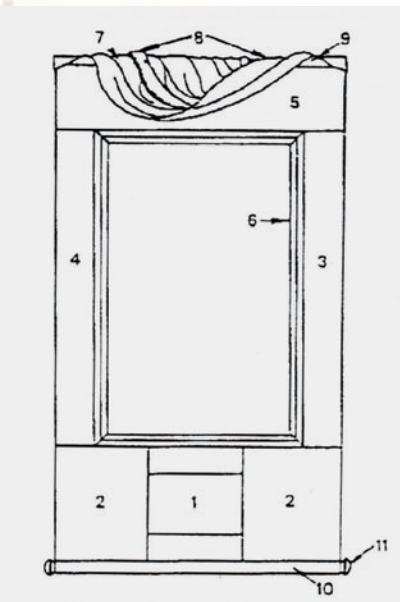


圖三「明朝表具」

圖二「三段表具」

圖一「佛表具」



圖六 唐卡部位分析簡圖



圖五 唐卡實例



圖四 佛表具實例

總之，織金圈牙的裝裱方式在東亞的裝裱藝術中，隨著密教佛畫從中國傳到日本，雖然在形式上有些變化，但此形式具有宗教與政治的機能，可用來凸顯畫作的神聖性格。以下以日本修復過的足利尊氏的騎馬武士像來作說明。

一九九〇年京都國立博物館文化財保存修理所內第一裝潢室的宇佐美松鶴堂修了一張東京國立博物館藏的「騎馬武者像」（按保存盒蓋貼紙紀錄「足利尊氏甲冑騎馬像傳土佐吉光筆 國寶」）。修復前的裝裱是「佛表具」，修復後改為「三段表具」（圖十，關於三段表具的形式內容隨後說明）。這樣的改變是修復師與文化廳監督技官協議的結果。報告書上的理由是裝裱用料老化損傷，所以重新裝裱，更換料子與裝裱形式。

佛表具用在佛像、高僧像、頂相、曼荼羅、神名號、神祇等具有宗教性內容的書或畫。正因為如此，所以也被稱為「神聖表具」或「本尊」，用途上也有著明顯的限制，這種裝裱不會用在裝飾茶席的掛軸上。

裝裱的形式，在佛畫的畫心外圍加上一圈織金，兩邊與上下再裝上另一紋樣的織金（圖四）。在畫心的周圍裝上兩圈織金（圖五），稱為

# 日本書畫裝裱傳統中所見的幾點中國因素

林煥盛

東亞的書畫裝裱形式，在以中國為文化主體的時代，深受中國影響。這是無庸置疑的事。但隨著時代的變遷，卻也有各自的發展。有些在中國已經不復存在的樣式，反而流傳在其他國家。本文主要說明日本書畫裝裱傳統與中國相關的部份。這些比對將有助於我們從東亞文化交流的角度，來了解中國裝裱史的發展。

日本稱裝裱為「表具」。何時開始有此名稱，尚不可考。形式上有著明顯的區分，主要分為「佛表具」（圖一）、「三段表具」（圖二，也稱為大和表具）、「明朝表具」（圖三）

三，也稱為文人表具）。以下從形式特色上來說明。

（一）「佛表具」

佛表具用在佛像、高僧像、頂相、曼荼羅、神名號、神祇等具有宗教性內容的書或畫。正因為如此，所以也被稱為「神聖表具」或「本尊」，用途上也有著明顯的限制，這種裝裱不會用在裝飾茶席的掛軸上。

裝裱的形式，在佛畫的畫心外圍加上一圈織金，兩邊與上下再裝上另一紋樣的織金（圖四）。在畫心的周圍裝上兩圈織金（圖五），稱為

「牙」（圖六，參考唐卡部位分析簡圖），可說是受到密教曼荼羅與唐卡裝裱的影響。

在中國非密教系統的佛畫，基本上不採取這種唐卡織金圈牙的作法，但在日本卻有更廣泛的運用，被用來裝裱一些賦予神格以及被崇拜的對象上，所以就算是從中國請來的禪宗祖師像，甚至，室町時代將軍的肖像也使用佛表具，來表現其神聖性。這在中國乾隆時期也有類似的作法，乾隆皇帝將自己的肖像畫入唐卡中，主要的目的無非是用來突顯皇帝的神聖性格（圖七）。但一般清代宮廷的帝后肖像畫或歷代帝王像

