第一章

中国书画装裱艺术概论

中国书画艺术作品，是举世公认的东方艺术瑰宝。这种瑰宝,伴随着以纸、绢为载体的文化典籍和书画作品大批问世,与之唇齿相依的书画装裱艺术，早在距今 1700 多年的晋代以前，即以其特有的姿态独立于世界民族之林，从而使我国大批文化典籍和一些价值连城的书画作品得以香溢千秋，并远播世界各地。为了有效地继承和弘扬这门独具一格的传统艺术，作为书画装裱工作者,除应具有超凡脱俗、炉火纯青的装裱技艺外,还应具有相应的书画知识、文史知识、收藏和鉴赏知识及与作品相关的社会知识，如此才能较好的把继承和弘扬中华民族优秀传统文化的任务担当起来。本书除按上述思想谋篇布局外，这里主要就中国书画装裱的意义、源流、现状及教学使命略陈梗概。

第一节　中国书画装裱的意义

本章主要概述中国书画装裱的基本概念及其涵义，若干名称及其渊源，历史及现实意义。

一、中国书画装裱的基本概念及其涵义

中国书画装裱的基本概念，是反映书画装裱本质的思维形式。概括起来就是：

中国书画装裱是知识集约型、技术精细型、劳动密集型和书画艺术再创造的工作。其主要内容和主导思想是,以抢救、继承和弘扬中华民族优秀传统文化为宗旨，从书画家、书画爱好者、书画收藏家和文物管理部门承接古今书画艺术作品，运用托、裁、镶、覆、装及洗、揭、补、全等传统工艺进行装裱和修复，使之更增艺术效果，更能有效的陶冶人们的情操，更便于欣赏，收藏和保管,以适应不同地区、不同民族、不同国籍、不同阶层、不同人和事的不同需要。

上述基本概念，概括地叙述了中国书画装裱的特征、宗旨、服务对象、采用的工艺、质量要求及如何适应社会日益增长变化的需要等六个方面。下面就简述这六个方面的涵义。

(一)特征

中国书画装裱有哪些特征？概念申明：中国书画装裱是知识集约型、技术精细型、劳动密集型和书画艺术再创造的工作。所以说书画装裱是知识集约型的工作，是因为中国书画装裱，是对较高水平的古今书画艺术作品进行装裱和修复。这些作品不仅具有一定的艺术价值、文学价值、欣赏价值、历史价值、社会价值和经济价值,有的甚至达到其高不可攀、其深不可测、其价不可估的水平。作为书画装裱工作者,要为其做好锦上添花的工作，必须具有相应的书画知识、文史知识和相关的心理学、民俗学知识以及与装裱技艺相通的数理化知识、与审美学相关的色彩学知识、材料学知识,还要具有收藏、鉴赏与实用方面的知识和经营管理方面的知识，才能应付不断扩大的业务负担,在书画领域,把抢救、继承和弘扬中华民族优秀传统文化的任务担当起来。

所以说它是技术精细型的工作，是因为由于较高水平的书

画作品具有上述诸多方面的价值。这就要求书画装裱工作者，除应具有上述多方面知识外，还必须具有精湛的装裱技艺，即过硬的基本功,要精通卷轴、挂轴、册页等各大门类装裱技艺的全过程，并在实践中坚持精益求精、一丝不苟。明人周嘉胄在《装潢志》中反复强调说“书画之命,我之命也”“前代书画,传历至今,未有不残脱者。苟欲改装,如病笃延医,医善,则随手而起,医不善,则随剂而毙”“良工须具补天之手,贯虱之睛,灵慧虚和,心细如发”。这些至理名言,至今仍有深刻的现实意义,应成为有志于书画装裱工作者的座右铭。

所以说它是劳动密集型的工作，是因为中国书画装裱当今仍主要靠手工作业,劳动生产率低,装裱周期长。为什么不搞机械化操作？因为书画装裱的款式、造型、结构、线条、色彩会因作品的规格、内容、色调、用途等不同而有所变化,这就客观上决定了它造型繁杂、规格和结构很少重复，即使是时有重复也很少在一个时间之内出现的特点。由于书画装裱大部分单件生产，当今书画装裱仍主要靠手工操作，虽然国外有装裱机械问世，国内也有人对这方面的设备进行研制，但由于受到上述特点的制约，这方面的能力却不能成功发挥。有的虽发挥了部分作用，但对裱件质量特别是以后的揭裱修复，能否达到理想的要求,还须较长时间验证。因此,当今书画装裱仍主要为手工作业，属劳动密集型的工作。

所以说书画装裱是书画艺术的再创造，是因为要将一幅书画装成高雅完美的作品，必须经过装裱全过程，才能有效的展现其艺术本色。不论是人物、山水、花鸟、楼阁等不同题材,也不论是楷、草、隶、篆等不同的书体,只有根据其客观实际,从局部到整体、表面到内在、美观与实用、共性与个性等方面,进行烘

云托月般的进行设计和施工，才能达到更加高雅的境界。尤其是一些支离破碎、濒临寿终的古旧字画，不仅要以严肃的态度、严格的要求、精湛的技艺进行清洗和揭裱，而且要以丰富的书画知识、较高的书画艺术对破损之处作恰到好处的补、全。如果没有这些艺术上的再创造，那些破旧不堪的古旧字画，就不能再现辉煌。新的书画艺术作品，也不能达到“龙跳天门”的境界。

(二)宗旨

概念申明，以抢救、继承和弘扬中华民族优秀传统文化为宗旨。因为当今书画领域有许多古旧书画急需抢救，许多新的书画急需装裱,但由于历史的、社会的种种原因,一些以假乱真的赝本屡屡出现，这些赝本用来育人，则谬种流传，贻误后世；用来弘扬民族传统文化，愈弘扬则距优秀传统文化愈远。由于书画造假常需较高水平的装裱工作者来配合，这就要求书画装裱工作者,必须具有高尚的职业道德,牢牢坚持抢救、继承和弘扬中华民族优秀传统文化这个宗旨，决不可为一己或小团体之私利,利用掌握的装裱技术,制、售假冒伪劣作品,为继承和弘扬中华民族优秀传统文化带来混乱。

(三)服务对象

概念申明,中国书画装裱业务是从书画家、书画爱好者、书画收藏家和文物管理部门承接的古今书画装裱任务。于此可见，上述四家是书画装裱工作者主要服务对象，必须和这方面的人士多交朋友,按照质量上“以优取胜”、价格上“以廉取胜”、品种上“以全取胜”的要求,广辟装裱业务发生源,使所办事业不断兴旺发达。

(四)采用的工艺

概念申明,现代书画装裱运用仍然是运用托、裁、镶、覆、装及洗、揭、补、全等传统工艺进行装裱和修复。因为中国书画作品，是中华民族特有的瑰宝，需要通过装裱和修复才能流传千古，而要达到此目的，必须在搞好第一次装裱的同时，为以后洗、揭、修复创造必要的条件,而要创造这样的条件,当此新兴技术尚在开创之际，必须首先把传统的装裱技艺学好，在确实把握好传统工艺的基础上稳步前进，在前进中不断改革创新。

(五)质量要求

概念申明,书画作品通过装裱,使其更增艺术效果,更能有效地陶冶人们的情操,更便于欣赏、收藏和保管,并为以后揭裱开创必要的条件。只有这样，才能使所裱作品符合质量要求。

(六)适应各方需要

所谓适应各方需要,即作品的图案、内容和装饰,不仅要考虑本地区民族的传统需要，而且要考虑各地区、各民族以至各国籍的不同习俗、不同人和事物的不同需要，在坚持装裱基本理论的前提下,固其所好,避其所忌,以防好的东西引出坏的结果。

二、中国书画装裱的若干称谓及其渊源

中国书画装裱源远流长，人们根据它的特点特色，在语言文字上给它的称谓颇多。这些称谓和其他名称一样，一经约定俗成,即世代流传,相对稳定,但又随着人世间沧桑多变有所不同。由于书画装裱为知识集约型工作，其所取名称多有历史渊源，虽然很少用于对话，但在文化典籍和一些诗词歌赋中却所在多有。为便于博览事关这方面的专著，并应付社会各方咨询，仅举其六者简介如下：

(一)装治

装治一词,最早见于南北朝时期。南朝宋明帝时,中书侍郎虞和,在其所著《论书表》文中提到"范晔装治卷贴小胜,尤谓不精"。意谓范晔在对于文化典籍和书画装裱已取得一定的成就,仍感不够理想,要求进一步提高。由于虞和在《论书表》文中有此称谓,书画装裱由此而有"装治"之称。

(二)装背

装背一词,最早见于唐代书画收藏家,曾任大理卿的张彦远所著《历代名画记》:"自晋代以前,装背不佳,宋时范晔始能装背"。张彦远为什么对书画装裱艺术给以"装背"的定义?因为书画作品,不论取哪种题材、哪种形式、哪种质地,其在托画心、托镶料、上覆背,以至打蜡、砑光、上包首、贴题签,都是在画心或绫绢的背面加工的,即使是镶活和装杆,也有相当部分是在背面进行的。由于"装背"在书画装裱过程中占相当大的比重,因此书画装裱又称"装背"。

那么范晔何许人也?为什么说"宋时范晔,始能装背"?据考,范晔为南朝宋武帝时重臣,同时又是历史学家、文学家、书法家,曾任南朝宋吏部侍郎、宣城太守、左卫将军、太子詹事等职,并且是《后汉书》作者。他在编史和政务实践中,深感文献及书画装裱在资政、存史、教化等方面的重要性,但由于装背不佳,给资料利用及欣赏和收藏造成诸多不便。为了解决这个问题,他通过研究,运用其具有的知识及职官权威,组织有关人员,通过改革制定出一套切实可行的章则,从而使文化典籍及书画装裱在原有基础上达到了一个新的水平。由于在装裱艺术改革中做出较大贡献,所以南朝宋时中书侍郎虞和、唐代大理卿张彦远在其书画装裱专著中都首尊范晔。范晔由此成为我国

第一位载入装裱史册的人。有人据此说他是“我国书画装裱的开山祖”,身怀绝技的‘装裱大师”。事实上,范晔并非书画装裱的创始人。因为‘晋代以前’已有‘装背不佳’的定论,至于‘身怀绝技的装裱大师”也不确切。因为他在青年时期即涉足政坛又兼修后汉全史,特别是在他年仅 47 岁时(445 年)即因卷入朝廷内部权利之争被杀。在他政务极为繁忙的有生之年,何来时间练成装裱绝技?但是,必须指出,他在生前运用他的丰富学识及官职权威,集有志于书画装裱的有识之士,集思广益,领异标新,从而使我国文献及书画装裱水平进入一个新的里程,其对书画装裱事业贡献之大,却远非一个单纯的装裱手艺人可与伦比。

(三)装潢

装潢,为文献及书画装裱又一专称。如明人周嘉胄的装裱专著称《装潢志》,今人杜子熊的书画装裱专著称《书画装潢学》。书画装裱何以又称‘装潢”?据专家论述,装即装饰,潢为染纸,即为防作品日后遭受虫蛀,对书画及装裱用纸,在使用前或后,以黄蘗之皮煮水染上一遍,然后使用。据考,这一技术处理,早在南北朝时期即已采用,如《齐民要术杂记》中‘凡湟纸,灰白便是”;‘写讫入潢,避蠹也”。又据《辞海》载:‘黄蘗,亦称黄柏,落叶乔木,皮厚质软,性寒味苦,能泻火解毒”。至于对‘装裱’艺术称为‘装潢”,最早见于《唐六典》,而《新唐书》亦有记载。如《唐六典》载:‘崇文馆装潢匠五人,秘书省装潢匠十人。”《新唐书·百官志》载:‘弘文馆装潢匠八人。’由上可知,古代为使典籍和书画作品免遭虫蛀,对其载体及装裱用纸,多以黄蘗煮水染之,固称装裱艺术为‘装潢”,对从事这项工作的人称‘装潢匠”。

(四)装池

装池,泛指古籍及新旧书画装裱和修复。‘装池”一词,最早

见于明代文史学家方以智所著《通雅·器用》载:"潢,犹池也,外加缘则内为池,装成卷册谓之潢,即裱背也。"这个称谓,形象地表达了古籍及书画裱件"外缘内池"的实际形态。当代诗人、书法家孙轶青先生《咏书画装裱》中"古今书画重装池"的诗句,即源于此。

(五)装褫

装褫,指古籍和古旧字画的揭裱和修复。据《康熙字典》"褫"字注:"褫,解也,脱也,夺衣也,衣絮编也。"《书画装潢学》曰:"为保存故国文物,则须褫去旧画前裱,仿古重装,亦称'信古装池'。"当代王以坤先生所著《书画装潢沿革考》曰:"褫的本意,为剥夺、剥脱,有重新揭裱之意。"由此可证装褫,主要指古旧字画揭裱。

(六)潢治

潢治一词,最早见于《新唐书·三宗诸子传》:"初,隋亡,禁内图书湮放,唐兴募访,稍稍复出,藏于秘府。长安初,张易之奏天下善攻潢治,乃秘使摹肖,殆不可辩,窃其真,藏于家。"大意是隋王朝灭亡时,其宫廷所藏各类图书及字画大都散失。唐兴后,通过征集、收购,找回一些,藏于秘府,严加保管。长安初年(701年),深得女皇武则天宠信的内臣张易之,为巧夺这部分国宝,打出抢救国粹的旗号,奏请武则天批准,从秘府中取出若干佳作,集书画名家及装裱高手于一体,"秘使摹肖",在达到可以假乱真"殆不可辩"的条件下,用以假代真的办法,将仿作送还顶帐,真品留归己有,从而达到其监守自盗之目的。

上述"善攻潢治""秘使摹肖",实即临摹仿制,又称"临摹仿古"或"临摹仿造"。所谓临摹,据专家解释,即照书画原本,模仿练习。但临与摹并不等同。所谓临,又叫对临,是将原作置于

案上,依其造型、规格、结构、浓淡、体势,边看,边写,边画,力求与原作相似。摹，是用透明或近似透明的薄纸，蒙在原作之上，随其曲折婉转用笔摹画。也有先以淡墨摹出轮廓后再行摹写的。据载,唐时摹写晋代书贴,宋代摹写唐代名画,多用此法。所谓仿,是在没有原作(蓝本)的情况下,凭自己专学某名家功底，按其作品特征，靠想象信手写画而成，随之题上某名家的名款，盖上伪造的印章。由于有的作伪者艺术水平本来就很高，加之在临摹时下的功夫较大，仿出的作品常被一些鉴赏家视为真品。如宋代米芾、吴琚,元代钱选,明人沈周、文征明、董其昌,清人王翚、王鉴、髡残、郑板桥,现代张大千等名家,多有这种仿作。所谓制(有的称“造”),即作者不管时代风格和作家书画特征，专造在历史上有名望但在书画上无真迹可考的人，如岳飞、文天祥、戚继光、海瑞等人的名字署于下款，并盖以伪造的名章,借以混迹江湖。临、摹、仿、制,除在书画作品上作伪外,很多还需通过装裱高手参与其间。如为达到以假乱真的，有的还要对名款、名章、题跋等采取改、添、减、折、配等办法,将小名家之作,改为大名家之作,将没有名家题跋的加上名家题跋。为显示时代风格,有的还要在作品的载体和镶料上作旧,即在破损、霉点及霜迹等方面作旧。如此种种，均需有装裱高手配合才得完成。

从上述史料可知,通过临摹仿制,以赝品冒充真品,早在唐代即有记载，且已达到相当高的水平。那么伪冒之作为什么称赝本或赝品?据考:“赝本”之称,源于“赝鼎”:“赝鼎”之说,见于《韩非子》:“齐伐鲁,索谗鼎,鲁以其雁往,齐曰雁,鲁曰真也。”由于史有鲁国以雁鼎顶替谗鼎之说，后人遂以伪造或伪托之物称“赝品”,对伪作之书画称“赝本”。但也有仍称“赝鼎”的。如宋

人楼钥《玫瑰集》称:“赝本满东南,[illegible]不足呈。”清人方熏《方山静居画论下》则称“:宋元之迹,大半为赝鼎。”于此可知,我国赝本书画,宋元时期,已在泛滥。

这里有必要指出，对临摹仿制的看法应一分为二，如上所述,临摹仿制,固然是制售赝本书画的重要方法之一,但不能由此认为所有临摹仿制，都属制售假冒伪劣书画之行为。历史的真实情况是，对名贵书画进行临摹仿制，也是继承和弘扬中华民族优秀传统文化有效办法之一。诸如，我国早在东周春秋时期,即把书画作为“六艺”(礼、乐、射、御、书、数)教学科目之一。两汉时期,已把书法功底高低,作为文职人才选拔录用的一个重要条件。为了继承和弘扬我国优秀传统文化，东晋穆帝即曾指令一些在书画上有较深造诣的学者，专门临摹王羲之、顾恺之等人书画，择优装成卷轴，供有关人员学习。唐王朝李世民、李治、武则天、李隆基等皇帝执政时,都曾指令在书画上有较深功底的学者,对钟繇、王羲之、王献之、顾恺之等人的真迹进行临摹,并择优装裱成轴,分赐近臣、诸子,用来临摹习作。宋元时期,为学习前人法书,曾大兴碑刻之风,并拓裱成片,装裱成册,作为学习范本。这类范本,史称字贴,于今盛行不衰,有的还视为珍本,藏之名山,传之后人。上述以继承和弘扬中华民族传统文化的临摹制品，自然受到人们的景仰。再是为了培养和造就当代书画艺术人才，工艺美术院校的临摹课，更为专业课教学所必需。还有为了既要有效收藏好名贵书画珍品，又要使较多的人得以适时欣赏馆藏珍品的辉煌，各朝文物管理部门，都有计划地培养一批善攻潢治的高级人才，通过临摹、仿制出若干确可以代替真作的复制品，供人们欣赏学习，这自然是难能可贵的高尚之举，于制售假冒作品不能相提并论。

书画装裱除上述六种名称外,还有装褾、装轴、裱背、褾轴等称谓，不一一概述。

三、中国书画装裱的历史和现实意义

(一)中国书画装裱的历史意义

为什么把继承和弘扬中华民族优秀传统文化作为中国书画装裱的宗旨 因为中国书画装裱在过去的历史长河中,已为继承和弘扬中华民族优秀传统文化做出较大贡献。在现在和今后两个文明建设中,随着人们物质和文化生活水平的不断提高,还须做出更大的贡献。大家知道,中国书画艺术作品,是中华民族智慧与创造最为集中的表现形式之一。它在某种意义上，标志着华夏文化艺术领域的最高水平。那些若坐、若立、若飞、若舞、若山、若川、若火、若水、若悬针、若垂露、若奔雷、若坠石、若千里阵云、若万岁枯藤、若鸾舞蛇惊、若临深履薄的纵横笔画和如‘龙跳天门,虎卧凤阙’,如‘力士挥拳,金刚嗔目’的雄劲笔势,那些灿烂的形神兼备、情景交融、千岩争秀、万壑争流以及天衣飞扬、满壁风声的诗情画意,大都蕴藏着道义、人格和情操。那些‘以其昭昭,使人昭昭’,可以使人歌、可以使人泣、可以使人‘发愤忘食,乐以忘忧’,可使‘贪夫廉、懦夫有立志’的咀嚼不尽的深层美的意蕴，远不可以经济价值来衡量。但是这些作品作用的充分发挥及生命的延长，则需要以科学的、精湛的装裱艺术来维系。因为书画是作用于宣纸或绫绢之上的艺术创作，而宣纸与绫绢均为轻、薄而易损物质,当书画家以笔墨将书画艺术作用于其上时,会出现收缩、折裂,既不便于欣赏,又不便于收藏保管。其笔情墨趣、风神韵味及浓、淡、干、湿、枯等潜在魅力,不经装裱亦难充分显示出来。还有作品的生命力、书画家的盛情及个性等,只

