



日本人十一面觀音 軸 國立故宮博物院藏

中日佛畫的裝裱

許兆宏

俗諺云：「人要衣裝、佛要金裝」，其實這句話同樣適用於書畫裝裱。裝裱不僅可以延長書畫的保存壽命，眾多的裝裱型式就宛如人們的外衣，能美化並襯托出每件作品的完美內涵。這種看似約定俗成的工藝技術，經常在不同地域及文化中，呈現出多元的面貌。

臨近中國的日本，早在唐宋時期即已透過宗教交流，傳入中國的裝裱技術，再經過融合，建立了日本裝裱型式系統。其中，又以佛畫的裝裱最稱特殊。佛教書畫在中國和日本均有重要的藝術成就，但在裝裱上卻各有不同的理念與型式，本文擬透過觀察院藏的佛畫裝裱，來體會前人所營造的巧思與樂趣。

唐宋裝裱之集成「紹興御府書畫式」

書畫裝裱源於中國，是延長紙絹壽命的一種方法，讓古人墨跡、繪畫得以保存至今。南宋高宗紹興年間（一一三一～一一六二），曾訂制一套書畫裝裱規範，名為「紹興御府書畫式」。

書式」，這是歷史上少數為了規範修裱工作所訂下的法條。

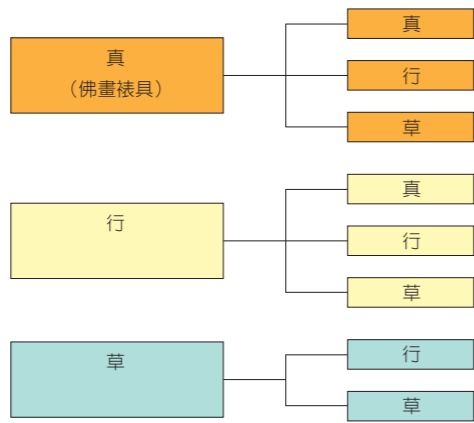
高宗南渡後，即使國家戰事紛擾，但對法書名畫仍持續訪求，使得紹興內府的收藏不減其父宋徽宗。「紹興御府書畫式」將眾朝書畫依照法書、鈎摹臨帖、名畫及年代先後，

來區分高低位階，依序記載綾錦用料及尺寸法度，從搜訪、定驗、臨摹、裝裱工法：等，令臣專職分工及訂立修裱規範，得知高宗在收藏鑑賞領域具有專業的審慎態度。

兩宋重視藝術，設有畫師、裝裱師等官職，加上皇帝亦工書善畫，



圖三 日本人十一面觀音軸 國立故宮博物院藏佛畫裝裱形式



圖二 傳統日本書畫裝裱分類 作者製表

時代（一三三六年～一五七三年，約元末至明朝中期）成立「大和裱具」為日本書畫裝裱設下型式基礎。受到「紹興御府書畫式」的層級製訂概念影響，日本將書畫題裁由高

至低分類為「真」、「行」、「草」三體型式，由服侍足利義政將軍的相阿彌確立，相阿彌除擔任將軍府的繪師職務外，與其祖父、父親均擔任將軍府中國繪畫、器物的收藏鑑定與保管工作。

室町時代積極吸取中國文化，對明貿易時將中國宋、元、明的書畫器物輸往國內，興起蒐集風潮。日本將這些中國舶來品統稱為「唐物」，成為日本上層社會的崇拜對象。若能在室內擺設唐繪書畫，使用唐物茶具、器具等，都能提升主人內涵並象徵財力地位。在此風氣下，日本的書畫裝裱型式當然蘊藏有許多中國文化，其中深受唐宋「紹興御府書畫式」的用料概念與美學影響。

日本「佛教裝具」的特色

傳統日本書畫將裝裱區分為「真」、「行」、「草」三大基本型，每一型式都有適用的書畫題裁，然後再依繁複度將每項基本型細分為「真」、「行」、「草」三種層級（草僅有行、草兩種），所以共有八種變化。「真」為三者中的最高層級，型式也最繁複，藉此象徵畫作的隆重地位。（圖二）

最高等的「真」，可又稱為「佛教裝具」、「神聖裝具」，除佛像、菩薩像、羅漢像等神像外，還包含佛教故事、經文書法、高僧法相等，都被信徒視為供奉的神聖物品，相關範疇之書畫都應遵照「佛畫裝具」型式來裝裱。（圖三）



