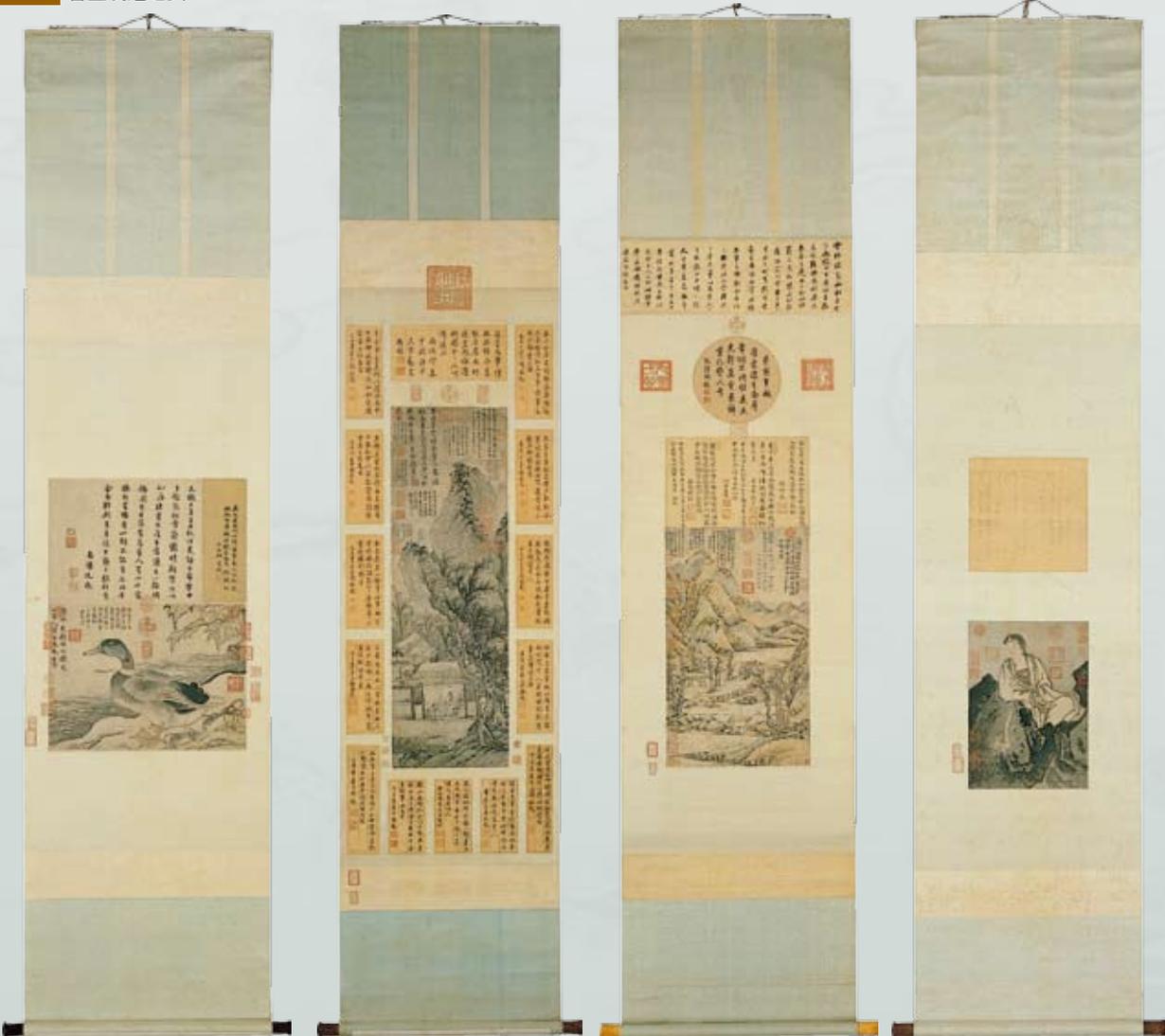


書畫裝池之美

劉芳如

圖一 北宋 范寬〈溪山行旅〉的裝池示意圖（電腦繪圖／陳泳任） 國立故宮博物院藏



圖五 元 陳琳、趙孟頫合作〈溪凫圖〉三色裱
詩塘以二紙合裝
國立故宮博物院藏

圖四 明 唐寅〈品茶圖〉三色裱
玉池四周挖鑲詩塘
國立故宮博物院藏

圖三 元 倪瓚〈雨後空林〉三色裱
詩塘作圓式與方幅二款
國立故宮博物院藏

圖二 宋 賈師古〈大士像〉三色裱
詩塘為藏經紙
國立故宮博物院藏

展覽緣起

曾經聽過不少來故宮參觀的群眾，對著陳列櫃裡的書畫，發出如許讚嘆：「想不到數百年前的古老藝術品，看起來還是這麼新穎！」殊不知，這些歷久猶新的傑作，都是保存、修復人員在幕後辛苦付出，才換來的成果。

