，得以在當值以外的時間自主經營，大量勞動力湧入民間手工業市場，極大地促進了地區手工業的發展。統治階級對書畫藝術的喜愛影響到下層文人士大夫以及民間士紳，書畫的流散使各階層爭相購之，收藏者對裝裱的需求與日俱增，這些都體現了政治制度對裝裱發展和作用。

（二）、經濟的發展為裝裱提供了物質基礎

隨著商品經濟的快速發展，明代的生產力水準相對於以前有較大的進步，手工業部門的規模越來越大，分工越來越細，這就為手工業者提供了相對富裕的生活環境和大量的就業機會。

明代中期，江南地區經濟呈現出多元化的發展趨勢。蘇州作為江南地區的中心日趨繁盛，各地商人紛至沓來，盛極一時。這一時期，絲織業和造紙業都有了明顯進步。在絲織業領域形成了以蘇、杭、嘉、湖等地為中心的絲織品生產交易市場。隨著生產機器的革新，緹花技術進一步提高，使得織出的絲綢紋路多樣，顏色豔麗，一部分用來作為裝裱材料。造紙業方面，明代印刷出版業的發展與日常生活用紙的需求，擴大了對紙張的需要。這個時期，造紙的原料、技術和設備等方面都集歷史上的大成，紙的產量、品質、用途和產地也都比過去任何時期處於更高的發展階段，尤其在江西的鉛山縣，此地的造紙工人已經能夠製造出高品質的竹料紙。明代宋應星在《天工開物》中寫道：

「若鉛山諸邑所造東紙，則全用細竹厚質蕩成，以射重價。最上者曰‘官東’，富貴之家，通刺用之。」²

可見，紙料和絲織品是書畫裝裱的重要載體，紙質的提高延長了作品的保存時間，而精緻的絲織品讓裝裱後的作品更具觀賞性，這些技術上的提高為明代蘇

²《天工開物》，中華書局出版社，宋應星著，1988年2月版，頁83。

州裝裱的發展提供了物質基礎。

（三）、吳中文人書畫鑒藏家的推動

明代中葉，江南蘇州地區經濟發展繁榮，人們不僅僅滿足於基本的物質生活，而且開始追求更高的精神文化生活，這一地區成為當地文人聚會的重要場所，直接推動文化藝術事業的繁榮發展。

一方面，這一時期蘇州地區湧現出以沈周、文徵明為代表的吳門書畫鑒藏家群體，他們的出現使得書畫作品數量激增，而且重視書畫裝裱，他們不僅僅滿足於作品的簡單裝飾，而是要求更好的裝裱品質和樣式上的創新，常常以他們的審美取向共同探討款式與操作流程。在他們的影響下，裝裱風格逐漸定型，形成了具有濃郁地方色彩的裝裱款式。

另一方面，書畫收藏市場的興盛讓越來越多的人著眼於字畫的市場價值，江南權貴往往不惜重金，爭相購買古董奇珍。然而，古代書畫名品留存數量有限，當代名家書畫又供不應求，這樣一來，書畫作偽盛極一時，在蘇州山塘街專諸巷和桃花塢一帶聚集著一批民間作畫高手，專以制作假畫謀取利益為生，其作偽手段和方法也日益成熟，並形成了自己的地區特色，俗稱“蘇州片”。這樣在市場規律的影響下，書畫裝裱依附於書畫作偽的氾濫，無形間也推動了蘇州裝裱產業的發展。

總之，明代裝裱的發展與經濟及政治環境息息相關，商品經濟急速的發展為從事裝裱的手工藝者提供了相對空閒的生活環境和豐富的物質材料，明中後期蘇州以得天獨厚的人文環境為吳中藝術家提供了優渥的創作條件，這些藝術群體直接或間接地推動了蘇州裝裱事業的繁榮。

二、明代蘇州裝裱基本款式及用料

我國傳統的書畫裝裱款式多種多樣，由於書畫作品規格（內容、尺寸、色調）的不同，加之裝裱後在功用上的差異，大致可分為卷、軸、冊三大類，而這三大類隨著人們物質生活、文化水準和審美意識的提高也在不斷變化中。

唐代書畫裝裱的款式，主要是卷軸、冊頁、屏風三大類，其中又以卷軸占多數。到了宋代，書畫裝裱技藝得到空前的發展，形成了一套較為完整的裝裱體系，宮廷設立書畫裝裱作坊，並制定出特定的書畫裝裱格式——“宣和裝”，它代表了北宋書畫裝裱技藝最高的水準。南宋宮廷又根據不同時代，按書畫等級制定了嚴格的裝裱格式，稱為“紹興御府書畫式”，並將裝裱工藝推向了新的高峰。

明代是書畫裝裱的成熟期，其繼承了宋代裝裱的傳統，將不足之處予以改善補充。尤其在明代中後期，書畫收藏在江南地區空前繁榮，伴隨著書畫裝裱工藝的日益精良，逐漸形成明顯地域特色的蘇州裝裱，並主導明代江南地區書畫市場。無論從款式還是用料，都與前代不同，下面分別作比較。