有经过装裱,才能使之挺、拔、清、新,从而更加赏心悦目。用以装潢居室,即使是竹篱茅舍,也会顿觉“蓬壁生辉”。特别名贵的古旧字画,由于年深日久,或支离破碎,或污迹斑斑,不经装褫,就难以达到整旧如旧、重现辉煌的目的。但是,书画装裱对继承和弘扬中华民族优秀传统文化的作用远不止此。举世周知，我国是一个历史悠久、文化昌盛的国家,在中华民族开化史上,有素称发达的农业和手工业,有许多伟大的思想家、政治家、军事家、教育家、科学家、文学家、艺术家和实业家,经他们披荆斩棘,精思总结,相继形成的“三坟”(记述三皇之书)、“五典”(记述五帝之书)、“八索”(记述八卦之书)、“九丘”(记述九州之书)、“四书”(《论语》、《孟子》、《中庸》、《大学》)、“六经”(《诗》、《书》、《易》、《礼》、《乐》、《春秋》)及不胜枚举的经、史、子、集等等。这些记述我国各时期成败利钝历史经验的典籍，所以流传到今天,固然是无数先圣、先哲们竭虑殚精、排除万难、一再总结、刻苦编修的结果,但是当其由简策向书写纸上移植时,都是由人工一笔一划抄写而成的,份数有限,有很多只是孤本,一旦损毁,则无可替代。凡是有一定的文史知识、阅历丰富的人都知道,不了解诸子百家的博大精深,难知我国历史的灿烂辉煌;不洞悉唐诗、宋词、汉文的璀璨瑰丽,难以深知祖国灿烂文化的魅力。我国丰富的文化典籍,所以能比较完整的保留到今天,其原因固然是多方面的，而书画装裱艺术的发明和发展，则是重要原因之一。即使是到我国四大发明之一的印刷术问世之后，很多流传下来的重要文化典籍，仍需定期进行装裱，以使其永葆青春。特别是一些古旧书画的修复整理，新近佳作的锦上添花，没有一支德才兼备，慨然以继承和弘扬中华民族优秀传统为己任的装裱人才，中华民族的优秀传统文化，就不可能有今天的

辉煌，我们国家历代人才的培养造就就会受到严重的阻滞。

（二）中国书画装裱的现实意义

中国书画装裱的现实意义，广阔深远，仅举其要者略述如下。

1. 两个文明建设的需要。

我们现在正在为把我国建设成为富强、民主、文明的社会主义现代化国家而奋斗。为了搞好社会主义物质文明和精神文明建设，必须坚持以马克思、列宁主义、毛泽东思想、邓小平理论和江泽民“三个代表”重要思想为指导，既要继承和弘扬祖国优秀传统文化，又要借鉴和吸收世界上一切优秀文化遗产，从而以科学的理论武装人，以正确的舆论指导人，以高尚的精神塑造人，以优秀的作品鼓舞人，而这些理论、舆论、精神及作品中的精华，有些是要以书画艺术作品来表现的，书画装裱工作者肩负着光荣的使命。

2. 古旧书画抢救的需要。

我国历史悠久，书画名迹极为丰富，虽历经刀兵水火和人为损失，但在文物管理部门、书画收藏家及书画爱好者手中，仍保存有相当数量。但这些古旧珍品，由于年深日久，其生命大都超过弹性限度，加之收藏管理不善，有不少已支离破碎，无法欣赏。特别是随着地下文物不断出土，一些长眠地下数百年或上千年的名贵佳作，更需及时抢救，这一光荣而艰巨的任务，已经历史的落到我们这一代人肩上。

3. 继承和弘扬优秀传统文化的需要。

我们现在各行各业在大力开展物质文明建设的同时，特别强调职业道德建设，而在职业道德建设中，很多名言警句，来自我国优秀传统文化。如孔子曰“见贤思齐”“见得思义”“见义

勇为 ”、“ 杀身成仁 ”、“ 己所不欲,勿施与人 ”,孟子曰‘ 舍生取义 ”、“ 富贵不能淫,贫贱不能移,威武不能屈 ”、“ 故天将降大任于是人也,必先苦其心志,劳其筋骨,饿其体肤…… ”、“ 老吾老以及人之老,幼吾幼以及人之幼 ”,范仲淹的‘ 先天下之忧而忧,后天下之乐而乐 ’等至理名言,过去、现在、将来永远是我们中华民族的‘ 座右铭 ”。屈原的‘ 路漫漫其修远兮,吾将上下而求索 ” ，至今仍激励着我们为社会主义建设生命不息、奋斗不止。陆放翁的‘ 王师北定中原日,家祭勿忘告乃翁 ”,文天祥的‘ 人生自古谁无死,留取丹心照汗青 ”,激励多少英雄豪杰,为祖国的完整统一,鞠躬尽瘁,死而后已。李白的‘ 窗前明月光,疑是地上霜 举头望明月,低头思故乡 ’的诗情画意,苏轼的‘ 但愿人长久,千里共婵娟 ’的绝妙好辞,使多少关山阻隔的炎黄子孙的心紧紧地贴在一起。符合时代要求的书画作品，不仅美化了人们的生活，而且提高了人们的道德文化素质。一个深知 “ 防民之口,甚于防川,川壅则溃,伤人必多 ’的执政者,很难叫他去压制民主,杜绝言路。一个真正赞成‘ 勿忘在莒 ’和‘ 成由勤俭败由奢 ’的人,决不可能成为荒淫无度花天酒地的败家子。一个真正主张‘ 见得思义 ”、“ 己所不欲,勿施于人 ’的人,也决不可能成为制售假冒伪劣商品的江湖骗子。我国是一个有十几亿人口的社会主义国家,除了以法律纪律规范人们的言行,以书画作品‘ 道之以德，齐之以礼 ” ，也成为增进国民文化素质的重要形式之一。但是这些书画作品创作出来后，必须通过装裱才能发挥其特有的作用。

4.“ 以文会友,以友辅仁 ’的需要。

“ 以文会友,以友辅仁 ”,是中华民族的光荣传统。“ 仁者送人以言 ” 是我国一些思想家所一再倡导的。赠送较高水平的书

画作品,常常是‘以文会友’和‘送人以言’的重要方式。但是这些书画作品应取什么造型、应配什么色彩、应取什么结构,则要根据不同地区、不同民族、不同国籍、不同阶层、不同人和事物的需要反复斟酌，以免好的东西引出坏的结果，而这方面的权衡度量则需要知识渊博的装裱工作者为用户当好参谋，以求尽善尽美。

5. 纵向继承和横向交流的需要。

“前世不忘后事师,自来坟典萃先知”。我们在社会主义经济建设中,正在推行管理思想、管理组织、管理手段、管理方法的现代化，这当然非常重要，但对我国历史上一些行之有效的“创业扩基,前轨可迹’的历史经验,也需尽快揭示,以期古为今用。我国的江山如此多娇,许多书画新作需要及时装裱。我们正在进行配套改革，在积极引进国外一些先进技术和管理方法的同时，对我们中华民族一些优秀传统文化也需积极对外传播，从而使世界更多的了解中国。而要有效地做好这方面的工作，书画创作当然是一个重要方面，但要使书画作品发挥其特有的作用，必须通过装裱才能完成。

莫道丹青好,皆依装裱奇。
神品无此艺,字画不成仪。

这是当代著名书法家欧阳中石先生贺中国书画装裱工艺学院成立时创作的诗句。

人善着衣方入时，古今字画重装池。
装成宛似花常秀，香溢千秋永解颐。

这是原国家文物局局长、诗人、书法家孙轶青先生咏书画装裱的佳作。

书画赖有装裱助，乃能挂壁增光辉。

这是当代书法家、中国佛教协会会长赵朴初先生为书画装裱业的题词。

这些金声玉振、包今统古的至理名言，从不同角度阐明了中国书画装裱的历史和现实意义。

第二节　中国书画装裱艺术的源流

本节以研讨中国书画装裱艺术的起源、发展及各个门类历史沿革为目的。我们中华民族向以历史悠久著称于世。古来就有‘以史为誉’和‘以人为誉’的优良传统。由于历史能直接给人以知识，潜移默化地教人“温故知新”，慎思、明辨，从而反躬自省，决定行止，故很早就有‘治天下者以史为鉴，治郡国者以志为鉴’之遗训。毛泽东同志在《中国共产党在民族革命战争中的地位》一文中指出：“学习我们的历史遗产，用马克思主义的方法，给以批判的总结，是我们学习的另一个任务。”毛泽东还提出：“从孔夫子到孙中山，我们应当给以总结，承接这份珍贵的遗产，这对指导当前的伟大运动是有重要帮助的。”中国书画装裱历史悠久，其在起源、形成、成熟及不断提高的历史长河中，有许多知识、经验于世有补，于事有用。我们要把这门艺术真正学到手，并在社会实践中不断发扬光大，不可不对我国书画艺术装裱的起源、形成及各门类不断发展提高的客观规律有一个基本的了解。

一、中国书画装裱艺术的起源及其发展

中国书画装裱向有“起源于汉魏，成熟于唐宋，辉煌于明清”之说，但也有持不尽相同意见者。特别是对中国书画装裱艺

术的起源,分别从不同角度,以不同的论据,提出若干不同的见解。本节主要以大量的具体史料为依据，概述对上述问题的论证。

(一)中国书画装裱艺术的起源

中国书画装裱起源于哪个时代，诸家说法纷纭，有谓起源于原始社会者,有谓源于商代者,有谓始于西周者,有谓兴于战国者，有说肇于南朝宋者，有主张始于蔡侯纸问世之后的晋代以前者。持起源于原始社会论者,以‘中国书画同源’为根据,认为‘中国书画装裱艺术与中国书画艺术也应同源’为根据,认定我国早在原始社会已有书画装裱。持源于商代论者,以‘商代已有人把以龟甲和牛胛骨为载体的甲骨文悬挂起来欣赏”为根据,认为‘此即书画装裱的先导”,并指出,商代已有人在研究书画装裱。持始于西周论者，以“某法院近年判处一书画赔偿案,所失作品为公元前 871 年作品”为根据,(错判)由此认为我国早在西周时代,已有书画装裱。持始于战国论者,以湖南长沙出土的战国帛画的规格及式样为根据，认为我国早在战国时代已有人在研究书画装裱。持肇始于南朝宋论者，以唐人张彦远所著《历代名画记》中有‘晋代以前,装背不佳,宋时范晔,始能装背’的记载为根据,认为‘宋时范晔’为中国书画装裱开山祖。持始于蔡侯纸问世之后的‘晋代以前’论者,认为中国文献及书画装裱只有在我国‘四大发明’之一的造纸术问世,大量的书写纸代替简牍、布帛、金属、墙壁、画像石、画像砖之后,书画装裱才能被列入议事日程。经多方研讨,认为‘始于蔡侯纸问世之后的晋代以前”更为确切。因为中国书画装裱艺术的起源和其他事物一样,是社会经济、政治、文化发展的产物,亦即是说是一定的历史条件下的产物。这里所说的‘一定的历史条件”,是指政

治形势比较稳定,经济、文化发展到一定的水平,特别在书写材料上，主要以书写纸为载体，并拥有相当数量的绢帛和书写纸为辅料的条件下，装裱艺术才能应运而生，书画装裱工作者才有用武之地。为什么要这样认识？因为中国书画装裱是以书画艺术作品和大批文化典籍为劳动对象的，而书画艺术作品的产生在我国是同源的，但书画装裱艺术的起源与书画艺术的起源相比,却有极大的距离。以文字而论,据载,我国大约在距今六千年前后，已经有人在摸索、创造文字。约在距今五千年前后，已有使用“依类象形”文字，约在距今四千年前后，已能把冀、兖、青、徐、杨、荆、豫、梁、雍九个州的山河分布、土壤等次、土物特产、应纳供奉等以象形文字分别铸造于代表上述九州政权的九个铜鼎之上。但是把文字作为一门艺术，却不是从象形文字开始的，而是以商代的甲骨文作为我国书法艺术的起源，以周秦和西汉作为我国文学的成长时期，以东汉作为我国文字的定形时期，进而成为一门科学——书法学。为什么以商代甲骨文作为我国书法艺术的起源？因为商代以前使用象形文字，只是一种简单的图象或符号,而商代的甲骨文,已经发展到‘形声相益、缀字成句、联句成篇,而且呈现了文字的形体美”。这种书体虽然仍以象形文字为本源，但其造型已不是事物的图像，而是在结构上予以高度的概括。诸如把山字写成,把水字写成,其中字显示雄伟、稳重,并显示出主峰与诸峰的独立体势。而字则显示温顺柔和,且给人以流动的感觉。这种形体升华,为我国书法艺术美打下了初步基础。此后，随着书法艺术不断演进，在结构上，又由方正进而向圆而均匀的形体演进；在章法上,开始步入纵成行,横有距的轨道。至公元前 8 世纪的西周时期,在原甲骨文的基础上,研制出一套史称‘籀文’相传为史籀

所创)的‘大篆’体。通用于华夏各诸侯国。约在公元前 3 世纪末的秦代在统一度、量、衡和‘车途同轨’的同时,对于书写和辨认均较繁难的大篆和前六国各自创造的同义而不同形的异体字,全面进行了改革,法定以小篆作为全国通用的文字。由于小篆是在原大篆的基础上改进的,书写和辨认仍较困难,此后不久,又在小篆的基础上,改行隶书。因为这一字体系秦时所创,所以史称‘秦隶’。由于秦隶是在小篆的基础上创建的,书写和辨认起来仍多不便。至西汉时期,又在原秦隶的基础上作了简化,因此书体为西汉时所创,史称‘汉隶’。此后,随着事业发展的需要,东汉时又相继创造了草书、行书和楷书。加上前代流传下来的大篆、小篆、秦隶和其他专用书体,如刻符、虫书、署书、摹印等,于是一字多形的书体,分别应用于我国典籍、公文、信函、记事以及兵符、旌旗、匾额、印玺及书法作品。由于我国文字造型至东汉后期已基本完备,所以东汉成为我国书体基本定型时期。但是在汉和帝元兴元年(公元 105 年)之前,由于书写纸尚未问世,所有文化典籍、公文案卷、大事记述、往来信函,大多是以简牍为载体,均无需装裱也无法装裱。

至于我国绘画的起源,大约在新石器时代。据地下出土文物验证及史籍记载,新石器时代已有蛙纹、鸟纹、猪纹、稻穗纹、人面鱼纹,还有《舞蹈图》、《祭牛图》等,分别刻划于彩陶或石壁之上。至于绘画及刺绣艺术,据《尚书·益稷》,我国大约在距今四千年前后,根据各部落最高领袖大舜倡导,已把日、月、星辰、山、龙、华虫(野鸡)、宗彝(祭器)、藻、火、粉米、黼(斧形图案)、黻(已形图案)等十二种图案,分别绘于或刺绣于领袖和较大部落首领的服装之上。并‘以五彩彰饰于五色’(青、黄、赤、白、黑)的办法,染制成五种色彩的服装,按级分发给大小头目,以便根

据服装标志分类分级管理。至于对绘画色彩的调和及绘事管理,《孙子兵法·势篇》称“:色不过五,五色之变,不可胜观也。”《论语·八佾》称“:绘事后素。’可知,我国早在春秋时代,对于绘画色彩的调和及绘画管理,已有比较成熟的经验。至于绘画水平,据载,1949—1973 年,湖南长沙两次出土的《龙凤人物图》和《人物御龙图》,方家们均给以很高的评价。据《中国名画鉴赏辞典》载为人们所熟知的《鸿门宴》、《赵氏孤儿》、《二桃杀三士》、《闵子骞御车》、《荆轲刺秦王》等历史和神话方面的人物画,在两汉时期,已达相当高的水平。那么,这些作品的装裱为什么不见于先秦及秦汉经传?因为上述作品,大部分是刻于陶瓷、石壁、墓壁、画像石或画像砖之上的,无需装裱。即如湖南长沙出土的战国时墓葬帛画,虽需装裱,也可以装裱,但由于当时没有纸作辅料,随葬时,均未加任何装裱。

基于以上史况,看来中国书画装裱起源,始于蔡侯纸问世之后,即唐人张彦远在《历代名画记》中所说的‘晋代以前’。查我国书写用纸,为东汉时蔡伦(?—121 年)所发明。蔡伦,字敬仲,今湖南郴州人。和帝时任中常侍,后任主管制造御用器物的尚方令。在此期间,他总结西汉以来用麻质纤维造纸的经验,采用树皮、麻头、破布、旧鱼网等物质为原料,研制书写用纸,于元兴元年(105 年)试制成功,受到朝廷嘉奖及朝野好评,当即被批准投入生产,应用于文化事业。由于他主持发明造纸术有大功,后升任龙亭侯。他所发明的书写纸,天下咸称‘蔡侯纸’。后来,他官至太仆,主管古籍校订工作。至永宁二年(121 年),因涉嫌宫廷内部斗争,被指令去廷尉受审,他耻于受辱,于沐浴整衣后饮药而死。他的死,为朝野上下所惋惜。他所发明的造纸术,很快在一些重点地区推广,后来又相继传到国外一些国家和地

区,成为中国对于世界文明的“四大贡献”(造纸、印刷术、指南针、火药)之一,又称“四大发明”之一。由于蔡侯纸的发明和发展，从而为我国文化典籍和书画艺术发展开辟了广阔的前景，但由于造纸原料受限，生产技术落后，加之大量的文化典籍从简策向纸面移植，以及通过实践证明，以书写纸为载体的文献需要装裱以及怎样装裱，均需相当长时间，这就客观地决定了不仅书画装裱与书画艺术不可能同源，即以纸为载体的书画装裱,也需在书写纸问世若干年之后,才能进入“十月怀胎”,经过阵痛，然后始能一朝分娩的过程。至于中国书画装裱究竟起源于哪个年代,由何人首创,史家对此并无具体记载。诸家多以唐人张彦远“晋代以前,装背不佳”之说为据。至于晋代以前的具体年代,诸家说法不一。有谓始于东汉末期,理由是,蔡侯纸是于公元 105 年试制成功的，而东汉是于公元 220 年转入三国时代的,在这长达 115 年的时间内,研讨文献及书画装裱,当有回旋的余地。也有谓始于三国时代曹魏所属地区的,理由是,当时曹魏地处黄河流域，黄河是中华民族文化的摇篮，书画装裱首创于此，但亦未有要当论据可证。查三国自公元 220 年至 265 年，前后只有 45 年的时间。时在“晋代以前”，又紧临东汉末期。由于文献不足征,此类可资证实的地下文物尚未出现,本书只能依唐人张彦远“晋代以前,装背不佳”之说为据。至于此种艺术为何人创始,由于肇造年代无证,创始人更难认证。鉴于此项成就非一人所能为，由此认为它像许多传统的文化艺术那样，是人民群众共同智慧的结晶。

(二)中国书画装裱成熟时期

中国书画装裱自晋代以前问世后，由于其在抢救、继承和弘扬中华民族优秀传统文化中占有重要地位，因之很快为朝野

上下所重视。如两晋时期，虽然战乱频繁，但文化活动却很活跃。特别是戴逵、顾恺之、陆探微、王羲之、王献之等人书画佳作先后问世，从而对装裱艺术发展，起着推波助澜的作用。南北朝时期，除前面提到的“宋时范晔”外，精于书画艺术的中散大夫徐爱、中书侍郎虞和、黄门侍郎巢尚之、淮南太守徐希秀、南朝梁尚书右仆射朱异，还有知名人士唐怀充、姚怀珍、沈炽文等人，均曾先后涉足装裱。特别是中书侍郎虞和，除为书法艺术著书立说外，还撰有《论书表》专著，于制糊、防腐、用纸、除污、修复、装潢等均有“于理甚畅”之高论。此不仅为推广装裱经验，提高装裱水平起到很大作用，且为装裱业长足发展打下一定的业务技术基础。此后，隋王朝统一南北，历时虽只有 37 年，但对文化事业却很重视，除组织一些知识分子开展文化活动外，还派出官员深入民间，收集遗作，藏之秘府，组织专人进行装裱和修复。上述各代对于装裱艺术的不断研究和发展，为唐宋书画艺术及装裱艺术大发展，起了继往开来的作用。

唐代，为我国封建社会鼎盛时期，由于政治上比较开明，政局相对稳定，因之经济文化事业发展较快。特别是李世民、李治、武则天、李隆基等，都很重视文化事业，相继罗致和培养造就一大批高水平的知识分子。诸如书法家欧阳询、虞世南、魏征、褚遂良、颜真卿、柳公权、张旭、怀素等。画家如阎立本、李思训、李昭道、吴道子、王维、韩幹、张萱、戴嵩、韩滉、周肪等。文学家如王勃、杨炯、卢照邻、骆宾王、韩愈、柳宗元等。诗人如李白、杜甫、白居易、刘禹锡、李商隐等。由于文化界人才辈出，各类佳作随之大批涌现，各类作品收藏与交流也益趋活跃。“手揣卷轴，口实贵贱”，已见于书画市场。“收购遗书，重加锦帛”，在士大夫中随处可见。由于文化事业日益繁荣，从而使书画装裱