圖一 五代南唐 周文矩畫明皇會棋圖 卷 玉軸頭

的講究與奢華，可惜宋代的裝裱實物現已難尋，僅能從相似藏品來推敲想像。（圖一）由於元代陶宗儀《南村輟耕錄》曾謂唐代貞觀、開元書畫皆用紫龍鳳綢、綠綾皂（黑）綾、同樣飾以紫檀、白玉、琉璃之金束軸頭。故推論唐宋兩朝的裝裱，均同樣重視奢華貴氣、濃重絢麗的色彩。

日本裝裱與中國「紹興御府書畫式」的關連

中國裝裱技藝早在晉朝以前便已開展，唐代張彥遠於《歷代名畫記》論裝背標軸中強調，收藏者不識裝裱造成真跡損傷，乃是書畫爱好者的痛心之處，闡述古書名畫修裱之心得，可知唐代藉裝裱來保存書畫文物的概念已經成形。

唐朝國力昌盛，日本派遣唐使學習中華文化，將裝裱技術隨著佛教渡海引進國內，因為從中國取回的大量經卷、繪畫，若沒有裝裱來維持保護，容易在各種天災或人為運輸中損壞或遺失。藉著佛教盛行日本，寫經、印經的需求逐漸增加，製印過

程中得依賴「裝潢手」（即裝裱師）將紙張黏貼裁切、染色防蟲、裱裝成卷，使得「裝裱」成為佛家製經不可缺少的環節。

宋代中國「紹興御府書畫式」與禪宗相繼東傳，日本不論在裝裱型式或制度，都受到潛移默化的影響。而裝裱能夠持續融入日本生活，「禪宗」及「茶道」的推波助瀾，間接地成為發展的需求動力。

禪宗流行時，信徒習慣將祖師及高僧肖像畫、墨蹟做為佛堂的懸掛擺設，或是師徒間的重要贈物。透過裝裱，能將美化作品並滿足心靈所需，導致裱褙成為生活中的必要行業。佛畫及祖師等宗教畫像，可說是日本早期書畫掛繪的主題。而日本茶道也將書畫列為不可缺少的物品，日本將茶結合禪宗、書畫、園藝：等多項藝術，人們藉由飲茶過程培養心靈、品味藝術，從禮儀程序、使用器具、室內外環境陳設均甚講究。

這項原具有中國精神的裝裱技術，隨著日本文化的滋養，逐漸發展成具有本土風格的工藝系統，於室町

熟知裝裱型式與作品的相互關係，所以訂立法規以求統一。「紹興御府書畫式」在裝裱型式上，將宋代前的法書真跡列為最高等級，並詳載其用料：「出等真迹法書。兩漢、三國、二王、六朝、隋唐君臣墨迹。用克（刻）絲作樓台錦襟，青綠草文錦里，大蓋牙雲鸞白綾引首，高麗紙擘，出等白玉碾龍簪頂軸，檀香木杆，鈿匣盛。」