（一）、基本款式

1.立軸

立軸，也稱“掛軸”，是由天頭、地腳、畫心、玉池(畫心四周上下隔水及邊的合稱)組成，適用於懸掛觀賞。由於它具有自身的規律性和時代性，使之成為最普及、款式最多的一種品式，後來的對聯、通景屏也是歸類於立軸內。

宋代是立軸發展的成熟期，天地頭多用龍鳳圖案黑色或深色綾，玉池(隔水圈檔)用白色或月白色。最為著名的是北宋“宣和裝”，其形式一般畫心上下有上下隔水,上下再鑲天頭、地腳，兩邊鑲有褐色小邊，再在天頭加“驚燕”。但據北京故宮博物院王以坤先生書中所說，目前沒有宣和裝立軸實物借鑒，以後歷代所說宣和裝應稱為仿宣和裝似乎較為妥當。

明代繼承了宋代書畫裝裱發展的經驗，其形式一般有兩種，一種是採用仿宣和裝的窄邊，另一種是鑲綾(絹)玉池天地二色裝，天頭一般帶驚燕，在明代文震亨《長物志·裝裱定式》中記載：

「上下天地須用皂綾、龍鳳雲鶴等樣，不可用團花及蔥白、月白二色。二垂帶用白綾，闊一寸許。烏絲粗界畫二條。玉池白綾亦用前花樣。書畫小者須挖嵌，用淡月白畫絹，上嵌金黃綾條，闊半寸許，蓋宣和裱法，用以題

識，旁用沉香皮條邊；大者四面用白綾，或單用皮條邊亦可。」³

這裡天地頭用皂綾，“皂”是指黑色或深色，二條驚燕用白色。

清代週二學對天地、驚燕、邊、軸等尺寸顏色用料上有更為細緻的描述，在《賞延素心錄》中載：

「裱用宣德小雲鸞綾。天地以好墨染絕黑，或淡月白二垂帶，不必泥古，墨界雙線，舊裱亦竟有不用者。上下及兩邊宜用白，大畫狹邊，小畫闊邊……軸首用綿薄落花流水舊錦為佳，次則半熟細密縹絹最熨貼。……軸頭覓官、哥、定窯及青花白地宣磁，與舊做紫白檀、象牙、烏犀、黃楊制極精樸者用之。」⁴

最有力的證據是在明代仇英《清明上河圖》中，見圖 1。



圖 1 “石渠本”《清明上河圖》局部，絹本設色，縱 30.5 公分
橫 987.5 公分，遼寧省博物館藏

圖中描繪的是明代中期蘇州地區的風土人情，其中一幅在一處名為“詩畫古玩”的店鋪中，櫃檯前商家正在向客人展示一幅畫作，從中可以看到上下天地用深色鑲裱，周圍綾玉池用米色或白色，此為兩色裝立軸。另一幅在“典當”二字的店鋪外，一人用杆挑著一幅二色裝立軸，從顏色和形制上看與兩篇文獻中的描述完全相符。

³ 《書畫裝裱技藝輯釋》，上海書畫出版社，杜秉莊、杜子熊著，1993年8月，頁312。

⁴ 同上，頁159。

從以上可以看出，明代不僅書畫裝裱極為普及，而且此款式可能在明代極為流行，讓我們明確瞭解明代蘇州立軸裝裱的基本樣式。

2.冊頁

冊頁最早出現在唐代，是書畫裝裱的又一重要形式。在古代印刷技術未出現時，書籍與書畫作品的裝裱形式都是卷軸，由於人們在翻閱較長的卷軸時十分不便，所以將橫卷式的書籍折疊起來，這就是冊頁的雛形。一般篇幅都不大，用作於小幅書畫作品，易於保存。歐陽修在《歸田錄》中記載：

「唐人藏書，皆作卷軸，其後有葉子，其制似今策（冊）子，凡文字有備檢用者，卷軸難數卷舒，故以葉子寫之。」⁵

由於這種形制最早出現在經卷中，於是被稱為“經摺裝”。

宋代，隨著印刷術的應用，新的書籍裝幀形式開始出現，冊頁形式演變成蝴蝶裝，尤其南宋時期小幅作品居多，這種最適宜用蝴蝶裝，且比經摺裝更為複雜，稱為“開版式蝴蝶裝”。開版蝴蝶裝分兩種，一種是有開身紙，用於畫心尺寸不一致的方形小品，取齊整部冊頁尺寸嵌在開身紙內；另一種是無開身紙，多用於畫心尺寸一致的作品。