前述三段表具起始於鎌倉時代晚期，隨著船渡中國南宋的書畫作品，來到日本。再加上室町時代大量輸入中國織品，這些珍貴的織品便成為三段表具的料子。這個裝裱形式在室町時代幕府將軍的大力推動下，成為即位大典（御成）等重要儀式與行幸活動時的必備裝飾。其目的無非是突顯將軍家與中國文化的密切關係，並將這種日本前所未有的新型態裝裱樣式，植入典禮儀式活動時的室內裝飾中，成爲一種新的典範法則，藉此來指導各地方的大名（諸侯），以彰顯出足利將軍家的文化主導權。這種裝飾的形式最著名的就是足利將軍家的「三幅對」裝飾法（圖十一），簡單講就是將三段表具的形式置於中間，稱爲「主尊」。左右擺置佛表具，稱爲「脇繪」（圖十二，三幅對實例）。也有只懸掛兩幅三段表具的作法，也就是所謂的「兩幅對」。三段表具從室町時代開始穩固發展，成爲裝飾室內座敷的主流形式，亦被稱爲「大和裝裱」。

### (二) 「三段表具」

三段表具的裝裱形式（圖十三），其特色是畫心上下先裝上一條織金的料子，稱爲「一文字」（中國稱爲錦眉），然後四周圍上另一種紋樣的料子，接著在上下又裝上另一

種紋樣的料子。因爲總共用了三種料子，所以稱爲「三段表具」。裝裱的形式類似中國現行兩色裱上下加錦眉的作法。

從東亞交流的角度來看，三段表



圖九 韓國的肖像畫



圖八 清宮廷黃綾裝肖像畫



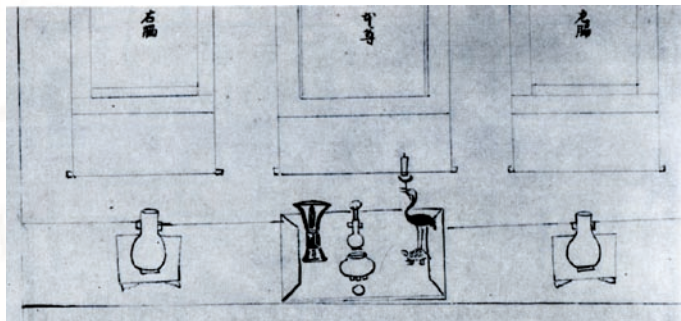
圖七 乾隆皇帝肖像唐卡

但事實上對這樣的裝裱結果，各方意見不同，有人認爲應該維持原樣，將舊料子重新托整之後，裝回原來的「佛表具」，做爲歷史性的資料，加以保存。因爲當時將「騎馬武者像」裝裱成「佛表具」，是要以「佛表具」的莊嚴性格來顯出當時人們對「騎馬武者像」的肖像主角足利尊氏的崇敬，也就是用「佛表具」彰顯足利尊氏被神格化的地位。但經過現代的修復之後，裝裱換成了「三段