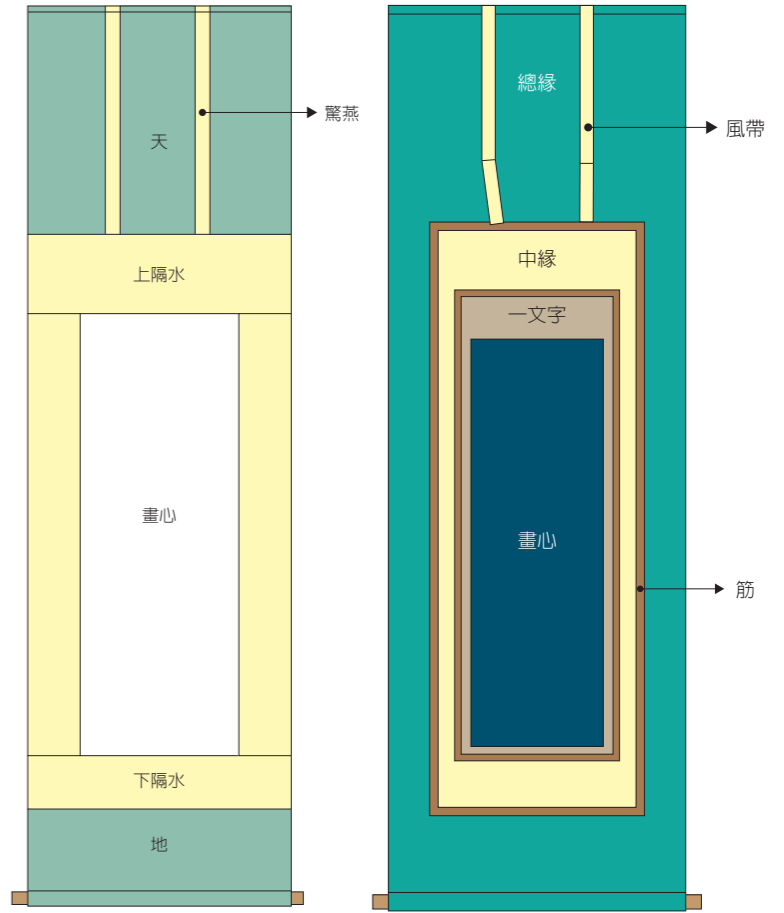
可據以意會宋代裝裱對於材料



圖六 日本織造金襴裱布 張元鳳教授提供

具」之沿襲唐宋，互成迥然不同的發展方向。
文人主張裝裱不應「反客為主」，裝飾宜雅勿俗、型式宜簡勿繁。北宋書法家米芾《畫史》即提到：「軸不宜用金銀，既俗且招盜：蜀青圓錢雙鶯錦最俗，不可稍古畫，只稍今人，裝堂亦俗也。」清代鄒一

「佛畫裱具」從奈良時代（約中國唐朝）便有型式記載，隨著時間演變為日本裝裱的獨特風格，此型式在裱裝時可使用二至三種絹料（總緣、中緣、一文字）由四方圍繞畫心，「中緣」內外再鑲接細長的「筋」（邊框），使作品在視覺上具備多重集中的層次感。（圖四）相較日本其他兩種型式，「佛畫表具」的設計在