艺术进入成熟时期。主要表现在：

1. 挂轴装和册页装脱颖而出。

据载,唐代中期,史称“盛唐”。由于当时经济、文化事业发展较快,书法及绘画佳作竟相争长。特别是山水、楼阁等大幅绘画的兴起和小型、纵长、横长及团扇画面作品的问世,单一的卷轴装，已影响着书画家创作意向及能力的发挥，于是挂轴与册页两种款式随之脱颖而出。由于挂轴装的诞生，随之先后分立出立轴、屏条、对联、横幅等多种款式。由于册页装的问世,又相继分离出经折、蝴蝶、推蓬、素白及散装等款式。由于挂轴和册页的问世，加上原来的卷轴装，至此我国书画装裱艺术的三大门类(卷轴、挂轴、册页)全部出现,从而为我国各种造型的书画作品装池,诸如大幅的、巨幅的、小幅的、超小幅的、纵长的、横长的、斗方的、圆形的及其它异形的作品,均各得其所地进入装裱序列。

2. 装裱员工列入国家编制。

为使书画装裱保持较高的水平并不断发展，当时朝廷不仅指定精于书画艺术的官员对书画装裱加强管理和监督，且于有关部门专列编制。据《旧唐书·职官志》载 当时弘文馆有拓书手三人,熟纸装潢匠九人。史馆有 装潢直一人,熟纸匠六人。又《唐六典》 崇文馆有装潢匠五人,秘书省有装潢匠十人。

3. 《论装背褾轴》于此时问世。

为使书画装裱艺术长足发展，唐人张彦远继南朝宋虞和《论书表》之后,在其所著《历代名画记》中,撰《论装背褾轴》专篇。据载 张彦远,公元 812 年(唐宪宗元和七年)出生,杰出的书画理论家、书画家、收藏家。河东(今山西永济)人,出身于三世宰相之家,为唐宰相张嘉贞第四代孙。曾任礼部员外郎,舒州

刺史、大理卿。家藏名贵书画甚多，所著《历代名画记》中有《论装背 画𠰁轴》篇，对书画装裱的历史、要义、用料、制糊、季节选择及其他注意事项均有精辟论述，对指导当时书画装裱及长足发展具有重要意义。

4. 装裱材料交相争荣。

由于书画装裱业发展较快，装裱所需材料交相争荣。据载，当时书画及装裱用纸在品种上已有多种，特别是宣州出产的玉版纸，质地洁白细腻，为书画艺术创作和装裱提供了非常理想的条件。还有装裱所需的绫、绢、锦等丝织品，不仅质量升级，其花色品种也越来越多。如各色龙凤绫、回弯绫、方纹绫、楼台锦、云鹤锦等，也于此时相继问世，从而为书画作品锦上添花，提供了又一重要条件。

5. 装裱艺术远传国外。

由于书画装裱三大门类的交相竞艳，使裱件的品种与质量益趋完美，由此引发周边许多国家羡慕。为掌握和运用这门艺术，当时日本国曾派出使者来我国专修此业。这门艺术从此在国外生根、开花和结果。此事已在不少文献中提到。但有的文章在时间及涉及的具体人物上却有失慎之处，值得注意。如近年有多篇装裱专著提到：“唐代，日本国奈良王朝（710 年—794 年）派人来我国学习装裱技术，唐太宗亲命典仪张彦远面授技艺，从此，我国装裱技艺流传到日本，在异国生根、发芽、结果。”这段资料，读起来可以发人兴味，但却经不起历史检验。查唐太宗李世民，生于公元 599 年，于公元 649 年病逝。而张彦远于公元 812 年（唐宪宗元和七年）始呱呱坠地，时在唐太宗病逝 62 年之后，他何以能亲命张彦远向日本使者传授装裱技艺？再是文中提到的日本奈良王朝注为公元 710—794 年，如果这个括

注是对的，则与史实更难呼应。因为公元 710 年,唐太宗此时已去世 61 年,而公元 794 年，张彦远还未降生。此时的日本使者，何以能见到唐太宗，又何以能得到张彦远的传授？鉴于有些专著对此失之欠考,特提出异议,建议不要照抄引用。

上述一系列成就，标志着我国书画装裱艺术初级阶段的结束,于唐代已步入成熟阶段。

宋代，为我国书画装裱艺术进入稳定提高的时期，虽然当时外患频繁，但文化艺术活动却很活跃。为创作较高水平的书画作品，朝廷于广泛收购民间精品的同时，先后于宫廷设立文思院和翰林画院,集书画高手于其中,按院体画的艺术要求,精心创作,致佳作纷呈。在书画装裱方面,为统一格制和不断提高裱件质量,宋神宗时,于文思院设六种待诏,装裱是其一。宋徽宗时于翰林画院设提举官，专司书画装裱。为显示朝廷对书画装裱的重视，北宋末和南宋初期曾先后以皇帝年号为书画装裱的格制命名。如宋徽宗宣和年间,曾以其‘宣和’年号为新设计的卷轴和立轴裱件取名‘宣和装’。南宋高宗绍兴年间,又以‘绍兴’年号为为新设计的装裱格制命名‘绍兴装’。

由于唐宋两代文化事业发展较快，加之相关的书写材料、装裱材料的推陈出新和装裱理论的不断发展，从而使卷轴、挂轴、册页三大门类的装裱在此后的历史长河中,并驾齐驱,盛传不衰。唐宋两代，由此被人们视为中国书画装裱艺术成熟时期。

(三)中国书画装裱艺术辉煌时期

明清时期是书画装裱艺术发展较快，款式变革较多的时期,因此有人视为书画装裱的辉煌时期,主要表现在：

1. 书画界人才辈出,流派纷呈。

明清时代，为我国封建社会急剧变革时期。由于政治形势相对稳定,经济及文化事业发展较快,在知识分子中相继培养造就出一批精于书画的高手。他们除独立门户,自成一家外,还自觉与不自觉的形成若干流派。如明代先后形成以沈周、文征明、文伯仁、陈道复等人为代表的‘吴门画派’,以董其昌、陈继儒、周天球、莫是龙、李日华等人为代表的‘吴派’,以赵左为首的‘苏松画派’,以沈士充为首的‘云间画派’,以戴进为首的‘浙江画派’,以颜正谊为首的‘华亭画派’,还有以沈周、文征明、唐寅、仇英四人形成的‘明四家’,以董其昌、杨文聪、程家燧、张家曾、卞文瑜、邵弥等人形成的‘画中九友’。清代,随着文化事业的发展,又先后形成以弘仁、查士标、孙逸、汪之瑞为代表的‘新安画派’,以梅清、梅翀、梅庚等人为代表的‘黄山画派’,以王翬、王鉴、王时敏等人为代表的‘虞山画派’,以王原祁为首的‘娄山画派’,以罗牧为首的‘江西画派’,以赵之谦、虚谷、吴昌硕、黄宾虹等人为代表的‘海上画派’,以王时敏、王鉴、王翬、王原祁、吴历、恽寿平六人形成的‘清六家’,以龚贤、樊圻、高岑、邹喆、吴宏、叶欣、胡慥、谢荪等八人形成的‘金陵八家’还有被称为‘清初四高僧’的弘仁(江涛)、髡残(刘介丘)、八大山人(朱耷)、石涛(朱若极)‘四画家’,以‘扬州八怪’著称的汪士慎、黄慎、金农、高翔、李鱓、郑燮、李方膺、罗聘等八大家,被誉为‘画中十哲’的董邦达、高翔、高凤翰、李日倬、张鹏种、李师中、王延格、陈嘉乐、张士英、柴慎等人。如此等等,不胜枚举。由于书画界人才济济,从而有力的带动了书画装裱业快速发展。

2. 书画装裱专著,接踵而出。

由于书画佳作深为社会各界所喜爱,为了永传国光,一些知识分子上承唐宋名家之衣钵，下访当代方家之经验，熔古铸金，

先后有《装潢志》、《清闷藏》、《赏延素心录》、《小山画谱》等装裱专著问世。其中：

(1)《装潢志》。明人周嘉胄著,约 4000 多字。书中对书画装裱的宗旨、妙技、良工、气色审视、洗、揭、补、全,托、裁、镶、覆,上下板背、轴杆组装、贴签、备帙以及制糊、备料和应注意的天时、地气、环境等，均有简明扼要的论述，为书画装裱工作者所必读。据载 周嘉胄,明代扬州人,字江左。香料专家,著有《香乘》一书,计 28 卷。在当时论香诸书中,以此书最为祥备。据对《装潢志》考证分析,周嘉胄不是装裱大师,而是书画收藏家。为使藏品千古流芳，他常请装裱艺人郑千里对其家藏书画进行装褫。由于他有志于此,不仅在郑为其装裱时细心观察,有时还参与实践和深入研究。他所著《装潢志》全面、具体、简明、精辟、发人深省,是其在实践、认识、再实践、再认识,不断熏陶的结果。

(2)《清闷藏》。明人张应文著,对‘古纸素绢的鉴识,书画装裱及收藏’立有专论。

(3)《赏延素心录》。清人周二学著,全书对古今书画作品揭、洗、补、全、制糊、用料、设备制作、作品鉴定、悬挂、包装等均有简明论述,被誉为‘精而不苛,简而有要’之作。

(4)《小山画谱》。为清人邹一桂所作。邹一桂,字原褒,号小山,江苏无锡人,雍正进士,官至礼部侍郎,赠尚书。善工笔花卉,间作山水。所著《小山画谱》对裱画、藏画、矾绢、用胶、矾纸,均有独到见解。

上述诸作,从不同角度,历述书画装裱艺术的方方面面,为书画装裱工作者提高理论和技术水平，提供了理想的条件。

3. 装裱设计,日趋完美。

为使书画装裱更加符合时代要求，明清两代对装裱设计又

有不少改革。如明代,于卷轴画心之前曾设‘引首’,从而为卷轴装圆了‘前题后跋’之美梦。立轴在原仿宋宣和装的基础上,增辟‘绫圈绫天地二色镶’、‘绢圈绫天地二色镶’,还有‘惊燕’、‘诗堂’、‘锦眉’等‘加镶’,从而为裱件增强美感,更有效的保护画心,创造了更好的条件。为适应社会日益增长的文化生活需要,对联装于此时更多的进入装裱序列 折扇扇面装,依规格大小,分别纳入立轴、横幅、册页等款式。清代,在明代既定格制的基础上,为增强裱件美感和更有效地保护画心,因画制宜地加长了卷轴的拖尾。为有效突出画意,对偏短的主轴画心,实施三色镶。由于在装裱设计上不断改革创新,从而使裱件的造型、结构、线条、色彩更加适应时代要求。

4. 裱件选型,较多的考虑地方特点。

为适应不同地区、不同阶层的审美需要,明清时期,相继创造了适应不同地区需要的苏裱、京裱、沪裱‘苏扬京’裱、湘裱和岭南裱。

(1)苏裱。为南方装裱艺术主要流派。该裱历史悠久,以苏州为中心。因苏州古为吴国,又称‘吴裱’。其艺术特点是 裱件平、软、舒、挺,镶料配色文静,装制贴切,整旧得法,所裱书画,给人以清新典雅之感。

(2)京裱。创于北京。为北方装裱艺术主要流派。据考,清初,中国书画装裱水平以苏州为最,尤其是秦长年、徐名扬、张子元、戴汇昌等人,更是名噪一时。乾隆年间,清廷内府藏有历代帝王像若干,急需装裱,向江苏征调装裱高手,江苏巡抚保送秦长年等四人赴京承担此事。秦等根据北方气候、环境及人们的审美情趣,精心创造了独具一格的京裱款式,受到多方好评。秦长年等人因此成为‘京裱’的创始人。裱件的主要特点是:

裱件厚、重、平、直,色彩艳丽辉煌,样式潇洒大方。卷舒之间,当当作响。

(3)扬裱。又称“扬州帮”,为南方装裱艺术流派之一,以扬州为中心。传人为揭裱高手叶御夫。叶御夫,苏州人,擅长古旧书画揭裱、修复。虽残败破碎,一入其手,即可起死回生,天衣无缝。由于扬裱是真传,旧画揭裱修复是其强项。

(4)沪裱。是介于苏扬两派之间的装裱艺术流派,以上海为中心。他们集苏、扬两派的优点,根据上海的地理气候环境及人们的审美趣味,加以综合优选而形成自己的特色。

(5)“苏扬京”裱。为南北裱择优结合的艺术流派。他们根据用户的要求,集苏、扬、京三家的优点,加以综合概括而形成自己的特色。

此外还有以刺绣为对象的“湘裱”,喜用三色的“岭南裱”等等,均各因其地方特点和时代特点而有所侧重。如此流派纷呈,争雄争长,从而使装裱艺术不断向高一级水平发展。

5. 书画斋堂,遍布重点城镇。

明清时期,由于书画热不断升温,苏州、扬州、北京、杭州、长沙、汉口、广州、开封、西安、安庆等地,成为书画商贾云集,书画作品集散之地。书画装裱斋堂也随着书画市场变化而斗转星移。为适应不同地区不同档次的装裱需要,一些斋堂又依其装裱规模及装裱水平,分为“红帮”、“行帮”和“仿古装池”三类。其中,专裱立轴、对联,供喜庆或丧葬之用的,称“红帮”;专裱民间普通书画的称“行帮”;专为书画名家和收藏家装裱新旧书画的称“仿古装池”。由于书画市场日益活跃,从而使书画装裱任务更加繁忙。

由于上述多方面的原因,有人把明清两代视为中国书画

裱辉煌时期。

二、中国书画装裱的门类及其历史沿革

以质量求生存,以品种求发展,是造物的客观规律。中国书画装裱,自晋代前开源以来,不仅在质量上有很大提高,在门类、款式上也有重大变化。其中,自晋代以前至唐初五百年的时间里,只有卷轴一个门类,自盛唐开始,随着社会发展,又相继开创挂轴、册页两大门类,连同原有的卷轴合称三大门类。此后,为满足社会日益增长变化的需要,又分立出若干分支。诸如卷轴装,又分出长卷和手卷,大镶和小镶。挂轴装又分出立轴、对联、条屏、横批等。而在立轴类裱件中,又分立出一色镶、二色镶、三色镶,及形形色色的‘加镶”。在册页类裱件中,又分开板式和散装式。在开板式册页中,又分类立出经折装、蝴蝶装、推蓬装和素白装。为较全面的认识过去和有效的开发将来,现将上述三大门类的起源及历史沿革,举要分述如下:

(一)卷轴装的起源及历史沿革

什么是卷轴 诸家说法不一。有称手卷为卷轴,有称立轴为卷轴,有称凡是装有天杆、地轴的书画,诸如手卷、长卷、立轴、对联、条屏、横批等书画均为卷轴。还有的书把手卷、挂轴、册页三大门类的裱件,统统称为卷轴。哪种款式为卷轴 据《辞源·卷轴》条“:卷轴为装裱的卷子,指书籍、古时文章,皆裱成长卷,有轴可舒卷,故名。”后世书籍,装订成册,随仅以书画为卷轴。”王以坤先生《装潢沿革考》谓,卷轴指手卷和长卷。立轴、对联、条屏等裱件,应属挂轴。 1995 年出版的《中国书画装裱艺术大典》和其他专著多把手卷、长卷列入卷轴序列 立轴、对联、条屏、横批等均列入挂轴 至于册页,因既无轴可转,亦无长幅可

卷,均单独立论,不与其他混同。本文依上述之说,认为准卷轴仅限于长卷和手卷。

据考，卷轴装为我国文化典籍和书画装裱最早的一个门类，也是自汉晋以至盛唐书画裱件中唯一的一个门类，并以其特有的优势自唐时起与挂轴、册页并驾齐驱至今。卷轴,又称图卷、横卷。因其幅度长短不等,又分长卷和手卷。其整体造型是：以画心为中心，前镶引首，引首前装有天头，天头边际装有天杆,天杆中部穿带系有牙签。画心后镶拖尾后装有地轴,轴两端装有轴片。拖尾、画心、引首、天头间,各镶有隔水,画幅上下两端均有镶边。天头背面靠近天杆处镶有包首，并于包首边际贴以题签。为什么取这种结构？作用有五：一为增强裱件美感,二为有效保护画心,三为前题后跋,四为便于欣赏和收藏,五为便于检索。如引首是供名家题词的，拖尾是为名人题跋并保护画心的,天杆、地轴、系带及牙签是欣赏、收藏提供条件的。包首和题签是为保护画背和题写作者姓名或作品题目的。

至于卷轴装的规格、尺寸，主要因画心的规格而定。据考，卷轴装的画心均其纵高一般为 20～30cm。大件有达 50～80cm 者,个别有高达 140 多 cm 者。如徐悲鸿创作的《愚公移山图》，纵高达 143cm。至于画心横长一般为 250～300cm,小幅横长为 80cm 左右，大幅一般长达 400～600cm，巨幅有长达 1900～10000cm 者。如当代著名画家张大千创作的《长江万里图》,画身纵高 53.5cm,横长达 1996cm。清代著名画家王翚等人于康熙年间画的《康熙南巡图》画心横长达 2500cm。我国现存最大的风俗画《残冬年画》,是一幅反映 20 世纪 30 年代北京风俗习惯的长卷,画身横长达 5000cm 多。1997 年迎接香港回归和 1999 年澳门回归庆祝活动,先后有 10000cm 和 9900cm 的长卷。由于这

类裱件，规格尺寸悬殊，装裱起来难度较大，特别是巨幅画心，不论是拖、裁、镶、覆或整体成装，均有相当难度。装裱时既要有补天之手，又要心细如发，才能有效完成这项任务。

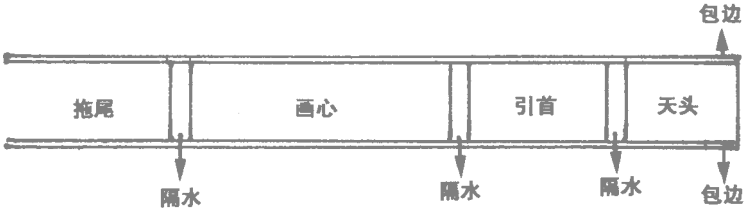


图 1　现行卷轴装小镶裱件示意图

必须指出，上面这幅卷轴裱件示意图，不是一开创时就是这样的，而是经过相当长的历史时期逐步完善起来的。那么我国古代文化典籍和书画装裱，为什么首选卷轴这个品类而不是其他品类。这就需要对卷轴装的起源及其历史沿革作必要的考究。

1. 卷轴装的起源。

卷轴装不是从天上掉下来的，也不是装裱大师拍脑袋拍出来的，而是像有源之水，有本之木那样，从先秦以至两汉通行的简书和帛书的母体中脱颖而出。要弄清它的起源，必须首先从我国古代简书和帛书的源流、特征及其对卷轴装的影响说起。

(1)简书的源流、特征及其对卷轴装的影响。简书的源流。简书，是以竹片或木片为载体的文献或其他记述。其书于竹片的称‘简’,书于木片的称‘牍’,故又称‘简牍’。由于取材多以竹为主,故多称‘简书’、‘简贴’、‘简记’、‘简策’或‘竹书’。简书是我国继甲骨文之后，自商末以至汉魏覆盖面最大的一种文献载体。起因是，由于以甲骨、金石为载体的文献，不仅取材及制作

困难，且使用、收藏亦很不便。为适应社会发展的需要，于是以竹木为载体的简策应运而生。所谓简策，又称简册，就是把竹竿或木材，按拟定的规格尺寸，制作成一片片长方形的条块作为书写材料。单片使用称简，多片或数十片以绳经编联起来的称策(册),于是事简即书之于简,事繁即书之于策。至于简书的起源,《诗经·小雅·出车》有云"岂不怀归,畏此简书"。据载:《出车》诗为周文王时慰劳征伐俨狁的前方将士之作，可知简书在我国商代末期，即已问世。至东汉元兴元年（105 年),始逐步为蔡侯纸所代替，但由于当时纸的生产能力有限，至东晋安帝元兴三年(404 年），才下令全部以纸代简。总计自商代简书之兴，至蔡侯纸问世，其间历时 1300 多年，至全部以纸代简，前后共为 1600 多年。由于简书的书写是自上而下、由右而左进行，查阅时是由右向左的展开，收藏时是由左而右的卷束，这个长达 1300 多年形成的习惯，当简牍开始为书写纸所代替时，简书的书写、披阅、收藏、保管就成为以纸为载体的借鉴。由于纸书的书写、阅览和收藏是根据简书的实际模拟的，这就使以纸为载体的文化典籍及书画作品的造型是横长的卷轴式，而不可能是其他模式。