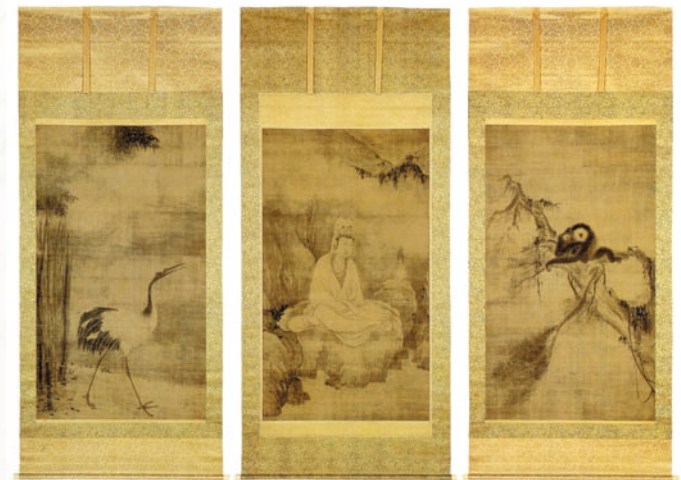
表具」。這也就是說足利尊氏的畫像對現代人而言，僅是一幅鎌倉時期的肖像畫，不需要再賦予其神格化的地位，因此裝裱就被改爲「三段表具」。「三段表具」是日本鎌倉時代在幕府將軍的唐物崇拜風潮，船渡中國宋元書畫所帶來的裝裱方式。修復後爲了配合像主的時代性，重裝成「三段表具」。這可說明肖像畫因著時代的不同，被賦予了不同的性格，裝裱的形式也隨之改變。



圖十 騎馬武者像 修復前後的比較 右：修復前（仏表具）左：修復後（三段表具）



圖十一 〈小河御所并東山殿御傍記〉（大永三年・1523・徳川美術館）足利將軍家的三幅對裝飾法



圖十二 牧谿 觀音猿鶴圖（13世紀・京都大徳寺）三幅對實例



圖十三 三段表具

分類	收藏品	裱	里 (見返し・總裏)	引首	罨	軸	木杆	匣
書跡	出等真迹法書。兩漢、三国、二王、六朝、隋、唐君臣墨迹。	克絲作樓台錦 (襟)	青綠窠文錦里	大薑牙云鸞白綾引首	高麗紙罨	出等白玉碾龍簪頂軸 (或碾花)	檀香木杆	鈿匣盛
	上中下等唐真迹	紅霞云鸞錦裱	碧鸞綾里	白鸞綾引首	高麗紙罨	白玉軸 (上等用簪頂、餘用平等)	檀香木杆	
	次等晉、唐真迹。	紫鸞鸞錦裱	碧鸞綾里	白鸞綾引首	罨紙罨	次等白玉軸		
	鈎摸六朝真迹。	青樓台錦裱	碧鸞綾里	白鸞綾引首	高麗紙 (裱)	白玉軸		
	御府臨書六朝、羲、獻、唐人法帖并雜詩賦等。(內趙世元鈎摸者)	球路錦、衲錦、柿紅龜背錦、紫百花龍錦、阜鸞綾等 (衲錦裱)	碧鸞綾里	白鸞綾引首	(罨紙罨)	玉軸或瑪瑙軸 (瑪瑙軸)		
	五代、本朝臣下臨帖真迹。	阜鸞綾裱	碧鸞綾里	白鸞綾引首	夾背罨紙罨	玉軸或瑪瑙軸		
	米芾臨晉、唐雜書上等。	紫鸞鸞錦裱 (罨)	紫駝尼里		楷光紙罨	次等簪頂玉軸		
	蘇、黃、米芾、薛紹彭、蔡襄等雜詩、賦、書簡真迹。	阜鸞綾裱		白鸞綾引首	夾背罨紙罨	象牙軸		
	米芾書雜文、簡牘。	阜鸞綾裱	碧鸞綾里	白鸞綾引首	罨紙 (罨)	象牙軸		
	趙世元鈎摸下等諸法帖。	阜木錦裱				瑪瑙軸或牙軸		
繪畫	六朝名畫橫卷。	克絲作樓台錦裱	青綠窠文錦里 (次等用碧鸞綾里)	白鸞綾引首	高麗紙罨	上等玉軸	檀香木杆	
	六朝名畫掛軸。	阜鸞綾上下裱	碧鸞綾托裱 (全幅)	白鸞綾引首	罨紙罨	玉軸或瑪瑙軸		
	唐、五代畫橫卷 (皇朝名畫同)。(內下等并替本)	曲木紫錦裱 (阜裱)	碧鸞綾里	白鸞綾引首		(色軸)		
	唐、五代、皇朝等名畫掛軸。同六朝裝裱。軸頭旋取旨。	阜鸞綾上下裱	碧鸞綾托裱 (全幅)	白鸞綾引首	罨紙罨	玉軸或瑪瑙軸		
	蘇軾、文子可雜畫。	阜大花綾裱	碧花綾里	黃白綾雙引首		烏犀或瑪瑙軸		
	米芾雜畫橫軸。	阜鸞綾裱	碧鸞綾里	白鸞綾引首		白玉軸或瑪瑙軸		
	僧梵隆雜畫橫軸。	樗蒲錦裱	碧鸞綾里	白鸞綾引首		瑪瑙軸		

