

玉池墨書品古香

許兆宏

談掛軸的詩塘裝裱

當目光停佇於古人名跡，瀏覽歷代經手之題跋及詩文，可意會文人鑑古之雅興。掛軸的「詩塘」、手卷的「引首」及「拖尾」，是文人抒發胸中丘壑的最佳所在，上述結構透過裝裱的結合，皆能與名品書畫相連並合裝同為一卷。「詩塘」須視掛軸尺幅及藏家需求而增添，與「引首」及「拖尾」固定存在於手卷型式不同。「詩塘」的產生，不僅讓古今文人得以相互共鳴，豐富書畫的內涵，也使掛軸所呈現的型式樣貌更富變化。

源流與功能

為本院九十年院慶所策劃的「天保九如——九十年來新增文物選粹」特展甫於年初落幕，其中書畫選件清謝琯樵〈牡丹〉軸（圖一），作品上方詩塘為已故書畫名家江兆申先生

一九七六年之墨蹟，詩塘與作品同為裝裱，展現兩代文人薈萃的優雅風範。

將書畫交付裝裱，除了作品作為主體之外，裝裱師還會額外添加部分的空白區段，如「詩塘」、「引首」

及「拖尾」……等，以符合型式的傳統規則，並可作為後人觀後添筆之處，滿足文人雅士博古通今的樂事。

上述裝裱名詞的區別，乃因型式及位置的不同而定。詩塘（也可稱為詩堂），指掛軸型式作品上方的空白



清 謝琯樵 牡丹 局部 軸 國立故宮博物院藏



圖3 手卷裝裱名稱 作者製

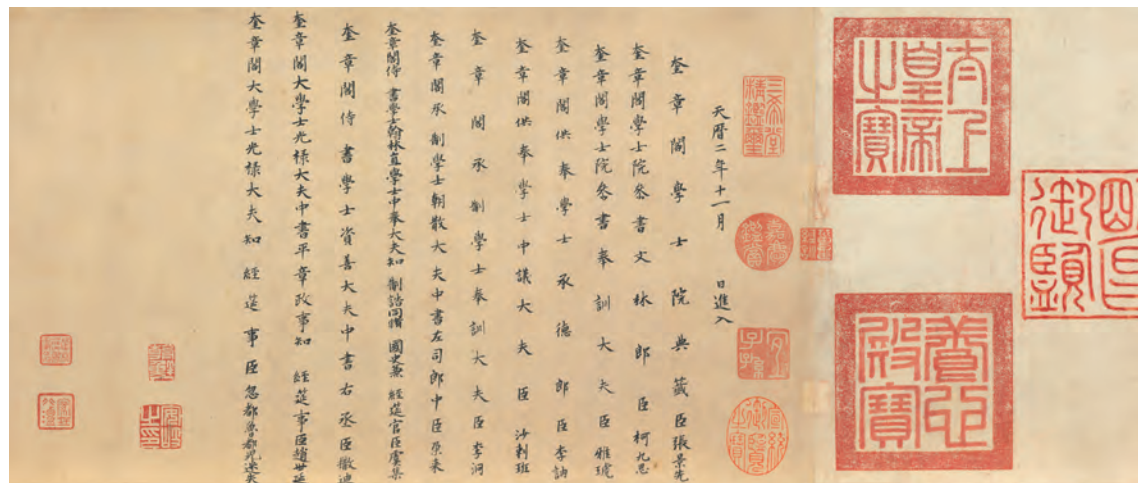


圖4 五代南唐 趙幹 江行初雪圖 卷 局部 國立故宮博物院藏

「古裝裱卷軸引首後，以綾帖楮曰罽……唐人謂之玉池。」可知「罽」於唐朝即已存在於手卷型式中，而高麗紙、蠟紙、夾背蠟紙、楷光紙……皆是宋朝專用的罽紙名稱。宋朝官員呈詔民間散失之書畫，事前皆有專人定驗、品第，罽紙便為經手人員記錄之用。展開院藏五代南唐趙幹〈江行初雪圖〉（圖四），卷末留有元代奎章閣的典藏記載，清人顧復觀後言道：「列天曆間諸臣銜位於罽紙。」據此瞭解以往「罽」的使用功能。

由於早期的書寫型式，紹興御府書畫式多論橫卷裝潢。掛軸型式僅於其中「六朝名畫」寫道：「用皂鸞綾上下裱，碧鸞綾引首，碧鸞綾托裱，檀香軸杆，上等玉軸。」文中未提到「罽」的使用。