简书的特征。由于卷轴装的模式源于简书，因此对简书的规格、形态、含量、装帧等,应有一个基本的了解。

规格。简书的规格，因作品的社会地位及作用不同，计分三尺、二尺四寸、二尺、一尺二寸、一尺、八寸、六寸,最短者为五寸(相当于 11.5cm)。其中三尺简，是用来颁布国家法律、法令的，故史有"三尺法"之说。二尺四寸简，是用来书写政府公文和儒家经典的。一尺简多用来书写来往信函，故信函又称"尺牍"。至于八寸、六寸、五寸简,多用于一般记事。

形态。由于简书是由一片片简牍编联而成，书写时因文献的篇、章、节、目自上而下,自右而左,一片挨一片的循序书写，这就决定了对简书的阅读必须是自右而左的展开。收藏时，是由左而右的卷束、结扎、装套。

含量。即每一简书的含简数量。主要因文献篇章大小而定。习惯一般按一文一策(册)办理,如篇幅过大,可分上下两卷,或上中下三卷,也有按一、二、三、四……卷编排的。

装帧。简书装帧，是以绳经于简牍的上下两端略向内编联成册，为有效保护策内作品，规定每策前后，都留出几片空白简,史称‘ 赘简 ”。为便于收藏和查考,还要制备‘ 书帙 ”,即书囊或书套，并于帙外写上本书的题目及卷次，以备检索。

简书对卷轴装的影响。由于卷轴装源于简书，因此简书对卷轴装的影响是多方面的。如简书为保护策内文字，于简书前后,各备有空白简。出于同一目的,卷轴于作品前后,镶以天头和拖尾。为便于阅览和收藏,简书是自上而下成行,自右而左成章,自右而左舒展,自左而右卷束,卷轴也是如此。如为便于检索，简书备有书帙并于帙外标以书名和卷次，卷轴则于天头背面镶以包首，并于靠近天杆处题写作品题目或作者姓名。如此相似,不谋而合。

(2) 帛书、帛画的起源、特征及对卷轴的影响。帛书、帛画，是以布帛为载体的文献及书画作品，故称帛书、帛画。至于帛书、帛画的起源,据考,我国早在春秋及战国时期,帛书帛画已与简书、壁画并行。如《论语》有‘ 绘事后素 ’和‘ 子张书诸绅 ’的说法。《墨子 · 明鬼》有‘ 书之竹帛,传之子孙 ’的记载。这里所说的绅、帛、素,都是指以布帛为载体的文献及书画而言。由于帛书、帛画,是以缣、缯或素等丝织物为载体,因之又称缣书、缯书

或素书。

至于以丝帛为载体的文献及书画作品的书写、阅览及收藏，与简书亦有诸多近似之处。如帛书的书写也是自上而下成行，自右而左成章，展阅与收藏也都是通过舒卷来实现的。

由于简书与帛书的造型、书写、阅览、收藏在原理上有诸多相似，且可优势互补，因之就成为以纸为载体的文献和书画装裱的又一母体。当对这类作品进行设计时，就顺理成章的采用卷轴这个模式，而不可能是其它模式。

2. 卷轴装的历史沿革。

由于卷轴是我国文化典籍和书画装裱最早的一个模式且流传至今，因之以“卷轴”或“卷”称谓文章或典籍的所在多有。如《南史·陆澄传》记述南齐国子博士陆澄与尚书令王俭书面对话：“今群(指王俭)少便鞅掌王务，虽复一览便谙，然见卷轴，未必多仆。”《古文观止·李白与韩荆州书》说：“至于制作，积成卷轴。”两书所说的“卷轴”，都是指文学作品而言。由于卷轴在我国历史长河中成为文献和书画作品的专用名词，于是约定俗成，有些文化典籍和其他文献虽不是卷轴式，也多以“卷”名之，如“开卷有益”、“手不释卷”、“读书破万卷”、“有卷可查”。还有考试的作品称“卷子”，分类存档的文件称案卷，分类存的案卷称“卷宗”，查阅文件称“查卷”或“调卷”。大部头的书籍分上、中、下卷或一、二、三、四……卷等，均源于卷轴这一名词。至于卷轴装的历史沿革，据考，自晋代前以至现代，其间多有变革。这里仅撮其要者，历述如下：

(1)两晋前后及南北朝时期的卷轴装。据载，我国文献及书画装裱，由于事关文物的生存与传世，为之竭虑殚精者固不人，但由于没有明确的质量标准和统一的管理制度，致在造型、

结构、尺寸、用材等方面多有混乱。诸如书法裱件中，楷、草、隶、篆杂陈，档次优劣混同，天头、拖尾长短无统一标准，托纸厚薄不一，加之镶料制作欠佳，致裱件幅面粗糙、折皱、瓦鼓及脏乱之处颇多。此不仅扫人雅兴，且为使用、欣赏、收藏、保管造成诸多不便。为解决上述问题，南北朝时，初由范晔首倡改革，继由虞和、巢尚之、徐爰、朱异等有知之士狠抓落实并不断革新，从而使装裱水平不断提高。如为解决披视、收藏及管理的不便，在尺寸上由长短随意，改为以 20 尺为度，为适应观赏者审美情趣，对画心编排，按优者在前，差者居中，中等列后。为显示作品档次，在材料使用上，根据不同的品级，选用不同的材料，如对钟繇、卫夫人、顾恺之、陆探微、王羲之、王献之等人作品，多以绫绢作天头，以白檀或紫檀木作天地杆，以珊瑚、玳瑁作轴片，金题玉躞已于此时用于高档作品。所谓“金题”是以真金的粉末代墨题写作品的题目。“玉躞”是以美玉制作的轴片，装于地杆两端。为使裱件具有防蛀功能，画心及拖裱用纸，多以黄蘗煎水作技术处理。由于采取上述一系列措施，从而为卷轴装的发展，打下了较好的业务技术基础。

(2) 唐宋时代的卷轴装。唐代，为我国封建社会鼎盛时期，由于政治较开明和经济、文化发展较快，卷轴装不断向高雅、华贵、适用方面发展。尤其是继人物画之后，山水及花鸟画先后形成独立画科。挂轴和册页，随之脱颖而出，与卷轴交相辉映，独立于书画装裱艺术之林。其中，卷轴装仍为南北朝时期模式，但为适应时代要求，其天头镶料，由原来使用青色花绫改用紫色龙凤绫。隔水多用青色花绫，天地头多取材于白檀或紫檀，轴片依作品档次，规定以白玉为上，水晶次之，琥珀、玳瑁又次之。为便于收藏和保管，一般由原来 20 尺，减缩为 12～16 尺。画题由

原来书于包首边际，改为写于所贴画签之上。为便于分类保管，对封卷所用之牙签，分别配以红、黄、白、绿、紫五种不同的颜色。但对裱件上下两端的边际处理尚未纳入工艺规程，致唐时卷轴的上下两端，均不镶边。

宋代卷轴装，较之唐代有所发展。特别是宋徽宗宣和年间(1119～1125 年),以宋徽宗“宣和”年号命名的“宣和装”问世后，裱件天地头由紫色龙凤绫改为青绿色绫，画心前后增设前后隔水，色泽多取淡黄色。其总体造型为天头一前隔水一画心一后隔水一拖尾。并一改前朝 800 多年卷轴不镶边际的历史，于裱件上下两端各镶以深褐或古铜色的窄边。此不仅增强裱件美感，且为有效保护画幅开创了较好的条件。

(3) 元、明、清三代的卷轴装。元代，由于民族矛盾尖锐激烈，很多知识分子遁迹山林，一些装裱艺人也因心情不畅而墨守陈规，卷轴装和其他装裱品类一样没有明显的改进。

明代，随着政治变革和经济、文化事业的发展，为适应人们日益增长的物质和文化生活需要，卷轴在原宣和装的基础上，作了两项较大的变革。一是为适应对作品鉴识、阅玩、铨次的需要,于画心前加镶纵与画心相等,横长约 100cm 左右,取名“引首”的空白料纸。为什么加此引首?据考:“引首”之设,源于文化典籍之序跋。序跋，文体之一，多用于评介著作，为序文与题跋之合称。序,也作“叙”,一般序在书前,跋在书尾。但古代作序，多排于书末。如《史记·太史公自序》、《汉书·叙传》,均排于全书之后。至南朝宋,范晔撰《后汉书》,为向读者介绍本人情况及编撰思想,始将《自序》列于所撰《后汉书》目录之前。此后《宋书》、《南齐书》、《梁书》、《陈书》、《周书》、《旧唐书》、《新五代史》等，作者为使所撰巨著对读者起到引导作用，均将总括所编全

要旨的议论文字，列于全书主文之前，但对于书画作品的“前序后跋”,却未列入议程,致对读者起着评介、引导作用的文词,只能见于拖尾,不得见于作品开卷之处。明代,鉴于‘前题后跋’的客观效应，经反复论证，决定于画心之前，加镶一段空白料纸，供鉴赏家、诗人题词或对作品题写“评介”之词。也有于付裱之前，将诗或题词另纸写好，付裱时，按装裱程序镶于画心之前。不论采用哪种做法，目的都是为使读者于开卷时，首先看到的是对自己起着导视或导读的内容，故称此加镶为“引首”或“迎首”。通过这一改革,卷轴由此演变为以下模式,即 天头一隔水一引首一隔水一画心一隔水一拖尾。二是为增强作品美感和更有效的保护画心，在裱件上下两端，在原窄边镶的基础上，实施设宽边镶，从而使卷轴装有大镶和小镶之分。

清代，卷轴装又有所发展。一是为增强美感，于卷内隔水前后加镶副隔水；二是为有效保护好画心，将拖尾适当加长，以防因地轴偏细，造成画心折损。

以上是卷轴装上起晋代以前，下至明清逐步发展以至完善的基本过程及其款式，这个款式至今仍盛行不衰。这里有必要指出，卷轴装之起源最早而又盛传至今，主要是其功能非其他款式所能代替，如晋人顾恺之绘制的 12 段《女史箴图》,唐人阎立本绘制的自西汉以至隋朝的 13 个帝王像，非卷轴式无以有效分布，特别是宋人张择端绘制的《清明上河图》，画中对当时北宋王朝首都汴京的都市街景，人民生活状况作了极为全面的描绘，诸如进城的大道，曲折的街巷，各种类型的店铺，宏伟的城楼,士、农、工、商、僧、道、医、卜,男、女、老、幼,牛、马、羊、犬,茶楼、酒肆、骑马、坐轿、车辆往来等形形色色的画面,只有以横长幅面，才能有秩序地一幕幕展现出来。再如历时三年绘制成

的《康熙南巡图》,自北京永定门开始,直至浙江绍兴大禹庙,后经金陵回至北京为止，仅人物即达两万余人，非横长巨幅，难以把一路景色尽收眼底。非取长卷款式，则难使这一神品登上龙门。还有，当代大画家张大千 1968 年创作的《长江万里图》,从他的家乡四川 |都江的铁镇桥起笔，而后是三峡，过江陵，汇百川，奔腾浩荡，直达崇明岛外归入大海。万里长江的这种千岩万壑、流水飞泉、城镇村墟、峰回路转、柳暗花明的整体美景,非横长幅面无法将其尽情展示，非取卷轴卷则难以使这一神品声价十倍。特别是 1997 年庆香港回归，1999 年庆澳门回归,先后创作的百米长卷和 99 米长卷，非取横长的卷轴式，难以把人们百感交集的心情，书画大师们高不可攀、深不可测的艺术造诣，充分展示出来。基于以上史实，在学习和运用这门装裱款式时，不可因其难度太大而却步，只有既敢于披荆斩棘，又坚持一丝不苟，才能把一些重大的神圣使命担当起来。

(二)挂轴装的起源和历史沿革

挂轴又称“挂画”。是以较大的长方形、正方形,较短的横长形和其他形态（如团扇扇面画和折扇扇面画）为对象，运用传统的装裱工艺分别装成立轴、对联、屏条、横披、镜片等裱件悬挂起来供人欣赏的裱件，固称挂轴。其中横幅装虽然没有轴的装置，但由于是悬挂起来欣赏，卷起来收藏的裱件。镜片装，虽然既不是卷起来收藏，也没有轴的装置，但却都是悬挂起来欣赏，因此诸书也多将它排入挂轴序列。还有团扇与折扇扇面画，由于画心规格大小不等，委托者要求不同，则要根据画心实际，有的镶嵌于立轴，有的镶嵌于横幅，有的镶嵌于册页。由于镶嵌于挂画者居多，本书亦将其纳入挂画序列。至于挂轴装的起源，“始于唐代”,已如前所述,但其诸多分支,起步却远不一致。如

有的肇于唐宋，有的始于明清，有的起于近代。兹将其各自的起源及历史沿革分述如下：

1. 立轴装的起源及其沿革。

立轴，又称挂轴。为挂画门类中花色品种最多、应用范围最广的一种款式。其整体造型是：中为画心，上镶天头，下镶地头，两侧镶边。为便于欣赏、收藏和保管，裱件上装天杆，下装地杆（又称地轴），天杆中部钉有铜圈，穿以丝绳，系以丝带。天头背面镶有包首，包首边际，贴有题签，写明画题。为增强美感和便于裱件舒卷，地杆两端，装有轴头，裱件挂起，形似人立，固称“立轴”。

（1）立轴装的起源。立轴之兴，始于盛唐。为什么取立轴这个款式？背景有三：一是时代推进，二是屏风画的启迪，三是卷轴装的理论基础。所谓时代推进：由于唐时经济和文化发展较快，单一的卷轴装，已不能适应大型、斗方、长方等画幅裝裱的需要，必须另辟蹊径，向挂轴装发展。所谓屏风画的启迪：屏风，简称“屏”，是人们于居室或建筑物内，用来间隔视线或档风的屏障，故称‘屏风’。据考，屏风早在战国时代就已成为一些达官贵族官署及居室的设置。如《史记·孟尝君列传》记‘孟尝君待客坐语，而屏风后常有侍史，主记君所与客语’。至于屏风画，即依屏风框架格中，于其空挡处绷以丝帛，并于帛上画以山水、人物或鸟兽虫鱼等而成，故称屏风画。据《辞海》记载曹不兴，三国吴画家，相传孙权命它画屏风，误落墨点，因画成蝇状，权疑为真，用手弹它。可知屏风画早在三国时期，已被重视，而且有的已达到很高的艺术水平。据载，南北朝时期，由于书画艺术的发展，一些较高水平的绘画作品常见于屏风，但由于没有相应的装裱款式，致不少佳作被废弃。唐代，由于单一的卷轴装不能

适应书画艺术发展的需要，随引起屏风画如何装裱的设想，进而引发对立轴装的设计。所谓卷轴装的理论基础，是指立轴的款式有些是依卷轴装的基本原理借鉴而来。如为增强作品美感和有效保护画心，卷轴装有天头，后有拖尾。立轴则上镶天头，下镶地头。为便于欣赏、收藏和保管，卷轴前有天杆，后有地轴，外加包首，上贴题签。立轴亦上装天杆，下装地轴，并外镶包首，配以题签。还有，唐时卷轴装上下两端均不镶边，而当时立轴两侧也不镶边。由于上述诸要素的影响，遂使立轴装以其特有的姿态应运而生，并在以后的历史长河中，相继由唐时一色镶、宋时二色镶、明清时绫圈绫天地二色镶至三色镶，以及惊燕、锦眉、寿堂等形形色色的加镶。

全绫一色镶、宣和装、绫圈绫天地二色镶立轴裱件示意图（见图 2～4）：

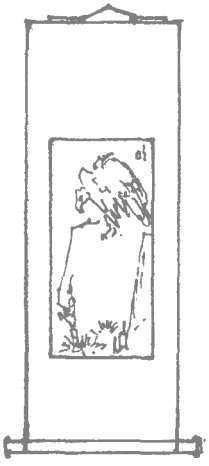


图 2　全绫一色镶

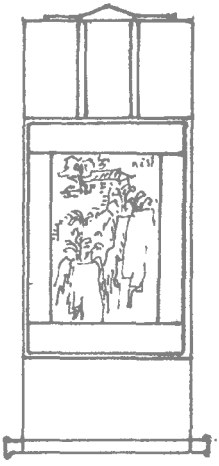


图 3　宣和装

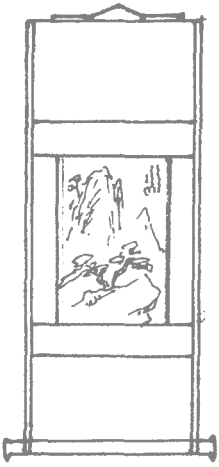


图 4　绫圈绫天地二色镶

有必要指出，上述三种立轴裱件形式，不是一开始就这样，而是在相当长的历史长河中,经不断改革,至明代才形成的。要了解其变革情形，须对其历史沿革作进一步的探讨。

(2)立轴装的历史沿革。唐宋时代的立轴装。唐代立轴装，近似现代一色镶,但两侧均不镶边。为显示作品华贵,天地头多用紫色龙凤绫。对天地杆选材，高档作品多用紫檀或白檀木制作。天地头长短因画心长短和悬挂空间高低而定。

宋代,文化事业发展较快,诗、书、书画及装裱人才辈出,特别是在书画及装裱方面。由于皇帝亲自倡导，一些达官贵族和文人也多以能写善画、拥有名贵字画和长于装裱为荣。由此创造了以宋徽宗‘宣和’年号命名的宣和装和以宋高宗‘绍兴’年号命名的绍兴装。为适应时代需求,立轴装在原有的基础上,作了如下变革:一是为突出画意,对幅面较短的画心,加镶上下隔水。二是为增强美感,于天头部位加镶‘惊燕带”。三是为有效保护作品两侧边际,像卷轴装那样,于作品两侧,镶以黄褐或古铜色窄边。

元、明、清时代的立轴装。元代立轴装和卷轴装一样,由于社会因素，在近九十年的时间里，裱件款式没有什么变革。

明代，随着社会变革和文化事业发展，立轴装在原唐宋两代不断改革创新的基础上，先后创造了绫圈绫天地二色镶，绢圈绫天地二色镶,以及形形色色的‘加镶”。其中,绫圈绫天地二色镶,依画心色调冷暖,于画心四周,镶以相应颜色的镶料,借以突出画意。其加镶与画心上下的称‘上下隔水”。尺寸按 5:4 下料。两侧改镶宽边,宽度因画心大小,按 6.5~8cm 斟酌。此种上下左右均为一色的镶料构成的长方形框档,史称‘绫圈”,又称‘玉池”。在‘玉池’镶好后,接着以较之玉池色调偏深的镶料

镶天地头。由于此种裱件的“圈档”“天地头”,都是以绫为镶料并是两种色调的,故称“绫圈绫天地二色镶”。至于绢圈绫天地二色镶与绫圈绫天地二色镶略同，只是在取材上是以耿绢为镶料的。在工艺上是通过挖嵌工艺,将画心嵌入镶料之间,然后镶天地头。由于此种裱件是以绢料为载体，在工艺上是通过挖嵌镶入并镶以上下隔水,故称“绢圈绫天地二色镶”。至于唐宋流传下来的“一色镶”,也于此时由原来的镶以窄边改镶宽边,从而使作品更加潇洒大方。

清代立轴装，较之明代又有发展，主要是在绫圈绫天地二色镶的基础上,对于超短的画心,采取三色镶,做法是于上隔水之上、下隔水之下加镶副隔水,借以突出画意,增强美感。至于立轴款式中的加镶,顾名思义,不是所有立轴款式都需加镶,而是根据书画作品的规格、色调及委托者的要求，在符合书画装裱规范的前提下，因作品而异的。加镶的项目主要有“惊燕”、“诗堂”“锦眉”等。

惊燕。又称“绶带”或“惊燕带”。即在天头部位等距离的镶上两根绫绢条或料纸条，用以增强美感和裱件拉力。为什么取名“惊燕”据考“惊燕”之兴,最早见于宋式“宣和装”,意在惊吓住在居室内的燕子，使其不敢扑向书画作品画面或到书画天杆上立足,以防其污损书画。“惊燕”原为粘于天杆与天头的等长的两根飘带，当燕子扑向画面或要到天杆上立足时，飘带自会借燕子飞向的风力，随之飘动，燕子会误以为有物向它打起来,随即远离。由于此带对燕子起到惊吓作用,故名“惊燕”。此后，飘带因年久老化脱落，使裱件显得残缺不全，为防其再掉，有人将其粘于天头幅面之上。如此辗转流传，遂成现在这种样式。其两带的宽度,每根约两厘米,如画幅甚大,可放至 2.5~

3cm，长度与天头长度相等，色调应比天头色略浅。主要用于二色镶，一色和三色镶不宜镶惊燕带。至于粘贴位置，简便的做法是：取与天头宽度相等纸条一根，依幅宽叠为三折，展开后，其中的两条折线,即为贴“惊燕带”的恰好位置。