表一〈紹興御府書畫式〉(引自杜秉庄、杜子熊,《書畫裝裱技藝輯釋》,上海書畫出版社,1993.8.)

表裝形式	上引首	下引首	上裱 ← (除打厭竹)	下裱 ← (除上軸桿)	經帶
大整幅	3寸	2寸			
小全幅	2寸7分	1寸9分	淨1尺6寸5分	淨7寸	4分
一幅半	3寸6分	2寸6分			8分
雙幅	4寸	2寸7分	淨1尺6寸8分	淨7寸3分	
兩幅半	4寸2分	2寸9分			1寸2分
三幅	4寸4分	3寸1分			1寸3分
四幅	4寸8分	3寸3分			1寸5分

表二〈諸畫裝裱尺寸定式〉(引自杜秉庄、杜子熊,《書畫裝裱技藝輯釋》,上海書畫出版社,1993.8.)

具不但在日本成爲新的裝裱形式,該形式在中國也是一種新的形式,因此對日本造成影響。這也讓我們可以肯定南宋周密撰寫《齊東野語》所記錄的〈紹興御府書畫式〉(表一)與〈諸畫裝裱尺寸定式〉(表二),是當時中國發展出來的新形式。〈紹興御府書畫式〉中有關裝裱形式的分類,用不同料子來區分「裱」與「引首」,而在同記錄隨後的〈諸畫裝裱尺寸定式〉中則有更明確的尺寸來說明「上引首」「上裱」「下引首」「下裱」的大小。這些新的作法隨著北宋內府的書畫收藏因戰亂流散到民間,再加上周密《齊東野語》的披露,其影響自然流傳出去。一三六五年夏文彥《圖繪寶鑑》中亦收錄了《齊東野語》中記載的〈紹興御府書畫式〉及〈諸畫裝裱尺寸定式〉。《圖繪寶鑑》在足利義滿任職將軍時期(一三六八—一三九四)傳到日本,成爲禪林高僧認識中國繪畫的重要參考書。當足利將軍家透過禪林高僧的協助,進行中國繪畫的收藏,〈紹興御府書畫式〉與〈諸畫裝裱尺寸定式〉

寸定式),便隨著舶渡東瀛的南宋繪畫,在日本發揮影響,成就了將裝裱用料分上下段(裱與隔水)的三段表具型式。〈紹興御府書畫式〉的裝裱特色代表了宋朝內府對書畫分類的新作法。先依年代由上而下來分,其中再分上中下等,給予不同顏色紋樣的料子來區分等級。這種作法明顯是受到六朝以來區別身分品秩的階級意識所影響,不論是官品或畫品都進行區分。在官品方面最明顯的是服飾依階級高低區分不同的用料與顏色,而與裝裱最直接的「告身」的形式。「告身」是朝廷授與官階高低的證書,可透過該手卷接縫的織品顏色與數量等方面,來區分授予官位的高低。(表三)台北國立故宮博物院所藏的唐徐浩《書朱巨川告身卷》便是一例。北宋徽宗大觀年間(一一〇七—一一一〇)對告身的品秩與裝裱形式重新調整,稱爲「大觀格式」。依照官職的等級,搭配有無金花紋及不同顏色、數量的綾料,以及裝裱材料等周邊的裝飾。至於徽宗內府書畫