為了讓更多觀眾了解中國書畫賴以保存和舒展、捲收的裝潢形式，本院自民國九十二年即著手籌備以書畫裝池為主題的特展。民國九十五年十月，北京故宮博物院於武英殿率先推出「中國古代書畫裝潢藝術展」，筆者忝為台北故宮裝池展的策展人，為了汲取可借鑑的元素，特地偕同故宮裱畫室的兩位同仁前往觀摩，也和北京故宮科技部裱畫室的修復人員，進行廣泛的意見交流，經由這次參訪，證實了兩館人員對於書畫保存與裝潢研究的課題，均抱有同等程度的喜愛與關注，也更加堅定了筆者與裱畫室同仁聯手策劃裝池展的信念。



圖八 民國 齊白石〈篆書五言聯〉對聯
國立故宮博物院藏 蔡辰男先生捐贈



圖六 北宋 黃居采〈山鷓棘雀〉宣和裝
國立故宮博物院藏

如今終於能在民國九十七年四月一日至六月二十五日，藉二一〇、二一四、二一六等三間陳列室，舉辦「書畫裝池之美」特展，共計選展四十五

組件作品。相較於規劃初始，只預備作書畫基本裝潢形式的「立軸」、「手卷」、「冊頁」、「成扇」四個展示子

題，更增添了「書畫外包裝」與「古畫重裝」兩項全新的內容；其目的，除了希望能更廣義地囊括書畫裝池藝術的多元面向，也針對過去從未公開的古畫修復過程，透過作品與圖文說明交叉比對的展覽形式，讓觀眾更具體的了解傳統裝池工藝對於書畫保存的重大意義。

書畫裝池

中國傳統書畫所使用的基本材料——絹和紙，都屬於柔軟、易皺、易裂的性質。為了便於收捲、張掛，和供人欣賞，裝池乃應運而生。

明代方以智（一六一一—一六七一）《通雅》曾記載：「潢猶池也，外加緣則內為池，裝成卷冊謂之裝潢，亦稱裝池。」一件書畫完成之後，如果未經裝池，便無法堅挺，非但難以展玩欣賞，保存亦大不易。因此，中國書畫一定要裝池，才能變身為完整的藝術品。

歷來，相關於「裝潢」



圖七 南宋 馬遠〈乘龍圖〉宋式裱 國立故宮博物院藏

或「裝池」，另有「裝背」、「裝治」、「裝裱」、「裱」等名稱，「裝裱」、「潢治」等名稱不同的說法，但意義其實大同小異，都是泛指在書畫四周及背面，黏貼裱邊和背紙，使其強化，並且增加視覺美感的一項專門技藝。

追溯書畫裝池的技藝，起源極早，早在戰國時期（西元前三世紀）即有端倪可循。證諸存世實物，長沙楚墓出土的「銘旌」，堪稱已經麗具後世掛軸的雛形。^{〔註一〕}張彥遠（八一五—八七六）《歷代名畫記》（八四七）卷三〈論裝背襍軸〉也談到：

「自晉（二六五—四二〇）以前，裝背不佳。宋時（四二〇—四七九）范曄（三九八—四四五）始能裝背。」可見在唐代（六一八—九〇七）之前，裝池技術雖然歷經了長時間的發展演變，惟並未臻於成熟。

唐初，名書法家褚遂良（五九六—六五九），本身就是位裝池好手，唐太宗（六二六—六四九在位）曾經命他監領內府收藏書畫的裝潢業務。郭若虛《圖畫見聞志》（一〇八五）卷五即記載，褚遂良裝裱過顧愷之所繪的〈清夜遊西園圖〉。

不過，裱褙技術真正臻於成熟，還是要到更晚的北宋（九六〇—一二二五）。當時於文思院中設有「裝背」的職稱，屬於待詔的一種，地位崇高，可見其受重視的程度。徽宗（一一〇〇—一一二五在位）時期，復改稱「裝裱提舉官」，專司宮中各項裱褙的需求。由宣和內府（一一一九—一二二五）所確立的「宣和裝」樣式，不僅將書畫裝池的技藝推昇至完善的境地，甚至到明、清時期，仍持續被沿用，堪稱影響深遠。

