

乾隆御筆添裝於書畫之裝裱問題探討

On Qianlong's Calligraphy found on the Mounting's Inscription of Paintings

許兆宏

Hsu, Chao-Hung

國立故宮博物院登錄保存處助理研究員

摘要

裝裱時以一段素箋加添於書畫卷首，《石渠寶笈》將此素箋按手卷、冊頁、掛軸等裝裱形式分別稱為「引首」、「前副頁」及「詩塘」。歸納乾隆朝《內務府造辦處各作成做活計清檔》之製作記載，乾隆皇帝（1711—1799）會將御筆以「添裱」、「接裱」、「重裱」、「換裱」、「挖嵌裱」等五項主要裝裱方式，按裝裱形式將御筆做為素箋添裝於書畫上。藉由上述裝裱方式可以讓皇帝在書畫鑑賞時不受幅內餘白的限制而盡情題詠，甚至能加以重裱、更換以滿足他重複品題的癖好。另外，對於一生鍾愛的書畫如唐寅（1470—1523）〈品茶圖〉他利用特定的裝裱方式「挖嵌裱」，透過多則御筆的添裝將帶有複合形式及時間歷程的製作概念融入於該件書畫的裝裱上，得以反映出他以詩文長期投入於文人文化的態度。

不過對於掛軸添加詩塘明代文人直指是「非造極者」，對於如此牽涉品味高低的說法皇帝似乎頗為在意，鮮少評論裝裱事務的他少見地指出古人所言的「玉池」即是「裝池」一語產生的原因。如此一來，各裝裱形式位於卷首、帶有「上方」意象的品題空間便能在宮廷書畫鑑賞的活動中滿足他的品題雅興並做為展示皇權的一項管道。

《歷代名畫記》將書畫「收藏」的品味分為諸多層次，「裝褙」（裝裱）更是列於「識鑒」及「閱玩」之上，身為國家地位最高的大收藏家，乾隆皇帝能以多種的裝裱技法滿足他品題上的雅趣，應足可顯示他對於裝裱工藝已有相當程度的

瞭解及指揮宮廷裱作的能力。

【關鍵詞】 裝池、乾隆皇帝、裝裱

一、前言

十七世紀滿族入主中原，建立二百餘年的王朝，其中在位長達六十三年之乾隆皇帝坐擁豐富的皇室收藏，得以培養出深厚的人文素養，自乾隆八年（1743）起命大臣著手編撰《秘殿珠林》、《石渠寶笈》將宮廷所收藏的歷代書畫梳理成目、品鑑考證，¹是歷任清代皇帝致力於書畫鑑賞博古的代表。

自古文人雅士們相邀共賞彼此珍藏之書畫卷軸，觀後可將心得語句品題於裝裱時所添裝的素箋。此素箋唐人昔稱「玉池」，²宋人又以「暉」來稱呼，³傳至清乾隆宮廷按《石渠寶笈》之編錄是依裝裱形式給予不同的稱謂，手卷類稱為「引首」，⁴冊頁類則為「前副頁」，掛軸類則以「詩塘」表示，⁵乾隆皇帝會將所書御筆按照形式的稱謂添裝於指定書畫上，這於乾隆朝《內務府造辦處各作成做活計清檔》（簡稱《活計檔》）中留有部分的記載。

目前，對於乾隆皇帝的收藏研究、藝術品味不乏來自於他在引首、前副頁或詩塘所留下的品評、題贊詩詞等文字進行探討。⁶在宮廷的書畫裝裱相關研究上，翁宇雯指出宮廷所藏的手卷可從引首有無「宋花邊」來展現乾隆皇帝對特定作品的重視及宮廷選擇作品入藏的過程；⁷石守謙指出唐寅〈品茶圖〉乾隆皇帝將多

¹《秘殿珠林》成書於乾隆九年(1744)，《石渠寶笈》成書於乾隆十年(1745)。《秘殿珠林續編》、《石渠寶笈續編》成書於乾隆五十八年(1793)。

²「古裝裱卷軸引首後以綾貼楮曰暉……唐人謂之玉池。」（明）楊慎，《丹鉛餘錄》，卷三，收入《文淵閣四庫全書電子版》（香港：迪志文化出版有限公司，2006）

³「米芾臨晉唐雜書上等，用紫鸞鵲錦褙，紫駝尼裏，楷光紙暉……降付米友仁親書審定，題於暉卷後。」（南宋）周密，〈紹興御府書畫式〉，《齊東野語》，卷6，收入《書畫裝裱技藝輯釋》（上海：上海書畫出版社，1999），頁211。

⁴手卷為橫幅長卷，展閱時畫幅前方裱以素箋用於題字稱為引首，引首成為手卷定式形成於元末。羅啟倫，《創意師古—元代書法復古下的篆書發展與諸問題》，（臺北市：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2010），頁89-91。

⁵「詩塘」一詞乾隆朝《活計檔》會以「詩堂」表示，本文為求用字一致皆以「詩塘」二字說明，但當引用《活計檔》紀錄時仍會保留原書寫方式而不予以更改。

⁶何傳馨主編，《十全乾隆清高宗的藝術品味》（臺北市：國立故宮博物院，2013），頁75-377。

⁷翁宇雯，〈乾隆朝《活計檔》中的宋花邊〉，《故宮學術季刊》（臺北市：國立故宮博物院，35卷2期，2017），頁141-212。

則題詩共裱於畫作使該畫呈現出不同的新形象；⁸劉芳如則以倪瓚（1301—1374）〈雨後空林〉其添有圓、方兩款詩塘樣式及〈品茶圖〉說明二軸皆為乾隆宮廷書畫裝裱少有的特殊表現。⁹綜合上述研究可以顯示皇帝對於引首、前副頁、詩塘等品題空間不單僅為書寫，更會藉由外形、紋飾或特殊的添裝方式來展現他在書畫鑑賞時的個人品味，加上這類紀錄在清代《活計檔》即屬乾隆朝最為豐富，說明他對裝裱形式內的品題空間是有所重視的。

自古書畫收藏、鑑賞與裝裱工藝密不可分，御筆做為品題空間添裝於書畫時也須倚賴宮中裱作才得以完成，按《活計檔》紀錄皇帝會有數種裝裱方式之指示，各裝裱方式如何反映皇帝的品題需求是本文欲先釐清之問題。在瞭解皇帝對於裝裱方式的運用模式下，唐寅〈品茶圖〉與御筆題詩的共裱樣式被諸多學者認為相當特殊，由裝裱的研究角度這樣的特殊性為何？而在製作上如何呈現皇帝對此幅的裝裱思維也將提出探討。

另外，傅東光研究乾隆內府書畫裝潢時指出，明、清掛軸添加「詩塘」雖很常見，但部份有識之士認為增添後會干擾裝裱追求素樸之格調。即便如此，但皇帝御覽書畫時有隨手提字的雅好，因此滿足皇帝賞玩品題的需要乃是宮中裱作匠役的首要工作，所以宮廷所藏立軸仍多添有詩塘以備皇帝品題之用。¹⁰

傅氏所言的「有識之士」是明代文人周嘉胄（1582—約 1661）將添加詩塘視為「非造極者」，而周氏這項重要的見解也影響到後人評斷乾隆皇帝在書畫裝裱上的品味層次。但以乾隆皇帝致力於書畫鑒賞所累積的藝術涵養，相信他也會意識到自身的態度會有違部分「有識之士」的看法，對於這項問題《御製詩》中有一則他的看法及解釋。再延續傅氏所論，皇帝添加詩塘乃是與他雅好題詠書畫的性格或程度有關，對於這樣的說法是否還有再加解釋的空間，本文也欲加探討。

⁸ 石守謙，〈清室收藏的現代轉化——兼論其與中國美術史研究發展之關係〉，《故宮學術季刊》（臺北市：國立故宮博物院，23 卷 1 期，2005），頁 1-33。

⁹ 劉芳如，〈書畫裝池之美〉，《故宮文物月刊》（臺北市：國立故宮博物院，301 期，2008），頁 100-115。

¹⁰ 傅東光，〈乾隆內府書畫裝潢初探〉，《故宮博物院院刊》，（北京：故宮博物院，118 期，2005），頁 111-140。

二、《活計檔》御筆添裝於書畫的紀錄說明

清宮所藏書畫若添有「引首」、「前副頁」或「詩塘」等在《石渠寶笈》皆有文字內容的詳實輯錄，而御筆做為前述空間添裝於書畫的裝裱紀錄部分記載於《活計檔》內，《活計檔》是「活計房」向內務府堂呈報的稿簿，凡有交辦活計會先由「活計房」登檔後再交由各辦製作。¹¹