收藏的裝裱格式,雖然沒有直接的記載。但南渡的高宗還到榷場購買北方遺失之物,企圖讓紹興內府所藏不減宣政。〈紹興御府書畫式〉中依品秩裝以不同料子軸頭的作法,作法上類似告身的格式,顯然是北宋體制的影響與延續。日本現存的南宋畫,基本上都裝成三段表具,同時也大量的使用了中國輸入的頂級織金作爲裝裱的料子,突顯其作爲最高品級中國畫的代表。這種自鎌倉末至室町時長期流行的裝裱形式,說明了完成在中國宋代的書畫裝裱規制對日本的長久影響。用裝裱料子與上下裱區分畫作品秩等級的方法,也就一直保留在日本三段表具的形式裡。反而現今中國傳統的裝裱形式,則完全泯除了畫作本身的時代與品秩等級,僅簡單按著畫幅的大小與裝裱長度的需要,將裝裱綾料用顏色區分成一色裱、二色裱、三色裱。

(三) 明朝表具(文人表具)

顧名思義,這是明朝傳到日本去的裝裱方式。這種新形式是隨著明代

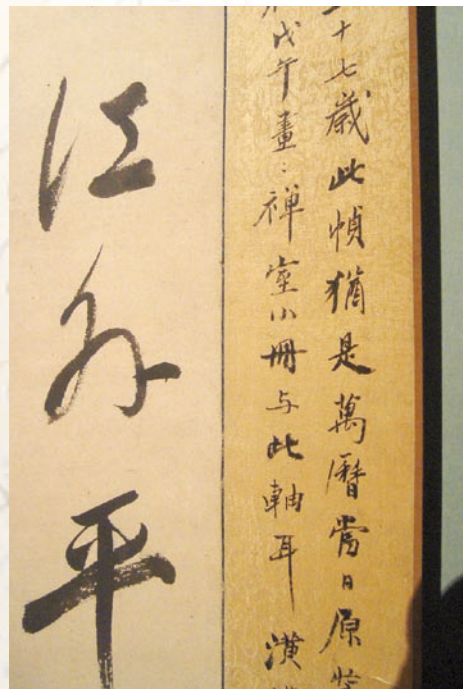
的煎茶文化與當時盛行的文人畫而興起的。

「明朝表具」的形式是在畫心的周圍圈上單一顏色的綾料，左右兩邊添加由上到下的小邊稱為「旗桿邊」或「通天邊」（圖十四）。作法上與中國的一色裱加旗桿邊相同。

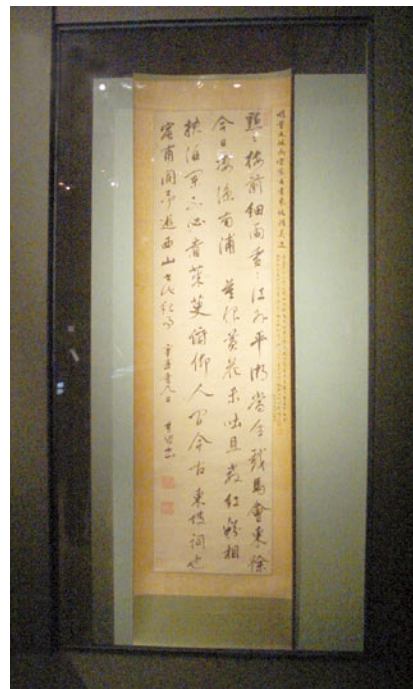
這類的裝裱在明朝稱為「單條」，畫心大多狹長，適合單獨懸掛，是相當新的裝裱形式。有趣的是，單條形式並沒有獲得當時文人的普遍肯定。屠龍持正面意見，他在《考槃餘事》中說「高齋精舍，宜掛單條，若對軸即少雅緻，況四五軸乎」；而文震亨則持相反意見，在他的《長物志》中「單條」一節提到：「宋元古畫斷無此式，蓋今時俗制，而人絕好之。齋中懸掛，俗氣逼人眉睫，即果真跡，亦當減價」。雖然正反意見，天差地別。但日本也引進了單條的裝裱形式，稱為「明朝表具」。這說明了當時中國流行的單條裝裱方式已是一種新的風潮。

