

宋代书画包首丝绸研究

A Study on Song Dynasty Painting and Calligraphy Scrolls' Silk "Head Wrap" (*Baoshou*)

陈彦姝

Chen Yanshu

内容提要：

宋人尚风雅、嗜书画，多种锦和刻丝被装裱为书画包首。《齐东野语·绍兴御府书画式》和《南村辍耕录·书画標轴》是关于南宋包首锦和刻丝的重要文献。其中，前者更可信，所记包首丝绸与书画等级有对应关系，可为识别提供信息。后者虽所记名称更多，但很可能混杂了舆服锦、官告锦標。传世宋包首刻丝的时代复杂，“紫鸾鹊”图案称谓借用的是锦名；“紫天鹿”的制作年代或在金元，命名则由“紫鸾鹊”衍生。有些作品在元明时期被替换下来当做欣赏品；又有部分作品晚到明清方用为包首。

关键词：

宋 包首 锦 刻丝

ABSTRACT:

The Song (960-1279) people are well-known for their literate pursuits and passion for painting and calligraphy. In the Song dynasty painting and calligraphy scrolls were usually backed with various kinds of brocade or *kesi* silk tapestries at the beginning of the scroll known as the "head wrap" (*baoshou*). The *Imperially Endorsed Style of Painting and Calligraphy of the Shaoxing Reign* (*Shaoxing yufu shubua shi*) by Gao Mi and the *Nancun's Records of Retirement to the Countryside* (*Nancun chuogeng lu*) by Tao Zongyi (sobriquet Nancun) are two important publications in the Southern Song period (1127-1279) on the "head wrap" materials. The *Imperially Endorsed Style of Painting and Calligraphy of the Shaoxing Reign* is more reliable for it features the relation of the silk material with the rank of the art, which helps to identify either the art or the fabric. Although *Nancun's Records of Retirement to the Countryside* includes a larger number of fabric name entries, some of them are highly likely fabrics for other uses. But extant so-called "Song dynasty" *kesi* tapestries for the "head wrap" are anachronic. For example, the pattern name "purple phoenix and magpie" (*zi luanque*) is a loanword from brocade name. The "purple heavenly deer" (*zi tianlu*) is probably a textile production of the Jurchen Jin (1115-1234) or Yuan (1271-1368) dynasty, while its name is derived from "purple heavenly deer". Some of the silk fabrics were separated from the scroll and re-mounted as pure art for appreciation, some others were adopted as "head wrap" materials as late as the Ming and Qing dynasties (1368-1911).

KEY WORDS:

Song dynasty, head wrap (*baoshou*), brocade, *kesi* tapestry

一 引言

丹青翰墨施之绢素，这令丝绸与书画早有亲缘。到了宋代，联系更多，既有刻丝、刺绣模仿法书名画，又有多种丝绸成为装裱的主要材料。

关于此时书画装裱的研究已有不少，重点在讨论工艺流程、技术特征，解说名词。如王以坤先生研究宣和装的格式，解说了《绍兴御府书画式》中的部位名称、裱褙尺度、流程等¹。本文拟从丝绸史的角度，讨论宋代装裱中的锦和刻丝包首²，解说相关文献中的定名和文献来源等。

锦是重组织的多彩织物，先染丝、后织造，富有文彩，故颜师古释锦为“织綵为文”。作为重组织织物，锦用料已费，作工更繁，因此，锦曾被视为“价如黄金”的丝绸，制字从金从帛³。

刻丝，宋人又作“剡丝”、“克丝”。结合《鸡肋编》⁴的记载，陈娟娟先生对刻丝工艺做了详细解释刻丝：“是以本色经丝，挣于木机之上，以手工把各色纬丝按花纹轮廓，一小块一小块地织成平纹的花样。因为它是用小梭子按花纹轮廓分块织制的，纬丝并不贯穿整个幅面，当花纹轮廓碰到垂直线的时候，就留有断痕，承空而看，象似尖刀刻镂一般。这就是通常讲的‘通经断纬’。”⁵

刻丝，后世又做“缙丝”，明代汪汲《事物原会》引《名义考》云：“克、剡、刻三字皆读此音。缙丝之‘缙’当作缙是也。”《玉篇》和《广韵》都将“缙”释为“经纬”，从以小梭经纬，成品只显纬丝，不露经丝的特点讲，这是恰当的。而刻丝之“刻”，显然与织物“承空视之，如雕镂之象”有关。本文遵从有工艺解说的宋人写法，均作“刻丝”。

二 文献考辨

讨论宋代书画包首用锦和刻丝，离不开两则重要文献，即周密的《齐东野语·绍兴御府书画式》⁶和陶宗仪的《南村辍耕录·书画褙轴》⁷。

1. 周密《齐东野语·绍兴御府书画式》

周密为宋末元初人，出身书香世家，虽然官职并不太高，但凭借家世渊源交游甚广。他兴趣广泛，善诗词、能书画、雅好医药，而且富于藏书。宋亡，周密归隐不仕，倾力整理旧闻、鉴藏古董。《齐东野语》是其重要著作，所记以南宋旧事为多，不少条目足以补史传之阙。资料来源既有本人的亲历，又有其曾祖及祖父等

1 王以坤：《书画装潢沿革考》，第20～31页，紫禁城出版社，1993年。

2 书画上端在裱纸背后加裱一段丝织物，卷好后能包住画轴之首，故称“包首”。

3 (唐)徐坚：《初学记》卷二十七《宝器部·锦》：“刘熙《释名》曰：锦，金也。作之用功重，其价如金，故制字帛与金也。”第655页，中华书局，1980年。

4 (宋)庄绰：《鸡肋编》卷上：“定州织刻丝，不用大机，以熟色丝经于木杼上，随所欲作花草禽兽状，以小梭织纬时，先留其处，方以杂色线缀于经纬之上，合以成文，若不相连。承空视之，如雕镂之象，故名刻丝。”第33页，中华书局，1983年。

5 陈娟娟：《缙丝》，《故宫博物院院刊》，第22页，1979年第3期。

6 (宋)周密：《齐东野语》卷六《绍兴御府书画式》，第93～102页，中华书局，1983年。

7 (元)陶宗仪：《南村辍耕录》卷二十三《书画褙轴》，第276～278页，中华书局，1997年。

的遗稿¹，故而可信度很高。此外，他的《志雅堂杂钞》记录了图画、碑帖、宝器、书史等知识，《云烟过眼录》则记载亲见的杭州各家所藏之奇珍古玩及评论书画。这些背景和经历都表明他具有扎实的鉴赏功底。

保留在《齐东野语》里的《绍兴御府书画式》是周密的一份抄录。原书内容是关于装裱裁制之尺度，印识标题之成式，他得到原稿后“稍加考正，具列于后”，目的在于“与好事者共之”，即保存和分享文献记录。他的“稍加考正”所依傍的不仅仅是其学识，更是因为他曾经有机会亲自接触南宋内府的珍藏。如德祐元年（1275年）秋，周密受秘书丞黄恮之邀赴秘阁参观：

乙亥岁秋，秘书监丞黄恮汝济，以蓬省旬点，邀余偕行……最后步石渠，登秘阁，两旁皆列龕藏先朝会要及御书画，别有朱漆巨匣五十馀，皆古今法书名画也。是日仅阅秋、收、冬、徐四匣。画皆以鸾鹊绫、象轴为饰，有御题者，则加以金花绫。每卷表里，皆有尚书省印，防闲虽甚严，而往往以伪易真，殊不可晓。其佳者有董源画《孔子哭鱼邱子图》，唐模顾恺之《洗经图》，此二图绝高古。李成《重峦寒溜》，孙大古《志公》，展子虔作《伏生》，无名人《三天女》，亦古妙。燕文贵纸画山水小卷极精。土雷小景，符道隐山水，关仝山水，胡瓌马，陈晦柏，文与可古木便面，亦奇，余悉常品，亦有甚谬者。通阅一百六十馀卷，绝品不满十焉。暇日想像书之，以为平生清赏之冠也²。

此行的记录提供了内府书画的储存、装裱、具体作品等诸多信息，也是《绍兴御府书画式》真实可信的佐证。丝绸史学者引用《绍兴御府书画式》时，通常只关注织物名称，却容易忽略它们与书画等级的对应关系。现将原文相关部分制为表格，对应关系就很明显了。

表一：绍兴御府法书装裱材料一览表

装裱对象	褙(包首) ³	里	引首	罽	顶轴	木杆
出等真迹法书。两汉、三国、二王、六朝、隋、唐君臣墨迹(并系御题龕，各书“妙”字)	克丝作楼台锦	青绿簪文锦	大姜牙云鸾白绫	高丽纸	出等白玉碾龙簪(或碾花)	檀香木
上、中、下等唐真迹。(内上、中等，并降付米友仁跋)	红霞云鸾锦	碧鸾绫	白鸾绫	高丽纸	白玉轴(上等用簪顶，余用平等)	檀香木
次等晋、唐真迹(并石刻晋、唐名帖)	紫鸾鹊锦	碧鸾绫	白鸾绫	罽纸	次等白玉轴	
钩摹六朝真迹(并系米友仁跋)	青楼台锦	碧鸾绫	白鸾绫	高丽纸	白玉轴	
御府临书六朝、羲、献、唐人法帖，并杂诗赋等(内长篇不用边道，衣古厚纸，不揭不背)	球路锦、衲锦、柿红龟背锦、紫百花龙锦、皂鸾绫	碧鸾绫	白鸾绫		玉轴或玛瑙轴临时取旨	
五代、本朝臣下临帖真迹	皂鸾绫	碧鸾绫	白鸾绫	夹背罽纸	玉轴或玛瑙轴	

1 《齐东野语·自序》，第4页：“曾大父扈蹕南来，受高皇帝特知，遍历三院，径躋中司。泰、禧之间，大父从属车，外大父掌帝制。朝野之故，耳闻目接，岁编日纪，可信不诬。……余韶侍膝下，窃剽绪余，已有叙次。意尝疑某事与世俗之言殊，某事与国史之论异。他日，过庭质之，先子出曾大父、大父手泽数十大帙示之曰：‘某事然也’。又出外大父目录及诸老杂书示之曰：‘某事与若祖所记同，然也。其世俗之言殊，传讹也；国史之论异，私意也。小子识之。’”