負責登錄上述相關紀錄的人員並非固定，但整體來說仍有一致的書寫架構。每則紀錄會先寫出呈交書畫、皇帝御筆，可從物件的計數單位得知交辦前物件的裝裱狀態（如「張」表示尚未裝裱；「軸」、「卷」、「冊」則分指掛軸、手卷、冊頁），紀錄時書畫多會加註品名，但御筆通常不附註內容而僅用「御筆字」或視品題空間的名稱如以「御筆詩塘」概稱，如「高士賞梅圖一軸，御筆詩堂一張，傳旨著將詩堂裱在高士賞梅圖畫上」交辦為例。¹²

部分登錄人員會附註御筆紙材的種類、顏色使交辦內容的描述更為明確。如乾隆三十二年《活計檔》：「御筆粉箋紙詩堂字一張，韓幹明皇舄馬圖掛軸一軸，旨著換裱御筆字詩堂」，¹³而句末的「換裱」則為御筆添裝的裝裱方式。而各紀錄的承作坊主要為技藝首席的如意館、次為啟祥宮，¹⁴但乾隆初年御筆添裝於書畫的交辦尚由「裱作」承製，但日後「裱作」的工作內容逐漸轉為負責乾隆皇帝所書寫的字條、字匾、字對……及臣工奉旨所作之字畫之裝裱，型式多以簡易的「貼落」為主，裱後大致是各生活住所壁上分貼。¹⁵這部分的御筆雖經裝裱但最

¹¹吳兆清，〈清代造辦處的機構和匠役〉，《歷史檔案》，（北京：中國第一歷史檔案館，4期，1991），頁79-89。

¹²《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊7，乾隆元年七月十一日〈裱作〉，頁161。

¹³箋紙的發展在明代時已有多元的種類，不僅用於書寫也可做為裝裱之用，這股用紙風尚也相沿至乾隆宮廷內。乾隆宮廷所用的粉箋紙，是將紙面填塗色粉後，再施以薄蠟研光讓紙面富有光澤，並可於紙面飾以圖樣，乾隆年間所仿製的古箋紙「澄心堂紙」、「明仁殿紙」大致皆此工法，在《活計檔》通常僅以「箋紙」簡稱。而宮廷所製作的箋紙色彩有黃、綠、白、粉紅、淡月白等五種顏色。《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊30，乾隆三十二年十月十三日〈如意館〉，頁843。

¹⁴技藝精湛之匠役多集中於如意館及啟祥宮以製作宮廷所需工藝品。嵇若昕，〈乾隆時期的如意館〉，《故宮學術季刊》（臺北市：國立故宮博物院，23卷3期，2006），頁127-159。

¹⁵清宮「貼落」是由單色裱綾裝飾作品的四邊後，再托裱貼於壁上。如乾隆十一年《活計檔》：「御筆宣紙畫竹葉詩字兩張……傳旨俱鑲藍綾邊托貼欽此。」此件奉旨持赴香山香殿貼上。《清宮內

終並非是添裝於宮中所藏之書畫上，因此不在本文討論範圍內。

三、御筆添裝書畫的裝裱方式

部分研究指出《活計檔》各活計的登錄人員並非固定，在人員文化高低的差異下可能影響檔案的正確性。¹⁶而筆者將相關紀錄與現存書畫比對的過程中整體來說並無嚴重登載不符的情形，因此應無前述疑慮。經查對後，御筆添附於書畫的裝裱方式可通用於各裝裱形式，其內容大致有「添裱」、「接裱」、「換裱」、「重裱」、「挖嵌裱」等主要五類，本節則分為「添裱及接裱」、「換裱及重裱」、「挖嵌裱」等三項次解釋。¹⁷

（一）添裱及接裱

1. 添裱

當御筆「添裱」（或以「添」、「安」、「裱」等字表示），如元柯九思（1290—1343）〈九成宮醴泉銘〉於《活計檔》內記載：「御筆宣文珍秘詩堂字一張，柯九思書九成宮醴泉銘掛軸一軸，傳旨著將……掛軸一軸添安御筆字詩堂」，¹⁸（圖1）是將御筆詩堂添裝於畫幅上方。（若於手卷、冊頁則是位於幅前）

引首、前副頁是裝裱手卷、冊頁時形式構成的必要部分，但掛軸對添加詩塘則無明確的規範，所以御筆才會有加以「添裱」的情形。整體來說，御筆在品題空間所書寫的內容大致有題畫詩、大字題贊及相關收藏題記，而在此空間內增添文字雖然某種程度也是為作品注入一部分的文學情趣，但所題文字的大小、字數及內容若拿捏不當可能導致干擾畫意，因此避免「反客為主」、「文不對題」是品題空間書寫時所應考量的重點。

但以〈九成宮醴泉銘〉的詩塘來說，御筆大字「宣文珍秘」書於鏡面白箋與幅內小楷書體及褐色古紙的對比下顯得格外耀眼，似乎反映出皇帝對於添加詩塘

務府造辦處檔案總匯》，冊 40，乾隆十一年七月一日〈裱作〉，頁 582。

¹⁶翁宇雯，〈乾隆朝《活計檔》中的宋花邊〉，《故宮學術季刊》，頁 141-212。

¹⁷ 本節說明為求清晰，相關所引之紀錄會以掛軸形式為主，手卷、冊頁為輔。

¹⁸ 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 30，乾隆三十二年十月十三日〈如意館〉，頁 846。

所應維持的賓主分際並不以為意。

2.接裱

《活計檔》曾記載到「元人毗盧遮那佛像掛軸一軸，御筆藏經紙字一張，傳旨交如意館將御筆字接裱在掛軸上」，¹⁹紀錄中所指的「接裱」並非「揭裱」的同音異字，²⁰原因乃參考乾隆五十一年《活計檔》中記載：「黃公望富春山居圖手卷一卷隨臣工跋字一張，傳旨交啟祥宮。臣工跋字一張接裱在富春山居圖手卷後拖尾」，²¹根據描述可知紀錄物件為〈富春山居圖〉的「無用師卷」，其拖尾的組成有金士松（1730—1800）題跋於紀錄同年；而乾隆六十一年《活計檔》（即嘉慶元年，1796）另有兩筆「接裱」的手卷裝裱記錄。²²

綜合前述整理可得知「接裱」需將物件連接於畫幅之末（掛軸為下方，手卷、冊頁為後方）才符合皇帝旨意，元人〈毗盧遮那佛像〉的紀錄中雖未於「接裱」加註「後」一字，但根據藏品御題四體書乃確實連接於畫幅的下方，（圖 2）毗盧遮那佛為密教中地位最為崇高的法身佛，²³而乾隆皇帝崇佛、禮佛對於釋道繪畫明顯較少添裱詩塘，²⁴此幅「接裱」的做法亦為少見。

¹⁹《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 45，乾隆四十七年十月二日〈如意館〉，頁 666。「金粟山藏經紙」在《活計檔》中會簡述為「藏經紙」，是與「箋紙」同為御筆經常使用的紙材。藏經紙過往曾為佛經用紙，乾隆皇帝除了認可紙質的優越性外，也會以其歷史背景使與特定宗教意義之作品有所關連。何炎泉，〈澄心堂紙與乾隆皇帝：兼論其對古代箋紙的賞鑑觀〉，《故宮學術季刊》（臺北市：國立故宮博物院，33 卷 1 期，2015），頁 347。

²⁰「書畫性命全關於揭，絹尚可為，紙有易揭者，有紙質薄糊厚難揭者」，「揭裱」是古書畫在修護時的修護步驟，與「接裱」並無關連。（明）周嘉胄，《裝潢志》，收入《書畫裝裱技藝輯釋》（上海：上海書畫出版社，1999），頁 23。

²¹《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 49，乾隆五十一年十二月七日〈如意館〉，頁 600。

²²「御筆林下戲題隨御筆丙辰詩一張，傳旨交如意館將丙辰詩接裱林下戲題後」及「御筆題獅園仿構獅子林前後八景……隨董誥寫御題獅子林十六詠一張，傳旨將交如意館將董誥字一張接裱在御筆題獅園後。」乾隆六十一年十月十五日，第一歷史檔案館藏，〈各作成做活計清檔·乾隆朝〉，微捲第 154 卷。

²³毗盧遮那佛又稱大日如來。李玉珉，〈天子之寶—台北國立故宮博物院的收藏〉，《故宮文物月刊》（臺北市：國立故宮博物院，247 期，2003），頁 47。

²⁴劉迪指出乾隆皇帝對於宗教類書畫題贊多在畫作本幅，僅個別題於詩塘等處，題詩亦少量。《清乾隆朝內府書畫收藏—以〈秘殿珠林石渠寶笈〉為基本史料研究》，（天津：南開大學研究生院博