歷代涉及裱褙裝池的著作，尚有宋代（九六〇—



圖九 清 高鳳翰〈四季花卉〉屏條 蘭千山館寄存

一二七九) 米芾(一〇五一—
一一〇七) 的《畫史》、
《書史》、周密(一二三二—
一二九八) 的《齊東野語》、
元代(一二七九—一三六八)
陶宗儀(一三一六—一四〇
三) 的《南村輟耕錄》、明
代(一三六八—一六四四)
張應文(一五三五—
一五九五) 的《清閨藏》、
屠隆(一五四二—一六〇
五) 的《畫箋》、文震亨
(一五八五—一六四五) 的
《長物志》等，雖屬零星的章
節片段，但皆有獨到創見，對
追索各時期裝裱藝術的發展，
深具參考價值。

明末清初，周嘉胄
(一五八二—約一六六一) 更
撰有《裝潢志》，針對書畫裱
褙，做了極周全的闡釋，舉
凡如何清理古畫、揭舊裱、
修補、襯邊、安軸，均有詳
細的記載。清中葉，周二學
(一六七六—一七四四) 的
《賞延素心錄》，亦對裱褙
的操作技術，多所著墨，堪
與《裝潢志》並列為清代

（一六四四—一九一一）論述書畫裝池的雙璧。

歷代書畫流傳至今，裱裝樣式之繁複，自不待言。各個時代所使用的紙絹材料，均有其特色，伴隨書畫的破損與重新改裝，往往會改變原本的形式，以至難以查考先前的面貌。目前，本院收藏的書畫，宋以前的原裝原裱已付闕如，而以明、清兩代裝池的作品佔居最大宗，尤其是乾隆年間（一七三六—一七九五），內府造辦處曾匯集江南地區優秀的裱工，大規模改裝內府舊藏，以至很多前代的作品，已經轉化為清宮內府的裝裱樣式了。「書畫裝池之美」特展所陳列的作品，時序雖上溯至晉、唐、宋、元名蹟，但裝池形式仍必須以明、清為主要重心，也是受限於短少實例的必然結果。

綜觀傳統書畫裝潢的形式，大致可區分為立軸、手卷、冊頁、成扇等四大類，本次特展，也是按照這四種類型，遴選故宮典藏中足為代表

的作品，通盤性地介紹各種裝池的基本特徵。下文即依此順序，分節加以說明。

立軸的裝池

立軸是書畫裝池最常見的款式。顧名思義，立軸在觀賞時，必須懸掛至壁上，或者用畫竿撐起。平時保存，則由下往上捲收起來，於包首處繫緊繩帶，使不鬆脫。

至於立軸裝池的方式，可分為單色裱、二色裱，甚至三色裱等數種。各部位鑲料的尺寸與畫心之間，均有一定的比例，並且應根據畫面的色調，來選配顏色搭配適宜的鑲料，才能發揮烘托的效果，使畫心主題更為突出。誠如周嘉胄《裝潢志》所說的：「書畫付裱，必先審視氣色。」

民國九十六年初，故宮推出「大觀—北宋書畫特展」之際，劃時代的三大名跡—范寬〈十一世紀〉〈溪山行旅〉、郭熙〈活動於一〇六八—一〇九三〉〈早春圖〉、李唐〈約一〇四九—一一三〇後〉〈萬

壑松風〉曾同時於二〇二室的巨型展櫃中並列懸掛，蔚成藝術展覽的空前盛事。這三件名跡在展前進行維修時，裱畫室同仁特別詳細丈量各部位的尺寸，並作成紀錄。本次裝池展，雖然受限於選件的相關規定^{〔註二〕}，無法展出原件，但特別以電腦繪製的示意圖，於二一四室搭配展出（圖一），讓觀眾透過另一種嶄新的型態，精準掌握三件名跡各部位裝池用料的比例。

至於本次選展的立軸中，賈師古〈活動於一一三一—一一六二〉〈大士像〉（圖二）、倪瓚〈一三〇一—一三七四〉〈雨後空林〉（圖三）、唐寅〈一四七〇—一五二三〉〈品茶圖〉（圖四）都屬於比較繁複的三色裱。裱件由上而下，分別由「天杆」、「天綾」、「上隔水」、「玉池」、「畫心」、「下隔水」、「地綾」、「地杆」、「軸頭」等幾個部位所組成。^{〔註三〕}尺寸較短的畫心，適合作成三色裱，一則可以發