2 《齐东野语》卷十四《馆阁观画》，第249～250页。

3 王以坤先生解释“褙”时，说隋唐时期是包首的名称，南宋除含有卷轴包首的内容以外，又指挂轴的天地头。见《书画装潢沿革考》，第27页。本文统计时将绘画中的挂轴省略，故这里“褙”主要指包首。

(续表一)

米芾临晋、唐杂书上等	紫鸾鹊锦	紫驰尼		楷光纸	次等簪顶玉轴	
苏、黄、米芾、薛绍彭、蔡襄等杂诗、赋、书简真迹	皂鸾绫		白鸾绫	夹背鬪纸	象牙轴	
米芾书杂文、简牍	皂鸾绫	碧鸾绫	白鸾绫	鬪纸	象牙轴	
赵世元钩摹下等诸杂法帖	皂木锦				玛瑙轴或牙轴	

表二：绍兴御府名画装裱材料一览表

装裱对象	標	里	引首	罽	顶轴
六朝名画横卷	克丝作楼台锦	青绿簪文锦 (次等用碧鸾绫里)	白大鸾绫	高丽纸	出等白玉碾花轴
唐、五代画横卷(皇朝名画同)	曲水紫锦	碧鸾绫	白鸾绫	鬪纸	玉轴或玛瑙轴(内下等并眷本用皂標杂色轴。)
苏轼、文与可杂画(姚明装造)	皂大花绫	碧花绫	黄白绫双引首		乌犀或玛瑙轴
米芾杂画横轴	皂鸾绫	碧鸾绫	白鸾绫		白玉轴或玛瑙轴
僧梵隆杂画横轴(陈子常承受)	樗蒲锦	碧鸾绫	白鸾绫		玛瑙轴

从表中可以看出,内府装裱包首锦有 10 种花色,刻丝仅 1 种,即“克丝作楼台锦”,用于装裱等级最高的“出等真迹法书”和“六朝名画横卷”。刻丝采用“通经断纬”的工艺织就,由于小梭挖织便于换色,所以用色可以很丰富。也许是多彩的特征与锦相似,文献中以“锦”呼之。用高档丝绸作包首并不是宋代的发明,南北朝用青绫,中唐用紫锦绫,南唐则喜用墨锦¹。但是到了南宋,包首丝绸的花色大大丰富于前代。

书画包首的基本作用在于保护卷轴,织物图案则有装饰目的。只是南宋内府如此细致的区分,为包首增加了一项重要功能,即帮助识别和分类。储存中的书画卷轴,画心不可见,通常依靠外附的题签注明作者、作品名以供辨识。若想区分类别、等级,依据包首丝绸的颜色、花纹则更加便捷。比如,六朝法书原作属“出等真迹法书”,用楼台刻丝,而仿制的“钩摹六朝真迹”用青楼台锦作包首。两者均有关六朝书迹,故包首花纹相同;两者一为原作,一为仿制,因此又用包首的刻丝和锦区别高下。又如,“次等晋、唐真迹”和“米芾临晋、唐杂书”都是用紫鸾鹊锦作包首,两者同样在画心内容上有一致性。而材质没有区别,则关乎米芾在当时的名望地位。米芾在徽宗朝做太常博士、书画学博士等,还曾当过礼部员外郎。并且,其子米友仁被高宗指定参与鉴定书法,凡米芾之作品都由他亲自审验,题于卷后。参考表中其他内容可知,米芾的书法、绘画均有不同的装裱规格,地位明显高于其他人。因此他临摹的晋唐杂书,地位也高于其他摹本。再如,装裱道释题材绘画,即“僧梵隆杂画横轴”,用的是樗蒲锦。樗蒲纹是一种两尾尖削,中间宽广,“既不像花,亦非禽兽”的纹样²。反观其他题材书画,包首纹样主要是花卉、花鸟。

按《绍兴御府书画式》,卷轴正面,即画心一侧,用作“里”、“引首”的丝绸分别是碧、白色,花纹几乎都是鸾。变化较多的,除了包首就是顶轴。顶轴有白玉、玛瑙、象牙、乌犀的材质之别,最珍贵作品则用“出

1 《书画装潢沿革考》,第 13 页。

2 (宋)程大昌:《演繁露》卷六《投五木琼檠玫瑰》,《全宋笔记》第四编八:“今世蜀地织绫,其纹有两尾尖削,而中间宽广者,既不像花,亦非禽兽,乃遂名为樗蒲,岂古制流于机织,至今尚存也耶。”第 221 页,大象出版社,2010 年。

等白玉碾花轴”。包首和顶轴有一项共同特征，它们在手卷收起后都可显露于外。内里色调统一保证卷轴展开后呈现一致的装裱效果；外露部分的材质、颜色、花纹变化则可以在装饰之余还方便分类。

包首的指引功能在于提示类别，详细信息还是要依赖题签。这种做法对于收藏宏富的宫廷来讲，具有现实的意义。按照周密 1275 年参观秘阁的记录，古今法书名画是被分装在 50 余个朱漆巨匣里，匣用千字文编号。周密观赏了其中四匣，共计 160 余卷作品，则平均每匣藏书画约 40 卷。那么，这时内府所藏古今书画则超过 2000 件。如果再加上帝王御笔，数量还要更大。通过装裱使书画在内容、时代、作者上有直观的区别，对于查找挑选、点验统计都大有裨益。

略可引申的还有《绍兴御府书画式》的编写目的。实际上，它是内府制定的一项“工作守则”，严格而详细地规定了书画装裱的用料、尺寸规制、工作流程、装裱原则等。阅读和执行者是承担装裱的秘书省装界作¹。如前文所述，内府收藏书画的数量极大，需要有科学的方法、有效的系统来整理和保存。装裱只是其中一个环节，但透露的仍是宋代皇家收藏品管理的进步。

这种官定法式的出现，背景是宋代对内廷用物的重视。为区别于民间，确保宫廷用器有统一的面貌，政府加强了对相关生产机构的管理，对其产品设立了标准，要求“依样制器”。“样”既可以是图像标准，也可以是《绍兴御府书画式》这样的详述规格尺度的文字；既可指导生产过程，也可验收产品结果。所以，《绍兴御府书画式》对装裱程式的严格限定并不是孤立的，它不过是宋代诸多的官定“法式”之一。这些法式上可关乎朝堂礼制，下可涉及日用器皿；体量大者可以是建筑，如著名的《营造法式》，体量小者可以是书画裱褙。

之所以编定这些严格而详细的生产要求，除了统一面貌和质量之外，还有一个附带或隐含的作用，即控制成本、防止贪污浪费。《营造法式》卷首的劄子说明了编书的理由，其中一项重要的原因就是此前的元祐版《营造法式》有重大缺陷：“祇是料状，别无变造用材制度；其间工料太宽，关防无术”。李诫等重编的崇宁版“系营造制度、工限等，关防工料，最为切要，内外皆合通行”²。可知通过这些法式，可以推算工程用料用工，达到杜绝和预防舞弊的目的。

制定过类似法式的还有最重要的官府手工业作坊文思院，元符元年（1098 年）工部提出：

文思院上下界金银、珠玉、象牙、玳瑁、铜铁、丹漆、皮麻等诸作工料，最为浩瀚。上下界见行条格及该说不尽功限，例各宽剩，至于逐旋勘验裁减，并无的据。欲乞委官一员，将文思院上下界应干作分，据年例依令合造之物，检照前后造过工作料状，逐一制扑的确料例功限，编为定式。其泛抛工作，即各随物色，比类计料。仍并委覆料司覆算，免致枉费工料。如蒙俞允，即乞差少府监丞薛绍彭不妨本职，修立定式³。

1 见彭慧萍：《两宋宫廷书画储藏制度之变：以秘阁为核心的鉴藏机制研究》，文中指出“原属北宋翰林书画院之装裱任务至南宋落入秘书省之装界作。”《故宫博物院院刊》，第 28 页，2005 年第 1 期。

2 《梁思成全集》第七卷《营造法式注释·劄子》，第 5 页，建筑工业出版社，2001 年。

3 （宋）李焘：《续资治通鉴长编》卷四百九十四，哲宗元符元年二月庚寅条，第 11748 页。

同样是已有的生产条格过于宽泛以及料例功限规定不够明确，导致了浪费材料。因此，责成当时少府监的负责人薛绍彭修订新的法式。这些法式的制定机构通常是生产主管部门，如《营造法式》归将作监，文思院条格归少府监。那么，《绍兴御府书画式》的制定就应该是由负责书画收藏、定验、装裱的秘阁完成。

2. 陶宗仪《南村辍耕录·书画襍轴》

与《齐东野语》相比，《南村辍耕录》成书时代略晚，是陶宗仪元末避乱隐居松江乡间时做的笔记总汇。自称是耕读之余，有所感受，即随手札记于树叶上，贮于罐中，后由其门生整理成书¹。所记多是历史琐闻笔记，以元代为主，宋代次之。其史料价值各篇不一，或为陶宗仪所见所闻，或摘抄前人著述，至于其作注或考证则更因年代关系而带有个人的理解。是否准确，往往还得借助其它史料的佐证。具体到《书画襍轴》条，“锦襍”部分所记录的织物名称远远多于《绍兴御府书画式》。

《绍兴御府书画式》共提及包首刻丝1种、锦10种，用于不同等级、题材的书画。《书画襍轴》不分装裱对象，只记所用织物的名称，但它的来源情况要更复杂一些。现将所记录的4种刻丝，46种锦抄录如下，并按论述需要分组以方便讨论：

克丝作楼台 克丝作龙水 克丝作百花攒龙 克丝作龙凤

A. 紫宝阶地 紫大花 五色簞文（俗呼山和尚） 紫小滴珠方胜鸾鹊 青绿簞文（俗呼阁婆，又曰蛇皮） 紫鸾鹊（一等紫地紫鸾鹊，一等白地紫鸾鹊） 紫百花龙 紫龟纹 紫珠焰 紫曲水（俗称落花流水） 紫汤荷花 红霞云鸾 黄霞云鸾（俗呼绛霄，其名甚雅） 青楼阁（阁又作台） 青大落花 紫滴珠龙团 青樱桃 皂方团白花 褐方团白花 方胜盘象 球路 衲 柿红龟背 樗蒲