宋代書畫存世數量稀少，而院藏宋代黃居寀〈山鷓棘雀圖〉軸採用上、下詩塘之型式，且上詩塘左側仍保留著宋徽宗以瘦金體橫書此軸畫名，並鈐有徽宗雙螭、宣和、政和等收藏印，是少數宋代作品於詩塘上落

附件，偶而也會位居作品下方，因此可區分為上、下詩塘。（圖二）「引首」則是位於手卷前段的空白區域，與「拖尾」位於手卷後段有所區隔。

早在唐宋時期，裝裱書畫時便會添加空白區段，以便鑑別註記後收藏。依南宋周密《齊東野語》紹興

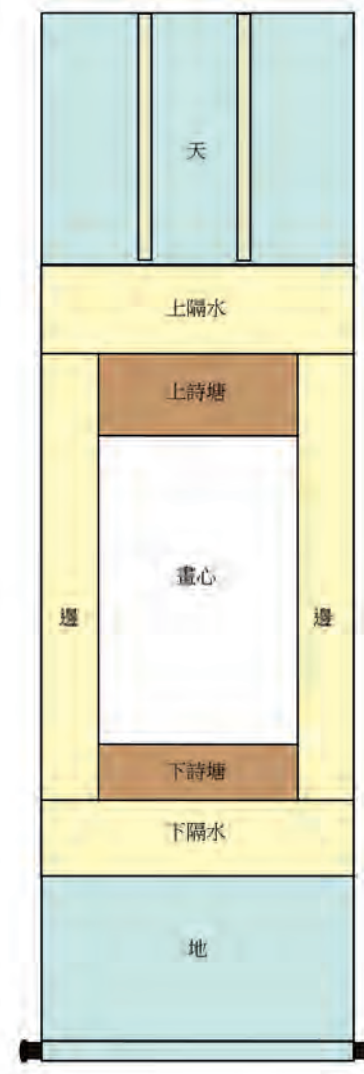
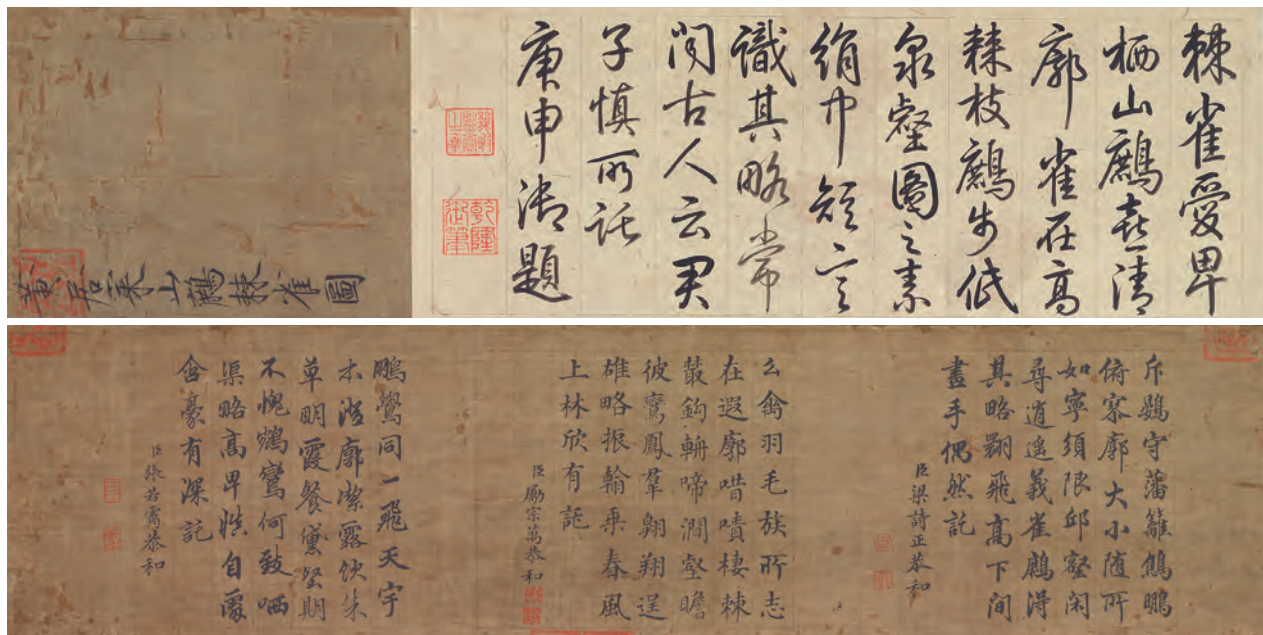