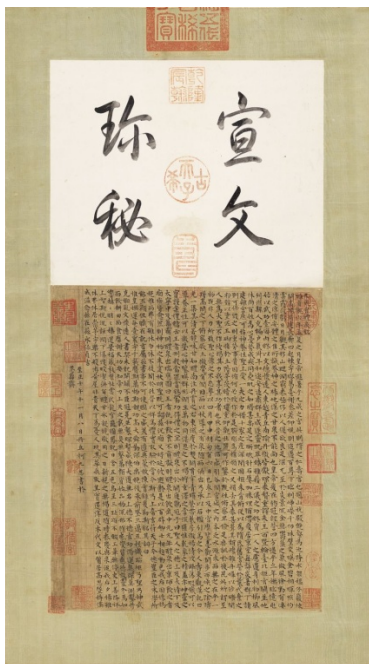


圖 1 元 柯九思 九成宮醴泉銘
國立故宮博物院藏

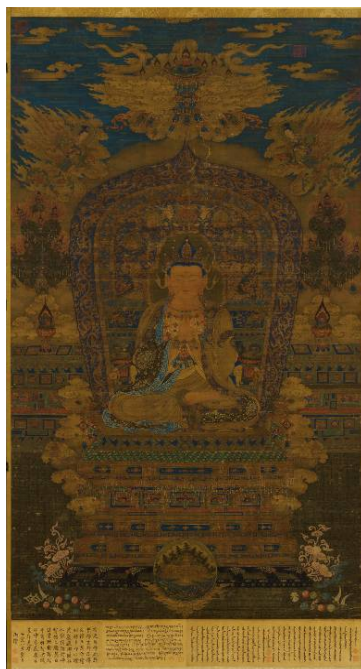


圖 2 元人 毗盧遮那佛像
國立故宮博物院藏

(二) 換裱及重裱

1. 換裱

御筆於書畫「換裱」的製作內容(《活計檔》或以「換」、「換下」等文字記載)，是將該件書畫的品題空間進行新、舊之更替，並在原裱型式下進行局部地改裝。²⁵對於個人鍾愛或收儲於宮廷內重要場所之書畫，乾隆皇帝經常會有重複題詠的行為，引首、前副頁、詩塘的「換裱」也可說是皇帝享受重複題詠所須結合的一種裝裱方式。

胡櫨文研究指出乾隆四十三年至四十七年間(1778—1782)，乾隆皇帝曾命蘇州織造仿製宋緞絲〈開泰圖〉數軸。而乾隆四十五年(1780)御筆曾寫下「泰

士論文，2010)，頁182。

²⁵五代南唐巨然〈雪圖〉《活計檔》交辦提及：「御筆藏經紙詩堂字一張，僧巨然雪圖真蹟掛軸一軸，傳旨將掛軸畫心上御題裁去，將原舊字詩堂齊引首裁去一段換新寫御筆字詩堂仍安在畫上」。按《石渠寶笈續編》記載「原舊字詩塘」是指明代董其昌(1555—1636)所題，舊題詩塘經裁切與換上的御筆詩塘接合後維持原引首(此處引首是指詩塘上方裱綾)之寬度，顯然保留了〈雪圖〉的既有裝裱，即現今所藏樣貌。《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊28，乾隆二十八年十一月六日〈如意館〉，頁77。

兆春祺」四字指示「換裱」元人〈三羊開泰圖〉詩塘，²⁶此軸雖未在該研究中指出與仿製圖像有所關連，但詩塘更換年份不僅恰好與緙絲仿製期程重疊，且「換裱」後皇帝指示交於寧壽宮，即與院仿緙繡〈開泰圖〉添有御製詩版本儲於同處（即退位後的太上皇宮殿）。²⁷對於宮廷的藝術製作乾隆皇帝經常藉由「摹古」來加以創新，可以不難想像皇帝可能在檢閱相關收藏舊作時因雅興促擁而更換昔日舊題。

另一紀錄明文徵明〈茶事圖〉交辦中寫出「御筆詩堂字一張，文徵明茶事圖掛軸一幅，裱時畫心天頭上留白子三分，續入上等換裱」，²⁸換上的御筆詩塘落款於四十五年（1780）與登檔年份相同，但部分書畫的「換裱」在紀錄登載年份與御筆落款時間會有不一致的情況。例如明文伯仁〈新水晴巒〉此軸御筆詩塘署於乾隆十一年（1746）但按紀錄卻曾在三十四年（1769）「換裱」，會發生這樣的情況應非登錄人員的失誤，而是皇帝重新抄錄舊題並按原題所署年份所換上，對於皇帝舊作重書的行為許媛婷指出可能與他要求作品的完美有關，²⁹而〈新水晴巒〉除御筆外畫幅兩側另有五位詞臣共題，（圖 3）在這樣的共置相較下或許的確有這方面的考量。

另外，「換裱」在部分情況下也有沿用舊儲材料來裝裱書畫之意。以「陸遵書宣紙山水畫一張，赫奕山居靜釣圖掛軸一軸，傳旨著將陸遵山水畫用赫奕山居靜釣圖掛軸胎股添邊換裱掛軸一軸」的紀錄來說，³⁰取自於其他字畫上的裱料會

²⁶ 「御筆黃箋帑泰春祺大字一張，元人三陽開泰掛軸一軸，換詩堂得時配囊交寧壽宮續入上等，旨交如意館裱做」《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 44，乾隆四十五年六月十八日〈如意館〉，頁 34。

²⁷ 文中指出《石渠寶笈》紀錄其中〈開泰圖〉清仿本有御製詩者儲於寧壽宮（退位後的太上皇宮殿），其餘則安置於重華宮、乾清宮等重要住所。胡櫨文，〈國立故宮博物院藏緙繡〈開泰圖〉及相關作品研究〉，《故宮學術季刊》（臺北市：國立故宮博物院，37 卷 2 期，2020），頁 135-200。

²⁸ 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 44，乾隆四十五年六月十八日〈如意館〉，頁 34。

²⁹ 許媛婷研究指出，乾隆皇帝在《御筆詩經圖》的裝幀與製作時為求書法作品的完美會有重書的行為。許媛婷，〈書畫合璧：乾隆皇帝與《御筆詩經圖》的裝幀與製作〉，《故宮學術季刊》（臺北市：國立故宮博物院，33 卷 2 期，2015），頁 185-210。

³⁰ 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 27，乾隆二十七年六月二十七日〈如意館〉，頁 195。

統稱「胎股」，³¹雖然並非新品但在妥善收儲下胎股仍可重複使用，而胎股換裱之對象並非限定於臣工，皇帝的作品也會以此方式裝裱。³²

所以「換裱」除了是指將新、舊御筆局部更換外，亦可指舊裱材的再利用，這反映宮廷的裝裱事務皇帝不單僅是決定樣式、製作方式……其中也包含著舊儲材料的控管利用，其意乃如皇帝於〈庫貯〉所下的經常指示「有用處用」，³³在管理的層面上可謂相當細微。

2.重裱

以乾隆三年（1738）進交王原祁（1642—1715）〈山村雨景圖〉、高其佩（1672—1734）〈廬山瀑布圖〉二軸為例，皇帝閱覽後指示「將舊詩堂拆下另換新詩堂重裱見新」，³⁴此交辦首先是要求更換舊詩塘，而句末囑咐「重裱見新」是指二軸更換詩塘後需以「新」裱料重裝，³⁵而非如「換裱」沿以舊材或原裱，這是兩方製作略為不同之處。

按《活計檔》紀錄，進交呈覽的書畫一般而言皇帝會交由裱作視畫作的保存情況自行決定是否重裱。³⁶而〈山村雨景圖〉、〈廬山瀑布圖〉乃為皇帝青宮時期的繪畫收藏，³⁷這些收藏與他日後藝術品味的養成有所關連，從詩塘分別讚譽二

³¹乾隆三十三年《活計檔》記載到：「舊畫掛軸畫心（指畫作）裁下交進胎股做材料用。《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 31，乾隆三十三年九月十五日〈如意館〉，頁 812。

³²「御筆宣紙字一張，蔣廷錫清平富貴圖掛軸交啟祥宮用舊胎股換裱。」《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 33，乾隆三十五年十一月四日〈如意館〉，頁 644。