B. 宜男 宝照 龟莲 天下乐 练鹊 方胜练鹊 绶带

C. 瑞草 八花晕 银钩晕 红细花盘雕 翠色狮子 盘球 水藻戏鱼 红遍地杂花 红遍地翔鸾 红遍地芙蓉 红七宝金龙 倒仙牡丹 白蛇龟纹 黄地碧牡丹方胜 皂木

A组中除最后5项之外，图案的命名遵循着先颜色，后题材的顺序，在宋代文献中，这也是大多数丝绸纹样命名原则。例如，《蜀锦谱》中的“真红双窠锦”、“青绿瑞草云鹤锦”等²。

A组带有下划线的9种锦纹，均见于《绍兴御府书画式》，陶宗仪还对紫鸾鹊、紫曲水和青楼阁加注解说。而球路、衲、柿红龟背，在《绍兴御府书画式》中正好都是装裱“御府临书六朝、羲、献、唐人法帖，并杂诗赋等”，且顺序一致。这表明陶氏编书时或许参考了《绍兴御府书画式》。

B组的名称构成不再以颜色开头，只说纹样题材。值得注意的是，其中多数在宋代朝服绶带锦的图案记载中都可以找到。

1 (元)陶宗仪：《南村辍耕录·叙》：“余友天台陶君九成，避兵三吴间，有田一廛，家于松南，作劳之暇，每以笔墨自随。时时辍耕休于树阴，抱膝而啸，鼓腹而歌，遇事肯綮，摘叶书之，贮一破盎，去则埋于树根，人莫测焉。如是者十载，遂累盎至十数。一日，尽发其藏，俾门人小子萃而录之，得凡若干条，合三十卷，题曰南村辍耕录。”第3页，中华书局，1997年。

2 (元)费著：《蜀锦谱》，美术丛书三集第五辑，第247～253页，台北：艺文印书馆，1975年。最近的研究表明，《蜀锦谱》成书虽在元代，但其内容文字应是宋人所作，资料来源于编纂于南宋时王刚中的《续成都古今集记》等书。见谢元鲁：《〈岁华纪丽谱〉〈笺纸谱〉〈蜀锦谱〉作者考》，第21～26页，《中华论坛》，2005年第2期。

北宋前期,朝服绶带锦的图案只有四等,即晕锦、黄师子、方胜、练鹊,用于五品以上官员¹。唐代官职与品阶一致,而宋代则复杂得多,以品阶和差遣官确定冠绶等级高低的做法逐渐凸显出不合理之处²。因此,神宗元丰二年(1079年)改定舆服制度,只以官职作为划分标准,共分为七等,对应的朝服绶带锦分别是天下乐晕锦、杂花晕锦、方胜宜男锦、翠毛锦、簇四雕锦、黄狮子锦、方胜练鹊锦³。新的朝服制度在七等官绶后解释说“谓宜纯用红锦,以文采高下为差别”,即7种锦绶的地色均为红色,用不同花纹区别官品高低。那么,这7种花纹之间也就有了等级高下的差异。唯一的例外是法官,其绶带以青地荷莲为图案,不同于众臣。至徽宗政和年间,议礼局再次议定群臣朝服制度,仍旧分作七等,图案也还一致,只是对每一等所对应的官职有了更详细的解释⁴。

南渡之初,文思院织造的祭服锦绶仍依图案分作六等,即天下乐、八答晕锦、方胜宜男、黄师子、白师子、簇四金雕锦⁵。可知制度仍然存在、等级依旧分明,只是时局艰难库存不足,特允许用别的花色暂时代充。同元丰官制相比,第二等的杂花晕锦换作八答晕锦,四等以下不再用翠毛和方胜练鹊,而加入白师子。

金人虽以武力灭北宋,但典章制度却极力仿宋,故诸臣朝服的绶带锦也基本同绍兴时期一致,有天下乐、杂花、白狮、簇四金雕、黄狮。只是他们以官品划分锦绶等级,而非官职⁶。

下表能更加直观地反映上述朝服绶带锦的名色及等级:

- 1 《续资治通鉴长编》卷二百九十九,神宗元丰二年八月甲子条:“本朝衣服令……至于绶,则乘舆及皇太子以织成,诸臣用锦为之。一品、二品冠五梁,中书门下加笼巾貂蝉,诸司三品三梁,四品、五品二梁,御史台四品、两省五品亦三梁,而绶有晕锦、黄师子、方胜、练鹊四等之殊,六品则去剑、佩绶。”第7291页。
- 2 《续资治通鉴长编》卷二百九十九,神宗元丰二年八月甲子:“隋、唐冠服,皆以品为定,盖其时官与品轻重相准故也。今之令式,尚或用品,虽因袭旧文,然以官言之,颇为外谬。……以此言之,用品及差遣定冠绶之制,则未为允当。伏请以官为定,庶名实相副,轻重有准。”第7291页。
- 3 《续资治通鉴长编》卷二百九十九,神宗元丰二年八月甲子:“仍乞分官为七等,冠绶亦如之。貂蝉笼巾七梁冠,天下乐晕锦绶,为第一等,蝉,旧以玳瑁为蝴蝶状,今请改为黄金附蝉,宰相、亲王、使相、三师、三公服之。七梁冠,杂花晕锦绶,为第二等,枢密使、知枢密院至太子太保服之。六梁冠,方胜宜男锦绶,为第三等,左右仆射至龙图、天章、宝文阁直学士服之。五梁冠,翠毛锦绶,为第四等,左右散骑常侍至殿中、少府、将作监服之。四梁冠,簇四雕锦绶,为第五等,客省使至诸行郎中服之。三梁冠,黄狮子锦绶,为第六等,皇城以下诸司使至诸卫率府率服之。内臣自内常侍以上及入内、内侍省内东西头供奉官、殿头,前班东西头供奉官、左右侍禁、左右班殿直,京官秘书郎至诸寺、监主簿,既预朝会,亦宜以朝服从事。今参酌自内常侍以上冠服从本等,寄资者如本官,入内、内侍省内东西头供奉官、殿头、三班使臣、陪位京官为第七等,皆二梁冠,方胜练鹊锦绶。高品以下服色衣古者,鞞、鞞、舄、屨并从裳色。今制,朝服用绛衣,而锦有十九等,其七等绶谓宜纯用红锦,以文采高下为差别。惟法官绶用青地荷莲锦以别诸臣。”第7291~7292页。
- 4 (元)脱脱等:《宋史》卷一百五十二《舆服志四·朝服》:“政和议礼局更上群臣朝服之制:七梁冠……天下乐晕锦绶,青丝网间施三玉环,白鞞,黑履;三公,左鞞,右鞞……服之。七梁冠……杂花晕锦绶,余同三公以下服;执政官,东宫三师服之。六梁冠……方胜宜男锦绶,银环,余同七梁冠服;大学士,学士……服之。五梁冠,翠毛锦绶,余同六梁冠服;太子宾客、詹事……服之。四梁冠,簇四盘雕锦绶,余同五梁冠服;九寺少卿,大晟典乐……服之。三梁冠……黄狮子锦绶,鎡石环,余同四梁冠服;殿中侍御史,监察御史……服之。二梁冠,角鞞,方胜练鹊锦绶,余同三梁冠服;在京职事官……服之。御史大夫、中丞,刑部尚书、侍郎,大理卿、少卿,侍御史,刑部郎中,大理寺正、丞、司直、评事并冠獬豸冠,服青荷莲绶。诏悉颁行。”第3556~3557页,中华书局,1977年。
- 5 (宋)礼部太常寺纂修,(清)徐松辑:《中兴礼书》,《续修四库全书》:“绍兴元年八月七日礼部太常寺言……文思院见造朝祭服内锦绶自来系用天下乐、八答晕锦、方胜宜男、黄师子、白师子、簇四金雕锦共六等。若或左藏库委实阙逐等锦名色,今相度欲将本库见有别名色锦依高下等等全行充代,诏依。”册822,第247页,上海古籍出版社,1998年。
- 6 (元)脱脱等:《金史》卷四十三《舆服志中·臣下朝服》:“凡驾及行大礼,文武百官皆服之。正一品:貂蝉笼巾,七梁额花冠,貂鼠立笔,银立笔,犀簪导,佩剑,绛罗大袖、绛罗裙、绛罗蔽膝各一,绛白罗大带,天下乐晕锦玉环绶一,白罗方心曲领、白纱中单、银褐勒帛各一,玉珠佩二,金涂银革带,乌皮履,白绫袜。正二品:七梁冠,银立笔,犀簪导,不佩剑,绛罗大袖,杂花晕锦玉环绶,余并同。正四品:五梁冠,银立笔,犀簪,白狮子银环绶,珠佩,银革带,御史中丞则獬豸冠、青荷莲绶,余并同。正五品:四梁冠,簇四金雕锦铜环绶,银珠佩,余并同。正六品至七品:三梁冠,黄狮子铜环绶,铜珠佩,铜束带,余并同。”第980页,中华书局,1975年。

表三:宋金绶带锦等级表

品种	时间	等级						
		1	2	3	4	5	6	7
朝服 绶带 锦	北宋前期	晕锦	师子	方胜	练鹊			
	元丰二年	天下乐晕锦	杂花晕锦	方胜宜男	翠毛	簇四雕	黄狮子	方胜练鹊
	政和年间	天下乐晕锦	杂花锦	方胜宜男	翠毛	簇四盘雕	黄狮子	方胜练鹊
	绍兴元年	天下乐	八答晕	方胜宜男	黄师子	白师子	簇四金雕	
	金朝	天下乐晕锦	杂花晕锦	(缺)	白狮	簇四金雕	黄狮	

可知在 B 组中,排在“绶带”之前的“宜男”、“天下乐”、“方胜练鹊”,恰是绶带锦的 3 种图案。而“绶带”一词,在已知的宋代文献、实物中,尚未见到以绶带为图案主纹的例子,不排除是将服饰中的绶带误认作纹样名称。

在宋代,绫锦类织物除了用于装裱书画之外,还有一项重要的用途是装裱告身。依北宋皇祐四年(1052 年)颁布的官告条制,一般规格是官员依官职品阶不同,使用各色绫纸、锦褙、牙轴,命妇用各色罗纸¹。南宋绍兴二年(1132 年),官告院规定的锦褙有 9 种,其中提及的图案名称有“八花晕”、“天下乐”、“翠毛狮子”、“盘球”、“黄花”:

高宗绍兴二年三月二十七日诏,四品以上官及取事官、监察御史以上官告并用锦褙外,其余官并封赠权用纁罗代充。仍令所属依旧制描样开版制造,先装背四轴,申尚书省。先是,官告院供到格法合用锦褙:太师至右弼八花晕锦褙,太宰至仪同天下乐锦褙,知枢密院至御史大夫用翠毛狮子锦褙,观文殿学士至观察使、宣奉大夫至太子宾客詹事并晕锦褙,给事中至秘书殿中监用法锦褙,以上系四品以上官。中大夫至典乐用法锦褙,七寺少卿至和安大夫用盘球锦褙,尚书诸员外郎至翰林医正、奉议郎至太子率用中锦褙,校书郎正字至辟雍正录幕职,州县官至伎术官用黄花锦褙,遥郡刺史以上用法锦褙,都指挥使至藩方马步军副都指挥使都虞侯用锦褙,诸军指挥使以下用黄花锦褙。而金部郎官李曦言,诸处买锦地远,未到,乞权将别色充代,故有是诏²。

而 C 组前半部分正有“八花晕”、“翠色狮子”³、“盘球”3 项。“银钩晕”也见于北宋确定的官告条制中“降麻授官人才薨追赠”一项。

金人立国之后,仪制规章多效法于宋,对官员命妇的告身装裱也有明确规定,同样是用花色区别等级:

亲王,红遍地云气翔鸾锦褙,金鸾五色罗十五幅,宝装犀轴。一品,红遍地云鹤锦褙,金云鹤

1 (清)徐松辑:《宋会要辑稿·职官》一一之六五,第 2655 页,中华书局,1957 年。

2 《宋会要辑稿·仪制》一〇之二,第 2005 页。

3 注:此处“色”当为“毛”之讹,宋代涉及锦袍、绶带、官告图案的文献中均写作“翠毛狮子”。

五色罗十四幅，犀轴。二品、三品，红遍地龟莲锦褙，素五色绫十二幅，玳瑁轴。四品、五品，红遍地水藻戏鳞锦褙，大白绫十幅，银里间镀轴，元牙轴承安四年改之，大安二年复改为金缕角轴。六品、七品，红遍地草锦褙，小白绫八幅，角轴，大安加银缕。公主、王妃与亲王同。郡主、县主、夫人，红遍地瑞莲鹞鹞锦褙，金莲鹞鹞五色罗十五幅。郡王夫人、国夫人，红遍地芙蓉花锦褙，金花五色绫十二幅，玳瑁轴。县君、孺人、乡君，红遍地杂花锦褙，素五色小绫十幅，银里间镀轴。轴之制，如径二寸余大钱贯枢之，两端复以犀象为钿以辖之，可圆转如轮¹。

对比材料，C组中的“红遍地杂花”、“红遍地芙蓉”用于命妇告身，“红遍地翔鸾”与用于亲王告身的“红遍地云气翔鸾”相近，“水藻戏鱼”则极可能是装裱四、五品官告的“红遍地水藻戏鳞”之省。金代材料反复出现的“红遍地”还透露出另一个信息，官告用的锦褙都以红为地色。参考宋代朝服绶带锦也是红地色，可以推测宋代官告用锦褙可能也是红色。或许同样出于“纯用红锦，以文采高下为差别”的原因，文献在记录它们时就只描述纹样了。

简言之，C组中大部分的图案名称与宋、金的官告锦褙有着密切的联系。

从以上分析可知，《书画褙轴》的锦褙名称囊括了《绍兴御府书画式》提及的锦，还有一部分名称见于宋朝服绶带和宋、金官告锦褙。并且，这三类图案名称在排列上也分别相对集中。

需要注意的是，朝服绶带、官告锦的图案是官品高下的标志。这些锦的生产和使用有着严格的限定，如前引绍兴二年（1132）的诏文提及告身制作时，就要“依旧制描样开版制造，先装背四轴，申尚书省”，即先制成送审的样品。成都府锦院每年承担的上贡锦、官告锦、臣僚袄子锦也都有明确的图案和数量要求²，图案则包括了前文所述的天下乐、八答晕、簇四金雕、翠毛狮子等，“上贡”、“官告”、“臣僚袄子”也说明了其特定的用途。那么，这些标志官员品阶的图案能否用于书画装裱锦，还需斟酌。或许，朝堂礼制与燕闲清玩不应混为一谈。

换言之，《书画褙轴》的“锦褙”名称，应该是综合了舆服锦、官告锦褙的集合，很可能并不是单纯的书画锦。之所以出现这样的问题，原因之一是与《绍兴御府书画式》重在记录“装褙之法”不同，《书画褙轴》开篇明确表示“装褙之法，已具名画记及绍兴定式，兹更不赘”。它的侧重点在于“以所闻见者，使赏鉴之士有考焉”，即广泛地网罗材料。因此，它以“锦褙”名目，吸收了不少宋金官告装裱织物的名称。“信息量”似乎更“丰富”，所以后世品评鉴赏类书籍也就往往沿用《书画褙轴》的说法，明代张应文的《清秘藏》、谷泰的《博物要览》均照录不误。

通过综合比较，《绍兴御府书画式》侧重于抄录内府装裱法式，所记录的包首锦和刻丝不仅有名称，而且有与书画的对应关系。而《书画褙轴》重在积累材料，省略了包首与书画的对应，所记录的锦和刻丝名称虽然更多，但很可能夹杂了其他材料，并不完全用于书画装裱。

1 《金史》卷五十八《百官志四·官诰》，第1338页。

2 《蜀锦谱》：“转运司锦院织锦名色：（即成都府锦院）上贡锦三正花样：八答晕锦；官告锦四百正花样：盘球锦、簇四金鸂鶒、葵花锦、八答晕锦、六答晕锦、翠池狮子锦、天下乐锦、云雁锦；臣僚袄子锦八十七正花样：簇四金鸂鶒、八答晕锦、天下乐锦”，第252页。

三 实物分析

文献记录的南宋包首锦和刻丝名目虽多，但目前能见到的实物却非常有限。这与信息的刊布有关，一般来讲，不论陈列展示还是出版，书画的重点首先是作品本身，其次是题跋、印鉴，作为附属的装裱材料很少能成为主角。何况在展现书画时，包首已在背面。不过，更主要的原因是包首在后世被替换。书画在流传中日益磨损，需要重新装裱，现今能指为宋代原裱者如凤毛麟角。重裱时对包首的处理十分复杂，有的品相尚好，重裱予以保留；有的被拆下，作为织绣保存。如遇替换，有的是再寻宋代丝绸代替；有的是换成新织的丝绸。重裱又往往不止一次，这令断定丝绸织造及用作包首的确切年代变得十分困难。

目前被指认为宋代丝绸的书画包首约 19 件。其中锦有 3 件，均是北京故宫藏画的包首，但具体信息极少，难以展开讨论¹。剩余 16 件全是刻丝，按图案内容可以分为四组：

1. 楼台

面貌相似的传世宋刻丝楼台共有三幅，其情况可见表四：

表四：楼台纹包首刻丝统计

名称 ¹	位置	尺寸(厘米)	藏地
仙山楼阁[图一]	《名画集真册》最后一开	28.1×35.7	台北故宫
仙山楼阁[图二]	《楼绘集锦册》第五开	25.5×40.8	台北故宫
海屋添筹图[图三]		26.9×45.3	台北故宫



图一 刻丝“仙山楼阁”
《名画集真册》最后一开，28.1×35.7厘米，(传)宋，台北故宫博物



图二 刻丝“仙山楼阁”
《楼绘集锦册》第五开，25.5×40.8厘米，(传)宋，台北故宫博物

¹ 分别是《李公同行书诗卷》、《展子虔游春图》、《卫贤高士图》包首，图见黄能馥、陈娟娟：《中国丝绸科技艺术七千年——历代织绣珍品研究》，北京，中国纺织出版社，2002年。

² 名称均引用收藏地藏品编目、资料刊布者或图录之命名，无明确命名者暂空。表五、六、八同。



图三 刻丝《海屋添筹图》
26.9×45.3厘米，(传)宋，台北故宫博物院

这三幅刻丝的尺寸都不大，前两幅大概是从书画上拆下的包首，与其他小幅织绣汇成册页。《海屋添筹图》也被推测曾用作包首，后改装成轴¹。两幅“仙山楼阁”构图呈严格的轴对称。前景是耸峙起伏的山峦，其间花树掩映，猿猴聚集树下欲采仙果。中景是一座两层的楼阁，一层厅堂有两位士子对坐，桌上可见杯盏之类的茶器，两人身后各立一人，似为仆从。二层有六人，分作三组两两交谈。远景方是远处的山峦，飘动的祥云和穿梭往来的仙鹤鸾鹊。《海屋添筹图》内容仅为前二幅之一半，风格完全一致。这三幅刻丝用色以青绿为主，制作精细，但形象略显生硬，山石棱角分明，以临近色的平铺交接代替退晕，云彩造型也图案化。难得的是，《海屋添筹图》后有元代虞集1344年的题跋：

刻丝作起于宋，今人亦效为之，然细润不迨。此幅盈尺，而山水人物楼阁华岛毕备，精妙特出，真奇玩也。中山善藏之。至正甲申冬十月朔，蜀人虞集题²。

传世的宋代刻丝均没有准确的年代资料，记录它们及著名工匠的资料集中出现在明代中期以来的古董鉴藏类书籍中。而《海屋添筹图》则是传世品中唯一有元代题跋的。可知最晚在1344年，就有这类纹样的刻丝从书画上被替换下来，作为独立的欣赏品。那么，它们用作包首的时间就更早。

按《绍兴御府书画式》的记录，“克丝作楼台锦”的装裱对象有“二王”墨迹。在明嘉靖十年（1531）文徵明（1470～1559年）见到王羲之的《袁生帖》时，它的包首正是一幅宋代的仙山楼阁刻丝：

右草书计二十六字，宋宣和御府收藏，月白签御标“晋王羲之袁生帖”七字，泥金楷书，晋字微有剥损。……外用宋刻丝装褙，织成仙山楼阁，颜色秀丽，界画精工，烟云缥缈，绝似李思训。虽笔墨追摹，恐未易到。非是帖不足以当之也。……而此帖八玺烂然，其后罩纸及内府图书之印皆宣和装池故物也。而金书标籤又出佑陵亲札，当是真迹无疑。……嘉靖十年岁在辛卯九月朔长洲文徵明跋³。

可知除楼台刻丝以外，它还有宋高宗钦题泥金标签，这也与《书画式》中“六朝隋唐出等法书名画……并御书面金”符合。很可能文徵明见到的《袁生帖》还保留着绍兴原裱，而跋文“界画精工，烟云缥缈”的描述正与三件传世作品的面貌契合。又说“绝似李思训”，则颜色为青碧为主，也与它们的用色接近。