上海博物館所藏明代天啓元年（一六二一）董其昌「行書蘇軾詞

軸」是一張傳為保留明代舊裱的作品（圖十五），雖然現狀是二色裱，但卻足以讓我們印證所謂明朝的單條裝裱形式。而在著錄中亦存有周二學的《一角編》可供我們想像當時的裝裱樣式。書中記錄了作者從一七一二到一七二八年之間，所收藏的明人的書畫作品，並加記了裝裱用料與軸頭。在此將《一角編》甲編所記的二十一件作品，僅標記出與裝裱相關的文字，概略整理如表四。



圖十六 「白綾外加沉香絹邊，內裏藍線」的作法



圖十五 上海博物館所藏明代天啓元年(1621)董其昌「行書蘇軾詞軸」

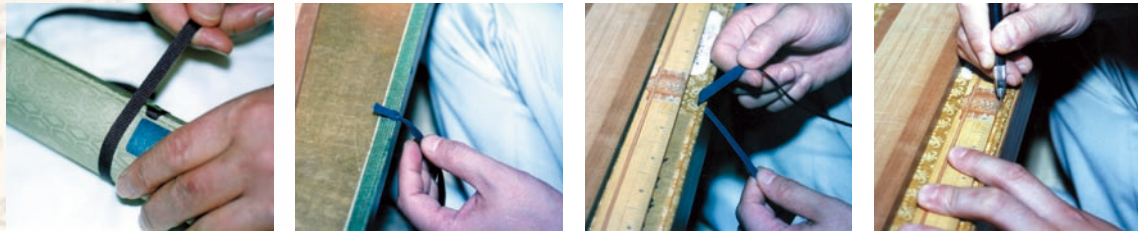


圖十四 明朝表具的形式

品秩 (種、等)	官告本紙	枚數	軸首	表裝と包み袋	帶	網子	鍔 (包み袋用金具)
凡文武官、綾紙五種、分十二等	色背銷金花綾紙二等	一等十八張	滴粉縷金花大犀軸	八苔暈錦裱韜	色帶		
		一等十七張	滴粉縷金花中犀軸	天下樂錦裱 (韜)	色帶		
	白背五色綾紙二等	一等十七張	滴粉縷金花玳瑁軸	翠毛獅子錦裱韜	色帶		
		一等十七張	(滴粉縷金花) 玳瑁軸	(八苔) 暈錦裱韜	色帶		
	大綾紙四等	一等十五張	兩面撥花穗草大牙軸	(八苔) 暈錦裱 (韜)	色帶		
		一等十二張	兩面花細牙軸	法錦裱	色帶		
		一等十一張	撥花常使大牙軸	法錦裱	色帶		
		一等八張	大牙軸	盤球錦裱	色帶		
	中綾紙二等	一等七張	中牙軸	中錦裱	青帶		
		一等六張	中牙軸	中錦裱	青帶		
	小綾紙二等	一等五張	角軸	黃花錦裱	青帶		
		一等五張	次等角軸	黃花錦裱	青帶		
凡宮掖至外命婦、羅紙二種、分十等	遍地銷金龍五色羅紙二等	一等十八張	滴粉縷金花大犀軸	兩面銷金云鳳裱 (韜)	帶	紅絲網子	金樣鍍花涂粉鍔
		一等十七張	滴粉縷金花中犀軸	兩面銷金云鳳裱 (韜)	帶	紅絲網子	金樣鍍花涂粉鍔
	遍地銷金鳳子五色羅紙二等	一等十五張	滴粉縷金云鳳玳瑁軸	兩面銷金鳳子裱 (韜)	帶	紅絲網子	金涂銀粉鍔
		一等十二張	滴粉 (縷) 金云鳳玳瑁軸	銷金盤鳳裱 (韜)	帶	紅絲網子	金涂銀粉鍔
	銷金團窠花五色羅紙二等	一等十八張	滴粉縷金葵花玳瑁 (裱) 軸	八苔暈錦裱韜	色帶	紫絲網子	銀粉鍔
		一等八張	滴粉縷金梔子花玳瑁軸	翠色 (毛) 獅子錦裱韜	色帶	紫絲網子	銀粉鍔
	銷金大花五色羅紙一等	(一等) 七張	滴粉縷金玳瑁軸	云雁錦裱韜	色帶	紫絲網子	銀粉鍔
	金花五色羅紙一等	(一等) 七張	(滴粉) 縷金玳瑁軸	法錦裱韜	色帶	紫絲網子	銀粉鍔
五色素羅紙一等	(一等) 七張	大牙軸	(法) 錦裱韜	色帶	紫絲網子	銀粉鍔	
凡內外軍校封贈、綾紙三種、分四等	大綾紙二等	一等七張	大牙軸	法錦裱 (韜)	青帶		
		一等七張	大牙軸	大錦裱 (韜)	青帶		
	中綾紙一等	(一等) 五張	中牙軸	中錦裱 (韜)	青帶		
小綾紙一等	(一等) 五張	次等角軸	黃花錦裱	青帶			
凡封蠻夷酋長及蕃長、羅紙二種、各一等	五色銷金花綾紙一等	(一等) 十八張	滴粉縷金牡丹花玳瑁軸	翠色 (毛) 獅子錦裱、法錦韜	色帶	紫絲網子	銀粉鍔
	中綾紙一等	(一等) 七張	中牙軸	法錦裱 (韜)	青帶		