³³〈庫貯〉為《活計檔》記錄各廠作的材料收貯庫房。乾隆二十五《活計檔》起改稱〈錢糧庫〉。

³⁴「七品首領薩木哈將重裱有御題王麓臺山村雨景圖一軸，廬山瀑布圖一軸，唐岱風雨歸舟圖一軸持進交太監胡世傑呈覽。奉旨將風雨歸舟圖賞唐岱，其餘二軸仍持出，將舊詩堂拆下另換新詩堂重裱見新。」《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 8，乾隆三年八月九日〈裱作〉，頁 196。

³⁵「御臨王帖掛軸用新綾重裱。」《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 30，乾隆三十二年二月十九日〈如意館〉，頁 811。

³⁶首領桂元交沈周畫菜等共三十五件軸卷冊。皇帝傳旨「將掛軸、手卷、冊頁內有應重裱者重裱，應收拾者酌量收拾……」《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 22，乾隆二十二年十一月二十四日〈如意館〉，頁 578。

³⁷弘曆登基繼位為乾隆皇帝之前的三年間（1733-1735）被封為「和碩寶親王」，並賜號「長春居士」。

人詩畫合一及指畫傳神之語，並由皇帝親自指示「重裱」後儲放於重華宮（寶親王時期住所）、編入《石渠寶笈》頭等，對其重視程度不言而喻。

「重裱」指示時若未額外加註新裱料的色澤或款式，應是按宮中常規配以米色、月白色（淡藍）的花綾裱料。但部分書畫在「重裱」時也會呈現皇帝對裱料的偏好要求，例如「董祥歲朝圖畫一軸傳旨著將畫上上詩堂畫綠花邊紅蝠藍雲，下詩堂畫萬字迴紋邊，用錦鑲重裱掛軸一軸」，³⁸（圖4）按藏品現貌上、下詩塘分別有乾隆御筆及詞臣們共題並均按指示繪圖畫邊，而此軸裱料捨常規之花綾改以織錦，傅東光指出對於內府所藏的部分佛畫裝潢皇帝會用織錦營造富麗堂皇的裝裱品味，³⁹〈歲朝圖〉這類富有吉祥寓意的題裁似乎也頗為迎合皇帝這方面的所好而有類似的使用情形。



圖3 文伯仁 新水晴密
國立故宮博物院藏



圖4 宋 董祥 歲朝圖
國立故宮博物院藏

³⁸ 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 22，乾隆二十二年十月二十六日〈如意館〉，頁。

³⁹ 傅東光是以卷覆於掛軸外層的「包首」為例，指出乾隆內府的書畫包首多以素絹為主要材料。而筆者查閱《活計檔》佛畫也有錦裱描述，如「錦邊釋迦佛掛像一軸，石青邊葫蘆龕掛像二軸……」《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 13，乾隆九年五月四日〈皮作〉，頁 19。

（三）挖嵌裱

討論至此，可以歸納出「添裱」、「接裱」主要是區別御筆位於畫幅的上或下端（或前、後端），「換裱」、「重裱」則是有關御筆更換後裱料是否沿用或者見新，以這四種方式應已大致涵蓋御筆添裝於書畫的基本需求。而皇帝再以「挖嵌裱」做為另一種御筆添裱書畫的方式，應與明代文人認為短幅書畫裝裱宜用挖嵌的觀念有關，⁴⁰在倪瓚小品〈江岸望山圖〉所挖嵌的御筆短幀詩箋雖同置於畫幅上方，⁴¹但與常規作法之不同在於詩塘「不須」與畫幅緊密相連，如此也可將御筆視為另幅小品來加以欣賞。在其他的表現方式上，宋蘇軾（1037—1101）〈尺牘〉皇帝將原牋信封所附之一行文字挖嵌於御筆「見真率」之詩塘下，再與本幅等三件小品共裱於同塊裱料，如此將書畫原屬的相關物件集合共賞也是挖嵌工法才能呈現的雅致感受。（圖 5）

另外，品題空間的添置不外乎是位於畫幅的上下端（或前後端），但唐吳道子（？—1792）〈寶積寶伽羅佛像〉此軸未添詩塘但皇帝選擇將御筆詩箋「挖嵌裱」添於左裱綾，同樣的在張照（1691—1745）〈御製讀陶詩〉卷中則於引首之外的裱綾處「前隔水」嵌入御筆，錢選（約 1235—1307 前）〈野芳拳石〉此開折頁則是在畫幅及柯九思所書對題間嵌入一則御筆，（圖 6）這些案例呈現「挖嵌裱」對於御筆添入的位置能有較具彈性的選擇，也就是說當皇帝重複題詠時可於品題空間外的區域持續增添御筆（如畫幅外的裱綾絹或裱紙），這樣代表的書畫作品以唐寅〈品茶圖〉最為人所印象。另外，皇帝對於書寫材質有個人的習慣偏好，利用「挖嵌裱」也能解決部份書畫材質不適書寫的問題。⁴²

⁴⁰「書畫小者須挖嵌」。（明）文震亨，《長物志》（重慶：重慶出版社，2005），頁 74。裱料在鑲接畫幅四邊時，若採一般做法裱料會有相互重疊的連合處，而「挖嵌」則沒有，所以挖嵌的鑲接細節更顯細緻。杜秉莊、杜子熊，《書畫裝裱技藝輯釋》（上海：上海書畫出版社，1999），頁 56-57。

⁴¹「獅子林倪瓚江岸望山圖掛軸一軸，萬壑秋亭圖掛軸一軸，隨御筆詩堂兩張，旨交如意館將御筆字挖嵌詩堂上。」《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 49，乾隆五十一年六月二十九日〈如意館〉，頁 565。

⁴²御筆不直接題詠於裱綾絹上有一部分是因「新綾筆墨不能甚適」（記載於張照〈臨顏真卿爭坐位帖〉董誥代書之邊綾），而皇帝所指的「不適」應是新綾吸墨甚強會讓書寫容易滯塞，所以無法迎合他的書寫習慣，按《活計檔》紀錄宮廷書畫紙絹都需先經上礬加工為「熟宣」、「熟絹」讓墨汁書寫時不易暈散。

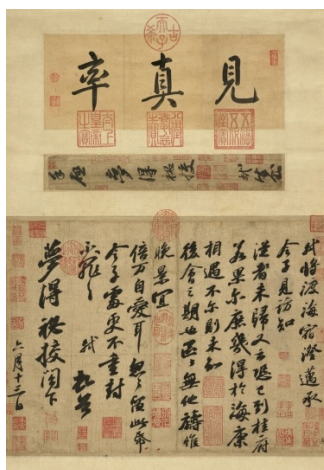


圖 5 宋 蘇軾 尺牘
國立故宮博物院藏



圖 6 宋 錢選 野芳拳石
國立故宮博物院藏

四、御筆添於書畫的裝裱問題

(一) 唐寅〈品茶圖〉的裝裱理念

懸掛於「千尺雪」書齋的唐寅〈品茶圖〉皇帝指示將御筆詩箋以「挖嵌裱」添裝於裱絹上共計十四則，⁴³（圖 7）石守謙指出皇帝將所有題詩與畫作共裱一起反映他投入文人文化的積極態度，而該畫呈現出的新形象使乾隆帝與唐寅合而為一，成為清雅文人文化的新領導人。⁴⁴

然而在裝裱中「引首」、「前副頁」或「詩塘」本就是與畫作共裱的方式，〈品茶圖〉為何能具有與往常不同的「新形象」？以下則由裝裱工藝的研究角度尋找此幅裝裱製作的特殊之處：

1. 賦予裱綾絹時間歷程的功能

將御筆題詠「挖嵌」於畫幅外圍的裱綾絹除了〈品茶圖〉，另有傳元崔彥輔（生卒年不詳）〈溪山煙靄〉及無款識的〈高宗盤山靜夜圖〉。⁴⁵除此之外，存於

⁴³ 《活計檔》關於御筆添裝於唐寅〈品茶圖〉的紀錄並未完全，留有紀錄包含「唐寅品茶圖掛軸一軸，傳旨著將上邊御題字裁下，用藏經紙挖嵌重裱」，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 32，乾隆三十四年四月一日〈如意館〉，頁 496。「唐寅品茶圖一軸隨藏經紙五塊……唐寅品茶圖掛軸挖嵌藏經紙五塊另覆背」，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 37，乾隆三十九年四月七日〈如意館〉，頁 123。