明代，冊頁開始真正流行起來，有經摺裝、蝴蝶裝、推篷裝三大形式，其中以蝴蝶裝最為普遍，一般都帶有副頁，正頁則用紙、絹或綾來裝飾開身。如周嘉胄《裝潢志》說：

「前人上品書畫冊頁，即絹本一皆紙挖紙鑲……今庸劣之跡，多以重絹外折邊、內挖嵌。至松江穢跡又奢，以白綾外加沉香絹邊，內裡藍線，逾巧逾俗，俗病難醫。」⁶

因紙料鑲嵌，平整無接縫，更有益於保護畫心，故周嘉胄極力反對用綾絹作

⁵《歸田錄》卷下，“葉子格者”條，《宋元筆記小說大觀》，上海古籍出版社，2001年，頁624。

⁶《裝潢志圖說》，山東畫報出版社，田君注譯，2003年1月，頁44。

嵌身。他又提出：

「願我同志，恪遵古式而黜今陋。但裡紙層層用連四，勝外用綾絹十倍。樸于外而堅於內，此古人用意處。冊以厚實為勝，大者紙十層，小者亦必六七層。裁折之條，同後碑帖。」⁷

其中周氏“樸於外而堅於內”的主張，是裝裱冊頁的基本準則。外，是指畫心四周裝飾的各種鑲料；內，是指托紙和覆背紙。所以只追求嵌身的華麗是不夠的，必須視底子為根本。

另外，他對於冊頁的外殼製作及用料有強調，在《裝潢志·硬殼》中：

「碑帖冊頁之偉觀，而能歷久無患者，功繫硬殼。工倍料增，不敢屬望於裝者。余裝有碑帖百餘種，冊頁十數部。皆手制硬殼。糊用白芨明礬，少加乳香、黃蠟，又用花椒、百部煎水投之。紙用秋闈敗卷；純是綿料，價等劣紙，以之充用，可為絕勝。間用金膏紙……帖冊賴此外護、內護，功莫大焉。各種綾絹，隨宜加飾。」⁸

兩段文字不僅說明了冊頁外殼的重要性，還描述了具體的操作流程及保護方法，對於冊頁的裝裱有著承前啟後的作用。

此外，明代的裝裱師還將一些扇面改裝成冊頁，以推篷裝居多，這是前代所沒有的。

3.手卷

手卷，也稱「長卷」或「橫卷」，是我國書畫裝裱最早出現的一種裝潢形式，也是最為複雜，裝裱難度最大的一種款式。它的特點是不受長度所限，以邊舒展邊捲合的方式欣賞，便於攜帶收藏，但不能張掛。

⁷ 同上，頁 44。

⁸ 同上，頁 50。

手卷的結構主要由天頭、引首、畫心、拖尾組成，中間以隔水相接。最為著名的是北宋年間出現的「宣和裝」，見圖 2，其裝裱款式沿用至今。

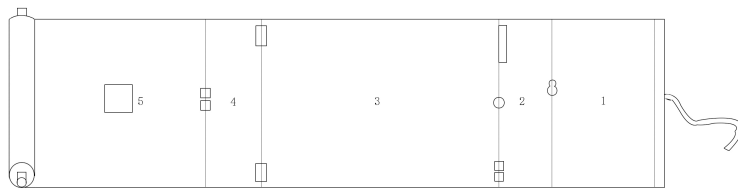


圖 2 宣和裝 1.天頭 2.隔水 3.畫心 4.隔水 5.尾紙(國帥 繪)

北京故宮博物院藏北宋梁師閔《蘆汀密雪圖》被認為是較完整的北宋宣和裝，天頭完全用綾子，前後隔水用黃絹，白麻作拖尾，分五段裝裱，如圖 3 所示。

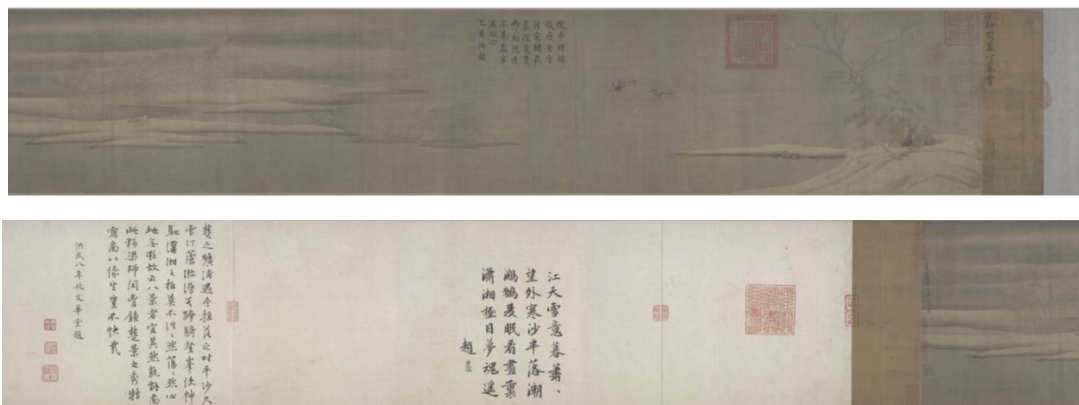


圖 3 蘆汀密雪圖 北宋 梁師閔 絹本設色 縱 26.5，橫 145.6 公分 北京故宮博物院藏

經過北宋的發展,南宋的書畫裝裱更加精美華麗，並有嚴格的規定。可參考《紹興御府書畫式》，這裡不再論述。

明代手卷形制改變較大，其特點是畫心前加引首，在繼承宣和裝小撞邊裝裱形式上，出現一種以綾、絹挖嵌，或綾絹鑲裱取齊並帶翻邊的款式，可見《裝潢志》：

「每見宋裝名卷皆紙邊，至今不脫。今用絹折邊，不數年便脫，切深恨之。古人凡事期必永傳，今人取一時之華，苟且從事，而畫主及裝者俱不體認，遂迷古法。余裝卷以金粟箋用白芨糊折邊，永不脫，極雅致。白芨止可用之于邊。」⁹