揮延伸畫幅的作用，視覺上也更富有色彩的變化。

有時在畫心的上方或下方，還會添附「詩塘」，提供給題跋人書寫的空間。例如〈大士像〉上方的空白詩塘，是採用藏經紙來裝裱；〈雨後空林〉的詩塘，甚至作成圓式與方式兩款，就連畫心和隔水也佈滿了題識；另外，〈品茶圖〉的詩塘則是挖鑲在畫心四周的玉池上；陳琳（約一二六〇—一三二〇）與趙孟頫（一二五四—一三二二）合作的〈溪景圖〉，詩塘是以二紙合裱為一（圖五）。上舉畫作，均屬於詩塘形式較為特殊的實例。

宋徽宗宣和時期（一一一九—一二二五），曾敕命裝修內府珍藏的名跡，並鈐蓋印信，後世名為「宣和裝」，其特色是立軸作二色裱，不鑲寬邊，只在畫心四邊鑲深色約一公分寬的「小邊」，以及在「天綾」處貼上「驚燕」（註四）等。院藏北宋原裝的存世作品已如鳳毛麟

角，尚保有宣和裝舊制的立軸，僅見黃居寀（九三三—九九三後）〈山鷓棘雀〉（圖六）和宋人〈如來說法圖〉等少數幾件，不過因為宣和裝的視覺效果相當古樸典雅，至南宋（一一二七—一二七九），甚至後代，仍持續被沿用，並泛稱為「宋式裱」。例如本次展出的馬遠（約一一八〇—一二二四）〈乘龍圖〉（圖七）、〈竹鶴圖〉，和宋人〈捕魚圖〉，雖已非宋代原裝，但均可歸入此型。

除了獨幅懸掛的立軸，展品中另有「對聯」、「屏條」與「通景屏」，是屬於以複數形式懸掛的組件。這類作品因主題本身已較複雜，適合用單色裱來裝池。本次遴選民初齊白石（一八六三—一九五七）的〈篆書五言聯〉（圖八）作為「對聯」式立軸的實例。對聯為了因應成對懸掛的需求，所以毋需附加軸頭，天、地和兩邊的用料也比一般立軸為小。

清中葉揚州畫家高鳳翰



圖十 清 石濤《寫竹通景十二屏》通景屏 國立故宮博物院藏 張群先生捐贈

（一六八三一—一七四八）的〈四季花卉〉（圖九），以四件格局細長的立軸條幅，分別描繪春、夏、秋、冬四時花卉，合為一組「屏條」。因各幅內容自成一完整的畫面，所以下方附加了象牙軸頭，懸掛時保持一定的間距，可讓視覺

效果益顯開闊。

清初石濤的（一六四二—一七〇八）〈寫竹通景十二屏〉（圖十），是由多條畫心合組為一件景物連貫的大畫，因容納了眾多的內容，極能展現出宏偉的氣勢。裱件作成單色裱、平軸（註五），吊掛時幅幅緊密相連，故名為「通景屏」，又稱「連屏」。