⁴⁴ 石守謙，〈清室收藏的現代轉化——兼論其與中國美術史研究發展之關係〉，頁 1-35。

⁴⁵ 〈溪山煙靄〉御筆裝裱方式與唐寅〈品茶圖〉相同。於乾隆四十七年《活計檔》記載「御筆字

三希堂中的王羲之（303—361）《快雪時晴帖》也是類似的製作方式，⁴⁶（圖 8）這些書畫的共同特色便是受到皇帝重視並且屢屢題詠下才得以形成。但經常與皇帝一同南巡攜行的〈富春山居圖〉其獲得的題詠次數也不在話下，而手卷形式卻較少能產生有如〈品茶圖〉的裝裱樣貌，如此可歸納幾項原因。首先，〈富春山居圖〉其卷幅寬闊加上幅中留有較多餘白，皇帝在品題時仍會以畫幅內為優先選擇，若幅內無空間才會往他處延展；其次，乾隆內府的手卷形式採仿宋式窄邊因此上、下皆無添裝裱綾，有裱綾處僅為「副隔水」且空間相當有限。最後，當幅內、引首空間皆不敷使用時，幅後供為作跋的「托尾」其品題的空間量往往是「引首」所能提供的數倍之餘，按紀錄御筆還能適時「接裱」加以補添。



圖 7 明 唐寅 品茶圖
國立故宮博物院藏



圖 8 晉 王羲之 快雪時晴帖
國立故宮博物院藏

一張，藏經紙五張，崔彥輔溪山烟靄掛軸一軸，傳旨交如意館裱在掛軸兩邊」。《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 45，乾隆四十七年四月九日〈如意館〉，頁 652。

⁴⁶陳葆真研究乾隆皇帝題記王羲之（303—361）〈快雪時晴帖〉區分兩階段，第一階段（乾隆十年前到二十九年，1745 前—1764）指出多篇題記散佈於前後副頁或畫幅中，冊中已幾乎無合適的空白處再供其發揮。第二階段時（乾隆三十年到六十年後，1765—1795 後）每則題記多書於另外一張紙上，並裱貼於標綾的上端或兩側。陳葆真，〈乾隆皇帝與《快雪時晴帖》〉，《故宮學術季刊》（臺北市：國立故宮博物院，27 卷 2 期，2009），頁 127-193。製作紀錄分別有乾隆三十二年《活計檔》「王羲之快雪時晴帖冊頁一冊，御筆字一張傳旨著王羲之快雪時晴帖冊頁挖嵌御筆字」《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 30，乾隆三十二年十二月二十七日〈如意館〉，頁 863。乾隆三十三年《活計檔》「御筆藏經字橫披一張，王羲之快雪時晴帖一冊……旨將御筆藏經紙挖嵌在王羲之快雪時晴帖一冊頁上」。《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 31，乾隆三十三年十二月二十七日〈如意館〉，頁 832。

所以皇帝重視的書畫，包含幅內甚至添裱引首、前副頁或詩塘應都不足以負荷他的品題需求，所以「托尾」這類「次要」的品題空間會更顯重要。而包含手卷的「托尾」，冊頁的「後副頁」都是形式規範內可供品題的次要空間，也都能視題詠需求加添長度或頁次，唯獨掛軸在此方面較受拘限，因此若未添裱詩塘過往文人多會選擇裱綾絹來做為題記之處。就以倪瓚〈竹樹野石〉一軸來說，此幅裱絹上有張照等多人約於雍正、乾隆年間品題落款，對於裱絹的題記無法依其書寫時間而在位置上有所規律的排序性，⁴⁷（圖 9）書寫位置應是各人隨意選擇。

但是一件手卷來說，若歷代多位文人作跋於「托尾」時其詩文數量應也不在少數，而即便書寫年代不同但「托尾」的文字排序並不會因此失序凌亂，一部分的原因在於觀覽手卷時由右至左的開卷方式會讓人作跋時自然地循此方向依序書寫，因此觀看「托尾」便能體會到一種歷代流傳的時間感，相信博覽古今書畫的乾隆皇帝也有所感。在他自身所繪的〈避暑山莊烟雨樓圖〉卷中藉由筆下所繪之景不僅於引首題下「循名寫妙」四字，還利用空間寬裕的「托尾」將數十年間所題寫的相關御製詩文按其年份書錄於後，（圖 10）這樣的排序不僅藉由詩文數量展現他對於此作的喜愛，也代表他長期不懈的學藝態度及成果。



圖 9 元 倪瓚 竹樹野石 國立故宮博物院藏

⁴⁷倪瓚〈竹樹野石圖〉有張照、梁彬、郭朝祚、蔣天寅共書下六則題記於裱絹，左裱絹由上至下按序書寫年份為 1737（張照書）、1734（梁彬書）、1744（郭朝祚書），右裱絹為 1733（梁彬書）、1739（蔣天寅書）、1764（梁彬書），並未有規則的排序性。



圖 10 清 弘曆 避暑山莊烟雨樓圖卷 北京故宮博物院藏
(圖片引用於故宮博物院官網首頁→探索→藏品→繪畫，
<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/233814.html>)

所以當〈品茶圖〉幅內的餘白已不足皇帝題詠時，他承襲以往的做法轉於裱絹上繼續品題，但過往對於書寫裱綾絹的時間歷程似乎沒有約定俗成的做法。此時在他的規劃之下先以中央的詩塘做為起點，再由畫幅兩側以右至左、由上至下按書寫年份謹飭地排列，最後在下方以三則詩箋做為終點，以個人的觀點賦予裱綾絹有如「托尾」般的時間歷程。對於這樣的時間規劃包含〈溪山煙靄〉、〈高宗盤山靜夜圖〉雖然御筆在裱綾絹的添入筆數不盡相同，⁴⁸但這樣的排序仍維持一致的邏輯性。

⁴⁸ 〈溪山煙靄〉現貌全幅共挖嵌的七張藏經紙邱士華指出詩箋書風相近，應是皇帝增補新箋時將原先舊題重新抄錄後重裱，而這樣的作法多出現於靜寄山莊的收藏。何傳馨主編，《十全乾隆高宗的藝術品味》，頁 376。

然而即便將抽象的時間歷程賦予在掛軸的裱綾絹上，但這樣的概念或許只能視為一種架構或是草圖，後續仍需倚賴裝裱方式的製作才能形成有別以往的「新形象」，而這樣的排序邏輯搭配裝裱方式又結合出何種概念則於下節說明。

2. 複合形式的裝裱概念

按《活計檔》記載，〈品茶圖〉裱綾絹的御筆詩箋是經由數次的重裱而逐漸累積數量，皇帝書寫〈品茶圖〉最後一則詩文已為八十七歲之高齡，以詩箋早晚的年份間距來看可達三十餘年，另幅〈溪山煙靄〉也近十五餘年，在這樣長期累積的過程中，皇帝一直堅持以「挖嵌裱」來結合裱綾絹上所規劃出的時間歷程，想像若缺少了「挖嵌裱」添裝方式，其最終成型的樣貌或許會接近於張照〈臨顏真卿爭坐位帖〉董誥（1740—1818）書於裱綾的模式，⁴⁹而這樣似乎又與〈品茶圖〉所呈現的「新形象」略為不同，因此〈品茶圖〉的裝裱之所以能呈現一種特殊氛圍應與皇帝應用「挖嵌裱」讓裝裱形式產生微妙的變化有關。

除了掛軸，「挖嵌裱」在冊頁上也經常應用，而兩種形式雖然使用類似的工法，但冊頁在製作上會要求每折頁的對題不論在尺幅、佈局上都需與另一側的畫作相對應，即便於《快雪時晴帖》皇帝重複題詠所嵌詩箋也仍維持左、右均衡一致的製作原則。這也是說〈品茶圖〉嵌於畫幅兩側的御筆詩箋也融入這樣的配置概念，使得這幅掛軸作品因御筆添裝而有複合形式的概念產生。

為書畫選擇裝裱形式可能有多方的考量，但按常理一件書畫僅能選擇單一形式來進行裝潢，而〈品茶圖〉皇帝是否有意以御筆的添裝營造複合形式的裝裱，或許可由其他書畫的裝裱情形來觀察。首先，當皇帝身份尚為長春居士時曾於唐岱（1673—1752 後）〈松陰撫琴圖〉軸上以「挖嵌裱」添裱圓光詩塘，（圖 11）對此《石渠寶笈》在格式上是將此則御筆以「圓幅」稱呼而非「詩塘」，⁵⁰這顯示圓光形是有別於當時對詩塘外形的認知，這是因為過往明代文人所曾留筆的詩

⁴⁹ 「是醒是醉神全候，不即不離佛偈間，懶筆邊綾命董代，亦因真在意為憫。」此則書於乾隆五十三年（1788）。（清）王杰、董誥等編，《石渠寶笈續編》（臺北市：國立故宮博物院，1971），頁 2927。