⁹ 《裝潢志圖說》，山東畫報出版社，田君注譯，2003 年 1 月，頁 42。

這種形式的出現是為了解決引首、畫心、跋尾的尺寸不一致，用綾絹鑲邊可取得統一尺寸，無論卷軸打開卷起都是整齊的卷軸。這裡周嘉胄主張前代人用紙邊，反對用絹翻邊。可見給予“宋式裱”高度的肯定，同時對本朝裝裱形式非常氣憤，於是親自動手裝裱。

明代軸頭多用平頭且玉質，極少用唐宋出頭形式，天杆大都用檀香木，紮帶為仿古錦帶，多配有玉質、角質及牙質別子。如《賞延素心錄》中所說：

「軸用白玉、西碧為上，犀角制精者，間用之以備。一種須縮入平卷，才便展舒，勿仿古蠹出卷外。」¹⁰

這就是明代手卷的用料。

從以上我們可以看出，明代書畫裝裱的三大款式無論從形制還是用料上，與前代都有較大改變。

（二）、裝裱材料的變化

傳統書畫裝裱是指通過在書畫作品的背後粘貼紙張對書畫本身進行支撐，並在作品四周裝飾紙質或紡織類材料的工藝。直至今日，書畫裝裱的材料離不開紙、綾、絹，它們是書畫裝裱的重要載體。

1.紙

紙是書畫裝裱的基礎材料，不同種類的紙張在裝裱中顯現的作用也各不相同，具體體現在作品托心、托料，再到覆背等重要工序，故紙張的選擇及使用方法直接決定書畫裝裱品質的好壞。

（1）明以前裝裱用紙

最早提到有關裝裱用紙的著作是唐代張彥遠的《歷代名畫記》，在《論裝裱標軸》一節中說：

¹⁰ 《書畫裝裱技藝輯釋》，上海書畫出版社，杜秉莊、杜子熊著，1993年8月，162頁。

「勿以熟紙背，必皺起。宜用白滑漫薄大幅生紙，紙縫先避人面及要節處。」¹¹

這裡熟紙是指二次加工過的紙，而他主張用大幅生紙，也就是未加工過的紙張，此經驗極其寶貴，以至後人承此方法，多用棉料生宣紙托畫心，用竹料連四紙覆背。

在宋代米芾《書史》中也有描述：

「由拳所產麻紙較硬堅損書第一。池紙，勻捶之易軟少毛，澄心其制也。今人以歛為澄心，可笑，一卷即兩分理，軟不耐卷易生毛。古澄心以水洗浸一夕，明日鋪於桌上曬乾，漿捶已去，紙復原性，乃今池紙也，特搗得細無筋耳。古澄心有一品薄者，最宜背書；台藤背書滑無毛，天下第一，餘莫及。」

¹²

此處，米芾明確指出了由拳¹³所產麻紙不適宜裝裱書畫，而主張用“澄心”即“澄心堂”紙¹⁴，或台州藤紙¹⁵。可見，張彥遠和米芾分別從紙張的性質以及種類來告誡世人應注重對紙料的選用。

北宋年間，以竹料為原料的紙張廣泛應用，產地又以浙江所產最佳，南宋陳標《負暄野錄·論紙品》中云：

「越之竹紙，甲於他處。」¹⁶

另外，元代陶宗儀在《南村輟耕錄》卷二十三《書畫裱軸》中也提到：

¹¹ 同上，180頁。

¹² 《書畫裝裱技藝輯釋》，上海書畫出版社，杜秉莊、杜子熊著，1993年8月，204頁。

¹³ 由拳：紙名，為藤紙。《廣輿記》：“由拳山：余杭，旁有由拳村，出藤紙。”《姑溪題跋》：“由拳紙工所用法，乃澄心之餘緒也。但其料或雜，而吳人多參以竹筋，故色下而韻微劣。”

¹⁴ 澄心堂紙：是用楮皮製造的堅牢白淨的紙，古代為書畫專用紙。此紙做工精良，南唐李後主極力推崇。

¹⁵ 台州藤紙：浙江台州一帶以藤科植物為原料抄造的紙張。

¹⁶ 《負暄野錄》，商務印書館，陳標著，1939年12月，67頁。

「罽¹⁷卷紙：高麗¹⁸。罽¹⁹。夾背罽。揩光。」²⁰

以上是有關明代以前書畫裝裱用紙的相關著作，從中我們可以看到，明代以前大多是以麻、藤皮、嫩竹等植物的纖維作為造紙原料製成紙張。

(2) 明代裝裱用紙

明代造紙業非常發達，開始使用青檀皮造紙，這是皮紙技術發展的一大高峰，紙質特點是越來越薄，尺寸越來越大，潔白緊密、堅韌柔軟。到了明代中葉，竹紙技術異軍突起，生產出接近皮紙的“竹料連七”、“竹料連四”等高級竹紙。明代屠隆在《考槃餘事》卷二《紙箋》中說：