圖2 掛軸裝裱名稱（兩色裝加裝詩塘） 作者製

御府書畫式之記載：「出等真跡法書。兩漢、三國、二王、六朝……用絳絲作樓台錦襟，青綠筆文錦裡，大蓋牙雲鸞白綾引首（此處現今習稱為隔水，為天頭與畫作間的隔界），高麗紙罽……米芾臨晉唐雜書上等，用紫鸞鵲錦裱罽，紫駝尼裡，楷光紙罽……並降付米友仁親書審定，題於罽卷後。」宋人將上等法書裱裝為手卷時，會於畫作前、後增加一段空白區域，供以定驗、題識，稱之為「罽」。明楊慎《丹鉛餘錄》云：



圖1 清 謝瑄樵 牡丹 軸 國立故宮博物院藏



〈山鷓棘雀圖〉詩塘

近，且記載書於上詩塘。
宋代掛軸是否會添加「贖」做為題識之用，清吳其貞也曾瀏覽〈烟浮遠岫〉，卻於著作《書畫記》其中識曰：「僧巨然烟浮遠岫圖絹畫半幅，氣色佳。畫只有山頭而無樹木，為半幅之左者……有宋徽宗題籤、印璽……」，此處「題籤」與顧復所言的「上玉池」又相差甚多，是否為書畫鑒藏家個人用辭有誤，或者所述並非同一件，在欠缺實物的情形下實難下定論。

明代文震亨《長物志》也指出：「宋徽宗御府所藏書畫，俱是御書標題……題畫書於引首一條，闕僅指大……」徽宗墨蹟於〈山鷓棘雀圖〉雖被保留，可惜清代重裝時未能保留完整的原有型式，目前徽宗所書的上詩塘與下詩塘，也有可能原如文震亨所說的「上隔水」（舊稱引首），經重裝後改變成為「上詩塘」。

所以，宋代掛軸是否已有「贖」的定式，尚待進一步考證，即便掛軸的「詩塘」型式可能發展較晚，但與



圖5 宋 黃居寀 山鷓棘雀圖 軸 國立故宮博物院藏

有宋人題識的珍品。（圖五）
清顧復於《平生壯觀》觀此圖言道：「中絹立軸。一鷓三雀，設色精而筆致古。徽宗墨書橫題於上，宣、政和璽。」據此得知，宋代不僅手卷，掛軸也有題識的習慣。明代以來，不論直書或橫書，詩塘皆習慣由

右至左書寫，宋徽宗此軸所題墨跡，卻是以類似手卷橫幅的視角，將字體旋轉九十度並由左至右落筆，使得畫作觀看角度與題識方向並不一致。

然而，宋徽宗特殊的題識方式，顧復評五代巨然〈烟浮遠岫〉立軸中，也有相關之記載：「古時畫幀有

三幀、四幀絹者，此只存長絹一幅矣。上玉池徽宗墨筆橫題云巨然煙浮遠岫，宣和六璽具備……宣和作卷子樣法，以其狹而長也，豈堪掛之高堂素壁乎？」所謂卷子樣法應指著名的宋代裝裱型式「宣和裝」，徽宗墨筆橫題的描述與〈山鷓棘雀圖〉十分接

手卷的「贖」的功能實為相近，應從此延伸變化而來。

文人雅士的使用

明代文人流行將彼此的書畫收藏相邀共賞，若覺得畫幅餘白或偏角之處，享受博古橡筆之雅興，藉此倘佯畫作意境中。明人陳繼儒《妮古錄》言道：「東坡作書，於卷後餘數尺，曰：『以待五百年後人作跋。』」手卷型式能有較多的留白空間供他人作跋，裝裱時又能以「贖」做為書寫之用，而後人為容易區分「贖」的前、後位置，逐漸將作品前段的空白部分稱為「引首」，卷末稱為「托尾」。