诗堂。又称“诗塘”，即镶于画心上部与画心等宽的仿古料纸或素白料纸，供名人题词或题诗之用。也有事先将诗词写好镶于其间的。诗堂，主要用于偏短的画心，其长度应短于画心二分之一或三分之一，以防喧宾夺主。

锦眉。又称“锦牙”、“锦条”。是为增强画面美感,于画心上下两端与天地头或上下隔水联接处，各镶上一根带色的但与画心和天地头色调有区别的锦条。这类加镶适用于色调偏浅的画面，或画心为梅、兰等笔画不太多的作品。如画心为浓墨重彩，加镶锦眉，反而欠雅。

这里有必要指出，由于不同地区、不同民族、不同阶层审美情趣不同，在对上述惊燕、诗堂、锦眉纳入装裱设计时，一定要事先征求委托者意见，以免好的心愿引出不好的结果。

以上是立轴装自唐代开创,历经宋、元、明、清,通过不断改革构成的日臻完善的体式。现行立轴装，基本上仍沿用这种体式。

2. 屏条装的起源及其沿革。

屏条。又称“条屏”,为挂轴类裱件中重要款式之一。屏条画心一般为四尺或五尺宣对开，也有更窄更短一些的。由于此款是由多幅画组合成一屏或以一图分为多幅，故称条屏或屏条。

至于屏条装的起源，据考证系古代壁画。所谓壁画，即雕刻或绘画于墙壁上的画。如前所述，壁画之作，在我国新石器时代即已有之，秦汉时期已具有相当水平。除以墙壁、画像石、画砖

为载体外，汉代还有画神像于甘泉宫、画功臣图像于麒麟阁的。此后自魏晋、南北朝、以至隋唐，由于佛道两教相继盛行，一些寺院墙壁多以壁画装饰，有的堪称杰作。唐代，曾画功臣图像于凌烟阁。元代帝王居室多画有金碧山水和其他景物。明代及其以后，由于挂轴装日臻完善，壁画逐渐为立轴、对联、横幅、屏条所代替。由于屏条书画既有利于陶冶人们情操，又可大面积的装饰墙壁，因之，为一些有识之士所钟爱。一些书画家为友人作画时，为表谦虚，常于作品上款题写‘某某先生糊壁”，亦源于此。那么屏条装究竟始于何代？诸家多谓屏条之兴，肇于明代。但《中国书画材料史》却载：“古人绘画采用绢底，有一图数幅者，世传王右丞[①]有六幅一图。宋时如黄签、秋采合作之《秋山图》为十二幅一图。庆历中，辽兴宋所献绢底《角底图》计五幅。”于此可知，屏条之作，为唐代创始，宋人继之。其款式有‘跨幅连景”之作，亦有“一屏多景”之作。其一屏多景之作，称“多景屏”。跨幅连景之作称‘通景屏”。两种款式均始于唐代，流行于宋，至明代更为盛行。其中：

多景屏。是由多种不同画幅组成的一个屏体，因称“多景屏”。但这个屏体不是胡拼乱凑的，而是按一定的体系组合而成。其款式有以 4 幅、6 幅、8 幅为一屏(一屏又称一堂)的，也有以 10 幅、12 幅、16 幅甚至多达 24 幅为一屏的，而且各有一定的说法。如集梅、兰、竹、菊或松、竹、梅、兰为一屏的，由于上述花木在人们心目中，具有笑傲霜雪、不畏强暴的‘君子之风”，故称‘四君子屏”又因其都是由四幅构成，故称‘四幅屏’或‘四幅堂”。还有集楷、草、隶、篆四种书体为一屏的，称‘四体屏”。集

①王右丞即唐代诗人王维，字摩诘。亦善画，因曾任尚书右丞，故有此称。

春、夏、秋、冬四季景色为一屏的称“四季屏”。集 12 个月景色为一屏的称“十二月景色屏”，又称“十二幅屏”。集松、竹、梅三种植物画为一屏的称“岁寒三友屏”。集张果老、曹国舅、吕洞宾、钟离、何仙姑、韩湘子、蓝采和、铁拐李八仙为一屏的称“八仙屏”。

通景屏。为一图数幅、跨幅连景的作品。由于此画是一图数幅构成，其相邻的幅与幅之间景色，应是脉络相通，构成一个完美的景色，故称“通景屏”（见图 5～6）。

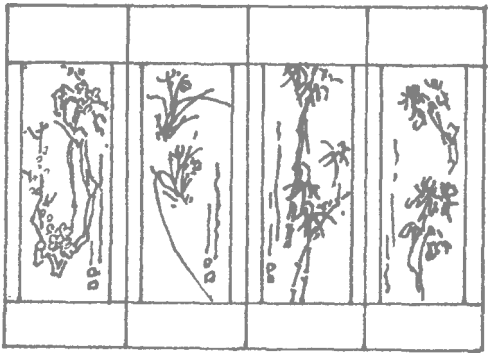


图 5　通景屏裱件示意图

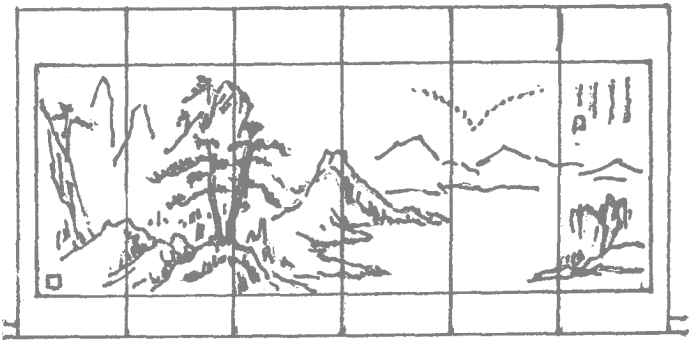


图 6　多景屏裱件示意图

3. 对联装的起源及其沿革。

对联,又称‘对子”,楹联、楹帖等。为我国文学艺术和书法艺术珠联壁合、应用广泛的一种艺术作品。它主要以书法为主体，个别亦有以绘画为内容的。以书法为内容的作品，其上下联必须规格一致,平仄相谐,词性相当,字义相对,音韵相应。还要按仄起平落的要求，上联最后一个字应是仄声，下联最后一个字应为平声。由于其上下两幅有如此对应的要求，故称“对联”。由于对联的内容、体例类似诗，而有的对联又多有从诗篇中精选而来，因之被称为“张贴的诗而又高于诗的作品”。由于对联多是因地、因人、因事选编而成，因之其贴于门上的称“门联”,悬于楹柱的称‘楹联”,用于祝寿的称‘寿联”,用于新婚的称‘喜联”,用于悼亡的称‘挽联”,用于答谢的称‘谢联”,还有许多形形色色的专用联。由于对联为文学艺术与书法艺术的综合体，又是因事而异的表情达意之作，只要有效的用上它，就可起到发人深省、锦上添花的作用。诸如春节用上它，会更感到春光满园；新婚用上它，会更增洋洋喜气；祝寿有了它，会倍觉热烈隆重；悼亡有了它，可使人悲中有慰；游览遇上它，会感江山多娇；中堂配上它，会愈觉庄严肃穆。总之，对联为我国文学艺术领域极为别致的一株奇葩，故而其自然成为我国书画装裱的重要对象。

对联文化诞生及其装裱的起源。据戴，我国对联文化始于先秦,首见于家门。其图案先后有神像、人像、文字三种形式。其以神像为图案的始于先秦。主要是由于人们对大自然认识的局限，对当时社会上流传的所谓：东海度朔山大桃树下，住有善于降妖捉名叫神荼、郁垒的两位大神，慨然以为民众兴利除害为己任，一旦遇上害人的妖魔鬼怪，立即擒拿，喂他所养的老虎。

于是人们便信以为真，把这两位大仙视为保护神，并把桃木、老虎都视为可避邪之物。为保家宅平安，人们遂把想象中的两位神仙的形象，刻画于桃木板面之上，分悬于家门两侧，以示大神在此，诸怪不敢靠近。其以人的图像为图案的，故事相传起于初唐贞观年间。当时，唐太宗李世民患病，夜间被鬼怪吵闹得彻夜不得安睡。为镇此妖邪，确定由大将秦琼和尉迟恭披甲执锐，于夜间在其寝室门口守卫，并且当晚即平安无事，李世民的病由此痊愈。此后辗转流传，他们两人的头像就成为人们敬仰的门神形象。1995 年出版的《山东省志 · 文化志》列举的潍县传统木版年画《门神——秦琼尉迟恭》是其例证。至于以文学和书法艺术相结合为图案的对联,诸家多以《宋史 · 蜀世家》载 五代,蜀主孟昶末年(宋太祖乾德二年,公元 964 年),于岁末除夕书‘ 新年纳余庆，嘉节号长春 ”之对联为据，认为我国对联之兴，始于宋初。但近据专家考证，古代帝王亲书联者，并非自孟昶开始。唐太宗李世民的“ 文章千古事，社稷一戎衣 ”，已见于山西晋祠。唐人刘丘子所撰‘ 三阳始布,四序初开 ’春联,已于甘肃敦煌石室莫高窟出土。于此可知，我国以文字为图案的对联，早在唐代,即已萌生,较之孟昶作对,要早三百多年。据考,以文字为图案的对联制作，宋代已所在多有。如宰相晏殊与友人倡和的“ 无可奈何花落去，似曾相识燕归来 ”绝对，千古流传。苏轼、范仲淹、王安石、司马光、欧阳修等人多有佳对流传。明太祖朱元璋称帝后,曾专发诏令,要求公卿士庶,于辞旧岁、迎新春时,门上都要张贴对联。相传他还对此事作微服视察，亲自为以杀猪为业的市民撰“ 双手劈开生死路，一刀割断是非根 ”的专用联。皇帝首倡，从而使对联的应用更加广泛。清代，继明代遗风，对联文化又有所发展，特别是乾隆年间，乾隆皇帝本人就精于书法，

且酷爱诗词对联。据载，当时紫禁城中的各个宫门，门门都贴有对联。辛亥革命到新中国成立前后，随着形势的发展，这一古老的文化艺术，不仅成为文人雅士施展文学和书法艺术才能的重要形式，而且成为参与社会斗争、生产斗争的一种文化活动方式。孙中山、章太炎、冯玉祥、于右任、毛泽东、朱德、周恩来、董必武、郭沫若、叶剑英、陈毅、藏克家、老舍、赵朴初等人，都有对联佳作传世。特别是 80 年代以后，这一极为别致的艺术形式，更为人们喜闻乐道。

至于对联装的创始年代，诸书多谓始于明代万历年间（1573～1620 年）。但从上述山西晋祠的甘肃敦煌石室发现的唐时春联分析，对联装裱的创始时间有待进一步考证。因为上述作品所以能保留到今天，当是经过精工装裱的结果。若如此，对联装裱起源则应大大提前。究应以何为准，有待进一步考证。

对联的基本款式。由于对联多于中堂或条幅配套（见图 7），为使主客相应，唇齿相依，其镶料配色应比中堂略淡一些，尺寸应比中堂稍短一些，地轴两端只以锦包封，不安轴头。

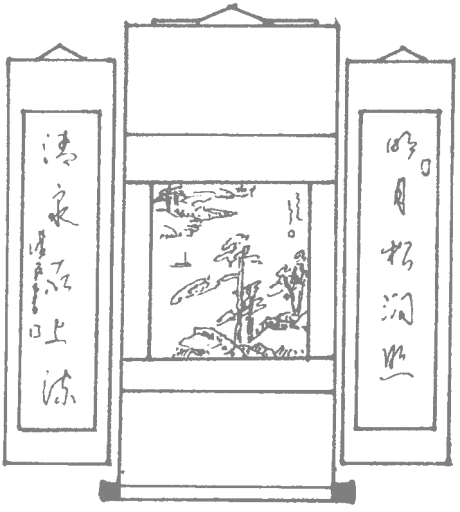


图 7　对联与中堂配合悬挂示意图

4. 横幅和镜片的起源及其沿革。

横幅。又称“横披”,亦称“横幅挂画”(见图 8)。作品有书法、绘画，亦有以折扇扇面嵌于其间者。为便于欣赏、收藏和保管，经托、裁、镶、覆并砑光后,两侧装以半圆杆,并穿绦、系带,供悬挂、舒卷、捆扎之用。

至于横幅的起源，诸家多谓系北宋后期米芾父子所创。但《中国明画鉴赏辞典》载《明皇幸蜀图》却系唐人李昭道之作。该画注明 横幅,绢本,青绿设色,纵 55.9cm,横长 81cm,现藏台湾故宫博物院。据考，李昭道，字希俊，唐代著名画家李思训(653～718 年）之子。唐室后裔，与吴道子(685～758 年)同时代人。官至大子中舍,传世作品有《春山旅行图》、《明皇幸蜀图》、《海岸图》等多件。依此推之，横幅书画及其装裱款式，盛唐时期，已经问世，因为此件当时如不装裱，很难流传至今。如一律以北宋后期米芾为界，可能在鉴赏中出错。

镜片。又称“镜心”，是将书画裱件镶嵌于镜框之内的一种工艺,固称“镜片装”(见图 8)。镜片装始于近代,规格有大、中、

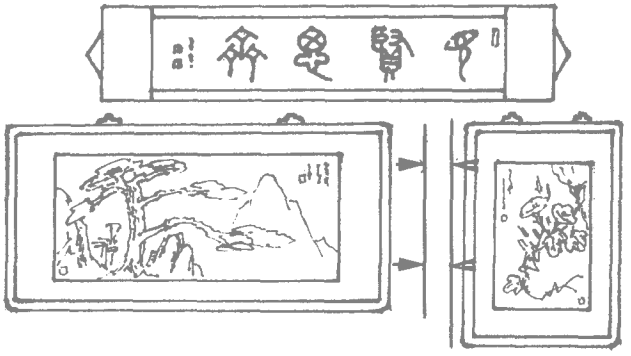


图 8　幅及镜片装示意图

小三种,大型多用于会堂、商厦、大厅,中型多悬于居室,小型多置于几案。其造型有竖式和横式两种，于今应用颇广。

5. 扇面装的起源及其历史沿革。

扇面装，是依扇面画的造型、规格、结构及委托者要求将其镶嵌于立轴、横幅或册页之上的一种裱件。由于系以扇面画装成,因称“扇面装”。

为什么会引出扇面装？因为扇子是人们驱热、纳凉、赶虫、除尘、避日的理想用具,由此而有“仁风”“便面”之称。由于扇子为社会各阶层人士生活及其他活动所需要，且有的成为达官贵人、社会名流、骚人雅士及仕女的装饰物，因之引起一些书画家、诗人为之挥毫泼墨，不少扇面画由此成为存史、教化、赏心悦目的珍品。由于扇子为社会各阶层所喜爱，因之有关扇子书画之记述亦源远流长。如传有“杨修为魏太祖（曹操）书扇误点成蝇”之说。《晋书·王羲之传》,前有王羲之于绍兴戢山为卖扇姥“书扇”因成奇货之记载，后有王献之为桓温书扇因误画为鸟驳悖(一种异兽)甚妙之实录。又据《中国名画辞典》和《当代中国·工艺美术》载：我国自五代以至明清,先后有胡瓌、刘宋、李崧、马麟、梁楷、林椿、李东、赵孟頫、周臣、蒋嵩、莫是龙、董其昌、陈洪绶、傅山、髡残、朱耷、华嵒、居巢、齐白石、潘天寿、黄宾虹、朱屺瞻、沙孟海、吴兼之、诸乐三等著名书画家均留有传世佳作。至于扇子种类，在我国悠久的历史长河中，更是名目繁多。除传统的羽毛扇、竹编扇、葵扇、蒲扇和温文而雅的团扇以及折扇外，还有用来翩翩起舞的舞蹈扇、一物多用的帽子扇、寻丈巨尺的屏风扇、评弹艺人用的长包扇、魔术师用的三开扇、佛教徒用的马元扇、戏剧演员用的表演扇等等。而纳入书画装裱序列的主要为团扇和折扇，由此而有团扇扇面装和折扇扇面装之说。

(1)团扇扇面装的起源及其沿革。

团扇,又称“圆扇”,因其形如满月,又称“月扇”“圆盘”或“圆光”。由于此扇古代多为宫廷使用,又称“宫扇”。又因此扇有纸制和绢制两种，其以纸制作的称“纸扇”，以绢制作的称“纨扇”。至于团扇的源流,据考:汉班倢伃《怨歌行》有“裁为合欢扇,团团似明月”之句,唐王昌龄《长信秋》有“奉帚平阴金殿开，且将团扇共障羞”之句。现藏台北故宫博物院的《挥扇仕女图》，为唐代名画家周昉手笔。由此可知，团扇在西汉时期已通用于宫廷，唐代在士大夫、仕女及知识分子中已很流行。至于团扇扇面装的起源,诸书多谓始于宋代。考诸《中国名画鉴赏辞典》,现藏美国波士顿博物馆的《蕃马图》为我国五代后唐胡瓌所作，绢本,设色,纵横均为 24cm。可知团扇扇面装，于五代后唐时期已具一定水平。那么团扇扇面画何以又称圆盘或圆光？据考有多种不同的说法。

圆盘。据考，圆盘之说有两种。一谓为显示画面景物之美，一谓为阐明作品在资政、教化上的作用。其意在显示画面景物之美者，以团扇形似满月，在人们想象的月宫里，有娑罗树、桂花、吴刚、常娥，还有蟾蜍、玉兔、琼楼玉宇等难得一见的景物，是赏心悦目的好去处。其意在阐明作品资政、教化之作用者，以我国商周时代“汤之盘铭”和“武王之盘铭”为据。其中“汤之盘铭”见于《礼记大学》,记述成汤在他推翻腐败透顶的夏王桀,当上商代开国君王后，为防自己重蹈夏王桀骄奢淫佚终至亡国之覆辙，派人在他用来洗澡的圆形铜盘里，刻上“苟日新、日日新、又日新”三句名言，用来随时警示自己，在事业上定要日新月异,绝不可满足现状,苟且偷安。“武王之盘铭”,见《大戴礼·武王践祚》，记述的是周武王在他推翻残暴的殷纣王，当上周王朝

开国君王之后，为记取殷纣王“暴其民甚则国破身亡”的历史教训,在他的座位前设置的圆形铜盘上刻有“:与其溺于人也,宁溺于渊。溺于渊,犹可游也。溺于人,不可救也。’意即与其陷入人民群众与自己誓不两立的大海里，还不如陷入深渊之中。陷入深渊还有机会游上来，如陷入人人喊打的汪洋大海，可就无法挽救了。两个“盘铭”,内容虽不尽相同,涵义却都在资政、教化。

圆光。据查,《辞源》对此有三说:一为月光。唐李白《五君子有所思行》曰“圆光过满缺,太阳移中昃”。二为佛教称菩萨头部放出的轮光。《广弘明集十三》曰“如来身长丈六,方正不倾,圆光七尺,照诸幽冥”。三为“旧时术士,搞迷信骗钱,持镜或白纸念咒，让孩子观看，说上面能出现种种形象，从而预卜吉凶祸福”。又《晋书·佛图澄传》载西域僧人佛图澄,通玄术,在辅助石勒争夺地盘时，曾以麻油、胭脂合研于掌中，让孩子观看，谓“中有军马甚众”。此即最早传入我国的“圆光”术,实为骗人的玄术。

综合以上对于圆盘、圆光的种种说法，都寓意美妙的景色及资政、教化的内涵，从而起到美化人们生活和陶冶人们情操的作用。

(2)折扇扇面装的起源及其沿革。

折扇。又称“折叠扇”“撒手扇”。因多为文人所用,又称“雅扇”。据载折扇,始出日本,原称“倭扇”,后传入朝鲜。宋代,由朝鲜人携来我国作为“私亲物”(馈赠品)。因使用、收藏方便,当时即有作坊制售。明代，此种扇子为皇帝所重视并加以提倡，随即在全国流行，因此扇多为文人所用，且扇面多由白纸或绢制作,常引发诗人、书画家为之挥毫泼墨,中有不少精品、神品,为使其传世，随兴起折扇扇面装。

至于团扇和折扇扇面画应归属哪个种类，主要看画幅规格而定。以团扇画幅而论，如幅面偏小，一般嵌入册页中的蝴蝶装。如幅面较大，多嵌入立轴装。至于折扇扇面画，如画幅较小，可嵌入册页中的推蓬装。幅面较大的，可嵌入横幅装。如团扇和折扇画幅尺寸相近，可将两者依次嵌入立轴裱件（见图 9）。