「最厚大而好者曰連七、曰觀音紙。……今之大內用細密灑金五色粉箋、五色大簾紙。有白箋堅厚如板，兩面研光如玉潔白。有印金五色花箋，有磁青紙如緞素，堅韌可寶。近日吳中無紋灑金箋紙為佳，松江潭箋不用粉造，以荊州連紙裱後研光、用蠟打各色花鳥，堅滑可類宋紙。新安仿造宋藏經紙亦佳，有舊裱畫卷綿紙作畫甚佳，有則宜收藏之」。²¹

明代最具代表性的是“宣德紙”。宣德紙生產於宣德年間，是一系列加工紙的統稱，包括五色粉箋、灑金箋、金花五色箋、五色大簾紙、瓷（磁）青紙等，其紙質細膩，能充分表現筆墨層次。據沈德符《飛鳧語略》中載：

「宣德紙近年以內府傳出，亦非書畫所需，正如宣和龍鳳箋、金粟藏經箋，僅可飾裝裱耳。」²²

明代方以智《物理小識》中也提到：

¹⁷ 罽：且，書冊或書畫卷軸頭上貼綾之處。

¹⁸ 高麗：即高麗紙。原為書寫紙的一種。我國造紙術傳至朝鮮以後，朝鮮人民利用本國原料製成的具有獨特風格的書畫用紙。

¹⁹ 罽：罽（捐）紙，一種用漿漿過的潔白堅滑的紙。

²⁰ 《書畫裝裱技藝輯釋》，上海書畫出版社，杜秉莊、杜子熊著，1993年8月，235頁。

²¹ 《考槃餘事》，金城出版社，明屠隆著，趙菁編，2012年2月，45頁。

²² 《飛鳧語略》，商務印書館，明沈德符著，王雲五主編，1937年6月，56頁。

「宣德五年造素馨紙印，有灑金箋、五色金粉、瓷青、蠟箋……宣德（紙）陳清款白楮皮，厚可揭三、四張，聲和而有穰。」²³

可見宣德紙的種類很多，原本是專供內府的御用紙，後傳人民間用於裝裱。

元末明初以來，安徽涇縣一直是重要的宣紙產區，其紙張的名稱和用料在不同歷史時期有所不同。元代費著所著《箋紙譜》：

「凡紙皆有連二、連三、連四。」²⁴

另外，清代吳暉在《左司筆記》中也提到江南物產時，也有“清水連四紙二萬張”的說法。從以上記載可以看出，明代前後已有連四紙，且產於涇縣一帶。

連四紙用作裱褙用紙，首見於明代周嘉胄《裝潢志·紙料》，其中記載：

「紙選涇縣連四，或供單，或竹料連四，覆背隨宜充用。餘裝軸及卷冊碑帖，皆純用連四，絕不夾一連七，連七性強不和適。用連四，如美人衣羅綺；用連七，如村姑著布帛。」²⁵

在文章最後，他進一步強調

「畫主必自托心，托畫須用綿紙自備去，庸工必以扛連紙托，或連七紙托。用扛連如藥用砒，永世不能再揭，畫命絕矣（糊中用白芨者其害同也，切須慎之）。連七如用輕粉，雖均有毒，尚可解救。扛連雖與綿紙等價，庸工必不肯易，此可痛恨者一也。」²⁶