表三《宋史》告身中對於官階品秩與裝裱細節的規定 (引自杜秉庄、杜子熊,《書畫裝裱技藝輯釋》,上海書畫出版社,1993.8.)

圖十七 手卷畫帶的作法

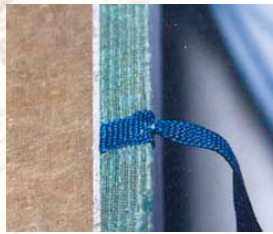


4 卷即縛之

3 套挂標后

2 開絲縷間

1 刀刺標中



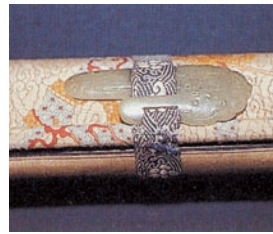
圖十九-2 日本手卷套挂式



圖十九-1 日本式手卷畫帶



圖十八-2 中國手卷銅鑲式



圖十八-1 中國式手卷畫帶

現在中國手卷畫帶的作法（圖十八），先在天桿上植入一口字型銅鑲，隨後將八寶帶縫在銅鑲上，並在八寶帶的尾端縫上玉製插銷片，捲繞之後

一摸一樣的作法。而我們卻可以從現在日本的手卷裝裱方式中，圖解逐一對照米芾的記載，看到一段記載與中國現行的方式完全不同，然

的《畫史》記載了有關手卷畫帶的作法，「線偏條闊指半，絲細如錦者作畫帶不生毛，以刀刺標中，開絲縷間，套挂標后，卷即縛之」（圖十七）。但這段記載與中國現行的方式完全不同，然

條裝裱形式，但在用料與用色上卻截然不同。在中國大多像周二學在《一角編》整理所見的白細絹或白雲鸞綾為主，或者像周嘉胄在《裝潢志》「綾絹料」一節裡所說「天地皂（黑色）綾屬古雅，皂不耐久，易爛，余多用月白或深藍」。而日本則偏好從中國進口的各式提花緞料，顏色當然也就不像中國只以藍白為基調。

將玉片插在八寶帶的夾縫中固定。上述方法起始於明代。而日本手卷畫帶的作法（圖十九），則完整保留了宋代的方式。這不禁讓人讚嘆，日本在裝裱上比我們更接近北宋式樣。

從東亞文化交流的角度，來看日本的裝裱方式，可以很明確的發現其中保留了特定地區或時期，受到中國傳統裝裱影響的痕跡。所謂的中國書畫裝裱傳統應該以更寬廣的歷史角度來看待，而非僅將現今流行的方式，當成唯一的傳統。透過歷史性的分析，日本裝裱保留了豐富的中國傳統，值得我們多加認識。