1 “国立”故宫博物院编：《“国立”故宫博物院缂丝》“宋缂丝海屋添筹”图片说明，第10页，东京：学习研究社，1982年。

2 台北故宫博物院“故宫书画典藏资料检索”。http://painting.npm.gov.tw/npm_public/System/View.jsp?type=1&ObjectID=18884

3（清）高士奇：《江村销夏录》卷一《晋右军王羲之袁生帖》，《影印文渊阁四库全书·子部·艺术类》，第826～471页，台北：商务印书馆，1986年。



图四 刻丝“金龙花卉”
宋徽宗《雪江归棹图》包首，44.5×34厘米，（传）宋，北京故宫博物



图五 刻丝“龙纹”
《镂绘集锦册》第一开，44.5×34厘米，（传）宋，台北故宫博物

刻丝仙山楼阁，明人顾世安也曾藏有一件，但是已被拆下，当做独立的欣赏品。王世贞（1526～1590年）评价说“颇精工，而不甚得画趣”¹，陆深（1477～1544年）则对如何“精工”做了解说：“制作甚工，世所罕见也，诸物种种，咸可辨识”²。这些特点也与台北故宫藏品一致，细观图二不仅表现了对坐人物手持的茶杯、桌上的托盏、身下的圆凳，甚至身后屏风上的山水画都极力模仿。

参考元明时代的材料，传世的“仙山楼阁”刻丝不论图案，还是曾经的装裱对象都符合《书画式》对“克丝作楼台锦”的描述。这类图案的刻丝被用作书画包首的时代较早，很可能就是绍兴内府装裱用刻丝。另外，它们在元明时代就开始被替换下来当做欣赏品。

2. 龙

文献记录的4种包首刻丝题材中，有3种含龙纹（克丝作龙水、克丝作百花攒龙、克丝作龙凤）。目前可见的龙纹有一种两件。

表五：龙纹包首刻丝统计

名称	位置	尺寸(厘米)	藏地
金龙花卉[图四]	宋徽宗《雪江归棹图》包首	44.5×34	北京故宫
龙[图五]	《镂绘集锦册》第一开	31.3×22.5	台北故宫

《雪江归棹图》原为清内府收藏，包首刻丝现已拆下作织绣品保存³。画面以刻金行龙为中心，陪衬花、菊、海棠等多种花卉。从画面看，这虽不是一件完整的作品，四周尚有残缺的痕迹，但现有的构图仍很严谨，主次分明。

1 （明）王世贞：《弇州四部稿》卷一百三十七《文部·画跋四十一首·宋刻丝仙山楼阁卷》：“宋刻丝仙山楼阁，颇精工而不甚得画趣。盖宣政间装经像函物也。若唐伯虎、文征仲歌、陆子渊、顾华玉跋及君谦民悻悻题稍可重耳。卷初藏顾御医世安子渊外弟，亦云间赏鉴家。”第6325页，台北：伟文图书出版有限公司，1976年。

2 （明）陆深《俨山集》卷八十七《跋宋刻丝作楼阁》，四库明人文集丛刊本：“右刻丝楼阁，制作甚工，世所罕见也。诸物种种，咸可辨识。庭下花一类颇似今八仙状，岂古琼花耶。予欲题曰，扬州看琼花图以归，表弟顾世安藏之。世安博物好古，良是予言。……”第1268～1269页下，上海古籍出版社，1993年。

3 李英华：《宋缙丝金龙花卉包首》，《故宫博物院院刊》，第62～63页，1983年第4期。

按明代收藏家王世懋（1536～1588年）的题跋，在他之前，收藏徽宗此作的是朱希孝（1518～1574年）。朱氏得到后极为爱重，聘人重新装裱：

朱太保绝重此卷，以古锦为标，羊脂玉为籤，两鱼胆青为轴，宋刻丝龙袞为引首，延吴人汤翰装潢。……吴郡王世懋敬美甫识¹。

可知片刻丝约在明代中叶才被裱到画作上。稍后，詹景凤（1532～1602年）《东图玄览编》对这幅画也有记载，只是装裱顺序略有出入，是“包手则宋克丝，卷首古锦一片”。他对古锦有详细的描述：“长六尺五六寸，四围彩花，阑中用蓝丝为地，横一金龙，而蓝丝之色鲜美如空青然”²。总体的观感是“装潢珍甚，亦非人间所可常有”。之所以非“常有”，是因为明代流行的做法是手卷装裱包首用锦，天头用绫³。而朱希孝不仅用了刻丝、锦，还用了宝石的轴头和玉别子，用料远远超出一般。而选择龙纹刻丝和锦，应该是为了凸显徽宗御笔。

朱希孝重裱《雪江归棹图》选择了宋代刻丝、古锦，并不是他的发明，而是源自明代装裱推崇用古锦的风尚。文震亨在《长物志》中提及书画装裱时，也是推崇用宋代的锦、绫、绣，认为用以“装池卷首，最古”，而当代的落花流水锦，不过是“亦可用”⁴。清代，这种看法依然延续，如周二学的装潢专著《赏延素心录》也说横卷“卷首用真宋锦及宋绣，然不易得”。由此可知，部分传世宋代包首，织物年代可能是宋，但装裱时间会晚到明清。

入清，《雪江归棹图》再归内府，乾隆皇帝还作诗历数它的流传，并提到鱼胆青的轴头被换成了玉质，并由装裱匠人朱煜（朱启明）在“壬辰”岁再次重装⁵。参考其他材料，此“壬辰”当为清顺治九年（1652年）⁶。经过朱煜的此次重装，卷首古锦拆下，刻丝仍然保留。这片刻丝用色柔和典雅，形象生动，做工精良。乾隆皇帝对它十分喜爱，甚至依样仿制，以装裱其《创业守成易难说》⁷。仿品的构图纹样均极力效仿原作，只是典雅优美仍逊一筹〔图六〕。

也应看到，《书画式》并未记录装裱帝王御笔书画的程式。周密入秘阁观画，“御书画”在殿内两旁的龛

1 (明)郁逢庆编：《书画题跋记》卷八《宋徽庙雪江归棹图》，清宣统三年（1911）顺德邓氏铅印风雨楼丛书本。

2 (明)詹景凤：《东图玄览编》卷一，美术丛书五集第一辑：“宋徽庙雪江归棹一卷，长丈余，细绢，画山水、楼台、树木……后有蔡京题跋。京书法大令，迺寸许大字亦佳。其卷装潢珍甚，亦非人间所可常有。两轴头则青亚姑长几寸，包手则宋克丝。卷首古锦一片，长六尺五、六寸，四围彩花，阑中用蓝丝为地，横一金龙，而蓝丝之色鲜美如空青然。”第63～64页，台北：艺文印书馆印行，1975年。

3 《书画装潢沿革考》，第36页。

4 (明)文震亨著，陈植校注：《长物志校注》卷五《书画·裱锦》：“古有楞蒲锦、楼阁锦、紫驼花锦、鸾鹊锦、朱雀锦、凤凰锦、走龙锦、翻鸿锦，皆御府中物。有海马锦、龟纹锦、粟地绫、皮纹绫、皆宣和绫，及宋绣花鸟、山水，为装池卷首，最古。今所尚落花流水锦，亦可用；惟不可用宋段及绉绡等物。带用锦带，亦有宋织者。”第181页，江苏科学技术出版社，1984年。

5 《御制诗集》四集卷六十五《再题宋徽宗雪江归棹图》：“玉作籤仍在，鱼胆青为轴涉疑。（注：……是此卷原轴必系两青宝，或收藏家知其贵重，故易之以玉耳。）……吴门朱煜重装识（注：卷尽处识云：壬辰春仲，吴门朱煜启明重装于广陵之主书馆。卷本朱氏物，复经朱煜重装，煜未必即希孝后裔，而姓氏适同，亦一奇也。）”《文渊阁四库全书》电子检索版。

6 按明末清初吴其贞《书画记》卷四记载，“江贯道《万壑千岩图》绢画一大卷。……有裱手朱启明（煜）者，劝张范我切为两段，以后段并题跋为一卷嘉，将前段又切为三小卷。”可知朱启明与张范我有交往，为同时代人。而明代贺复征《文章辨体彙选》卷五十一《约·云社约》，则记录“张范我万历甲寅年（万历四十二年，1614年）九月二十日生”。1614年以后，第一个壬辰岁为顺治九年，第二个壬辰岁为康熙五十一年（1712年），明显前者较为合理。

7 见美国大都会博物馆网站：<http://www.metmuseum.org/collections/search~the~collections/60011679>

中，与朱漆巨匣里的古今法书名画分开保存。龙纹自古便是帝王的象征，在《书画式》中袷褙“御府临书六朝、羲、献、唐人法帖，并杂诗赋等”用到了紫百花龙锦；淳熙三年（1176），太上皇赵构做寿，赏赐过孝宗“克丝作金龙装花软套合子一副”¹；《书画褙轴》也提及“克丝作百花攒龙”。可知在南宋御用丝绸中有将龙与百花结合的图像，而且用到了金线。

装袷帝王临摹书法的“紫百花龙锦”名称与“百花攒龙”名词相近，不排除是为袷褙帝王御笔提高品格，将纹样换用刻丝织出。可做类比的是楼台图案，绍兴御府装袷钩摹六朝真迹用青楼台锦，而六朝原作即“出等真迹法书”就升格成刻丝楼台锦。

3. 鸾鹊

鸾鹊是传世宋包首刻丝中较多的一类图案，辽博的收藏较早受关注。已知者可制表如下：

表六：鸾鹊纹包首刻丝统计

名称	原袷书画名称	尺寸（厘米）	藏地
紫鸾鹊[图七：1、2]		56×132	辽宁省博物馆
紫鸾鹊	唐 孙过庭 千字文第五本 ¹	18.5×27.5	辽宁省博物馆
紫鸾鹊	唐 欧阳询 行书千字文 ²		辽宁省博物馆
[图八]	宋 米海岳十帖	高33	欧洲私人收藏
[图九]	元 王振鹏 金明池争标图	22×34	美国大都会博物馆
[图一〇]		21.6×34.6	美国纺织博物馆 ³