圖五 中國二色裝裱部位名稱 作者製表

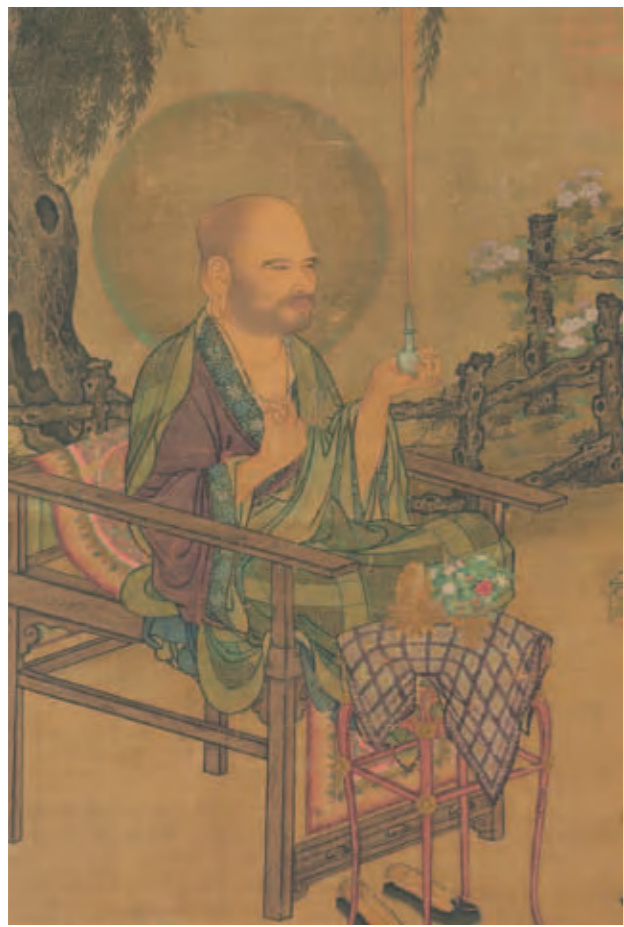
圖四 日本佛畫裝裱部位名稱 作者製表

中國書畫裝裱相當少見，也與中國傳統的「二色裝」差異頗大（圖五），反而近似西藏唐卡型式，推測在演變過程中應曾受到影響。

除了型式特殊，日本認為搭配佛畫的裱料有如高僧袈裟，必須以質地細密、織工精美的絲織品「金襴」裱裝（絹料內織金線，起源中國宋代織品，圖六），並以佛家相關的圖

桂《小山畫譜》論裱畫也說：「書斗（畫心）必須淺色，所鑲綾絹非本色（原色）亦淺色；式尚古樸，勿事雕飾。」上述二例，皆道出了文人觀念與唐宋的裝裱風格背道而馳。

清代入主中原後，為了緩解民族矛盾，對明代的藝術文化採取包容的手段，連帶在裱作上也一併接納。除了維持明代素雅的裱裝觀念，為因應尺寸短小的畫幅，除了「二色裱」外，常以「三色裝」來增加裱件長度，畫心四周常選用象牙白、米黃、



圖七 宋 宋人畫羅漢 局部 軸 國立故宮博物院藏

淺綠色系，天地則多採淺藍、淺綠色花綾。甚至也使用單色花綾或無紋的耿絹。軸頭造型亦力求簡約，以檀木居多。

對照日本為「佛畫裱具」及書畫各別設立型式，中國宋以後的型式約束雖仍在傳統框架內但較模糊，相同根源的技術在百年後有不同的發展，顯示文化及社會風氣讓兩者產生不同的道路，但不能藉此評斷工藝的高低水平，或是否認中國在宗教繪畫上的成就，及對宗教的虔敬心態。因為從

最後將立軸掛環與軸頭飾以金、玉石等貴重華麗的材質，將南宋「紹興御府書畫式」對「法書」使用豪華的裝裱材料概念，移轉至佛畫裱具，反映佛教在日本文化中的意義與地位。

明清文人裝裱風尚與院藏佛畫裝裱

相較於日本逐步確立書畫裝裱型式，中國唐宋的裝裱制度似乎隨著改朝換代而劃下句點，明清時代未再做出任何明文約束，除了維持宋代已有的「二色裝」外，在色彩及用料上均與過去不同。明代中期，江南地區由於經濟繁盛帶動私人收藏，裝裱也隨著個人喜好，及各地文化特色而自由發展，加上文人畫蔚成風氣，也成為改變傳統的強大力量。與「大和裱

紋，如牡丹唐紋、祥雲：來彰顯神佛的尊貴，這種從信仰衍生出來的裱裝觀念，從院藏〈宋人畫羅漢〉架裝上細筆勾勒華麗花草唐紋（圖七），即可看出當時日本與中國文化的交互輝映。



圖十二 清 僧超揆書壽量頌 軸 國立故宮博物院藏 花綾中的「卍」字符號

謚文覺禪師。〈僧超揆書壽量頌〉是為聖祖之太皇太后孝莊文皇后壽辰祝賀所書，文曰：「佛母皇太后無疆壽量頌。有一菩薩端嚴殊特。坐千華臺。皇宮駐蹕。姜嫄太姒；龍華三會。彈指便歷。沙門頌颺。蘇南手額。臣僧超揆薰沐合十恭祝。」

此作以兩款不同紋樣的花綾搭配，飾樣中隱含象徵吉祥的「卍」字符號（圖十二），「卍」字可做多種變化，常見於古代的織錦和刺繡，清宮裱件使用的花綾則較少見。「二色



圖十一 清 御製贊緯絲釋迦牟尼佛 軸 國立故宮博物院藏

院藏的部分佛畫裝裱中，仍然可以發現收藏者希望藉由特殊的裱裝來表達敬意。這些細微變化雖然沒有明確原因，但仍屬於裝裱史的軌跡，傳達出理性約束下的感性層面。

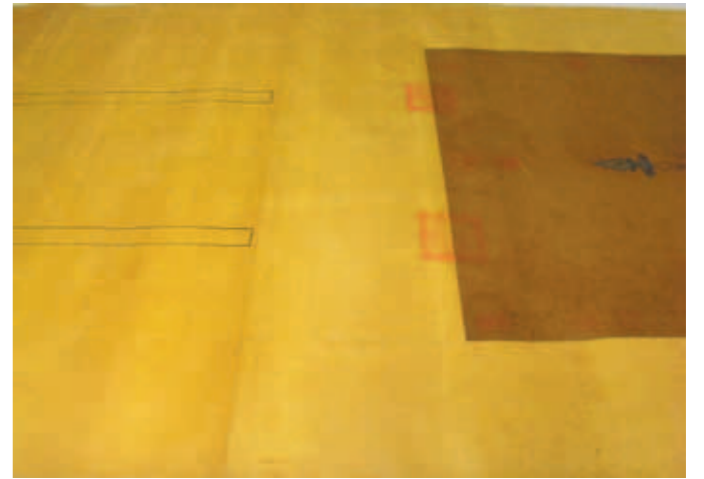
以〈元人書全部法華經塔〉為例，圖中所繪寶塔將法華經全文寫入，寶塔各層皆繪有佛祖與法號，全幅以明黃色花綾鑲接成一色裱裝。（圖八）「一色裝」在明代時已普及於民間，但清宮裱作中較為少見，明