手卷的裝池

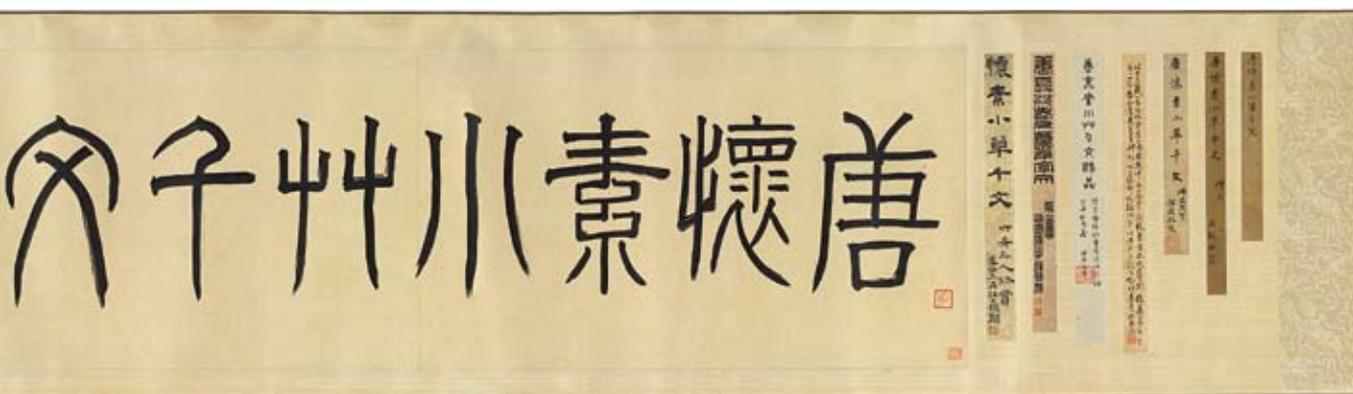
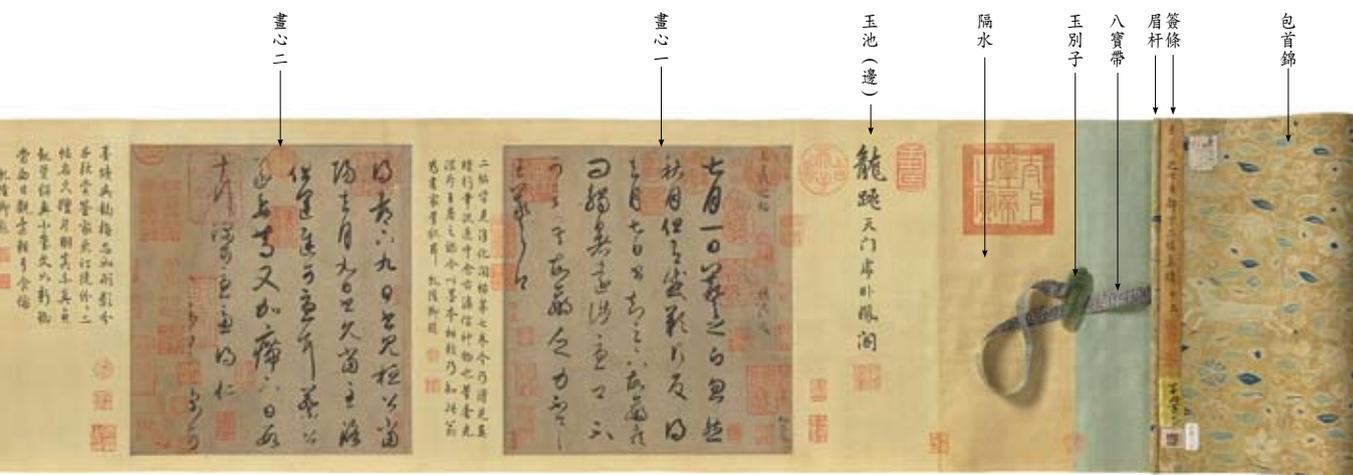
手卷本是放置在檯面上，供人從右至左，邊捲邊觀賞的裝裱形式。它的長度由數公尺至數十公尺不等，可以單用一幅書或畫裱為一卷，也可以由若干幅字畫連綴起來，合為一卷。除了「天頭」之外，手卷的前後通常還會添加「引首」與「拖尾」，供作書寫題和題跋之用，與「畫心」之間，則以不同色澤的「隔水」為分界。（圖十一）由於附加引首、拖尾的緣故，長度也隨之增加，如此可以增粗手卷本身的直徑，避免捲收之際不慎擠壓出摺痕。