與周嘉胄同時代的文震亨在《長物志·卷七》也提到：

²³ 《物理小識》，商務印書館，方以智著，王雲五主編，1937年3月，48頁。

²⁴ 《箋紙譜》，商務印書館，(元)費著著，王雲五主編，1939年12月，78頁。

²⁵ 《裝潢志圖說》，山東畫報出版社，田君注譯，2003年1月，54頁。

²⁶ 同上，66頁。

「國朝連七、觀音奏本、榜紙俱不佳……吳中灑金箋、松江潭箋俱不耐久，涇縣連四最佳」。²⁷

從中可以看出，明代書畫裝裱用紙種類繁多，有涇縣連四紙、供單、竹料連四、綿料、連七紙、扛連紙等，因連四紙潔白勻薄、吸水性佳，易研光，故成為裝裱用紙的最佳材料。

艾俊川先生在《連四紙箋釋》一文中，將連四紙分為兩個種類，即“結連四紙”和“綿連四紙”，《楮書》中載，

「嘉靖四十五年，司禮監取用‘細白結實連四紙十五萬，白棉連四紙一十萬；隆慶四年，取用‘細白結實連四紙八萬，白棉連四紙七萬。』²⁸

等等。可見細白結實連四紙為“結連四紙”，白棉連四紙為“棉連四紙”。文章中又說：

「明代喜用棉白堅厚的連四紙印經」，

可見于明葛寅亮輯《金陵梵剎志》卷四十九附永樂南藏《請經條例》，根據印經所用紙張、裝裱不同，將經書分為三等九號，分別定價，其上等三號皆用連四紙刷印。有云：

「印經用連四紙，共約貳萬捌千張。每壹張足裁經四張，內有尾葉不全多出紙，用印佛頭並背掩面、殼底及襯貼經簽，每百張參錢伍分，共銀玖拾捌兩。」

下注：

「用小樣連四，土名上號大連三，極綿白堅厚。如帶灰竹薄黑，不用此價。」

²⁷ 《長物志校注》，江蘇科學技術出版社，陳植 校注，1984年3月，頁307。

²⁸ 《連四紙箋釋》艾俊川，《文津學志》，2018年8月。

其中「極綿白堅厚」是上好的連四紙，也就是今天常說的白棉紙。而「足裁經四張，《條例》說南藏「經樣長一尺闊三寸三分」，「闊三寸三分」是一頁紙五折後的尺寸，打開為一尺六寸五分，再加上書頁兩端各留出一寸用來粘貼的邊紙，那麼一頁經的尺幅是長一尺、闊二尺，一張整紙就是長二尺、闊四尺。」²⁹這就是明代連四紙的尺寸，與今天的四尺單宣相吻合。

另外，北京故宮博物院劉舜強先生對幾件明清書畫裝裱作品用紙作了抽樣分析：

「在檢測的 17 件書畫裝裱用紙中，有 10 件是純竹紙，這些竹紙用作覆背或托紙，說明明清時期裱褙用紙中竹紙佔有重要地位。」³⁰

其結論與《裝潢志》所說大致相符。

這樣一來我們可以看出，明代書畫裝裱用紙是有選擇性的，而以竹料製的連四紙為最佳。進入清代後，安徽涇縣生產的以檀樹皮加沙田稻草為原料的宣紙開始逐漸開始代替了竹紙的位置，廣泛應用於書畫裝裱中。

2. 綾、絹、錦

綾、絹、錦是用於裝裱書畫四周的絲織面料，需在其反面襯托一層宣紙後方可使用，此外還包括羅、緞、紗等織品。綾絹作為書畫裝裱材料由來已久，早在唐代就已經用於書籍裝幀或書畫裝裱，張彥遠在《法書要錄》中記載：

「至如虹縈系帶，鸞舞錦標。青間綾文，出之衣表」³¹。

明代中期，江南地區的商品經濟最為發達，當地的絲織業已逐漸脫離農業形式，發展成為一種獨立的手工業部門，其中絲織提花技術空前發達。當時還出現了個別絲織業專門化地區，工藝形成派別，必須具備各種條件，包括政治、經濟、

²⁹ 同上

³⁰ 《幾件明清時期書畫裝裱用紙的檢測和相關問題分析》，文物保護與考古科學，2014年5月15日。

³¹ 《法書要錄》，人民美術出版社，張彥遠，1984年5月1日。

文化、地域等，而這些條件，蘇州地區一一具備，從而一舉成為全國最重要的絲織品生產中心和加工基地，取得合適的裝裱材料是非常容易的。明代胡應麟在《少室山房筆叢》中載：

「凡裝，有綾者、有錦者、有絹者，有護以函者，有標以號者。」³²

故蘇州裝裱能自成一派也不足為奇。

(1) 綾、絹

綾，也稱花綾，以蠶絲織成，採用斜紋組織或斜紋提花組織，有花紋圖案，多用於誥敕。宋代陸遊《老學庵筆記》卷六云：

「唐貞元以後，誥敕用花綾。」³³

宋元誥敕仍之以綾，以示皇室之高貴。由於其質地輕薄綿軟，正反面均顯圖案花紋，故成為最傳統、最常用的裝裱材料之一，常見的有雲鶴、雲鳳、冰梅、蟠龍等紋樣。

明代花綾以雙絲或多絲為緯，正面光滑，反面呈格眼狀，且品質很好，多用於裝裱鑲料，周嘉胄《裝潢志》云：

「宣德綾佳者，勝於宣和。糊窗綾其次也。嘉興近出一種綾，闊二尺，花樣絲料皆精絕，乃從錦機改織者，固書畫之華袞也。蘇州機窄，以之作天地，有接縫可厭。須令改機，加重定織者堪用。」³⁴

明人也視綾為富貴的象徵，連明代市井小說《金瓶梅》第 34 回也有記載：

「西門慶書房一明兩暗，明間內……上下放著六把雲南瑪瑙漆減金釘藤

³² 《少室山房筆叢》，中華書局出版社，明胡應麟著，1958年10月，頁23。

³³ 《老學庵筆記》，中華書局出版社，宋陸游著，李劍雄、劉德權點校 1979年11月，頁65。

³⁴ 《裝潢志圖說》，山東畫報出版社，田君注譯，2003年1月，頁56。

絲旬矮矮東坡椅兒，兩邊掛四軸天青衢花綾裱白綾邊名人的山水，一邊一張螳螂蜻蜓腳一封書，大理石心壁畫的幫桌。」³⁵

「天青衢花綾」（天青色四出纏枝花卉案）裱，是當時最流行最昂貴的用料及裝裱方式。可見明人對裝潢用料極為講究。

絹，古時稱其為“縑”，是用桑蠶絲織成的平紋織物，沒有花紋圖案，質地薄挺堅韌，主產於江蘇、浙江，種類上有吳絹、耿絹之分。絹最早用作書畫，但何時用於裝裱已無從考證，但米芾在《畫史·論裝用絹》中載：