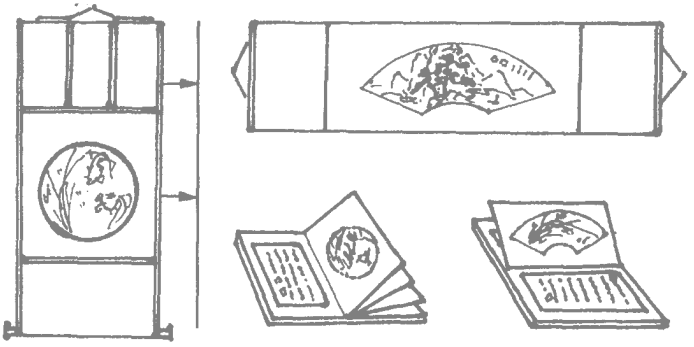


图 9　扇面嵌入立轴、横幅、册页裱件示意图。

（三）册页装的起源及其历史沿革

册页又称“册叶”，中国书画装裱三大门类之一。主要用来装裱小件字画、诗词、佛经及其他短文。其规格计有开板、散装两大品类。其中开板式册页，是以托好背纸折连成册，然后将画心和题跋镶嵌于册内背纸之上。为有效保护好册内作品，整册前后还要加装护页，并装上木板或硬纸板作为封面，故称“开板式”。散装式，是以散装的裱件为主体，不须折连成册的单页，故称散装册页。由于册页适用于不同形式的小件作品装裱，又可分门别类将山水、人物、花鸟、虫鱼，诗词歌赋，短篇文章，组成各类不同的集锦，还可用来参与有纪念意义的活动，故为书画

家、书画爱好者及收藏家所钟爱,至今盛传不衰。

至于册页装的起源及历史沿革,如前所述,其始于唐代。其源头和卷轴那样,追述于周秦及两汉时期的简册制度。由于简册是以简牍为原料,以绳经依次编连而成,故称简册(策)。由于简册为古代文化典籍之通称,因之以册命名的辞汇不少。如古代藏书的地方称‘册府’,记载历史的书称‘册书’,书籍的页数称‘册叶’,帝王封立皇太子、皇后、王妃或诸侯称‘册命’、‘册封’,又称‘册立’,封三品以上官员称‘册授’,有关征伐、祭天、减免税赋或赦免罪人的文诰称征册、祭册、免册、赦册等。为便于阅览、收藏和检索,一些篇章较多的典籍分上、中、下册或一、二、三、四……册。随着时代的推移,一些其他记载也称‘册’。诸如记载经济帐目的称‘帐册’,记述有纪念意义的文本称‘纪念册’等等。为什么册页之兴始于唐代?据载,唐代,由于经济、文化事业发展较快,早在贞观年间,已感到镶入卷轴的文献及画查阅、收藏诸多不便,当时即有人把装入卷轴内的经籍折叠成大约 12cm 宽的长方形,并在卷首和卷尾装上木板或较硬的纸壳,用来保护册内作品。也有为使用和携带方便,将小幅或短篇作品装成单幅的。但由于散装单页作品形制有大有小,有纵长,有横长,有圆形,有其他形,而开板和散装款式也因作品形制之不同,故而相继分立出经折、蝴蝶、推蓬等若干分支。这些分支的特征及源流情况大致如下情况:

1. 开板式册页的特征及源流。

开板式册页,计分经折、蝴蝶、推蓬,及素白四种款式。

(1)经折装。为背纸折连而成的长方形长模式(见图 10)。为什么称‘经折’?因为唐代为我国佛教盛行时期,传抄佛经成为一种时尚。以卷轴式装裱佛经,不仅装裱难度大,查阅收藏也不

方便,而采用册页装,不仅难度小,且查阅、管理均较顺手。由于这种款式当时多用来装裱佛经,故称‘经折装”。又由于佛经多系以梵文(印度文)翻译而成,因之又称‘梵夹装”。由于此种款式对小幅作品欣赏、收藏较之其他款式更为理想，不久即扩大用来装裱其他小幅作品。明清两代，就连臣下向皇帝奏事的文书,也以这种折页缮写,因称‘奏折”,还有一些碑帖拓本装裱，也多取此种款式。

(2) 蝴蝶装。又称‘蝶装”,为长方形左右开翻的形式(见图11)。主要用来装裱小幅竖式书画或短篇诗文和有纪念意义的信函及团扇扇面画等作品。它和经折装一起,始于盛唐,流传至今。由于此种裱件在展阅时,幅页近似蝴蝶展翅,故而被称之为“蝴蝶装”。

(3) 推蓬装。主要用于装裱长式小幅书画及其他作品（见图12)。由于此种裱件在阅览时是横置于几案，自下而上地掀阅，动作类似推蓬,故称‘推蓬装”。

推蓬、经折、蝴蝶三种款式,均肇于盛唐。但也有的书刊谓始于南唐，还有以明时始有折扇扇面为根据、谓推蓬装始于明代者,看来这些说法欠考证。据《中国名画鉴赏辞典》载现藏台北故宫博物院的《双骑图》、《明皇合乐图》、《斗牛图》,还有现藏北京故宫博物院的《六尊者像》,分别为唐代名画家韦偃、张萱、戴嵩、卢陵伽所作,均为册页装。由此可知,推蓬装与蝴蝶、经折三种款式均始于盛唐，不能因明代始将折扇扇面镶入推蓬，而误断推蓬装始于明代。

除上述三种款式外，还有类似开板式的素白册页（见图13)，主要用来提请方家随时挥毫泼墨，有时也用于有纪念意义活动的签名题字。

2. 散装式册页的特征及源流。

散装册页也是一种艺术作品的再创造，装裱对象为较高水平的小幅书画、短篇诗文、有纪念意义的信札等，都可按作品的规格尺寸，镶嵌于挖好的镶料之内，然后进行覆背、砑光、整边。这类作品可装盒收藏，随时取出欣赏 也可作为镜心，嵌入镜框，供临摹赏玩。据载 散装册页，唐时已有，因不便于收藏，后为开板式册页所代替。但由于散装册页在欣赏、携带、馈赠、交换等方面较之开板式更加方便、灵活，故流传至今。

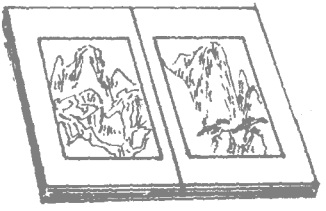


图 11　蝴蝶装



图 12　推蓬装

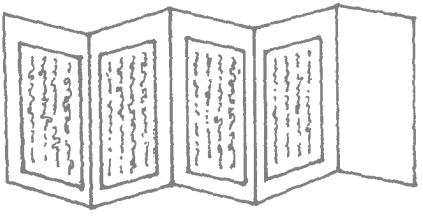


图 10　经折装

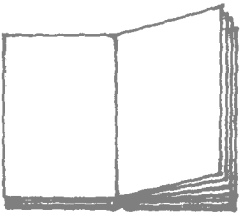


图 13　素白装

本节历述的书画装裱艺术的起源和发展，涉及中国书法史、绘画史、简书史、帛书史，各时期著名书法家、画家和为书画装裱

做过较大贡献的历史人物及关于卷轴、挂轴、册页的一些文史知识，且为古今书画鉴赏提供了一些参考资料。但这只是概括的记述，有的只是提供一点线索，要全面系统地掌握这方面的知识，须在全面学习和系统掌握装裱工艺的条件下，在今后长期的社会实践中，不断充实提高。如此，才能在书画装裱领域，把继承和弘扬中华民族优秀传统文化的任务较好的担当起来。因为,孤陋寡闻常常是思想僵化的重要根源,博学多识才是多谋善断的重要条件。

中国书画装裱是书画艺术再创造的工程，必须具有渊博的文史知识、书画知识、理化知识及与之相关的社会知识,了解其方方面面的来龙去脉，才能善于继承传统；必须洞悉书画装裱业的现状及面对的形势,才能深谋远虑,并在产、学、研的实践中不断改革创新，成为符合时代要求的书画装裱人材。

第三节　中国书画装裱行业的现状及教学任务

如前所述，中国书画装裱和其他事物一样，既有其独特的起源、形成、成熟的发展历史,也有其可以进一步展示自身特有辉煌的未来。但按社会主义现代化要求，它还远不能适应两个文明建设的需要，必须在现有的基础上来一个质的飞跃。而要实现这一飞跃，在装裱教育上，必须从当前的行业实际情况出发,详细的占有材料,有的放矢,安排好教学任务。

一、中国书画装裱业的现状

大家知道，总结历史经验是为了将来。要进一步开创书画

装裱行业更加辉煌的未来，必须根据书画装裱业当前的客观实际,在现代科学技术理论指导下,按照既要尊重传统,又要改革创新的要求，充分利用当前诸多有利条件，深入论证制约书画装裱艺术滞后的种种原因，通过不断改革，培养造就一批批符合时代要求的装裱修复人才，为继承和弘扬中华民族优秀传统文化做出较大贡献。

(一)中国书画装裱业当前具备的诸多有利条件

1. 国家高度重视。

由于书画装裱艺术在抢救、继承和弘扬中华民族优秀传统文化以及国际交流中发挥着较大作用，自新中国成立以来，一直为党和国家所重视。特别是进入 1980 年以来,随着各项事业的不断改革和人们物质生活水平的日益提高，书画艺术作品的声价、地位、作用更加受到社会各方面的重视。一幅濒临寿终的古旧珍品，一经名裱对症诊治，即很快随手而起。一幅艺术精湛、装裱精美的书画,在‘ 以文会友,以友辅仁 ’的社会活动中，常常成为‘ 点燃前进道路的灯,通向未来的桥梁 ”。书画搭台,经贸唱戏，已在一些部门和地区传为佳话。为使书画装裱艺术不断提高到一个新的水平，进入 1990 年以来,高规格、高层次的书画作品及装裱艺术品展览及研讨活动，越来越为社会各界所关注。为开展这方面宣传教育，除专门的报章杂志外，一些省、市的党政机关报也另辟蹊径,为书画艺术、作品鉴赏、装褫、收藏等知识传授开设专栏。为搞好这方面社会服务,书画装裱、修复方面的店、堂、斋、轩、馆、阁、厂及专业公司,已遍及广大城乡,有的还走出国门,名扬海外。这些有利条件的形成,为书画装裱事业开辟了广阔的前景。

2. 装裱专著,纷纷问世。

为把书画装裱艺术基础理论及业务实践，不断提高到一个新的水平,自 1980 年以来,书画装裱专著纷纷问世。诸如《书画装潢学》、《书画装裱与修复》、《中国书画装裱》、《中国书画装裱修复技法》等，有十多种版本相继问世。其内容虽多大同，但深度和广度却各有千秋。此不仅为装裱教育提供了丰富的参考资料，且为广大书画装裱工作者博学、审问、慎思、明辨并在笃行中博采众长，开创了极为有利的条件。特别是 1995～1998 年先后出版的《中国书画装裱艺术大典》，除综述中国书画装裱史及基本技法外，还遵循百花齐放、百家争鸣的方针，集中发表了 30 多篇学术论文，从不同角度论述书画装裱理论与实践，直言不讳地提出了书画装裱领域急待解决的一些问题，提出了一系列开创性的建设意见。这些通过实践检验并得到证实的新的学术观点和学术理论，为书画装裱艺术教育水平的进一步提高，打下良好的学术基础。

3. 科研成果，不断涌现。

科研先行，是各类事业振兴必须遵循的一个重要方针。为使书画装裱业在现有的基础上不断创新，自 90 年代以来,一些省、市、自治区，先后组建了书画装裱协会、研究会和以书画装裱厂、店为实体的新技术研究所，纷纷把有关书画装裱的新技术、新工艺、新设备、新材料列为攻关项目，有的已取得明显成效。为使科研项目在高起点上起步，有的厂、店已把日本产的“电脑装裱机”引进,有的厂、店已与本地大专院校结合,携手攻关；有的项目已经被国家批准成为专利。这些深谋远虑的科研活动，将为书画装裱业发展开创更为有利的条件。

4. 装裱教育，步履加快。

传统的装裱教育是师傅带徒弟。80 年代后，随着各项事业

改革开放,书画装裱业的‘传道授业’被搬上正规教育的殿堂,专攻书画装裱的中等专业学校以至学院先后在一些省市设置了课程,除新旧书画装裱修复外,还开设档案修复、文物修复、书画鉴赏、文化学、色彩学等课程,为书画装裱艺术的普及与提高,打下一定的业务技术基础。

5. 产、学、研的体制在不断形成。

所谓产、学、研的装裱艺术教学体制,是指书画装裱与大专院校、科研单位三者有机结合的体制。中国书画装裱艺术教学体制,传统的做法是‘父作子述’,自立门户,连自己的女儿也不得传授。即使破例外传,也要按‘三年满,四年圆,报师还要搭一年’的规矩办理。由于装裱知识来之不易,‘同行是冤家’的积习,同时也由于孤陋寡闻,不仅使一些艺术难题长期得不到解决,即使有所发明创造,也大都束之高阁,不愿传之他人。新中国成立后,这种固步自封的现象已大为减少,但在视野上,见树木不见森林的现象仍然存在。为尽快解决上述问题,《中国书画装裱艺术大典》和《中国书画装裱艺术界博览》两书编委想装裱者所想,在两书编纂中,除集中发表了一批确有水平的学术论文外,还对书画装裱界一些知识里手、学术团体、科研机构、装裱斋轩、教学院校等单位的分布和基本情况,重点作了介绍。此举不仅使书画装裱工作者开阔了视野,加强了联系,而且为书画装裱与教学、科研相结合开创了极为有利的条件。

(二)当前急待解决的问题

书画装裱业虽然具有上述诸多有利条件,但存在的问题也不容忽视。主要表现在:

1. 装裱技术急需改革创新。

自 1980 年以来,书画装裱技术虽有一些改革创新,但由于

新的技术、工艺、材料不配套，有的设备虽有明显的技术效应，但设备价格昂贵,加之书画作品造型、规格、结构多种多样,高效的专用设备，远不能与劳动密集型的装裱业务相适应。有的新兴技术虽有明显的技术经济效益，但未经长期检验，尚不敢冒然使用。由于上述种种原因,故现行书画装裱,仍多限于手工业生产方式,在效率、质量、操作、成本等方面,问题仍较突出。

(1)装裱效率低。诸如一幅立轴或对联，一般需历时半月左右。如遇气候变化，工期还要拖长。此不仅直接影响裱件成本、价格，而且还会影响作品按时展出和交流，有时还会影响有关方面重要活动。

(2) 裱件质量问题多。由于传统装裱质量取决于材料、工艺、设备、工具等诸多因素,加之受环境、气候等条件的制约,在装裱过程中,跑墨、走色、折皱、断裂等问题,仍时有发生。有些装起来的裱件,挂起来不直、卷起来不齐、展开来不平、看起来不光洁等问题所在多有。有的作品刚裱起来还可以，但悬挂不久,即出现高低不平、鼓肚凹腰、易吸潮、招虫蛀甚至霉变等。此不仅严重影响了作品的艺术效果，而且直接影响了作品的欣赏价值、社会价值和使用价值。

(3)操作难度大。特别是古旧字画和大型巨幅作品，由于技术要领难掌握，装裱场地不适当或设备条件不应手，致装裱者不敢贸然承接作品，所有者也不敢轻易委托。由此形成作品所有者委托无门，而装裱者又陷入任务不足的困境。

(4)成本高。由于裱件加工时间周期长，质量问题多，加之现有能力不能充分发挥，由此造成裱件成本高，不仅影响单位长足发展，而且甚至会使其维持简单再生产也十分困难。

2. 人员素质急待提高

书画装裱人员的素质,集中表现在职业道德、科技素质、文学素质和书画知识四个方面,但现在从业人员的素质普遍较低。

(1)职业道德。书画装裱行业员工的职业道德,绝大部分是好的和比较好的。例如,他们为继承中华民族优秀传统文化,千方百计抢救和保护文物;在装裱技术上,坚持精益求精,一丝不苟;在对于装裱任务的承接上,坚持真、善、美,反对假、恶、丑,对于以假乱真之作、淫辞邪说之作,不论其许以多高的报酬,一经发现,统统拒之门外。但是,也有少数人大谬不然。如装裱过程中或粗制滥造、偷工减料;或为一己及小团体之私利,利用掌握的装裱、修复技术,通过临摹仿制和改、添、减、拆等手段制售书画赝本,坑害用户。这些人,虽然终将会以损人开始、以害己告终,但却对中国的文化市场造成了一定的混乱。

(2)科技素质。中国书画装裱系统员工的科技素质如何?《中国书画装裱艺术界博览》编委通过调查指出:"目前遍及全国的装裱店,技艺高超者固不乏人。但总的来说,远远落后于时代要求,其根本原因是,绝大多数从事书画装裱工作的人,缺乏现代科技知识,而有现代科技知识的人,又很少涉足书画装裱,以致大大限制了装裱艺术品的发展。以某某市为例,大大小小从事装裱的数十家,但具有科技知识的,几乎没有一个人。虽然也能装裱出精美的作品,但都不能从物理和化学的角度用现代科学理论解释自己的工艺。"近年来虽然也出版了一些有关装裱的小册子,但都是古法与经验的整理。其中精华部分自然十分宝贵,但仍不能提到科技理论的高度。现在有些地方开办了不少装裱院校,但工艺流程仍是袭袭相因,关键处秘而不传,这就极大地限制了装裱艺术的传统挖掘和对于现行的工艺的提高。"

这段论述，较准确的提示了当代书画装裱艺术落后于时代要求的情况及落后的原因。要解决这个问题，非走传统的装裱艺术手段与现代科技相结合的路子不可。

(3)文化素质。这里所说的文化素质，主要指书画装裱者的文史知识。由于书画装裱是以书画作品为劳动对象的，而书画作品的内涵，大部分是以文学和历史为背景的。所以，书画装裱者必须具有相应的文学和史学知识。如果书画装裱者对所装作品的内容一无所知或知之甚少，那么他就很难把继承和弘扬中华民族优秀传统文化的任务担当起来。因为书画作品的内涵既有真、善、美，也有假、恶、丑；既有可使“贪夫廉、懦夫有立志”之作，也有淫辞邪说、诲淫诲盗之作；既有“包古统今”、“金声玉振”之作，也有“以文害辞”和“以文害志”之作。在作品应用上，既有尊老敬长之作，也有勉励后进之作。在作品题材上，既有取自古人之作，也有取于今人之作、取自国人之作、取自外人之作；既有用于喜庆之作，也有用于寄托哀思之作。哪些作品可以裱，哪些作品不可裱，哪些作品须要这样裱，哪些作品却须那样裱，须以相应的文史知识来权衡。但从目前书画市场和书画展室悬挂的裱件看，集诗、书、画、印、裱于一体的佳作，固不胜枚举，但淫辞邪说、辞不达意和对历史人物、历史事件“乱点鸳鸯谱”之作也时有所见。如把“横财就手”、“人不为己，天诛地灭”、“千里做官，为的吃穿”等邪说悬挂于大雅之堂；把“诲人不倦”写成“悔人不倦”；把“讷于言而敏于行”写成“达于敏而讷于行”；把孔子的“不以言举人，不以人废言”题为“摘自英格兰谚语”；把诸葛亮的“非淡泊无以明志，非宁静无以致远”题为“摘自俄罗斯箴言”。上述种种，当然不应是装裱者的责任，但装裱者如有相应的文史知识，慨然以继承和弘扬中华民族优秀传统

文化为己任，当不致为这类作品披红戴花。

(4)书画知识。有的人从事书画装裱多年，在工艺上不愧为能工巧匠,但由于对书画知识研究甚少,在装裱设计上常有差强人意之处。如由于不懂画心有冷、暖、温之分,常在镶料配色上发生这样或那样的失误,致装成的裱件不是更加高雅完美,而是显得庸俗粗野。由于不知画面有‘内敛’‘外展’之分,不加分析地把一些山外有山、景外有景的外展或画心，也镶以带色的局条,致使作品潇洒大方的神韵,受到破坏。由于不懂得书画作品喜怒哀乐的内涵,把庆新婚、祝寿诞的作品装裱的冷若冰霜,而把寄托哀思的作品配以火热的色调。究其原因，多是由对书画艺术缺乏相应知识的缘故。