相較於「贖」的設計始終存在於手卷型式中，掛軸的「詩塘」卻非必需，在沒有詩塘的情形下，文人題識多選擇作品的餘白處，有時也會書於畫幅左右兩側的綾絹上，古時稱為「參書」，可視為詩塘的另一種形式。（圖六）

詩塘改善掛軸在題識空間的不足，並避免直接書於原作，搭配文人



圖8 宋 米芾 春山瑞松圖 軸 國立故宮博物院藏

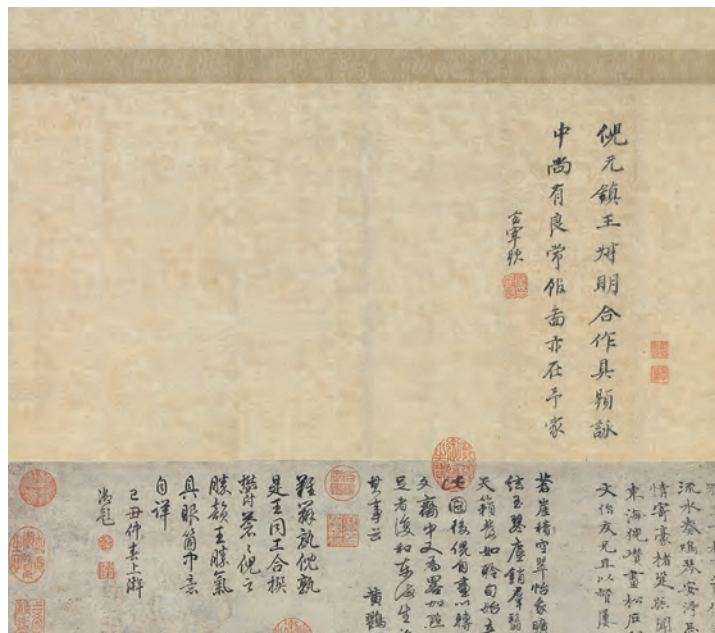
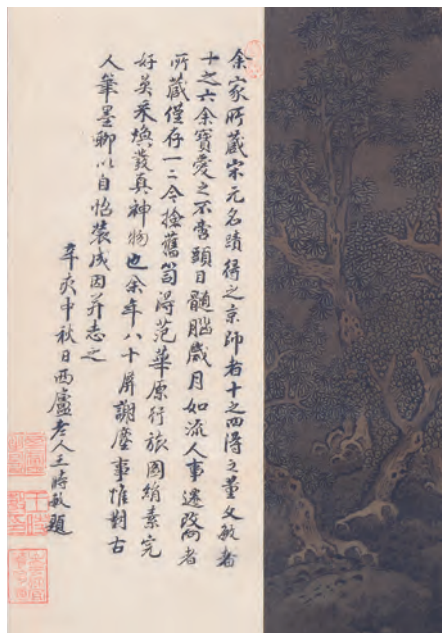


圖7 元 倪瓚 王蒙合作山水 軸 詩塘局部 國立故宮博物院藏



題識位於畫幅左側裱綾



圖6 傳宋 范寬 行旅圖 軸 國立故宮博物院藏

幅短，亦不用詩堂。非造極者，不易語此。

由此推知，當時民間於畫軸安裝詩塘的風氣頗為盛行，尤其短幀書畫使用更為常態，句末對於大小書畫一概不用詩塘的原因並未敘明，或許因個人的主觀喜惡，不願趨於大眾俗式。

清代周二學《賞延素心錄》中言道：「其上下隔水，須就畫定分寸，不得因齋閣之高卑，意為增減，更不得妄加裱池。」掛軸在設計上並

鑒古風尚的盛行，於明代中期後漸趨普遍。《長物志》書畫裝裱定式中記載：「上下天地須用包綾龍鳳雲鶴等樣，不可用團花及蔥白月白二色……玉池白綾亦用前花樣。」花綾不僅用於畫幅裱裝，也可以做為詩塘書寫，明代書法名家董其昌題識於元倪瓚、王蒙《合作山水》（圖七），及王鏊書於宋夏珪《山水》詩塘即是此例。