⁵⁰ （清）張照、梁詩正等編，《石渠寶笈》（臺北市：國立故宮博物院，1971），頁 677。

塘多以方形為主流，而圓光或紈扇形的品題則多出於冊頁的對題中，這是因對應裝裱圓光或紈扇形的書畫而來。

雖然詩塘以方形為主流，但內府收藏的趙伯駒〈漢宮圖〉仍有少見的紈扇形詩塘，（圖 12）這是因為將原屬冊頁的單開折頁拆分為兩幀改軸而來（因詩塘與畫作的裝裱皆呈現相對應的尺寸及外形）。⁵¹在乾隆十年（1745）皇帝指示丁觀鵬（？—1771 後）等人以〈漢宮圖〉仿古繪製〈九成宮圖〉，在題詠上皇帝將詩文書於一幀圓光紙後再挖嵌於方形詩塘內，以另一種方圓兼具的樣式來變化〈漢宮圖〉原屬的冊頁形式。（圖 13）又隔三年，丁觀鵬再以仕女、殿閣園苑之題裁完成〈摹宋人明皇夜宴圖〉，此幅斗方畫作特別加繪赭色圓形外框來營造紈扇的視覺效果，多年後皇帝重錄舊題「換裱」詩塘，⁵²相較於〈九成宮圖〉此次換裱減去方形外框的設計，僅以飾以金箔的粉紅箋紙來突顯詩塘的表現。（圖 14）



圖 11 清 唐岱 松陰撫琴圖圖
國立故宮博物院藏



圖 12 宋 趙伯駒 漢宮圖
國立故宮博物院藏

⁵¹李霖燦，〈山水畫中點景人物的斷代研究〉，《故宮季刊》（臺北市：國立故宮博物院，13 卷 2 期，1978），頁 25-40。

⁵²「御筆箋紙字元光一張，丁觀鵬明皇夜宴圖一軸，傳旨著交啟祥宮將元光字換裱掛軸詩堂上用。」《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 36，乾隆三十八年十月六日〈如意館〉，頁 144。



圖 13 清 孫祐、丁觀鵬
合做趙千里九成宮圖
國立故宮博物院藏



圖 14 清 丁觀鵬
摹宋人明皇夜宴圖
國立故宮博物院藏

由〈九成宮圖〉、〈摹宋人明皇夜宴圖〉皇帝在圓光詩塘所營造不同的表現，反映出他指示畫家透過摹古所完成的院畫不僅於圖像中可見其創新性，同時他也關注於〈漢宮圖〉這件掛軸所融合的冊頁形式概念，並在御筆題詠時將這樣的複合形式的概念加以變化、實踐。而除前述所舉書畫外，倪瓚〈雨後空林〉、鄒一桂(1686—1772)〈畫藤花〉及董邦達(1699—1769)〈柳浪聞鶯〉、〈斷橋殘雪〉……等「西湖十景」的成套製作同樣是內府書畫內少數添以御筆圓光詩塘所形成的複合形式之掛軸。這類複合形式的掛軸似乎也在內府裝裱上形成一種特殊意涵，在《活計檔》中錄有一則記載：「御筆藏經紙圓光字二張……錢維城宣紙畫二張……傳旨將藏經紙圓光字並錢維城畫，天圓地方各用耿絹挖嵌裱掛軸二軸……」，⁵³「天圓地方」多用於形容風水良好的地理環境或建築，⁵⁴而套用在方圓兼具的掛軸樣式似乎也頗能迎合字語間所傳達的祥瑞之意。

除掛軸外，屬於冊頁形式的陳枚（約 1694—1745）《耕織圖》在御筆添裝上也有複合形式的概念，此冊每頁的御筆對題並不是置於左頁的常見作法，而是仿

⁵³ 《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 22，乾隆二十二年六月一日〈如意館〉，頁 539。

⁵⁴ 「黃龍祖師殿在盤山絕頂，殿六角以象天圓地方……」（清）英廉，《欽定日下舊聞考》，卷 116，收入《景印文淵閣四庫全書》，498 冊，頁 740。

效其祖父康熙皇帝在冷枚（1661—約 1742）《耕織圖》將御筆有如掛軸的詩塘般添於畫幅上方。⁵⁵（圖 15）另外，傅東光解析乾隆內府的冊頁裝潢曾簡短提及御筆題於黎明（活動於乾隆至嘉慶年間）《仿金廷標孝經圖》是將手卷引首運用於冊頁前副頁的作品，⁵⁶對於傅氏所描述的情形或許可由《御筆詩經圖》加以瞭解。皇帝耗時多年完成的《御筆詩經圖》命其裝潢成冊以有別於宋馬和之（活動於十二世紀）所繪之長卷，以此冊御筆大字〈豳風〉其橫幅且扁長的紙幀乃與一般引首尺幅相去不遠，且四邊繪有皇帝共伴於引首題款的花邊模式，即便主要裝裱屬於冊頁形式但這些細節皆是皇帝融合原作裝潢概念的特徵所在。（圖 16）

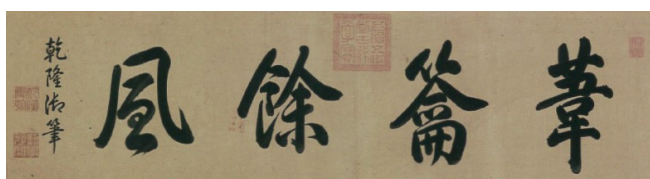
以上經由各作品的裝裱說明，對於〈品茶圖〉御筆共裱的樣式上可以更為清楚地瞭解御筆透過「挖嵌裱」添於裱綾絹上營造出複合形式的裝裱概念，同時將裱綾絹賦予時間歷程來呈現個人長期投入於文人文化的態度，得以於此幅形成極具個人風格的宮廷裝潢之作。



圖 15 清 陳枚 耕織圖 國立故宮博物院藏



清 御筆詩經圖冊
國立故宮博物院藏



宋 馬和之 豳風圖卷 北京故宮博物院藏

圖 16 前副頁及引首的乾隆御筆裝裱形式比較
（圖片取於《十全乾隆：清高宗的藝術品味》，頁 266、269）

⁵⁵除此之外《活計檔》中也有數則冊頁裱有或省去詩塘的文字紀錄。「山居述事冊頁三冊、王敬銘山水冊頁……傳旨著托表冊頁八冊，畫表在前面詩堂在後面，欽此。」《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 7，乾隆元年一月十九日〈裱作〉，頁 136。「御筆斗方十張裱得冊頁……奉旨冊頁不必留詩堂」《清宮內務府造辦處檔案總匯》，冊 7，乾隆元年五月二十九日〈裱作〉，頁 152。

⁵⁶ 傅東光，〈乾隆內府書畫裝潢初探〉，頁 111-140。

（二）以「裝池」解釋添加品題空間的合理性

觀察清宮在手卷、冊頁其添有引首、副頁乃為固定常設的組成定式，而添有詩塘之掛軸雖然不在少數但也有未添之現象，這不明確的採用模式，間接反映出明代以來對於掛軸是否適宜添加詩塘的問題。

明人周嘉胄於《裝潢志》中評論到：「小畫天一尺八寸地九寸……大畫隨宜推廣適之，惟忌用詩堂……小幅短亦不用詩堂，非造極者不易語此」，⁵⁷周氏認為書畫裝潢應「恪遵古式而黜今陋……逾巧逾俗，俗病難醫」，忌用詩塘的原因或許避免繁雜的樣式以講求素雅之品味，也反襯出當時社會於書畫添加詩塘已蔚為風氣。但當時同屬蘇州文人的文震亨（1585—1645）則未反對詩塘，並認為可用龍、鳳、雲鶴紋等白綾做為材料；⁵⁸另外，現今不少書畫之詩塘也留有松江董其昌（1555—1636）所書的觀款墨跡（如范寬（約 950—1032）〈谿山行旅圖〉），這也間接表示他是認可詩塘所被賦予的功能。由此可見，詩塘的添加在明代文人間也未有共識。

即便未有定論，但《裝潢志》是歷代率先以裝裱為主的一部工藝專書，不論在工序環節、裝裱選材、型式審美及書畫保存上周氏皆有精辟簡練的論述，其見解也影響後世瞭解裝裱對於書畫收藏的重要性。⁵⁹所以《裝潢志》將添加詩塘的行為視為「非造極者」，如此等同關連至書畫鑒賞的品味高低，也影響了現今學者對乾隆皇帝的評論。