3. 传统与创新结合,有待深入研究。

无数史实证明，中国书画装裱艺术之所以有今天的辉煌成就,主要是得益于对前人的传统艺术既坚持代代相传,又坚持代代相异,对各流派的发明创造留精去粗,集其大成,走继承创新的路子。对于已经失传的工艺,深入挖掘,弄清原委,批判吸收,并在此基础上,进一步改革创新。但是,目前有两种倾向值得注意:一种是只讲尊重传统,不愿改革创新,把传统的设计和工艺奉若‘圣规’,不论是设备、工具、工艺、材料、造型、结构、线条等,都以古为美,对别人的改革创新,不加分析的都视为‘异端左道’而不屑一顾，甚至对其他流派所用的与本门派不尽相同的工具、工艺也横加指责。另一种倾向是拒绝有批判的接受历史遗产,以‘尊重艺术品个性’为口实,对传统工艺持全盘否定态度,搞无源之水,为标新而标新,仿‘东施效颦’,搞‘画蛇添足’,结果把一些较好的作品裱的黯然失色。还有部分人存有门户之见，认为惟有自己所掌握的技术好,对不同地区、不同民族,在不同的气

候、环境及习俗下所创的工艺,不作具体分析,轻率地肯定一切或否定一切。上述只讲传统不讲革新,或只讲创新不要传统,或只知有己不知有人的做法，自然都会影响装裱艺术的发展。因为只有既尊重传统,又改革创新,既知己知彼,又知天知地,才能做到胜乃不穷。

二、当前书画装裱教学的任务

为了把有志于书画装裱的青年一代培养造就成为有理想、有道德、有文化、有纪律的全面发展的专业人才,遵照党和国家的教育方针，结合书画装裱的实际，在教学上可按以下原则进行安排：

(一)以全面提高受教育者的综合素质为宗旨

除按国家统一要求，安排好思想道德教育课程外，在基础理论和专业课教育中，深入贯彻思想和品德教育，提高其爱国主义、集体主义、社会主义思想觉悟 努力使其成为在抢救、继承和弘扬中华民族优秀传统文化中，敢于坚持真理，勇于修正错误,德育、智育、体育、美育等全面发展的社会主义建设者和接班人。

(二)以装裱学、书法学和绘画学为重点

在装裱学方面，通过系统的技术理论教育和基本功训练，受教育者能较熟练的掌握新画装裱和旧画修复的技术要领，具有承担各种裱件的设计和施工能力；在书法学与绘画学方面，通过知识教育和临摹、写生，使之具有一定的书画艺术知识和欣赏能力，并为书画创作打下初步基础。

(三)以文史和理化教育为基础

在文学方面，着重选修与书画作品相关的古今文学作品，

有代表性的诗词歌赋和古汉语知识以及诗词名句查考知识，用以提高对书画作品的欣赏能力、理解能力和查考能力。史学方面,重点学习书法史、绘画史、书画装裱史,借以丰富在书画欣赏、装裱等方面的的课程内容。理化方面，重点选修与书画装裱、收藏有关知识，以适应书画装裱技术与收藏方面不断改革的需要。

(四)学点收藏与鉴赏知识

所谓收藏,据权威人士解释,收即收获,包括搜集、求索之意。藏,即隐藏、储存、保管、积聚之意。把收与藏两者合起来,即是对藏品的收集、管理与保护,并用于研究、宣传和交流。所谓鉴赏，指揭示所藏物品的内涵价值并作出科学的论断，认定该藏品是真品还是赝品。于此可见,书画作品的收藏与鉴赏,是继承和弘扬中华民族优秀传统文化的又一重要方面。而要有效的搞好书画的收藏与交流，那就必须学点书画作品收藏史及收藏、保管方法,学点揭示书画作品作伪史及其作伪的方法,学点书画鉴赏史及鉴赏的基本知识，力求在书画作品的装裱、收藏与经销中，成为一个比较全面的书画工作者。

(五)学点经营管理知识

书画装裱,是文化工作,是技术工作,在业务上属于来件加工,并通过加工收取一定的费用,用以维持简单再生产。为谋店堂长远发展，有时还要进行书画收藏与交流、收购与经销等业务。而要把这些业务开展起来,作为一个单位的管理者,除应具有书画装褫、鉴赏、收藏、铨次等知识外,还应具有相应的经营管理知识,使单位的产、供、销各环节,经常处于互相衔接,密切配合,人、财、物各要素合理组织、充分利用的状态。而要做到这一点（也应该做到这一点），就必须通晓本行业全部实际业务，

成为综合管理的多面手，不仅能应付不断扩大的业务负担和变化莫测的市场形势，还需擅长处理人与人之间的关系，具有善于调动职工积极性的能力。而要具有上述能力，就须要学点经营管理知识，为将社会实践打下一定的思想和业务知识的基础。

第二章

书画装裱的设备、工具及原料

中国书画艺术是通过书画装裱的再创造而最后完成的。书画不通过装裱,就不能算是一件完美的艺术作品,不能悬挂,不能登大雅之堂,只有通过装裱,才能使新书画锦上添花、旧书画起死回生，才能达到香溢千秋之目的。因此搞好书画装裱是完成中国书画艺术作品关键的一环。搞好书画装裱，必须拥有一定的科学文化知识，精湛的装裱技艺和必备的与书画装裱相适应的店堂、设备、工具以及相应的原材料。如此,才能有效的完成书画装裱的工作,承担起抢救、继承和弘扬中华民族优秀传统文化的任务。

绘画及装裱,古属百工。如何使百工制品符合预定要求 我国先秦时期问世的重要科技著作之一《周官 · 考工记》在论及百工制品质量管理经验时,特别强调"天有时,地有气,材有美,工有巧,合此四者,然后可以为良。材美工巧,然而良,此不得天时地气也。"意谓要使百工制品达到预定的质量要求,必须在天时地气都较理想的条件下，准备有优质的原材料并有技艺精湛的劳动者。只有这样，才能制造出好的产品来。

唐人张彦远,明人周嘉胄,清人周二学,在他们所撰的书画装裱专著中,对于天时地气、裱房、制糊、备料、妙技良工、设备及工具的选购、具体制作均有严格要求。

第一节　设备的用途与制作

一、裱画工作室

裱画工作室又称“裱房”“场地”或工作地，需要比较宽敞明亮的房间，避免阳光直射和过于潮湿或过于干燥。最好是座北朝南的房屋，如果是楼房，最好是选在一楼，遮阴。工作室的面积可根据具体情况而定，可大可小。如果是博物馆、文物店的装裱车间，经营规模较大，人员较多，工作室面积应大一些，室内以高度 3.5 米左右、长度 10 米左右、宽度 5 米左右为宜。因为一般立轴的高度不超过 3 米，手卷的长度一般为 8 米以上，这样在覆背上墙时就可以做到立轴不用横贴、手卷不用分段。房间宽度过大，容易影响光线，而过窄又活动不方便。地面选用水泥地为好，因为太干燥了可以在地上洒水。当然，如果配有湿度器更好。地面可用木板，水磨石等材料也可。门窗要严密，防止吹进尘土杂物。地面要清洁，减少灰尘，免的污染画件。总之，以不湿不燥为宜。因为裱房湿度过大，裱件上墙后不易干而易发霉，造成染色脱色。如果太干燥，裱件上墙后又容易绷裂，造成裱件损伤。阳光直射，会使书画纸、绫绢、锦以及半成品老化变色，从而损坏作品的质地，所以必须避免。南面有玻璃窗，则应配备白色窗帘。因为有色窗帘影响光的准确性，不利于染绫染纸的调色和破旧书画的全补。如果是楼房北面，又采光可以，会因不受阳光的直接照射、光亮度变化小，而有利于色彩的调配。

为了夜间工作，需要安装适量的日光灯，位置要适当，避免阴影，以免影响操作，如能按装无影灯为最佳。但夜间不宜染绫染纸和全补画心，因为日光灯下调色不准。

室内的空气应流畅,以利裱件自然干透,可以在窗上按装排风扇，又要备有防尘设施，以免灰尘及蚊蝇等飞虫停落在裱件上,造成污损。

夏季应安装纱门、纱窗,有条件的应安装空调,这样可以避免因开门开窗,热风进屋,太干燥而使裱件绷裂,以及灰尘满屋,污染裱件。如果用电扇,应用座扇,而决不能用吊扇 否则,开动电扇,纸张飘动,无法正常工作。

冬季取暖，有空调最为理想，有暖气也可以。如果使用火炉,则应选择蜂窝煤炉为宜,其位置应远离裱件,以防烟薰火撩,污染裱件。

工作室的安全设施不可忽视。艺术向来无价，一旦书画作品损毁或被盗,赔价难估,造成不必要的纠纷。所以一定要做好安全保卫工作。要备有防盗、防火、防风、防水等设施,如防盗门、报警器、二氧化碳灭火器等。

充分利用科学先进的设备,如空调器、温度计、湿度测量仪,准确地掌握气候变化，调节裱画环境，以增强裱画工作的科学性,改变过去‘ 冬燥而夏潦,秋胜春,春胜冬夏,夏防雷,冬防冻 ”的限制[①]。一般温度掌握在 20℃左右,这是最佳温度。温度过高和过低都有会加剧纸的膨胀和收缩,使画心受到破坏,而影响裱件质量。

室内的布局。设备及工具的存放,应条理有序、整齐、清洁,不得随意堆放杂物。除去裱画案和挣子，适宜配备桌子、橱子,以存入装裱用料和工具。要安置纸篓,及时处理废弃纸张、绫绢等下脚料，保持地面整洁。清扫卫生时，避免直接用笤帚扫地,

①《裴潢志 · 佳候》。

应洒水清扫,以免尘土飞扬,污染裱件。

裱画工作室应有一个良好的工作环境，以利于装裱工作的顺利进行。要考虑交通条件、供电供水供热供气及环境卫生条件等是否理想。应远离烟尘、臭氧及其他刺激性气体,更要远离有毒、有害、易燃、易爆物质,因为这类环境不仅会使顾客望而却步，还会危及自己的财物安全和裱件质量。

以上所述，是针对文物单位和收藏单位而言。就一般从事装裱工作者来说，可根据自己的不同条件因陋就简设计裱画工作室,以方便客户、利于书画安全为标准。

二、裱画案

裱画案又称“案子”、“裱台”或“裱画工作台”,古称“太平案”。新画托心、托料、染色、覆背、压装,旧画洗心、揭裱、修复等，几乎每道工序都离不开它。

案面有两种:一种是朱红色大漆罩面,宜选用质地较硬、无疤、无虫蛀的杉木或黄菠萝木等陈旧不易变形的木料。红松木也可以。经过严密的接缝、刨平,使整个台面平整,采用四周加固边框、台背面加撑等措施，以求牢固。四边最好制成圆弧形,以便使超过台面的裱件不至于因棱角而折伤。然后，逆木料接缝披麻或裹布在上面刮灰、研实,如此反复几遍,使台面保持平整,待阴干后,用桐油浸透后,再单刷大漆四至五遍。不能风干,必须干湿适度,干后再刷,经过多层上漆后,才能施用。

裱画案的支架最好做成橱柜式，里面可以存放装裱材料和工具,避免裱画室凌乱。

裱画案的高度，可因人而异，以使用方便为原则。一般为 85～90cm 左右，即到一般人的腹部为宜。

裱画案的大小,可根据不同情况进行设计。一般长不得小于200cm,宽不得小于 100cm。

以下各种尺寸可供参改:

长		宽
400cm	×	200cm
340cm	×	200cm
340cm	×	184cm
300cm	×	150cm
260cm	×	170cm
260cm	×	130cm
200cm	×	100cm

厚度为 9~13cm。

大漆裱画案,表面光滑而有一定的涩力,耐酸碱,不怕热水浸烫,适用于旧画揭裱中各种工序。

另一种是油漆案子,造价低廉,工艺简单,规格可以小一些。一般选用刨花板或密度板都行,这种板材不易变形。特别是密度板,买来直接在光面刷红油漆即可,刷三遍就能使用。如果施用刨花板,应刮泥子,抹平,用砂纸磨光、磨平,再刷三遍油漆,就可使用。也可用条橙或"A"字形铁木结构作为支架,既快又方便,适于小型装裱店和个人裱画。

裱画案的颜色以朱红色最好,大红、紫红也可。因为红色与画心的颜色形成较强对比,可以反映出画心的厚薄和各种毛病。在托心过程中,这些毛病可以比较明显的显露出来,尤其是揭补残破字画时,会清晰可辨、操作得心应手。而浅色的案面,因为纸、绫、绢的颜色接近,在托心、托料与揭旧画时,难于分辨浆糊是否均匀以及揭纸是否揭净,直接影响操作。所以,应选用

红颜色案面。

为了保护案子，要经常保持案面的清洁，不要放置容易腐蚀案面的化学药品及油类物质；对浆糊要随使用随擦洗，以免留下浆糊疙瘩；同时，也要避免锋利的刀剪以及其他硬物刺伤案面。要严禁直接在案面上钉砸、裁切、扎眼，必须垫裁板进行这些工序。放置裁板及其他重物时，应轻取轻放，不可随意推拉。

由于制作质量、自然变化以及使用不当等原因，时间长了案子会出现裂缝或表面凹凸、龟裂和局部伤残，若不及时修整，不仅会损伤裱画案的本身，还会严重的影响装裱质量，以至于损坏画心或裱件。所以，出现问题后应及时进行修理，使裱画案经常处于良好状态。

三、大墙

大墙有两种，一种是板墙，一种是纸墙。板墙适于南方气候潮湿的地方，纸墙适于北方干燥的地方，是用于贴干、挣平画心、镶材等裱件的，属装裱工作的基本设备。

(一)板墙(亦称“板壁”)的制作方法

1. 选用 5cm 的方子木，制成各格 40cm 见方的龙骨架固定在墙壁上，高度可以从地面到顶棚。

2. 根据龙骨架的高度配制整块杉木板，其厚度为 1.5cm 左右，宽度不限，要求光滑、平整、干燥、无虫蛀、无朽无疤、厚薄相等。

3. 按顺序将木板钉在龙骨架上，板与板之间应做斜口拼接而成，墙面不应有铁钉露出，防止出现铁锈，所以应将钉帽砸扁嵌入木里，并用泥子抹平，使得整个墙面平整光洁。

4. 刷胶矾水。用广州产的黄明胶七分,兑明矾三分(根据面积大小决定数量,比例为 7:3),配成胶矾水。胶先用热水溶化,冷却方能使用。明矾应事先用冷水溶化,按比例兑成胶矾水,用清水冲淡,刷在木墙表面,形成一层保护膜,以防止渗水、生霉。

5. 应定期进行修整,防虫蛀和污染。为了保持清洁,可以在大墙外面挂窗帘,画件上墙后,将布帘拉闭罩盖,以减少污染。

板墙的制作也可因陋就简,使用五合板钉制墙面既省工又省料,使用效果也可以。

另外,也可制作活动板壁(亦称"挣子")。用 5cm 的方子木钉 240cm×122cm 的长方形木框,中间钉成每格 30cm×40cm 见方的龙骨架,前后可选用稍薄一点的木板,或用整张三合板钉成,糊上二层白报纸,表面糊一层道林纸,干后刷上一层胶矾水即成。

(二)纸墙的制作方法

1. 先在砖墙上钉若干木契,拉上带,带面上用 5cm 方子木钉 15~20cm 左右见方的木格框,紧密联接成片,墙面上下留出空间,以防潮湿,钉牢后用直尺检验是否平整,以不凸不凹与地面呈一定的斜面为宜,然后再加包糊。要求木质要干燥、坚固无朽、无虫蛀、无漏油。

2. 托制糊墙纸:第一层用四层高丽纸或东昌纸裁成边长比方框大出 5~6 cm 的方纸,用稠浆糊黏合排实,然后四周上稠糊浆,从正面隔一格墙糊一格,接着在木方斜角处将纸剪开口,把每边留出的部分包在木格的背后,以求纸与木格黏合结实(这个过程有的称之"扒凳"),干后再补糊其他空格。要求纸与木方之间一定要粘包结实,以免松动,造成前功尽弃、难以修复的局面,所以应该选用拉力强比较坚固的高丽纸和东昌纸。

3. 第一层全部糊好后，等干透就可以糊第二层。黏合的方纸满刷稠浆，错开第一层方纸的四边糊实，依此顺序糊第二层。干透后以同样的方法再糊第三层，直至糊到十层单纸以上。厚度合适后，用砂纸磨平，最外一层罩贴道林纸，然后刷胶矾水。

这样的纸墙表面光滑，坚固结实，日后不易被裱件贴墙的浆糊粘起，还可以起到防止渗水的作用。

大墙安装的位置要避开日晒和风吹的地方。墙面的大小、高低，根据工作规模大小和实际需要而定。墙面要求以平整、光滑、不凹不凸，纸张每层黏合的结实、不空壳为标准。

糊纸墙的时间最好在春天，春天干的快，不发霉。秋天次之。夏季潮湿、冬季寒冷，都有不适宜。

为了防虫蛀，可以将药品放置大墙四周，或分散固定在木格内，也可将药品掺到浆湖中一起使用。

4. 用同一种方法也可以做“活纸墙”（亦称“活壁子”“活挣子”），两面都可以用。因其搬动方便，适用于工作室小、裱件篇幅小或工作经常移动的情况。

以上两种大墙都需经常清理纸屑，保持平整、洁净。由于贴墙时遗留纸边的缘故，容易出现局部的高凸，给裱件的挣平带来弊端。尤其在染贴镶料时，残余废边吸走颜色，造成花斑。因此，必须根据工作情况，定期地进行修整，其方法：用抡刀铲去遗存在墙面上的废边条，不易去掉的可先用水闷，然后通过磨光、刷浆水、罩贴表层纸、刷胶矾水等进行修整。

在没有条件制作大墙的地方，也可以充分利用家中现有条件。如大橱玻璃、板壁、水泥墙壁，只要贴上一层旧报纸，再糊一层白纸，能防止泛黄，即可作为板墙使用。

四、晾 架

晾架是用于晾托画心、镶料或搭晾飘干经过加工的色宣，以及托合的背纸等材料，有固定、活动两种。

(一)固定晾架

一种是顶架，就是固定在工作室的顶棚上。制作方法：取 4～5 cm 结实的方子木制成宽 80cm、高 50cm 的框架两个分别固定在顶棚两端，中间相距 200cm。用二条 220cm 的长竿放置在两个框架中间，使用 100cm 左右的晾竿搭落两条长竿中间，两条长竿保持平面晾竿放置上面，以不滚动、牢稳为标准。

也可以用铝合金制作，框架的长度、高度可根据具体情况而定，宽度以不小于四尺宣纸的幅宽为标准，以免给搭晾带来不便。

另一种是墙架。如果裱画室过于窄狭，可以直接在大墙的顶端固定两根方木，当作墙架使用也很方便，两方木之间距离不小于 80cm。晾架的高低，以不妨碍下面的工作为准。

(二)活动晾架

一种是“丁”字形晾架，用金属制成折叠或升降丁字形晾架。架身由二节组成，上节可以根据需要调整高度，顶端装置能够折收的横梁，用时撑开，不用时折起，底坐由生铁铸造稳当。可以做两个，也能单用，随时放在裱画案边，用于过长的画心搭晾。也可两个中间搭二条长竿，在两条长竿之间搭晾竿，既顺手又方便。

另一种是立框式晾架，用方子木制成 ⌐形可移动式框架，规格可根据需要自行设计，以便于抬手搭晾为准。

活动晾架两个，使用时可单个使用，也可两个一起用，两个

晾架的间距，依晾竿的长度而定。

无论是哪一种类型的晾架，一定要结构合理、坚固稳定。铁制的应刷防锈漆后刷绿油漆，以免生锈污染画面。木质的也刷白色油漆，既干净又耐用。

五、裁板与裁尺

（一）裁板

又称切板，是用于方裁各种画心、镶料及裱件的垫板。裁板的制作、选购和使用，应注意以下几点：

1. 选材。

以选性小、丝正、干透的没有疤痕的椴木或银杏木、柳木为好。这类木性软，割开还能再合起来，不易崩刀，这是传统选用的材料。

2. 规格。

可根据需要和板材大小而定。厚度一般在 2～4cm 左右，长度一般在 100～200cm 左右，宽度一般在 30～40cm 左右。另外可备制几块较小的木板或三合板、五合板，便于裁切零星材料。