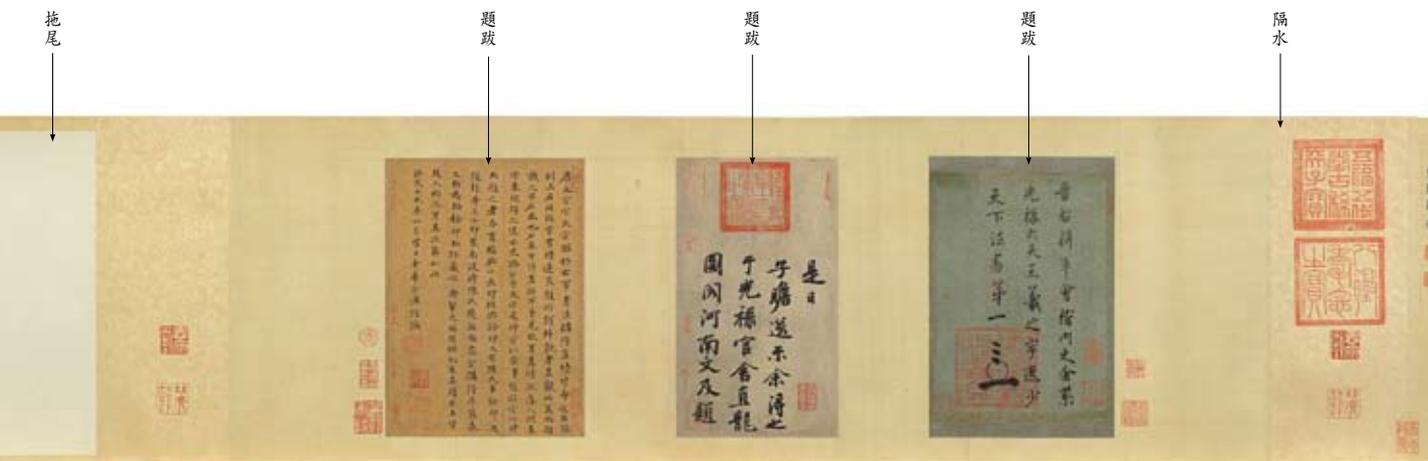
由於手卷的裝裱工序十分

繁複且又費時，目前書畫家以手卷形式創作者也相對較少，因此坊間精擅此技藝者，日益稀少。故宮所收藏的歷代手卷，則不乏用料講究、形式典雅的傑作，甚至連背面援以保護手卷的「包首錦」，也有極精彩的緙絲（註六）或織錦紋樣，即便單獨賞覽，同樣具備高度的藝術價值。

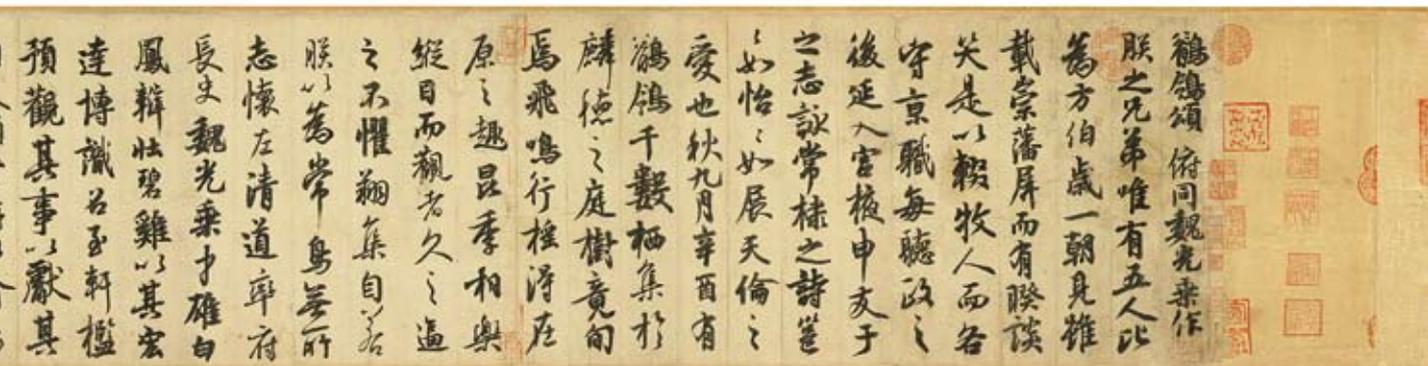
本次選展的手卷，共計四幅。與尋常展畫迥然不同處，便是令部份手卷前端的天頭反轉固定，讓觀眾得以一窺天頭背後「包首錦」的真相。例如東晉王羲之（約三〇三—三六一）〈七月都下二帖〉的包首錦，採緙絲織法，具象地刻劃鹿、花卉等題材，表現手法真實，色彩搭配細膩典雅，於院藏手卷包首中，實屬少見的佳作。

手卷前端的天杆正中，釘有八寶扎帶，末端則縫上玉別子，做為捲收時固定畫卷之用。〈七月都下二帖〉的玉別子，表面雕鏤紋飾，內面則鑄





圖十一 東晉 王羲之〈七月都下二帖〉翻邊手卷 國立故宮博物院藏



圖十二 唐 玄宗〈鵲鵲頌〉局部 宣和裝 撞邊手卷 國立故宮博物院藏



圖十三 唐 懷素〈小草千文〉局部 包邊手卷 國立故宮博物院藏



圖十四 清人〈萬年不老〉緙絲封面 國立故宮博物院藏

刻品名，上端並有乾隆御題字樣，可推知本件曾在高宗時期重新裝池過。

手卷於收捲保存時，應



圖十五 宋人〈宋徽宗像〉摺裝冊頁 國立故宮博物院藏

先從尾端捲起，但毋需捲得太緊，待全卷捲好以後，可將卷軸豎直在光滑的桌案上，以左手手指按住卷尾木軸，再用右手

輕拉卷首部分，將全卷收緊，旋即以八寶帶纏繞，尾端則用玉別子繫牢。

由北宋徽宗（一〇八二—



圖十六 明刻本〈淳化祖帖〉經摺裝冊頁 國立故宮博物院藏



圖十九 宋 林椿《花木珍禽》紈扇改裝為摺裝冊頁 國立故宮博物院藏



圖二十 清 蔣廷錫《群芳擷秀》第5開 多彩洒金箋冊頁 國立故宮博物院藏



圖二一 清 沈振麟《毫墨同春》第12開 墨箋冊頁 國立故宮博物院藏

之名。宋代以後，一些小幅的書畫、書畫扇面、名人信札、碑帖拓片等，都習慣以冊頁的形式來進行裝池。

冊頁的頁數一般都採取雙數。少則四頁，多至二十頁以上，但以十二頁左右較為常

見，每本冊頁的前後，往往還會添加兩頁「副頁」，供給後人題跋之用。冊頁的外殼，有木料與厚紙板包覆織錦兩種。碑帖冊頁常用木板做封面，取其質地堅固耐久。以織錦或縹絲包覆的封面（圖十四），因