面對詩塘添裝與否的現象，皇帝則在《御製詩》〈題金廷標種竹圖〉由「裝池」一語提出個人的看法：

⁵⁷（明）周嘉胄，《裝潢志圖說》（濟南：山東畫報出版社，2003），頁 24。

⁵⁸（明）文震亨，《長物志》（重慶：重慶出版社，2008），頁 74。

⁵⁹《賞延素心錄》是清人周二學（生卒年不詳，活動於康熙至乾隆年間）在書畫裝潢的專著，其內容部分延續《裝潢志》的思想被稱為「中國古代書畫裝潢姐妹篇」。（明）周嘉胄，《裝潢志圖說》，頁 88。

接近世有「裝池」之語而不知所自來，唐張彥遠《名畫記》、元陶宗儀《輟耕錄》、明曹昭《格古要論》皆有「裝褙」之說，楊慎《丹鉛總錄》則稱為「裝潢」。又有卷首謂之「玉池」、謂之「罽」之語，或為褙、池音近，池、潢義通因合二意作「裝池」，予以為不然。⁶⁰

書畫裝裱自古會有「裝褙」、「裝潢」、「裝池」……等多種說法，乾隆皇帝認為藉由文字音、義的相仿世人將「裝褙」、「裝潢」與「裝池」一語混淆一談並不恰當。首先從「褙」、「潢」兩字來看，「褙」有脫去之意，是因裝裱工序中有揭紙、裁剪等步驟；而「潢」為紙張染色的裝裱工序，在音義上皆不宜牽強附會。⁶¹然而「池」、「潢」的義通應與《通雅》解釋「潢猶池也，外加緣則內為池，裝成卷冊謂之裝潢」的說法有關，⁶²但按照皇帝解釋「潢」乃為染色之意，所以「池」、「潢」也不能視為同義，所以與其勉強引「褙」、「潢」之音義，皇帝認為宋人留下卷首裝「罽」之作法，而「罽」唐人亦稱「玉池」，所以「卷首貼綾為玉為罽，則裝畫必應裝玉池裝罽明矣，以是為裝池之証不？」⁶³綜合所言，皇帝由文字訓詁的角度解釋「裝褙」、「裝潢」雖然有所道理，但將古人所言的「玉池」連結於「裝池」在過往文獻上似乎少有類似的說法。數年後，《御製詩》再題另則〈金廷標秋山行旅圖〉時指出此畫因黏壁十餘年偶見之命「裝池」為軸，而查考《石渠寶笈三編》此軸未添有「玉池」，⁶⁴顯然〈金廷標秋山行旅圖〉所說的「裝池」仍是指將畫裝裱而有違自身所曾立下的注解。

即便自身在「裝池」一語的使用上也呈現搖擺不定的態度，但在五十八年（1793）所成書的《石渠寶笈續編》可見將《石渠寶笈》掛軸原所採用的「詩塘」名稱改為「玉池」，其他兩類裝裱形式卻仍維持舊有名稱，顯示皇帝的「裝池」

⁶⁰（清）高宗，《御製詩》（海口：海南出版社，2000），冊9，頁192。

⁶¹「夫褙本去聲，易終朝三褙之疏云三見褙脫。潢亦作去聲，讀釋名染紙也，是褙與潢音義皆不可牽強。」（清）高宗，《御製詩》，冊9，頁192。

⁶²（明）方以智《通雅》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，冊857，頁617。

⁶³（清）高宗，《御製詩》，冊9，頁192。數年後題〈陳居中畫馬〉又書下「名筆方傳名馬奇，玉題錦罽稱裝池」，再次說明對於「裝池」的看法。（清）高宗，《御製詩》（海口：海南出版社，2000），冊11，頁259。

⁶⁴（清）英和等編，《石渠寶笈三編》（海口：海南出版社，2000），冊11，頁261。

之說似乎以掛軸形式最受影響，而特意迴避「詩塘」的名稱不免讓人感受到是否在意《裝潢志》指添加而非造極者的論點，而此書恰好也未編入於《四庫全書》中。不論皇帝的解釋是否合理，「裝池」迴避過往文人的看法也藉此強調品題空間在裝裱形式內的必要性，就內府掛軸裝裱的現象傅東光曾提出是因他有賞玩品題的需要，⁶⁵而按乾隆皇帝涉獵書法、繪畫經常自稱是政務之暇的餘事，且以他題詠書畫的癖好程度確實是他支持「裝畫必應裝玉池裝暉」的可能理由。

當然，做為題詠本就是引首、前副頁、詩塘的功能，但在宮廷中也不能忽略此處亦可成為皇帝身份的象徵。尤其當皇帝准允詞臣們參與內府書畫的鑑賞共題時，某種程度雖是皇帝模仿民間文人們的雅集趣味，但按君臣品題時分別位於畫幅前後、上下所傳達出的空間意象，更能彰顯封建社會重視禮制的一種文化，然而這樣的書寫禮制雖未成文規範但仍有具體化的踪跡。在書畫著錄中「玉池」亦有兼用「上方」表示的紀錄，所以兩者詞意相通皆指詩塘；⁶⁶另外在前述所提的元人〈毗盧遮那佛像〉按《活計檔》其御筆四體書是以「接裱」位於畫幅下方，而此則御筆《石渠寶笈續編》卻僅錄文而未標注格式之位，但在楊大章繪（生卒年不詳）〈額摩鳥圖〉詞臣梁國治（1723—1786）所書的〈御製額摩鳥記〉同為「接裱」《石渠寶笈續編》則歸入「下方」格式。⁶⁷所以即便御筆「接裱」就是所謂的「下詩塘」或是「下方」，但編輯官在正式書畫著錄中刻意迴避御筆位居下方的現實，也反襯出位於畫幅上方的「引首」、「前副頁」、「玉池」在其空間意象上明確地與皇帝身份有所連結。

翁字雯研究指出乾隆皇帝在書畫鑑賞上扮演總評的角色，他指示於引首添繪「宋花邊」以模擬扁額邊框式樣象徵頒予該書畫至高榮譽。⁶⁸此時扮演總評的角色雖然身兼文人、鑑賞家及帝王等多重身份，但後者仍是主要的角色，所以一件

⁶⁵傅東光，〈乾隆內府書畫裝潢初探〉，頁 111-140。

⁶⁶〈宋人畫應真渡水〉幅上所添御筆記錄為「上方」，而觀察原作「上方」所指即為詩塘。（清）王杰、董誥等編，《秘殿珠林續編》（臺北市：國立故宮博物院，1971），頁 100。

⁶⁷「御筆額摩鳥詠十韻詩堂字一張，梁國治寫下詩堂一張，傳旨交啟祥宮俟楊大章畫得額摩鳥裱掛軸安詩堂」冊 45，乾隆四十七年十一月七日〈如意館〉，頁 676。〈御製額摩鳥記〉錄於「下方」，（清）王杰、董誥等編，《石渠寶笈續編》，頁 2254。

⁶⁸翁字雯，〈乾隆朝《活計檔》中的宋花邊〉，頁 141-212。

書畫經「裝池」後若能於豐沛的藏品中獲得御筆題贊，原則上應已視為獲得帝王以文字所頒予的嘉許，即便部分形式未有「宋花邊」的添飾但有皇帝鍾愛的古箋做為隨附紙材，或是箋紙描繪金龍祥雲等皇家紋飾，這應也足以等同此書畫額外所受到的嘉許程度。當然，日後若能再次「重裱」或「換裱」更能表示此作持續獲得皇帝關注而更顯其心中的重要性。

所以幅內餘白及「引首」、「前副頁」、「玉池」雖然都是皇帝品題時的選擇場域，但書畫「裝池」後不僅在書寫空間、紙材、紋飾……皆能迎合他的喜好需求，由他賜予題贊或增添其他相關的帝王符號更讓此空間成為他於宮廷書畫鑑賞的活動中展示皇權的場域，尤當與詞臣共題時皇帝能位居「上方」區隔詞臣「下方」所書，即合乎裝裱格式亦能強調兩方的位階關係。另外，有時亦能將角色由文人轉換為帝王而將此處作為向內臣傳播知識的管道，⁶⁹如此也能理解為何他所題內容有時會與國家政治有關而偏離畫意。⁷⁰想像皇帝若在鑑賞書畫而缺少了「裝池」，對他而言減損的不單僅有品題所帶來的雅趣，更是包含其他無形的權力象徵，或許這也是他認為「裝畫必應裝玉池裝暉」的一部分理由。