非如手卷以分段方式展開，過度使用或是裱裝不當的詩塘確實會產生喧賓奪主、反礙觀者欣賞畫作的情形，使用應格外謹慎。

乾隆皇帝的發揮

最善於營造詩塘變化，莫過偏愛於名家書畫上題跋作詩的乾隆皇帝。他作詩並精鑒賞，對書畫裝裱也有所瞭解。公務之餘，觀玩書畫悠遊於嚮往的文人生活，不論是掛軸的「詩

另外，明代紙張的製作已相當精緻成熟，文人認為古樸的箋紙能襯托原作的古韻，逐漸成為詩塘的首選材料。

裝裱上的意義

一般而言，評估書畫是否加裝詩塘，在處理短幅、寬幅之書畫時，裝裱師為要求裱件整體比例較為瘦長、優美，會適時地添加以延伸作品的視覺長度。舉院藏宋米芾《春山瑞松圖》（圖八）為例，原畫幅長度僅有三十五公分，而清宮的平均裝裱長度約達二百公分之餘，作品僅佔整體比例的六分之一，比重略顯不足。清代重裱時，添加宋高宗書法詩塘，將長度增為六十二·四公分，使視覺比例較為協調。

有趣的是，被視為書畫裝潢代表著作的明朝周嘉胄《裝演志》，卻不甚認同詩塘，在其文中論及：

畫如設色深者，宜用淡牙色，取其別於畫色也。小畫天一尺八寸，地九寸……大畫隨宜，推廣式之，惟忌用詩堂。往與王百谷切論之，百谷經裝數百軸，無一有詩堂者。小



圖11 元 倪瓚 雨後空林 軸 國立故宮博物院藏



圖10 清 楊大章 畫額摩鳥 軸 國立故宮博物院藏



圖9 宋 宋人雪山行旅圖 軸 國立故宮博物院藏

雪山大圖傳李成郭熙行
 法幀中亦未留名字自是
 北宋畫院派又年畫院之
 習氣可絕絕代家自作是
 用長歌紀其事高鳴嶺嶺
 掉半空凹雷紅牆見蕭寺
 寒鴉作陣瓦不空雪風
 響澗復翔勞：趁旅名利
 人栗烈程程那能逐驅車
 乘馬步搖負勞逸難殊於

《宋人雪山行旅圖》詩塘

塘」或是手卷的「引首」，時常能見其文筆，藉此滿足博古品評的雅興。金粟山藏經紙是乾隆皇帝鍾愛的詩塘紙材，傳至清代已相當稀有，其尺幅偏小，用於大幅掛軸的詩塘略顯不足，因此仍需仰賴工法細緻的各色粉箋、鏡面箋等製作，表面點綴灑金、冷金，或如院藏〈宋人雪山行旅〉軸以泥金線條勾勒雲龍等裝飾圖樣（圖九），皆是此時常見的詩塘表現手法。

書畫入內府收藏後，臣工或是御書的詩塘得照旨意裝裱。《活計檔》清楊大章〈畫額摩鳥〉軸記載：「御筆額摩鳥十韻詩堂一張。梁國治寫下詩堂一張。交啓祥宮侯楊大章畫得額摩鳥祿掛軸安詩堂。（圖十）」而清宮書畫蒐藏甚豐，若皇帝無特別指示，部分書畫也會按例於裝裱時先行添加空白詩塘，以備日後書寫。受歷代的約定俗成，詩塘居於畫幅上方或下方為適宜，但身為天



圖13 清 鄒一桂 古畫餘梅花 軸 國立故宮博物院藏

作跋之處，是古今連結的最佳所在，形成書畫藝術的獨特美感。由此可見，「裝裱」不但讓書畫格素延命千年，也滿足世人品評鑒古的需求，裝裱的型式乃隨著文化風氣而演變。

在時代更迭下，現今書畫的題識風氣已不如以往，但詩塘修飾短幅書

畫的功能，尚有存在的必要。另外，詩塘添加後裱件長度增加，卷收時對作品也能提供較多層數的包覆屏障，有效減輕外來如碰撞、水損等的傷害，可說兼顧保存上的功用。

作者任職於本院登錄保存處

參考書目

1. 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。
2. 吳其貞，《書畫記》，北京：人民美術出版社，二〇〇六。
3. 文震亨，《長物志》，重慶：重慶出版社，二〇〇八。
4. 顧復，《平生壯觀》，上海：上海古籍出版社，二〇一。

子地位的乾隆皇帝，能夠不受傳統束縛，於樣貌及型制上帶來許多變化。舉如院藏倪瓚〈雨後空林〉軸嵌入團扇造型之詩塘，讓自古以來慣以方正為形的掛軸，增添方圓之間的趣味。

(圖十一) 而陳設於靜寄山莊「千尺雪」茶舍的唐寅〈品茶圖〉軸，每當乾隆皇帝駐蹕時屢屢題詩，讓畫面餘白所剩無幾，為創造更多書寫空間，命裱工將傳統書於兩側綫絹的參書方