裝裱形式終究只是外在的，更重要的是裝裱作為一個視覺藝術，在東亞的文化傳統中到底被賦予什麼樣的角色與內涵？以致於能透過文化、政治、宗教的影響，深植於東亞各國，形成一特殊的書畫裝裱視覺象徵，並代表了另一種價值觀且流傳至今。希望本文所舉的這些課題，能引起對裝裱史有興趣的同好更多的關心。

作者為林煥盛律師事務所暨台北文化財保存研究所主任修復師

	形式	畫心	長	闊	裝潢	軸頭
1	立幅	紙本	二尺五寸	九寸	白細絹	烏犀
2	立幅	宣德高麗紙本	三尺三寸	八寸	白細絹	黃楊
3	橫卷	楚紙本	一丈九尺二寸五分	八寸八分	舊錦縹絹	白玉
4	立幅	宣德紙本	四尺二寸	一尺	云鸞綾	烏犀
5	冊	宣德紙本	高六寸	八寸	宣德紙	青楠木面
6	立幅	紙本	六尺五分	一尺四寸	白細絹	烏犀
7	立幅	紙本	二尺五分	一尺	白細絹	象牙
8	立幅	紙本	一尺九寸七分	九寸	白細絹	烏犀
9	立幅	白宋經籤本	三尺	一尺二寸	白細絹	烏犀
10	立幅	宣德紙本	二尺八寸	一尺	白細絹	烏犀
11	冊	楚紙本	高七寸	五寸	宣德紙	青楠木面
12	立幅	紙本	一尺八寸	八寸	白細絹	紫檀
13	冊	紙本	高五寸八分	二寸九分	縹紙	退光黑漆面
14	立幅	紙本	三尺五分	一尺三分	白細絹	烏犀
15	立幅	紙本	三尺	一尺一寸	白細絹	紫檀
16	立幅	紙本	四尺七寸五分	二尺二寸	白雲鸞綾	紫檀
17	冊	宣德紙本	高一尺二寸	二尺二寸	宣德紙	退光黑漆面
17	立幅	紙本	三尺二寸	一尺四寸五分	白雲鸞綾	烏犀
19	立幅	白宋籤本	二尺五寸	一尺	白細絹	紫檀
20	立幅	紙本	四尺七分	九寸五分	白細絹	烏犀
21	推蓬冊	紙本	高一尺四分	一尺八寸五分	宣德紙	退光黑漆面
22	推蓬冊	絹本	高七寸九分	九寸四分	宣德紙	青楠木面

表四 《一角編》甲編裝潢形式表（引自杜東庄、杜子熊，《書畫裝裱技藝輯釋》，上海書畫出版社，1993.8.）

透過表四我們可以清楚的看出來，中國明代盛行的單條裝裱樣式與品味。其中立軸畫心的橫寬果然偏窄狹長，大約在一尺左右，而且裝裱樣式料大多是單色的白細絹或白雲鸞綾居多。軸頭則以烏犀為主，其它還有紫檀或象牙。周嘉胄在《裝潢志》中特

別從裝裱形式對當時盛行的單條痛下惡評：「至松江穢迹又奢，以白綾外加沉香絹邊，內裏藍線，愈巧愈俗，俗病難醫，願我同志恪遵古式而黜今陋」。他舉出以董其昌為首的松江地區，所發展出來的單條裝裱形式，品味巧俗。巧的是前述上海博物館所藏

明代天啓元年（一六二一）董其昌「行書蘇軾詞軸」所保留的明代單條舊樣形式，正好完全吻合了周嘉胄所不屑的形式，也就是「白綾外加沉香絹邊，內裏藍線」的作法（圖十六）。

日本雖然也引進了明朝流行的單