紋樣豐富典雅，兼具藝術欣賞的價值，但邊緣容易磨損，也易遭蟲蝕，保存較為困難。

冊頁的內頁裝池，主要有四種形式，即左右開合的「摺裝」、「蝴蝶裝」，與上下開合的「推蓬裝」，和可以連續

翻閱的「推蓬裝」，和可以連續

展開的「經摺裝」。各依畫幅的大小、窄長，由裱褙匠師決定之。這幾種樣式，雖然各有不同的視覺美感，但以摺裝式的冊頁最易保存、觀賞，也最稱普遍。（註八）

本次展出的冊頁，共計

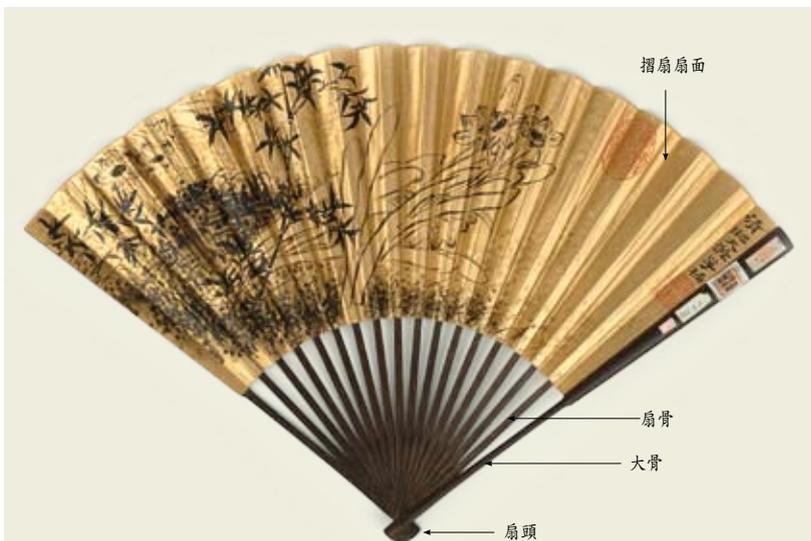
十四件，可據以概括冊頁裝池的幾種基本樣式。其中，〈宋徽宗像〉為摺裝式的大型冊頁（圖十五）；〈淳化祖帖〉屬於經摺裝冊頁（圖十六）；元章〈墨竹〉為摺扇改裝成的推篷裝冊頁（圖十七）；憚壽平

（一六三三—一六九〇）〈叢艷圖〉為摺扇改裝成的蝴蝶裝冊頁（圖十八）。林椿（十二世紀後半）的〈花木珍禽〉（圖十九），則是由紈扇改裝成冊頁的例子。

另外，尚有幾款較罕



圖二二 清 戴臨〈雜書畫〉不規則的挖鑲冊頁 國立故宮博物院藏



圖二三 清 石濤〈水仙墨竹〉泥金箋摺扇 扇骨穿在扇面夾層內 國立故宮博物院藏



圖二四 清 姚文瀚〈繪人物扇〉泥金箋摺扇 扇骨粘貼在外 國立故宮博物院藏



圖二五 清 無款〈朱筆鍾馗〉絹面團扇 國立故宮博物院藏

見的冊頁裝池，例如蔣廷錫（一六六九—一七三二）〈群芳擷秀〉冊（圖二十），每開畫心及對幅所採用的洒金箋紙，顏色各箇殊異，饒具繽紛妍麗的裝飾趣味。沈振麟（活動於一八五一—一八七四年間）〈耄耄同春〉冊（圖二一），畫心完全採用黑地紙本，致令以泥金與重彩描繪的

主題，顯得格外照人眼明。戴臨（十八世紀）的〈雜書畫〉冊（圖二二），運用挖鑲手法，將質地為通草紙的畫心，沿著不規則的外廓，嵌入挖空的鑲料上，銜接處天衣無縫，極其細膩精妙。