黃色自古即為帝王色彩，此類花綾多出現於歷代帝王畫像中，反映收藏者對此畫甚為重視。而另一特點為裱件上方的驚燕，僅以粗、細兩種墨線簡潔、精細地繪於花綾上（圖九），不僅與傳統的黏貼方式不同，也成為一色裝附驚燕的特殊案例。

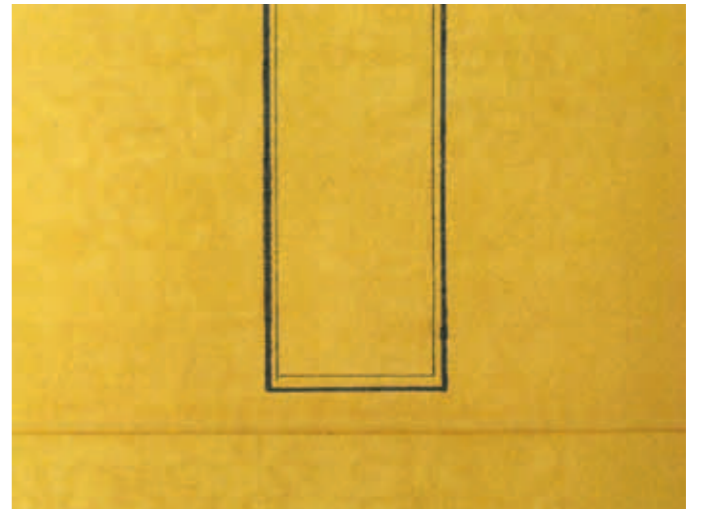
清代以刺繡、緯絲技術織繪佛像，完成織品後再結合書畫裝裱以掛軸型式呈現，是兩種工藝的精湛融合。〈清御製贊緯絲釋迦牟尼佛〉除

了佛像莊嚴織工細膩外，裱料同樣以緯絲技術織造，四方圍繞祥雲圖案，呼應佛家主題，上下天地則織出天空及海洋，並各有鳳凰及海龍遨遊其中。（圖十）裱料圖案雖然繁複充滿裝飾意味，但依舊能與畫心保持視覺上的協調感，互不妨礙。（圖十一）

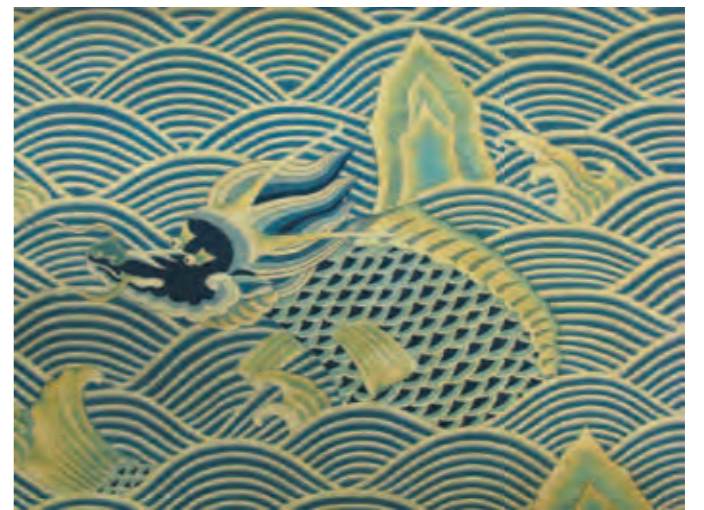
清代畫僧超揆（約一六二〇—一七〇〇年），為文徵明曾孫文震亨（西元一五八五—一六四五年）之子，聖祖召入北京，賜塔玉泉山，卒