鸾鹊刻丝的纹样是在缠枝花卉中穿插衔灵芝的孔雀、天鹅、鸚鵡等祥禽。画面布局紧凑，形象写实而又呈现出图案化倾向，以牡丹、莲荷为主的各色花卉对称严谨。配色不用退晕，而是以色块平铺交接，花、叶用勾边强调轮廓。地色分深浅两种，从图片观察，深者为紫、紫红色，浅者为淡黄色。藏于美国的两件浅色



图六 仿宋龙纹刻丝
38.1×34.3厘米，清乾隆，美国大都会博物

1 (宋)周密：《武林旧事》卷七：“(淳熙三年)十月二十二日，今上帝会庆圣节。……太上又赐官里玉酒器十件，垒珠嵌宝器皿一千两，克丝作金龙装花软套合子一副。”第200页，中华书局，2007年。

2 邵庄雯：《宋缙丝“紫鸾谱”揭袷略记》，《辽海文物学刊》，第99～100页，1995年第2期。

3 钟军：《北宋缙丝〈紫鸾谱〉》，《辽海文物学刊》，第223～224页，1995年第1期。

4 这件与法国收藏家杜伯秋（Jean-Pierre Dubosc，1903～1988年）的一件收藏在形象、尺寸上一致。杜氏收藏有大量中国书画，过世后由其妻子委托佳士得公司整批拍卖。这件应就是购自杜氏藏品。从尺寸上看，原来也应是用作书画包首。



图七：1 刻丝“紫鸾鹊”（局部）
辽宁省博物馆



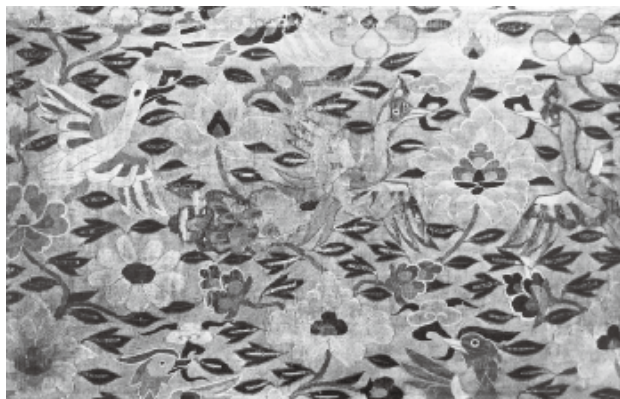
图七：2 刻丝“紫鸾鹊”（整体）
56×132 厘米，（传）宋，辽宁省博物馆



图八 刻丝“紫鸾鹊”
宋《米海岳十帖》包首，高 33 厘米，（传）宋，欧洲私人收藏



图九 刻丝“白地紫鸾鹊”
元·王振鹏《金明池争标图》包首，22×34 厘米，（传）宋，美国大都会博物馆



图一〇 刻丝“白地紫鸾鹊”
21.6×34.6 厘米，（传）宋，美国纺织博物馆

地鸾鹊刻丝，叶脉部分还用到了金（银）线，目前金（银）大都脱落，但仍保留下衬纸的痕迹¹。

“紫鸾鹊”取用的是《绍兴御府书画式》的名词，但它与绍兴时代的“紫鸾鹊”是否一物很难判断。至少，应该注意到，不论在《书画式》，还是《书画襍轴》里，它都是锦名，而非刻丝。但是，《书画襍轴》的注文提到“紫鸾鹊”有两种，“一等紫地紫鸾鹊，一等白地紫鸾鹊”，却又与目前可见的这类图案地色分为深紫红与黄白两种相契合。

再看《绍兴御府书画式》的装裱对象，同样显示出不符合的情况：

1 Terry Milhaupt, *The Chinese Textile and Costume Collection at The Metropolitan Museum of Art, Chinses and Central Asian Textiles (Selected articles from Orientations 1983 ~ 1997)*, p113.



图一— 刻丝“紫天鹿”
27.3×45.7厘米，(传)宋，北京故宫博物



图一二 刻丝“紫天鹿”
宋人《蚕织图》包首，卷高27.5厘米，(传)宋，
黑龙江省博物馆



图一三 刻丝“紫天鹿”
宋·郭熙《树色平远图》包首，31.8×36.2厘米，(传)宋，
美国大都会博物馆

表七：紫鸾鹊应袷与实袷对比表

名称	应袷	实袷
紫鸾鹊	次等晋、唐真迹(并石刻晋、唐名帖)	唐 孙过庭 千字文第五本
		唐 欧阳询 行书千字文
	米芾临晋、唐杂书上等	宋 米海岳十帖
		元 王振鹏 金明池争标图

如表中所示，以欧阳询、孙过庭的地位名声，他们的原作不会只是“次等晋唐真迹”。《米海岳十帖》其实即为北京故宫藏《吴琚行书杂诗帖卷》。之所以名之以“米海岳”，是因为此卷极似米芾书体，故尾纸清人曹溶题跋误断为米芾所书。此卷曾为明末清初收藏家张应甲（先三、先山）所有，后为张伯驹夫妇收藏，再转赠故宫博物院¹。其间包首刻丝被拆下，流散海外²。那么，如果包首刻丝保留的是宋代原件，则不符合御府法式，因为在宋，此卷不可能被误为米芾作品。至于王振鹏《金明池争标图》，即便认定其包首刻丝时代为宋，顶多是装袷时用到了传世宋织物。

既然《绍兴御府书画式》中未提及这类刻丝，“紫鸾鹊”的装袷对象又不符合内府规定的等级，那么将它们用作包首便非绍兴内府作为。由此，可以做一推断，当有锦文稍晚又被移用为刻丝图案，或许这样才能解释前述作品与文献记载图案相符、织法不同的疑问。辽宁省博物馆在介绍那片尺寸最大的“紫鸾鹊”时，也提到“当一组图案制成后，改换纬梭的色线，再就原图案继续制作。这种只改换纬梭色线反复出现同一图

1 见故宫博物院网站介绍：<http://www.dpm.org.cn/shtml/117/@/7894.html>

2 Jean-Pierre Dubocs, *A Contribution to the Study of Song Tapestries, Chinses and Central Asian Textiles* (Selected articles from Orientations 1983 ~ 1997), pp.76 ~ 80. 此文注 11 指出该文写作时（1948 年），刻丝及书卷还藏于张伯驹手中，并认为题签上的署名“樂間”是张先三之别名。



图一四 刻丝“紫天鹿”

宋·刘宋《落花游鱼图》包首, 19.3×26.8厘米, (传)宋, 美国圣路易斯艺术博物馆



图一五 刻丝“紫天鹿”

晋·王羲之《七月都下二帖》包首, 尺寸未详, 台北故宫博物院



图一六 禽鸟纹细节比较

左上、左下为刻丝“紫鸾鹊”局部, 辽宁省博物馆; 右上、右下为刻丝“紫天鹿”局部, 宋·郭熙《树色平远图》包首, 美国大都会博物馆

案的方法, 正与锦的图案相似。”¹ 也表明在技术上, 这类刻丝与锦应有渊源。

4. 天鹿

北京故宫有一片包首刻丝被称作“紫天鹿”, 这一命名应是受到“紫鸾鹊”的启发。因为它们同样是以紫红色为地, 在百花中穿插动物, 只是“紫鸾鹊”是各种祥禽, 而“紫天鹿”除了飞鸟之外, 还有走兽, 尤其是奔鹿。与“紫天鹿”面貌接近的另有几幅, 见表八:

表八: 天鹿纹包首刻丝统计

名称	现(原)裱书画名称	尺寸(厘米)	藏地
紫天鹿〔图一〕		27.3×45.7	北京故宫
紫天鹿〔图二〕	宋人蚕织图	卷高27.5	黑龙江省博物馆 ²
〔图一三〕	宋 郭熙 树色平远图	31.8×36.2	美国大都会博物馆 ³
〔图一四〕	宋 刘宋 落花游鱼图	19.3×26.8	美国圣路易斯艺术博物馆 ⁴
〔图一五〕	晋 王羲之 七月都下二帖		台北故宫 ⁵

两者相比, 从构图看, “紫鸾鹊” 规矩中见灵活, 花鸟近乎轴对称, 每行图案不同, 各图案单元色彩有别〔图七-2〕。“紫天鹿” 的对称性已经大大削弱, 布局更为自由。从细节比较, “紫天鹿” 中的禽鸟不再口衔灵芝, 但是形象和配色仍与“紫鸾鹊” 近似〔图一六〕, 而精致不及。就花卉而言, “紫鸾鹊” 上可以清楚的辨认出牡丹、荷花、海棠等, 而“紫天鹿” 上花卉形象简化, 如不再刻画牡丹花瓣的多层、翻转。另外, “紫鸾鹊” 中的叶片主要是三叉的牡丹花叶, 并用深浅不同的绿色表现正、背面; “紫天鹿” 叶片不分叉, 深浅两

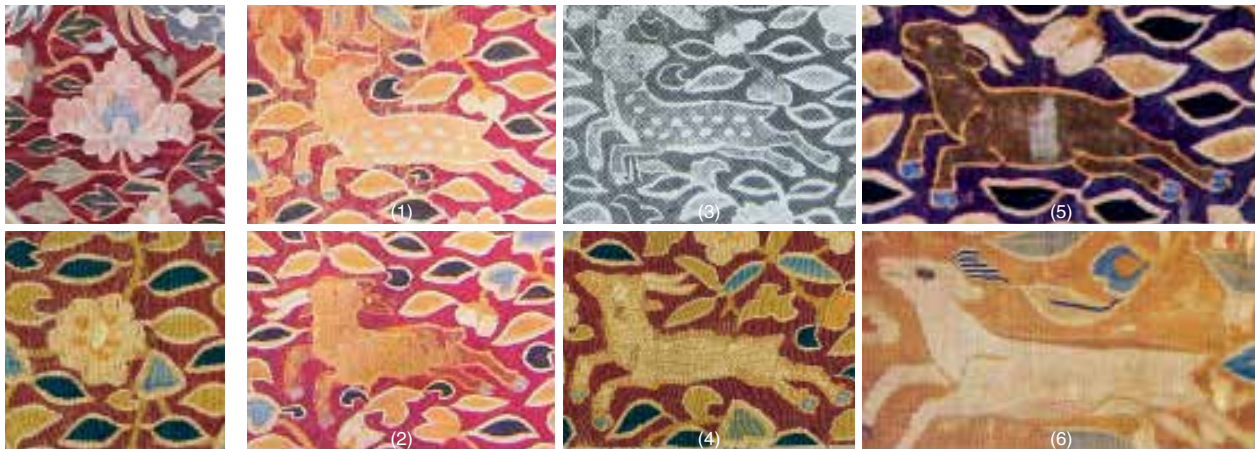
1 辽宁省博物馆编:《宋元明清缂丝》, 人民美术出版社, 1982年。

2 大庆市文物管理站:《大庆市发现宋〈蚕织图〉等两卷古画》,《文物》,第28~39页,1984年第10期。

3 A. E. Wardwell, J. C. Y. Watt, *When Silk Was Gold, Central Asian and Chinese Textiles*, The Metropolitan Museum of Art, 1997, p82.