成扇的裝池

成扇，是指仍然裝在扇

骨、扇柄上的扇子；其形制包含紈扇、團扇（註九）、障扇（註十）、摺扇等數種。扇子原本是夏令消暑的實用品，然而，結合書法與繪畫的扇面，搭配上雕刻精美的扇柄，同時也可以是欣賞價值極高的藝術品。

目前故宮所典藏的書畫成扇，以明、清時期的摺扇佔最大宗。不過，時代較早的成扇，如宋、元、明時期的紈扇、團扇和摺扇，因年代久遠，不易保存，扇面多數已被揭下，改裝成冊頁。其欣賞方式，即等同於一般小型的書畫作品，雖然不再具有實用的目的，但卻更便於收藏和觀賞，也算延伸了成扇的藝術生命。

本次展出的成扇，共計四柄，均為時代較晚的作品。其中清石濤的〈水仙墨竹〉（圖二三），與清姚文瀚（十八世紀）〈繪人物扇〉（圖二四），均屬泥金箋扇面；前者純以墨繪，構圖簡潔，筆致放逸，突顯出文人畫家追求清雅的審美取向；後者則以扇骨區隔出八個小畫面，



圖二六 民國 林同濟〈行書雙面摺扇〉象牙扇骨 國立故宮博物院藏 朱銘源先生捐贈

描繪工整鮮麗，反映了清中期宮廷繪畫的共通特色。另外，無款的〈朱筆鍾馗〉絹面團扇（圖二五），則是清宮中嬪妃的用物。本件雖屬道光

注釋：

1. 湖南長沙出土的戰國時期帛畫〈龍鳳仕女圖〉與〈人物御龍圖〉，上端均以細竹條支撐，並繫有棕色絲繩，使便於張掛，與立軸裝演的基本原理相通。
2. 故宮為保護珍貴文物，針對七十件限展書畫精品，訂定管理規範，即每次僅能展出四十五天，下展之後，必須間隔至少三年以上，始得重複選件。因〈溪山行旅〉等三件作品已於民國九十五年十二月展出，故本次無法以原件參與裝池特展。
3. 天杆又叫提杆，側面呈半圓形。天綾，亦有人稱之為天頭。隔水，又可稱為隔界。玉池，是指圍繞在畫心周圍的鑲料。地杆也稱地軸，圓而粗。
4. 驚燕又名警燕、警繩或壽帶。初期是用兩條垂帶從天杆上掛下來，直到天頭的下緣，取其可以隨風搖擺，避免燕子停駐，弄污畫幅之意。後來多改成以兩條綾絹直接黏貼在天頭上，惟日本的裝裱仍維持古法。
5. 沒有軸頭凸出畫外，只在地軸兩側包覆綾絹，或加粘軸片，謂之平軸。
6. 緯絲起源於隋唐而盛於宋。織造時以素色細蠶絲為經，色彩豐富的細蠶絲為緯，各色緯絲僅於圖案花紋需要處與經絲交織，故緯絲不貫穿全幅，而經絲則縱貫織品，名為「通經斷緯」。由於此法能將繪畫精神藉助絲織品，得到充分的表現，堪稱是藝術價值極高的一門工藝美術。
7. 手卷形式的說法，各家記載不盡相同，但意義大抵相同。例如有人名之為碰邊、卷邊、沿邊，也有人分成撞邊、鑲邊、包邊，或者分成套邊、轉邊、沿邊。本文係根據故宮裱畫室顧問林勝伴先生的指教而訂定。
8. 坊間談裱褙的書籍，也有將摺裝解釋成與蝴蝶裝同義，即一開左右各有一幅。本文將摺裝與蝴蝶裝區隔為不同的冊頁形式，係根據《石渠寶笈》所載，目前《故宮書畫圖錄》及「故宮書畫典藏管理系統」對於冊頁形式的定義，均依此。
9. 紈扇與團扇的扇面材質多為絹地，紈扇的外形有橢圓、腰圓、花瓣、多邊等各種變化，團扇則均為正圓形。
10. 故宮目前並未典藏障扇書畫，惟在立軸、手卷、冊頁的繪畫，如李嵩〈聽阮圖〉、元人〈招涼仕女〉、仇英〈漢宮春曉〉等作品中，猶能得見障扇，可據以了解其形制。

（一八二一—一八五〇）以後的製作，仍可據以追摹早期團扇的結構。民國林同濟（一九〇六一—一九八〇）〈行書雙面摺扇〉（圖二六）的象牙扇

骨，最外的兩支大骨，表面遍飾茶花紋樣，屬於深刻手法，形象生動、優美，堪稱成扇雕刻中的精品。