「裝裱畫不須用絹，補破碎處用之。絹新時似好展卷，久為硬絹，抵之，卻於不破處破，大可惜。古人畫惜其字，故行間勒作痕，其字在筒瓦中不破。今人得之，卻以絹或絹裱帖所勒行，一時平直，良久於字上裂，大可惜也。紙上書畫不可以絹裱。雖熟絹新，終硬，文縷磨書畫面上成絹紋，蓋取為骨，久之紙毛，是絹所磨也。」³⁶

可見在北宋時期絹已經用於書畫裝裱，但作為書畫家的米芾是極力反對用絹作裱褙，這裡的裱褙是指用絹托畫心，反對的原因在於絹除了自身質地不及宣紙柔軟外，還會因使用稠漿糊而使畫心變硬變脆，不利於書畫作品的保存。而周嘉胄說：「絹用蘇州鐘家巷王姓織者，或松江絹，皆可為挖嵌包首等用。」³⁷這兩條是他們親身參與裱褙總結出來的經驗，對以後歷代裝裱都有指導意義。

（2）錦

錦，古已有之，為緞紋地組織提花織成，通常被用在手卷的包首、冊頁的封面和立軸的錦眉部分。唐代張彥遠《歷代名畫記》載：

「竇師綸，官益州大行台，兼檢校修造。凡創瑞錦、宮綾，章彩奇麗，蜀人至今謂之‘陵陽公樣’，高祖、太宗時，內庫瑞錦對雉、鬥羊、翔鳳、遊麟

³⁵ 《金瓶梅》，齊魯書社出版，蘭陵笑笑生著，1991年2月，頁348。

³⁶ 《書畫裝裱技藝輯釋》，上海書畫出版社，杜秉莊、杜子熊著，1993年8月，頁194。

³⁷ 《裝潢志圖說》，山東畫報出版社，田君注譯，2003年1月，頁57。

之壯創自師綸。」³⁸

可見唐代絲織品豐富多樣。

宋代出現高級絲織品的官方生產機構，專門生產供內府所用的絲織品，這一時期，錦類種類繁多，圖案多樣，上至達官顯貴，下至平民百姓，爭相選購宋錦，名噪一時。元代陶宗儀《南村輟耕錄》中所記載宋代宮廷採用「八花暈」、「宜男」、「寶照」、「練鵲」、「紅遍地芙蓉」、「紅遍地雜花」等錦作為裝裱之用。而明代張應文《清秘藏》中記載的宋錦花紋也多達 40 餘種。宋錦對後世的影響甚巨，基本奠定了織錦業的發展態勢。

明初，宋錦織造技術一度失傳，直到明中期，江南各地競相仿製宋錦，形成規模化生產。織錦工藝基本沿襲了宋錦的藝術特色，紋樣繁複、配色典雅，還出現了大量被賦予吉祥含義的紋樣。明代仿宋錦中尤以蘇州生產最為出名，朝廷在蘇州專設有織造府，並建立了諸多專供皇家使用的織造坊，故有“吳中多重錦”之稱。正德年間，蘇州人王鏊在《姑蘇志》中載：

「惟蜀錦名天下，今吳中所織海馬、雲鶴、寶相花、方勝之類五色炫耀，工巧殊過，猶勝於古。」³⁹

這就為明代蘇州裝裱提供了必要條件。

明代蘇州所產的仿宋錦與宋朝時所產的錦在工藝上大有不同，有大錦和小錦兩種。大錦又稱“重錦”，主要用於名貴書畫裝裱，常用來作手卷包首、冊頁的封面、立軸的錦眉，有時也用作地棍的封頭。小錦又稱盒錦，主要用於鏡片、橫批等小型字畫，為糊囊匣及冊頁等封面時所用。在紋樣與花色上多達十幾個品種，明代屠隆指出：

「古有樗蒲錦，又名闍婆錦，有樓閣錦、紫駝花鸞章錦，朱雀錦、鳳凰

³⁸ 《歷代名畫記》，商務印書館，唐張彥遠著，王雲五編，1936年12月，頁48。

³⁹ 《姑蘇志》，學生書局，明王鏊等修撰，1975年1月，頁498。

錦、斑文錦、走龍錦、翻鴻錦（皆禦府中物），有海馬錦、龜紋錦，粟地錦、皮球錦（皆宣和綾）。今蘇州有落花流水錦，皆用作表首。」⁴⁰

文震亨也在《長物志·裱錦》中說：

「古有樗蒲錦、樓閣錦、紫駝花錦、鸞鵲錦，朱雀錦、鳳凰錦、走龍錦、翻鴻錦，皆禦府中物；有海馬錦、龜紋錦，粟地錦、皮球綾，皆宣和綾，及宋繡花鳥、山水為裝池卷首，最古。今所尚落花流水錦，亦可用，惟不可用宋緞及紵絹等外。帶用錦帶，亦有宋織者」。⁴¹