4 Terry Milhaupt, *The Chinese Textile and Costume Collection at The Metropolitan Museum of Art, Chinses and Central Asian Textiles (Selected articles from Orientations 1983 ~ 1997)*, p113.

5 刘芳如:《书画装池之美》,《故宫文物月刊》,第100~115页,2008年第4期(总301期)。



图一七 花叶纹细节比较
上为刻丝“紫鸾鹊”局部，辽宁省博物馆；下为刻丝“紫天鹿”局部，宋·郭熙《树色平远图》包首，美国大都会博物馆

图一八 走兽纹细节比较
(1)(2) 北京故宫刻丝“紫天鹿”局部

(3) 宋人《蚕织图》包首局部；
(4) 宋·郭熙《树色平远图》包首局部

(5) 宋·刘宋《落花游鱼图》包首局部
(6) 晋·王羲之《七月都下二帖》包首局部

种（甚至三种）颜色色差较大。通过与“紫鸾鹊”的对比可以看出，这种色彩区别原来也是旨在表现叶的翻转向背〔图一七〕。

更大的不同则是走兽的出现。中国的丝绸装饰艺术发展到宋代，各色缠枝、折枝的花鸟、花卉组合成为绝对主流，湖南衡阳何家皂北宋墓、福建福州南宋黄昇墓等的出土物皆可印证。但出身北方草原的辽、金两朝，即便领土不断南扩，仍保留着一些游牧习俗。其中最重要的是“春水秋山、四时捺钵”，即春天在水边钓鱼捕鹅，秋天入山林射鹿猎熊。作为最深刻的民族记忆，鹰、鹅、鹿等题材成为两朝装饰艺术的常见主题。蒙古与契丹、女真同属北方民族，生活方式、思想观念接近，时代前后衔接，艺术自然会有所继承。“紫天鹿”上的鸟纹舍弃了“紫鸾鹊”中长尾的孔雀、鸚鵡一类，反复出现的则是长颈白羽的天鹅，而天鹅正是“春水”的主要捕猎对象，还有头鹅宴等庆祝活动。兽纹共有两种，奔跑的梅花鹿和山羊，图一八集中了图一一~十五上的走兽，(1)~(5)可以看出不论姿态还是配色它们都极为接近，这种形象的固定性表明它们源自同一范本。图一八(6)中的羊进一步简化，尤其是双角已被几根短线代替。加上此幅图案整体布局较稀疏，花卉、动物形象更简略，地色也更浅，明显与其他几件有差异，应该是较晚时代的仿制。

同样，如果用《绍兴御府书画式》来对照装裱对象，也显示出与文献的不符：

表七：天鹿刻丝实裱书画与《书画式》规定之对比

作品名	《书画式》归类	应裱	实裱
宋人 蚕织图	唐、五代画横卷(皇朝名画同)	曲水紫锦	“紫天鹿”刻丝
宋 郭熙 树色平远图			
宋 刘宋 落花游鱼图			
晋 王羲之 七月都下二帖	出等真迹法书。两汉、三国、二王、六朝、隋、唐君臣墨迹(并系御题金，各书“妙”字)	克丝作楼台锦	

很明显，这几幅作品的包首至少不符合绍兴内府装裱的程式，尤其是王羲之的《七月都下二帖》包首时



图一九 鸟纹对比

左：宋·郭熙《树色平远图》包首局部，美国大都会博物馆；右：织金锦局部，金代，美国大都会博物馆



图二〇 卧兽纹对比

左：刻丝“紫天鹿”局部，北京故宫博物院；右：织金锦局部，金代，美国克利夫兰美术馆



图二一 鸟兽花卉纹刻丝

尺寸未详，约13世纪，海外私人收藏



图二二 鸟兽花卉纹刻丝

28.6×62.2厘米，约13世纪，美国大都会博物馆

代还要晚于其他。

在传世金代织金锦上，可以找到与“紫天鹿”上形象近似的动物。如图一九将美国大都会博物馆的“紫天鹿”与该馆收藏的一片金代织金锦比较¹，二者的天鹅在姿态上接近。图二〇则是将故宫藏“紫天鹿”上的一只残缺卧兽与美国克利夫兰美术馆收藏的金代织金锦相比，两者也十分相似，后者被认为是“犀牛望月”一类的图案²。

另外，海外私人³图二一和美国大都会博物馆收藏的两件约13世纪的传世刻丝⁴图二二上的奔鹿、飞鸟、卧兽都可以在“紫天鹿”上找到对应者，只是纹样表现更粗略，花卉进一步简化，串连的枝蔓被省略，叶子平铺拉长，地子也换作了浅色。图中翔禽减少，出现了游曳的鸭鹅，类似的图像在北京双塔庆寿寺海云和尚衣冠冢刻丝上也能看到⁵〔图二三〕，而后者的叶子进一步横向拉长，被认作水波纹。海云和尚衣冠冢营建在1257年，则刻丝年代不晚于此。此外，内蒙古达茂旗明水蒙古国墓地出土的靴套〔图二四〕与庆寿寺刻丝纹样接近，只是没有鹅。这两片蒙古国时代的刻丝地色均为紫红，细长的叶子被视为波浪，加上花卉组成了莲

1 when silk was gold, pp112 ~ 113.

2 when silk was gold, pp114 ~ 115.

3 图出自《中国丝绸科技艺术七千年——历代织绣珍品研究》，图7~136。

4 见大都会博物馆网站：<http://www.metmuseum.org/Collections/search~the~collections/39495>

5 北京市文化局文物调查研究组：《北京市双塔庆寿寺出土的丝棉织品及绣花》，《文物参考资料》1958年第9期。

池水禽题材。有专家借用《书画襌轴》的记载，将它命名为“紫汤荷花”。

将图像并置对比，可以看到其间的关联。先是“紫鸾鹊”，图案满密工整，设色严谨；随后是“紫天鹿”，在紫鸾鹊的基础上舍弃了对称的布局，加入了鹿一类的走兽题材，花叶开始简化；再是所谓“紫汤荷花”，翔禽被

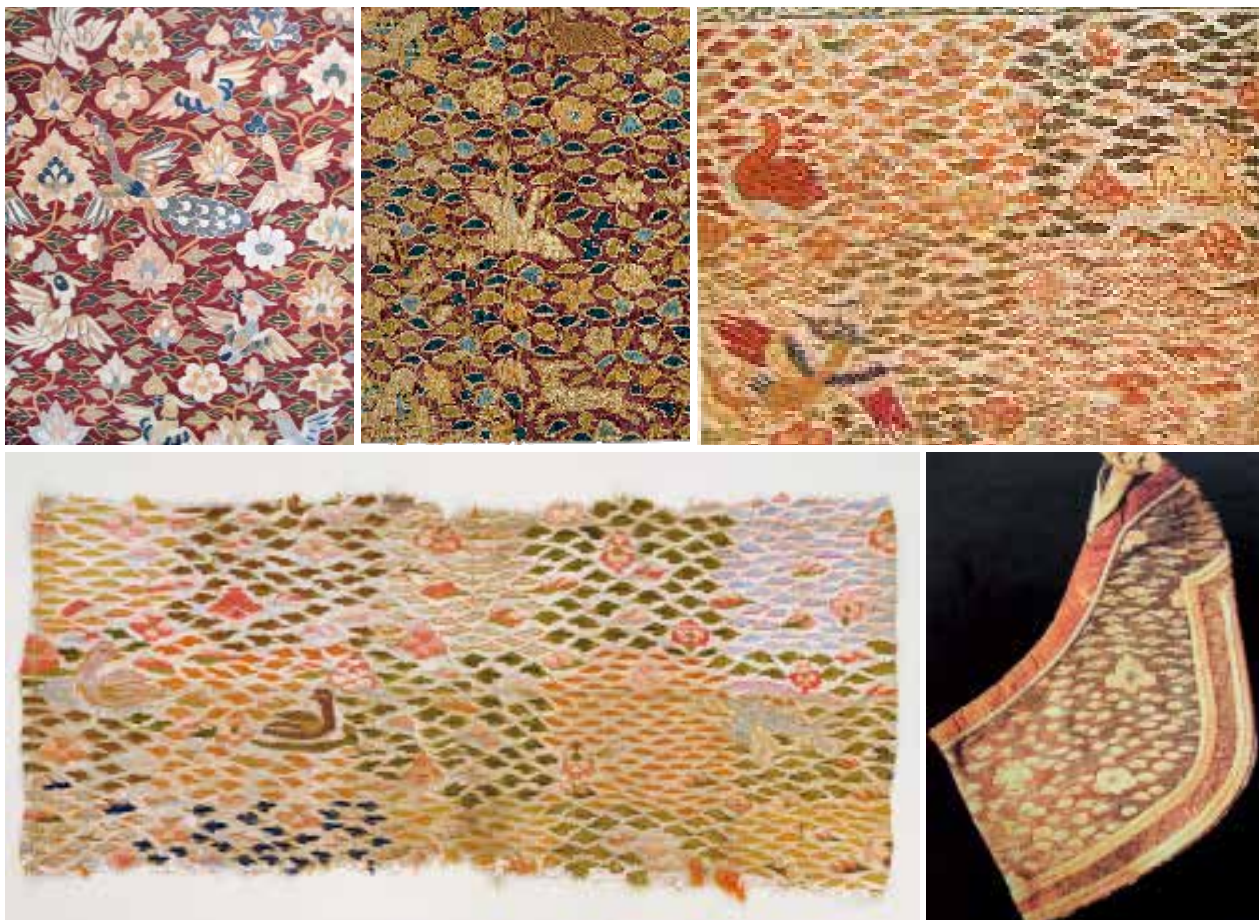


图二三 水禽莲荷刻丝（局部）
总68×56厘米，蒙古国时期，北京双塔庆寿寺出土，首都博物馆



图二四 “紫汤荷花”刻丝靴套
45×26厘米，内蒙古达茂旗明水墓地，蒙古国时期，内蒙古考古研究所

游水的鸭鹅替代，花叶进一步简化〔图二五〕。但是，同时也要注意，双塔庆寿寺、明水蒙古国墓地的刻丝都是实用品，即裁造衣物的刻丝匹段。尚刚师指出宋代刻丝有粗精之分。粗放者为文献中所谓之“素”刻丝，