五、結語

裝裱時於書畫卷首添加素箋，文人或鑒賞家在共賞書畫時於此處題寫文字，不僅增添雅趣也讓書畫真贗或流傳歷史得到可靠的依據。依《石渠寶笈》此素箋於乾隆宮廷按手卷、冊頁、掛軸等裝裱形式分別稱為「引首」、「前副頁」及「詩塘」。這些形式內的品題空間歸納《活計檔》皇帝會以「添裱」、「接裱」、「換裱」、「重裱」、「挖嵌裱」等五項裝裱方式添裝於書畫上，藉由各項裝裱方式的製作內容可以讓皇帝在書畫鑑賞時不受幅內餘白的限制而盡情題詠，甚至能加以重裱、更換以滿足他重複品題的癖好。另外，對於鍾愛的書畫會他經常利用特定的裝裱

⁶⁹楊大章〈額摩鳥圖〉所傳播的食火雞知識其訊息對象可能即皇帝周圍的群臣。賴毓芝，〈圖像、知識與帝國：清宮的食火雞圖繪〉，《故宮學術季刊》（臺北市：國立故宮博物院，29卷2期，2011），頁1-75。

⁷⁰宋李迪（生卒年不詳）〈雞雛待飼圖〉冊頁對題是以帝王角度聯想到勤政愛民的治國之策。傳五代南唐顧德謙（生卒年不詳）〈摹梁元帝番客入朝圖〉引首御筆所題攻擊梁元帝軍政上的昏瞶，品題內容皆與畫意或畫者無關，可見皇帝品鑑藝術品時除了藝術性質仍有部份的政治因素。何傳馨主編，《十全乾隆清高宗的藝術品味》，頁180、359。

方式「挖嵌裱」，透過御筆的添裝將帶有複合形式及時間歷程的製作概念融入於該件書畫的裝裱上，如此善用裝裱工藝來配合他在書畫題詠時所累積的詩文作品，相信他已經體會書畫、裝裱密不可分的關係。

不過對於掛軸添加詩塘明代文人直指是「非造極者」，對於如此牽涉品味高低的說法皇帝似乎頗為在意。鮮少評論裝裱事務的他少見地指出古人所言的「玉池」即是「裝池」一語產生的原因。如此一來，各裝裱形式位於卷首、帶有「上方」意象的品題空間便能在宮廷書畫鑑賞的活動中做為展示皇權的一項管道。

《歷代名畫記》言道：「夫書人多識畫，自古蓄聚寶玩之家，固亦多矣。則有收藏而未能識鑒，識鑒而不善閱玩者，閱玩而不能裝褫，裝褫而殊亡銓次者，此皆好事者之病也」，⁷¹書中的一番話語將書畫「收藏」的品味分為諸多層次，而「裝褫」更是列於「識鑒」及「閱玩」之上，顯示裝裱是追求高層次收藏所不可欠缺的涵養。身為國家地位最高的大收藏家，即便宮廷設有專屬個人的裱作工坊但若無專業的指揮也無法有效發揮其功能。由《活計檔》紀錄乾隆皇帝能以不同的裝裱技法滿足他品題上的雅趣，應可顯示他對於裝裱工藝已有相當程度的瞭解並足以發旨製作。

最後，對於添裝於幅外的品題皇帝嚴謹有序的態度與他於幅內隨處題詠的印象有所不同，這原因或許在於品題空間乃規範於裝裱形式內，對此古人曾言道「裝裱裁制各有尺制，印識標題具有成式」，⁷²說明「形式」有如裝裱書畫的規則制度。而《石渠寶笈》凡例中也說明登載各裝裱形式內的品題空間講求「欲使條理井然觀者可無留目也」，⁷³或許在這樣的規範約束下讓皇帝在添加品題的態度上更為謹慎。

⁷¹（唐）張彥遠，《歷代名畫記》，（北京：人民美術出版社，2004），頁33。

⁷²（南宋）周密，〈紹興御府書畫式〉，《齊東野語》，卷6，收入《書畫裝裱技藝輯釋》，頁209。

⁷³「凡例說明一凡所登記其題跋與印章俱謹依前後，冊則曰幅前幅後，卷則曰卷前卷後，軸則曰左方右方上方下方」，（清）張照、梁詩正等編，《石渠寶笈》，頁247。

參考文獻

（一）傳統文獻

- （唐）張彥遠，《歷代名畫記》，北京：人民美術出版社，2004。
- （南宋）周密，《齊東野語》〈紹興御府書畫式〉，收入《書畫裝裱技藝輯錄》，上海：上海書畫出版社，1993。
- （明）文震亨，《長物志》，重慶：重慶出版社，2008。
- （明）方以智，《通雅》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 857。
- （明）周嘉胄，《裝潢志圖說》，濟南：山東畫報出版社，2003。
- （明）楊慎，《丹鉛餘錄》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，香港：迪志文化出版有限公司，2006
- （清）張照、梁詩正等編，《石渠寶笈》，臺北市：國立故宮博物院，1971。
- （清）王杰、董誥等編，《石渠寶笈續編》、《秘殿珠林續編》，臺北市：國立故宮博物院，1971。
- （清）英和等編，《石渠寶笈三編》，海口：海南出版社，2000。。
- （清）英廉，《欽定日下舊聞考》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 498。
- （清）中國第一歷史檔案館合編，《清宮內務府造辦處檔案總匯》，北京：人民出版社，2005。
- （清）高宗，《御製詩》，海口：海南出版社，2000。

（二）近代論著

- 杜秉莊、杜子熊，《書畫裝裱技藝輯錄》，上海：上海書畫出版社，1993。
- 何傳馨主編，《十全乾隆：清高宗的藝術品味》，臺北：國立故宮博物院，2013

（三）期刊論文

- 石守謙，〈清室收藏的現代轉化—兼論其與中國美術史研究發展之關係〉，《故宮學術季刊》，臺北市：國立故宮博物院，23 卷 1 期，2005，頁 1-35。
- 李霖燦，〈山水畫中點景人物的斷代研究〉，《故宮季刊》，臺北市：國立故宮博物院，13 卷 2 期，1978，頁 25-40。
- 李玉珉，〈天子之寶—台北國立故宮博物院的收藏〉，《故宮文物月刊》，臺北

市：國立故宮博物院，247 期，2003，頁 47。

- 何炎泉，〈澄心堂紙與乾隆皇帝：兼論其對古代箋紙的賞鑑觀〉，《故宮學術季刊》，臺北市：國立故宮博物院，33 卷 1 期，2015，頁 315-366。
- 吳兆清，〈清代造辦處的機構和匠役〉，《歷史檔案》，北京：中國第一歷史檔案館，4 期，1991，頁 79-89
- 林煥盛，〈丁觀鵬的摹古繪畫與乾隆院畫新風格〉，《故宮學術季刊》，臺北市：國立故宮博物院，34 卷 2 期，2016，頁 165-205。
- 胡櫨文，〈國立故宮博物院藏緙繡〈開泰圖〉及相關作品研究〉，《故宮學術季刊》，臺北市：國立故宮博物院，37 卷 2 期，2020，頁 135-200。
- 翁宇雯，〈乾隆朝《活計檔》中的宋花邊〉，《故宮學術季刊》，臺北市：國立故宮博物院，35 卷 2 期，2017，頁 141-212。
- 許兆宏，〈襲以緹錦詔以重裝—談南薰殿圖像的裝裱〉，《故宮文物月刊》，臺北市：國立故宮博物院，456 期，2021，頁 82-91。
- 陳葆真，〈乾隆皇帝與《快雪時晴帖》〉，《故宮學術季刊》，臺北市：國立故宮博物院，27 卷 2 期，2009，頁 127-193
- 傅東光，〈乾隆內府書畫裝潢初探〉，《故宮博物院院刊》，北京：故宮博物院，2 期，2005，頁 121-140
- 嵇若昕，〈乾隆時期的如意館〉，《故宮學術季刊》，臺北市：國立故宮博物院，23 卷 3 期，2006，頁 127-159。
- 賴毓芝，〈圖像、知識與帝國：清宮的食火雞圖繪〉，《故宮學術季刊》，臺北市：國立故宮博物院，29 卷 2 期，2011，頁 1-75。
- 劉芳如，〈書畫裝池之美〉，《故宮文物月刊》，臺北市：國立故宮博物院，301 期，2008，頁 100-115。

（四）學位論文

- 羅啟倫，《創意師古—元代書法復古下的篆書發展與諸問題》，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2010。
- 劉迪，《清乾隆朝內府書畫收藏—以《秘殿珠林石渠寶笈》為基本史料研究》，天津：南開大學研究生院博士論文，2010。

（五）微捲

- 《養心殿造辦處各作成做活計清檔》，北京：中國第一歷史檔案館發行微捲，2000。