可見明代仿宋錦紋樣雖多，但僅在書畫裝裱中作點綴之用。

3. 軸頭

軸頭，指安裝在地棍兩頭作為卷舒把柄並起著裝飾作用的附件，其材質有金銀、犀角、珊瑚、象牙、玉石、水晶、瑪瑙、瓷質、木質等，不同的材質體現出藝術作品的名貴程度。

作為裝裱的輔助材料，使用是否得當直接影響裝裱的品質及效果。張彥遠在《歷代名畫記》中載：

「前代多用雜寶為飾，易為剝壞」。⁴²

宋米芾在《畫史》中也說過：“

「若玉軸以古檀為身，檀身重；今卻取兩片剝中空，合柄軸鑿乃輕。輕不損畫。常卷必用桐、杉佳也；軸重損絹。軸不宜用金銀，既俗且招盜，若桓靈寶。不然，水晶作軸，掛幅必兩頭墜，性重……角軸引蟲，又開軸多有

⁴⁰ 《考槃餘事》卷二《畫箋裱錦》，金城出版社，明屠隆著，趙菁編，2012年2月，頁150。

⁴¹ 《書畫裝裱技藝輯釋》，上海書畫出版社，杜秉莊、杜子熊著，1993年8月，頁318。

⁴² 同上，頁181。

濕臭氣。」⁴³

明代蘇裱軸頭用料極為多樣，有犀角、黃楊、紫檀、象牙等，主要根據畫心內容及裝裱形式做搭配。從形式上看，唐代的手卷兩端加軸頭，且多為出頭，而明代及以後的手卷普遍嵌在軸尾與軸平齊，稱為軸片。

軸頭（片）作為裝裱用到的輔助材料之一，實用性非常廣泛，一幅好的作品在搭配上尤其是兩邊軸頭選擇也至關重要。

三、結語

明代是書畫裝裱藝術的成熟時期，特殊的政治環境以及不同階層人民對於裝裱技藝的態度，促使明代書畫裝裱藝術進一步發展，無論從材料還是形制上都在前代裝裱的基礎上給予了補充並臻完善。一方面，江南等地商品經濟迅速發展使收藏的需求量擴大，同時期書畫界形成了影響深遠的著名流派“吳門畫派”，他們對書畫裝裱十分講究，藝術群體與裝裱師之間的互動也愈發頻繁，對裝裱格調的提升起了重要的推動作用。在此期間書畫裝裱的品式有了創新，裝裱師的社會地位也得到提升，甚至許多著名的書畫家本身也是手藝高超的裝裱師。另一方面，在交通不便的古代，蘇州是當時全國重要的絲織品生產和加工基地，而裝裱所需的各類綾絹正是絲織品的加工產物，在蘇州因地利之便，較易取得材料，為裝裱提供了充裕的材料物資。由於諸多因素的影響，促使清新淡雅、別具一格的蘇州裝裱於此時出現，成為我國裝裱的主要流派之一，並影響至現代。

⁴³ 同上，頁 198。

參考書目

- 宋應星，《天工開物》，北京：中華書局出版社，1988。
- 歐陽修，《歸田錄》，載于《宋元筆記小說大觀》，上海：上海古籍出版社，2001。
- 張華著、范寧校正，《博物志校正》，北京：中華書局出版社，1980。
- 杜子熊，《書畫裝潢學》，上海：上海書畫出版社，1986。
- 杜秉庄、杜子熊，《書畫裝裱技藝輯釋》，上海：上海書畫出版社，1993。
- 田君，《裝潢志圖說》，山東：山東畫報出版社，2003。
- 陳櫛，《負暄野錄》，上海：商務印書館，1939。
- 屠隆著、趙菁編，《考槃餘事》，北京：金城出版社，2012。
- 沈德符著、王雲五主編，《飛鳧語略》，上海：商務印書館，1937。
- 方以智著、王雲五主編，《物理小識》，上海：商務印書館，1937。
- 元費著、王雲五主編，《箋紙譜》，上海：商務印書館，1939。
- 胡應麟，《少室山房筆叢》，北京：中華書局出版社，1958。
- 陸游著、李劍雄、劉德權點校，《老學庵筆記》，北京：中華書局出版社，1979。
- 蘭陵笑笑生，《金瓶梅》，山東：齊魯書社，1991。
- 王鏊，《姑蘇志》，臺灣：學生書局，1975。
- 陳植 校注，《長物志校注》，江蘇：江蘇科學技術出版社，1984。
- 艾俊川，《連四紙箋釋》，文津學志，2018，頁 155-156。
- 劉舜強，《幾件明清時期書畫裝裱用紙的檢測和相關問題分析》，文物保護與考古科學，2014，5：54-55。