图二五 图像并置对比

上左：刻丝“紫鸾鹊”（局部），辽宁省博物馆；上中：刻丝“紫天鹿”（局部），宋·郭熙《树色平远图》包首，美国大都会博物馆；上右：鸟兽花卉纹刻丝，海外私人收藏；下左：鸟兽花卉纹刻丝，美国大都会博物馆；下右：“紫汤荷花”刻丝靴套（蒙古国），内蒙古考古研究所

制为一般的服用品，精细者当即“花”刻丝，固然也可服用，但更典型的却是制为欣赏品¹。那么，这种关联图像的差异并不一定是时间推移形成的前后演化，还应考虑精粗的差别。装裱书画用料较小，且鉴赏欣赏本就是上层人物的雅事，所以材料较精。而实用匹段用量较大，不免粗放。而三种刻丝的联系表明，这类图像在金元时代比较流行。

这些都透露着“紫天鹿”与金、元时代的关系。可见“紫天鹿”是在“紫鸾鹊”的基础上融入北方草原艺术的因素，时代应晚于“紫鸾鹊”。

四 余 论

1. 文献记录的包首锦远远多于刻丝，但传世品正好与之相反。至少从目前刊布的资料看，刻丝的数量远大于锦。

2. 《绍兴御府书画式》时代较早，所记包首中，刻丝仅一种，其余皆为锦。这表明直到南宋前期，刻丝包首在内府书画装裱中的使用极为有限。

3. 前述四种图案的包首刻丝，按风格可以分为两类。一类是仙山楼阁、紫鸾鹊和紫天鹿，它们有明确的图案化倾向，尤其是分区换色，以色彩的阶梯状变化替代晕染。另一类是龙纹，形象写实，退晕自然，宛如工笔绘画。

4. 仙山楼阁刻丝有较早的时代证据，为南宋内府装裱遗存的可能性较大。

5. 在元明时期，就有部分宋代丝绸包首开始被替换下来当做欣赏品。又有部分传世宋代包首，织物年代可能是宋，但装裱时间会晚到明清。

6. 部分图录在介绍刻丝“紫鸾鹊”时，将其年代指为北宋，却未提出任何根据。依《绍兴御府书画式》：

凡经前辈品题者，尽皆拆去，故今御府所藏，多无题识，……

应搜访到书法墨迹，降付书房。先令赵世元定验品第进呈讫，次令庄宗古分拣付曹勋、宋晷、张俭、龙大渊、郑藻、平协、黄冕、魏茂实、任源等覆定验讫，装褙。

应搜访到名画，先降付魏茂实定验，打《千字文》号及定验印记进呈讫，降付庄宗古分手装背。

……

应古画如有宣和御书题名，并行拆下不用。别令曹勋等定验，别行撰名作画目进呈取旨。

可知南宋高宗时期，一旦内府新进书画，秘府装界作则奉旨重新裱褙。并且要将以前的题名、题跋拆下，徽宗御笔亦如是。那么，不论是访求到的民间法书名画，还是榷场购买的逸散北方的徽宗朝旧藏，都应是新的装裱面貌。昔日的宣和旧装已经被拆毁，北宋包首也随之替换，因为内府有了新定的装褙格式。这样一来，北宋之包首留存能有多少？如果“紫鸾鹊”是遗留的北宋装裱，至少要先证明书画未曾被绍兴内府收藏或重新装褙。

¹ 尚刚：《元代刻丝的功用及其折射的文明》，《装饰》，第52～55页，2012年第10期。

至于宣和内府法书的装裱面貌,高宗曾经描述:“皆用皂鸾鹊木锦褙、白玉珊瑚为轴”¹。《书画褙轴》也说:“南唐则褙以迴鸾墨锦,签以潢纸。”可知用皂(墨)鸾鹊锦作包首是南唐的发明,一直沿用至徽宗朝。绍兴法式对前代有继承、有发展,所以,《书画式》中有“紫鸾鹊锦”、“皂木锦”的记录。同时,又对书画分类、分级装裱,并以花色繁多的包首丝绸帮助识别。

7. 今世刻丝“紫鸾鹊”的图案称谓借用的是锦名,“紫天鹿”的制作年代或在金元,命名则由“紫鸾鹊”衍生。它们与文献记载并无确定的关联,且目前与书画的对应不合《绍兴御府书画式》的记录,故用以装裱书画要晚于高宗时代,当是后世的作为。

8. 《绍兴御府书画式》及《书画褙轴》记录的包首丝绸花色繁多,但传世刻丝的纹样却集中于上述4种。虽然明以来的装裱推崇用宋锦、宋绣,但若是个人行为,重复的几率不会这样大。装裱用料相对统一似乎在提示,这并非不同藏家所为,官府统一装裱的可能性更大。

距宋最近的一次官府集中重裱是在元代大德年间。潘天寿先生曾说:

唯大德四年(1300),藏于秘书监之画,选其佳者,驰驿杭州,命裱工王芝呈以古玉象牙为轴,以鸾鹊木锦天碧绫为装裱,并精制漆匣,藏于秘书库,计有画幅六百四十六件²。

可惜,潘先生并没有提供出处。但是,在元代的《秘书监志》中,可以找到相关记录:

大德四年九月二十四日,速古儿赤众家奴、哈刺撒哈都钦奉圣旨:“秘书监里有底书画,拣好底众家奴、哈刺撒哈都您两个管著者。省官人每根底与文书,依着张参政说底,杭州铺马里取好匠人,都裱褙得完备者。合用底纸绫子教将作院官人每根底应付上用绫者。擗掠底完备时,教留守司官人每上等不油底江南好木头做匣子者,别个底做漆匣子收拾者。用着底玉图书教咱每年号依着在前样中,教马家奴酌中底玉磨与者。太府监里有底玉轴头,少底添与者。教张参政提调者。”么道圣旨了也。钦此。至大德六年六月裱褙毕工,书画手卷六百四十六轴。本监照得,钦奉圣旨,裱褙秘府书画,今已完备。所有签贴,合委请字画精妙之人题写³。

大德五年八月初六日,秘书监据知书画支分裱褙人王芝呈,近蒙都省钦奉圣旨:裱褙书画,差官前到杭州取发芝并匠人陆德祥等共五名,驰驿前来秘书监裱褙书画勾当⁴。

可知,如潘先生所述,在大德四年至六年(1300~1302)间,秘书监曾重新裱褙书画手卷646轴。略有

1 宋高宗:《思陵翰墨志》,《影印文渊阁四库全书·子部·艺术类》:“本朝自建隆以后,平定僭伪,其间法书名迹皆归秘府。先帝时又加采访,赏以官职金帛,至遣使询访,颇尽探讨。命蔡京、梁师成、黄冕辈编类真贋。纸书缣素,备成卷帙,皆用皂鸾鹊木锦褙、白玉珊瑚为轴,秘在内府。用大观、政和、宣和印章,其间一印以秦玺书法为宝。后有内府印,标题品次,皆宸翰也,舍此褙轴,悉非珍藏。其次储于外秘。余自渡江,无复钟、王真迹。间有一二。以重赏得之,褙轴字法亦显然可验。”第812~432页,台北:商务印书馆,1986年。

2 潘天寿:《中国绘画史》,第163页,上海人民美术出版社,1988年。

3 (元)王士点:《秘书监志》卷六《秘书库》,第107~108页,浙江古籍出版社,1992年。

4 《秘书监志》卷三《工匠》,第67页。

出入的是，这批书画并不是被送到杭州，而是从杭州调来王芝等五人，在大都的秘书监完成重装，所用材料则是由将作院提供。但潘先生提到的“以鸾鹊木锦天碧绫为装裱”尚未详所据。元初秘书监所藏书画大多得自南宋秘书省，重裱的对象就该涵盖南宋内府旧藏。重裱时，一些宋代包首被替换，这或许就是虞集能看到改装成轴的刻丝《海屋添筹图》的原因。

9. 北宋的内府装裱延续南唐程式，郭若虚提及李后主时的锦褙有“织成大回鸾、小回鸾、云鹤、练鹊墨锦”，随后注解道“今绫锦院效此织作”¹。可知北宋内府所用之包首锦，主要由“掌织紵锦绣”，以供皇家乘輿服饰的少府监绫锦院生产。绍兴元年（1131），绫锦院并入工部文思院²，织造可能就转归文思院负责。至于刻丝，北宋时后苑造作所内有“克丝作”，后转归文思院管辖³。那么，绍兴时期内府装裱所用的包首刻丝和锦当由文思院织造。

[作者单位：清华大学美术学院艺术史论系]

(责任编辑：韦心滢)

1 (宋)郭若虚：《图画见闻志》卷六《李主印篆》，《四部丛刊续编·子部》，上海商务印书馆影印本：“李后主才高识博，雅尚图书，蓄聚既丰，尤精赏鉴。今内府所有图轴暨人家所得书画，多有印篆，曰‘内殿图书’、‘内合同印’、‘建业文房之宝’、‘内司文印’、‘集贤殿书院印’、‘集贤院御书印’（此印多用墨）；或亲题画人姓名，或有押字，或为歌诗杂言。又有织成大回鸾、小回鸾、云鹤、练鹊墨锦褙饰，（今绫锦院效此织作。）提头多用织成绦带，签贴多用黄经纸，背后多书监装背人姓名及所较品第。又有澄心堂纸，以供名人书画。”

2 《宋会要辑稿·职官》二九之二：“高宗绍兴元年（1131年）七月十二日，文思院奏：……兼本院上下界并为一院，并拨并到东西八作司事材场、绫锦院，各有造作，事务繁冗。……”第2988页。

3 《宋会要辑稿·职官》二九之二：“文思院……又有额外一十作，元系后苑造作所割属，曰：绣作、裁缝作、真珠作、丝鞋作、琥珀作、弓稍作、打弦作、拍金作、珣金作、克丝作。”第2988页。