圖八 元 元人書全部法華經塔 軸 國立故宮博物院藏 全幅以明黃色花綾裱裝 作者攝影



圖九 驚燕以粗、細墨線繪於花綾上



圖十 清 御製贊緯絲釋迦牟尼佛緯絲海龍裱料



圖十五 宋人畫十八羅漢（八）竹雕軸頭



圖十四 宋 宋人畫十八羅漢（八）軸 國立故宮博物院藏 植物唐草紋飾花綾



圖十三 清 丁觀鵬畫楞嚴對佛說偈張照書合璧（局部）及原題籤 軸 國立故宮博物院藏

裝」即便使用兩種相異的花綾色彩，仍常以同款紋飾搭配。會出現如此現象，可能是想從裱裝細節中全力搭配書者背景及內文，突顯賀禮的隆重及敬意。

院藏〈丁觀鵬畫楞嚴對佛說偈張照書合璧〉一作，將丁觀鵬的繪畫與張照的書法合裱為一軸，別有傳統型

式之外的創意。通常供人題字的詩塘應緊連於畫作上方，且尺幅較小，此作圖文配置卻與慣例相反，而且題籤僅書「張照書對佛說偈」而未提及丁觀鵬（圖十三），顯示兩件作品的比重關係。這種新穎的配置，有學者以為是順應佛經情節的連續關係。由於清宮書畫和裱作都必須恪遵皇帝的旨

意，能在傳統架構內經營出新思維，無疑考驗著宮廷裱工的技术與巧思。
〈宋人畫十八羅漢〉共十八組件，清代修裱後添加上下詩堂供留皇帝書寫。全套二色裱裝，詩塘為粉藍灑金絲絹，裱料以植物唐草花綾襯托畫心（圖十四），色澤素淨，略有佛家意味，與同題材常見的團龍、鸞鳳花綾不同；軸頭造形也特別製作，以竹雕刻蕉葉造形，葉片以外再以極細竹絲黏貼，雕工細緻而素雅大方。（圖十五）即使型式維持傳統，但特殊精緻的用料，說明了此套作品受的重視。

小結

受到文人畫的影響，院藏佛教書畫的裝裱型式普遍維持簡潔的「二色裝」，少部分特殊的裱裝，則可能隱藏有收藏者想表現的意涵。從另一角度來看，中國裝裱雖然未如日本那麼明確地細分型式，但明代以後，民間流行的新興式樣，如一色裝（單條）、對聯、聯屏等，不僅改變了唐宋官方的傳統型式，也是裝裱脈絡的

重要轉變，而這些新興型式同樣曾流入了日本。

中日裝裱歷經千年，雙方至今仍持續交流。本院二〇一一年向北京故宮博物院借展的〈康熙戎裝像〉，全幅明黃花綾一色裱、象牙軸頭，畫心四周以藍色花綾、橙色細邊條圍繞，驚燕同樣以藍色花綾黏貼，為清內府早期原有裝潢，裱裝型式與日本佛畫相當接近。兩者的關連性雖未定論，但已顯示中日裝裱難以切割的歷史淵源。

本文承蒙張元鳳教授提供日本裝裱相關文獻與建議，在此表示誠摯感謝。

作者任職於本院登錄保存處

參考書目

1. 宇佐美直八，《京表具のすすめ》，日本：法藏館，一九九一，頁十七—二七。
2. 杜秉庄、杜子熊，《書畫裝裱技藝輯釋》，中國：上海書畫出版社，一九九三。
3. 成江，《談裝說裱》，中國：書海出版社，二〇〇五，頁一四—一三五。
4. 渡邊明義，《裝潢史》，日本：國宝修理裝潢師連盟，二〇一〇，頁五八—八二。
5. 劉芳如，〈重生記——書畫修復實例之探

- 討》，《故宮文物月刊》第二五七期，二〇〇四，頁七六—九一。
6. 王靜靈，〈丁觀鵬畫楞嚴對佛說偈張照書合璧的創作年代與圖文關係〉，《故宮文物月刊》第三三三期，二〇一三，頁八八—九七。
7. 國立故宮博物院書畫典藏資料檢索，http://painting.npm.gov.tw/npm_public/index.htm。
8. 國立故宮博物院康熙大帝與太陽王路易十四特展，<http://www.npm.gov.tw/exn100/kangxi/>。