式，改以箋紙挖嵌於內，搭配上、下詩塘共計十四張詩箋圍繞畫作，成為裝裱史中相當特別的型式。(圖十二)

除此之外，詩塘設計與〈品茶圖〉類似的清鄒一桂〈畫古榦梅花〉軸，捨棄加裝箋紙的方式，以手繪鳳紋花邊區隔詞臣題詩，營造出詩塘的空間感，體會到乾隆皇帝獨樹一格的創意，君臣分明的布局，又增加題跋

之用的其他涵意。(圖十三) 乾隆皇帝豐富的才情，將傳統詩塘融入個人喜好，為詩塘的裝裱歷史寫下特殊一頁。

結語

古人以筆墨抒發胸中丘壑，傳歷數代仍然觸動觀者心靈，即便時空相隔，透過掛軸的「詩塘」、手卷的「引首」與「托尾」，提供後人題識

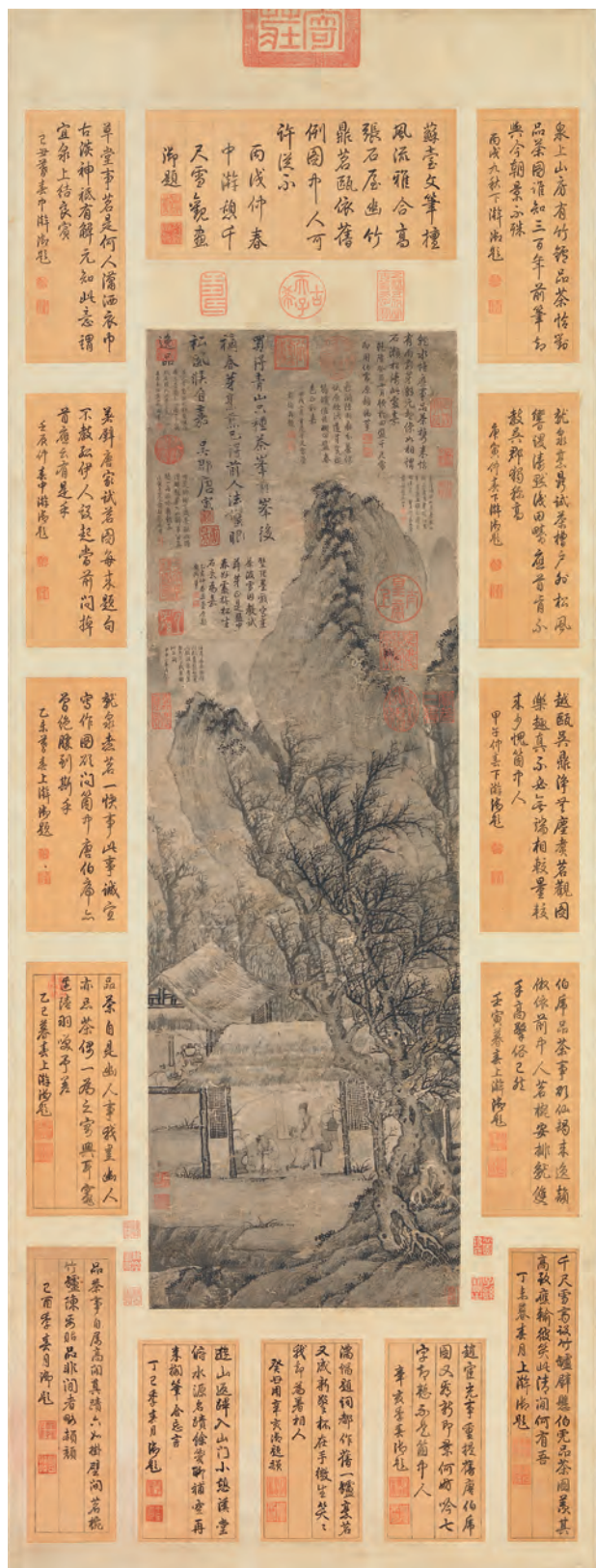


圖12 明 唐寅 品茶圖 軸 國立故宮博物院藏