3. 板面。

要求平整、无裂缝，不能有高低、不平、刨痕或朽糟之处，否则会将画心或裱件裁偏、裁坏或伤及手指。

4. 使用。

用裁板切裁画心或镶料时，应顺着裁板的纤维方向行刀，切忌在裁板上横向裁切，否则会切断裁板纤维，出现木丝和刀沟，影响裁切质量。

5. 维修。

裁板使用一段时间，因使用不当或不慎，出现刀痕木丝过多、刀沟呈现凹陷不平的现象，应及时进行修理，将其刨平，所以裁板不易过薄。

裁板应立放在干燥处。为防止其开裂，可在裁板两头各钉一横木加固之。

（二）裁尺

亦称“界尺”“尺板”，是方裁画心及各种镶料和裱件的主要工具。镶活时，用其压镶缝。装杆时，用其压牢裱件。

1. 选材与制作。

裁尺选用干透坚固的核桃木、楠木、椴木或柳安木、杉木做尺芯，四边用毛竹条赭合并刨平、刨直。

2. 规格。

裁尺的宽窄、厚薄、长短可根据需要而定，可参放如下尺寸自制：

一号尺长	40cm	宽	4～5cm	厚	1cm
二号尺长	75～80cm	宽	5～6cm	厚	1cm
三号尺长	150cm	宽	5～6cm	厚	1cm
大尺长	2～3m	宽	6～7cm	厚	1.2cm

不论尺子是什么材料制成的，都要以直、平为标准。黏合竹条时，一定要竹皮立着在外，不易变形。裁尺用完后，应垂直悬挂在干燥的地方，以免受潮变形。

另外，亦可根据实际情况，制作一些其他材料的尺板，如有机玻璃、铝合金等。使用透明的有机玻璃裁尺，在方裁画心时，可以透过裁尺看到画心边际的题字、款识印章等，并可依此准确校正画心的标准切边。铝合金做的裁尺，不易变形，裁切时不易跑刀。

3. 维修。

木料竹边的裁尺，因使用不当或保管不善，会出现竹边被割或变形，如发现裁尺不直、不平，应及时用刨子刨平，以免影响裱件质量。

六、梯凳

梯凳是用于裱件上下墙以及贴启托纸、镶料时登高用的。

要求：凳面平整，呈阶梯形，高度 90cm 左右，每阶高度 30cm 左右，共三阶，上下方便，木料要求轻而硬，制作要坚固平稳。

使用铝合金制作的“人字形”梯也可以。

七、拷贝台

拷贝台主要用于残破画心的隐纸和确定折条的部位、手卷撞边、投册页等。

规格：台长 150cm，台宽 100cm，台高 70cm，外形似长方桌，内壁为斜面状，台前壁为 15cm，后壁为 30cm，并涂刷白漆，以利于灯光的反射。选毛玻璃嵌入木框内作面，木边宽 7cm，玻璃宽为 86cm，这样不呆料。上下边沿制成孤形，用三合板做成抽洞，台内按装日光灯。

拷贝台的左边外侧，按装拉手开关和插头，便利操作。日光灯度数不宜过高，15 瓦为宜，照明时间也不宜持续太久，底部应留有散热孔，以免台内温度过高损伤书画，确保书画作品的安全。

拷贝台的规格也可以根据裱画室的大小和工作需要自行设计，不拘一格。

八、瓷缸

瓷缸，主要用于存放洗好的小粉沉淀之用。

规格大小视工作的规模而定，使用塑料制品也可以。但不能选用铁质器皿，以防其生锈，污染浆水。

九、其他设备

（一）货架

用以存放纸张、绫、绢、锦和书画裱件。

（二）桌子

桌面可放置装裱时使用的纸张、镶料和各种工具以及浆盆，以不妨碍裱画案上的操作。

（三）脸盆

可以多备几个不同材料的脸盆，如陶瓷盆用于和面、洗制小粉冲浆，搪瓷盆用以调制浆水、盛清水以调制染料、色水和涮洗搌布。

（四）炉子、水壶

用以烧水浸浆糊和冲洗旧画。

第二节　工具的选择、使用和保管

“工欲善其事，必先利其器”。要有效的完成装裱的各项工序，必须拥有得心应手的工具。

一、棕刷

棕刷，亦称“糊刷”“刷帚”“排刷”，是书画装裱的主要工具

之一,因系用棕榈丝编制而成,故名“棕刷”。

(一)棕刷的种类和用途

棕刷的形状有北方型和南方型两大类，北方的大、厚，南方的小、薄。好的棕刷选用细而均匀的边棕扎制，边棕比一般棕具有质地更为柔、挺、耐用的特点。

规格 北方大棕刷,刷身长 27cm,宽 17cm,刷身厚 3cm,刷颈长约 5cm 中号棕刷,刷身长 20cm,宽 13cm,刷身厚 3cm,刷颈长 3cm 小号棕刷,刷身长 13cm,宽 8cm,刷身厚 2cm,刷颈长 2cm。江南地区大号棕刷,刷身长 20cm,宽 12cm,刷身厚 2cm,刷颈长 3cm 中号棕刷,刷身长 17cm,宽 12cm,刷身厚 15cm,刷颈长 2cm 小号棕刷,刷身长 10cm,宽 6cm,刷身厚 1cm,刷颈长 1.5cm。

刷身上端为直柄和无柄两种，无柄者上端为弧形。

棕刷主要用于装裱过程中黏合托纸、排刷、覆背等。大棕刷用于洒水、推覆托纸和托合纸张过宽，臂长所不及时，则更能显示其优越性。略薄一些小一些的棕刷,用于搭浆口,托绫、绢、刷浆以及抹浆转边等。棕丝较粗硬的棕刷,有的叫做“啄刷”或“磕刷”，用于覆背、墩砸背纸和镶料的横竖接缝以及折条等。

(二)棕刷的选择与保养

在选购棕刷时应注意三点：1、棕丝不乱。2、软硬适中,需有弹性。3、捆扎结实,不松散者为佳。

新棕刷在使用时，需要开锋。就是先将棕刷的棕丝梳理整齐，再将棕刷的两侧修剪成略向里收的小弧形，随即放入锅中以碱水煮沸 1～2 小时。因为棕丝中含有一定数量的紫色棕榈粉，经过煮沸，棕榈粉会随水流出，在浮色去尽后，再放入清水中洗净。然后，以粗砂纸反复磨擦，再以细砂纸打磨，至两侧斜

面锋口平整、光滑、柔软为止。然后晾晒干透,以便于使用。也可在磨石或石板上、水泥地上，将棕刷来回磨擦，以达锋口平整、光滑、柔软之目的。新刷必须经过一段使用后才觉顺手。

棕刷使用后，必须及时洗刷清除净沾附在刷须和其他部位的纸屑、浆糊等杂物，垂直悬挂、晒干，使棕刷经常处于良好状态。棕刷不宜长时间浸泡在水中，否则很容易腐烂。

再次使用前，应先用清水擦洗刷须，在毛巾上来回刷动，以求刷须不硬涩。如果感觉刷须变硬，可能是上次棕刷没有洗刷干净，有残余浆水遗留刷内，可以用热毛巾擦洗刷须，使之柔软、清洁方可使用，否则极易刷破托纸。

棕刷经过一段时间使用，出现刷须不整，应及时的用剪刀或裁刀切割之，使之保持平整。刷须如果磨损短秃时，可将刷身的棕绳自下而上拆开一至三道，剔出脱棕，梳顺刷须，继续使用。

二、排笔

排笔,为托画心、托染镶料、上覆背、化水润纸、刷浆染色的主要工具。为确保裱件托、染及覆背的质量，应注意排笔的选购、修整和保养。

(一)排笔的选购

排笔是由若干支竹管羊毛笔并排紧密连接而成。常用的有18～24支宽的排笔,竹管高1～12cm,直径为1～1.4cm,毛长6～7cm左右。应选用优质羊毛制成的排笔,以毛长、弹性好、柔软、洁白、不掉毛、每支大小相等、长短整齐、串制联结牢固、笔根与笔管黏接密实为佳。

(二)排笔的修整与保养

新排笔容易出现掉毛和掉头现象。使用前，最好以少量

“502”胶，从笔管上孔灌注根部，使笔头黏合牢固。或直接向笔根内注射稀释的黏合剂如生漆等加固排笔毛，将排笔竖起来晾干。待干后将其放置温水中将刷毛泡开、泡软，再把水甩净、挤干，把锋部中散乱的单毛除去，方可使用。

排笔用完后，应立即洗净浆糊或颜色，甩掉水分，理顺笔毛垂挂晾干。假定本次使用后，还须继续使用，则应将其涮洗后，将笔锋 1/2 浸于清水中,使其处于湿润状态。但水需常换,以防水坏损伤笔锋。如排笔较长时间不使用，则不宜长时间浸泡在浆水中，更不宜长时间在阳光下曝晒，否则，前者容易沤烂笔毛，后者则容易因剧烈收缩而导致笔管开裂、笔毛脱落。

排笔再用时如发现笔毛变硬，不可强行将其压折，应先在水中浸软，然后再用，这是因为排笔内所含浆水冲洗不净所致。

三、裁刀

裁刀，又称切刀，是方裁画心、打裁镶料以及裱件镶、切、挖、嵌和削手卷的主要工具。

(一)裁刀的种类与选择

一般常用的裁刀为马蹄形，故名“马蹄刀”。马蹄刀靠里面平直，靠外面有斜坡刀口，刀口斜坡度约 45。左右,选用好钢或夹钢材料制成,软硬适度,既易磨又耐用。

大号马蹄刀刀口宽 10cm,前部高 8cm 左右,后部高 6cm,柄长 12cm 左右。

中号马蹄刀刀口宽 6cm,前部高 5cm,后部高 4cm,柄长 1cm 左右。

三角刀又称角刀、刀口宽 3.5cm,通体高 20cm 左右。

裁刀可以用美工刀（壁纸刀）、手术刀，也可以利用废锯条、钟弦条自制。

不论选用何类裁刀,以刀口锋利,刀头尖锐,刀面平直,软硬适度，易磨耐用为佳。

(二)裁刀的开锋与保养

马蹄刀的开锋，是先将刀的平面平放在磨刀石上，右手抓紧刀把,左手用拇指按平刀背,用力推拉,将平面磨平后,再把刀面翻转过来,磨另一面的斜坡,左手握刀把,右手拇指和食指,中指夹住刀背的两面，把刀斜放在磨刀石上成 45°偏上角,撑稳并把好角度推拉，刀头、中间和刀尾用力要均匀。磨刀时沾水作为润滑剂，而且注意不要把刀刃磨卷。收刀时逐渐地轻蹭，只有这样，才能除净卷刃。

磨好的马蹄刀，标准是刀刃锋利，成一条直线斜度而齐，避免磨成中间凹两头翘或斜坡而且有弧度。

刀具磨好之后，立即擦净水分，在使用过程中勿受潮湿，以防生锈。刀刃（尤其刀尖）勿与金属等硬物相碰。刀子不快就要磨，要养成维修保养工具的习惯，因为只有不断维修保养工具，使用时才能得心应手。

磨刀石常用，要保持平整，不平就会影响磨刀的质量。也可用刀砖磨马蹄刀。刀砖是用比较细的泥土烧制的，比一般盖房用的砖空隙少,沙粒少,细而结实,也比一般的磨刀石软,对于磨马蹄刀比较适用。但是刀砖经常用中间容易磨凹，应在平的大石头上或水泥地面上蘸水将其磨平。

三角刀或自制的刀具都要开锋才能使用，其方法同马蹄刀相同。

手术刀和美工刀如不锋利了可换刀片，以免磨刀之劳。

四、启子

启子，亦称竹启子，是用来揭启画心、镶料、托纸和裱件等各种材料的专用工具，还可当作横刀裁割一些不甚规矩的毛口纸。另外，粘包封条时可以用竹启子代封条。

启子应选用优质毛竹削制而成。大毛竹皮厚坚固，取 35～45 cm长、宽 2 cm的带皮毛竹浸在水中泡三五天，再取出来削成如同宝剑一样的形状，前半部约 15cm，削薄约 0.1cm 而光滑，尖端呈半园形，后半部约 15cm，逐渐粗厚约 0.3cm，然后用碎玻璃片刮光上蜡，在根部上钻一个洞眼，穿绳悬挂，即可使用。

启子规格有大、中、小三种（一）小号的长 20cm，宽 1cm，是用来揭启小幅画心或稍薄的画心及修理小件之用的。（二）中号的长 30cm，宽 1.5cm，主要用于揭启一般裱件的。(三)大号的长 50cm，宽 2cm，主要用于揭启大幅裱件用的。

为了防止开裂，最好将带竹节处作前端，并将制好的启子放入水中煮沸，以避免虫蛀。

用牛角和塑料也能制成启子，但韧性不及毛竹。

五、针锥

针锥，主要是用来方裁画心、打裁用料时扎眼定位、扎通天眼和划转边线的。还可以用其挑除在刷浆过程中脱落的排笔毛等杂物以及配杆时划线定位加工用。制作时可取 6 cm左右长、指头粗的圆木一根，将大号缝衣针的尾端插入圆木内即可使用。毛笔杆、塑料牙刷柄、有机玻璃等材料，都能当作针锥柄，只须将针固定在其中即可。为简便起见，可用 6 cm宽的宣纸条，卷实少许，然后将大号缝衣针尾部插入纸卷中一半，用短尺板压

住纸卷向前推卷，卷的愈紧愈好，待纸卷直径卷到约 1.5cm 时停止，抹浆封口，用刀切齐两端，外径包粘绫绢，干透后便可使用。

也可用修钟表的小号锣丝刀代替针锥。

六、浆油纸

浆油纸，亦称隔糊，是专门用于镶接口处和裱件上墙四边拍稠浆糊的，这样既不透潮气，又能保证浆缝整齐。

浆油纸的制作是用两层高丽纸黏合在一起，或用小皮纸夹托。干后，刷黄桐油浸透，放在通风处晾干，裁成 15cm × 30cm 大小备用。这种浆油纸的性能是不怕水、隔潮气、柔软结实耐用。浆油纸使用后，要用清水将面上余浆洗净、擦干，使其保持平整，尤其要保持纸口的平直。切勿用热水浸泡，注意防止折裂。

如急用时，可采用道林纸，刷清漆，干后即可使用。现在多采用较薄的赛璐璐片或塑料布，既省事，又结实，效果也很好。

七、水油纸

水油纸主要用于揭裱破损严重的绢本画心，起到保护画心丝缕不致移动、重彩不致脱落和揭完画心之后便于起台的作用。在排刷包首时也需水油纸，以免污染包首。

水油纸是用元书纸或京仿纸，每二三张为一层，刷上熟桐油，加淡煤油(水状形)，每二三张刷一次，如此重叠十层，待油浸透到每张纸上后，单张晾干，干透后再刷少量双氧水，以起干燥作用。需要放置通风处风干一段时间才能使用，切忌没有干透就用，因为如果桐油粘在画上，油迹不容易去掉。

水油纸干透后，裁成 50cm × 50cm 大小以备使用，使用过后，须用毛巾或排笔蘸清水洗净，贴到大墙上，待其干后揭下来

妥善保管。避开高温地方，展平包装，如此可以反复使用多次。

八、蜡板与砑石

蜡板用于砑光时磨擦裱件背面。然后，用砑石砑光，使裱件背面光滑柔软，卷舒时不磨擦画心；同时它在裱件背面形成一层保护层，使裱件悬挂墙上不受墙壁的潮气浸润。

蜡板以质地干燥、色泽晶莹的“川蜡”(因产于四川,故名川蜡）为佳。工业用蜡也可以。黄蜡不能单用，因其性太软，质太黏，容易停落灰尘和粘连裱件。可以与川蜡合并加少量的脱脂棉,以其制板牢固,制作蜡板。方法是:取川蜡七两,黄蜡三两加热使之溶化，倒在糊有草板纸或三合板的长方形木板上，冷却凝固后即可使用。

砑石选用质地坚细、表面光滑的长形鹅卵石，也可以用坚细玉石，请玉器工人磨制。大小以握拿合适即可。一般长约 13～15cm 左右,宽约 8～10cm 左右,石锋 3cm 左右较为适宜。砑石选择的优劣，是压光质量的关键：石质粗糙，能将裱件划伤；体积过小,不便握用;体积过大,又太笨重;石面过于平整,还难以出光。选的石头要进行加工、试砑，将选的砑石一面磨光。磨光面即是接触纸面的刃口。这样压光会既光又平。

砑石的来源很广。沿海地区，海边到处可见；另外，有些工厂，如搪瓷厂有球形研磨器，大量使用鹅卵石研磨颜色。经过反复的使用，使鹅卵石磨的又光又亮，拿来不用自己加工就可使用。

九、其他工具

(一)晾竿

用于搭晾、托、染的材料。用较硬、不易变形的木料，制成长 90cm、高 3cm、宽 2.5cm 左右半圆顶方竿数根备用。

另外，制作二根长 200cm、直径 3cm 的木棍，以备搭晾宽大的裱件。

（二）挑竿

用于挑搭在固定架上的托、染的材料。用木料制成丁字形挑竿。横竿长 70cm，宽 3cm（圆顶），厚 2cm 竖竿高 150cm，宽 3cm，厚 2cm。竖竿上部两侧，可各加一根 20cm 左右的斜撑，以求牢固。

挑竿的制作应以卯榫连结，切勿用铁钉，以免生锈后污损晾件。竖竿的边棱应加工成圆弧，便于持握。

（三）模板

用于挖切各种扇面。用较硬木料制成折扇、团扇等不同形式的模板，规格可根据具体情况而定。一般扇面半径约 34cm，圆光半径约 18cm，厚度约 2cm。一个形式的模版可做两个，一大一小，小的模版比大的模版小 0.3cm。以大的模版挖切画心、小的模版挖切镶料、0.3cm 的差做浆口线配合使用相得益彰。

模版要求平整、光洁、形体规范。

用无色有机玻璃做模版，透明度高使用效果优于木料和塑料做的模版。

（四）手卷棒

手卷覆背时作为卷杆，将手卷卷起托举上墙之用。可以用直径 4cm、长 60cm 的圆木棒，刷上红油漆作为手卷棒。也可以用地杆卷上报纸代替。

（五）市尺

是用来丈量画心、裱件及纸、绫、绢等打裁下料的。

有木尺、竹尺、有机玻璃尺，切勿使用金属尺，以免伤害画件。

(六)剪刀

用于剪裁绫、绢等装饰材料以及修剪裱件的丝线零头等工作。剪刀的大小以使用方便、锋利为宜。

(七)镊子

用于揭、托画心、绫、绢、覆背时夹除笔毛和杂物以及天杆细绳。用不锈钢材料制作的尖头镊子为佳。

(八)喷壶

用于托画心、托料、覆背时喷洒细水，以湿润闷画。选用市场出售的按动式塑料制品即可。

(九)羊角钉锤

钉制天杆钢鼻和装卸镜心之用。

(十)铁钳

用于制作铜鼻以及天杆上固定铜鼻。选用突头小号为宜，方头铁钳也可。

(十一)电钻

用于天杆钻眼（手摇钟钻也可）。选用市场出售的小型手钻为宜。钻头易折，可多备几枚。其型号以铜鼻用的铜丝为准。钻头直径是铜丝直径的两倍为宜。

(十二)木锯

用于裁配天地杆。用小号木锯为宜，钢锯也能代用。

(十三)木锉

用于配制天地杆时锉棱制榫。用大号木锉为宜。

(十四)砍刀

砍制地杆榫头时用。选用市场出售的一般菜刀即可。

(十五)磨石

用于磨刀具。选用市场出售的磨刀石、磨刀砖、油石均可。磨石分粗细二种，可各备一块。磨石一般长约 25cm、宽约 10cm、厚约 2cm，便于使用。小磨石应做一木框，起固定作用。磨石以水为润滑剂，油石以油为润滑剂。不论用水还是用油磨刀，磨完后均应用布擦净，然后才能使用，以免污染裱件。

(十六)洗画盆

用于浸泡揭裱特殊状态的画心，用优质木材制作。长 140cm，宽 70cm，地宽 60cm，高 15cm，壁厚 2.5cm，底部留有排水孔，涂刷大漆，使用时堵以木塞。要求坚固、严密、耐酸碱。

(十七)塑料管

用于更换浸小粉水作虹吸管。选用市场出售的 1 cm 左右透明塑料管即可。

(十八)三角板

用于取正画件以及签纸、惊燕等。选用文化用品商店出售的大号有机玻璃三角板即可。

(十九)毛笔

用于旧书画的全色、接笔，有时也用来在裱件的各接缝处涂抹清水润画和抹浆。

毛笔分羊毫、狼毫、兼毫三大类，大中小不同规格。各类笔，大中小配备一些，依不同情况用不同笔。

大羊毫笔，可用来涂刷软局条，拼接合纸、绢裂缝和托拓片时上浆。

中号羊毫笔，可用来全色，狼毫笔用来接笔。

不论哪类笔，用完后都必须洗净，理顺笔锋，悬挂于干燥处，以备下次再用。

（二〇） 调色盘

用于调配颜色，进行全色、接笔。选用市场上出售的多格、陶瓷调色盘为好，但其他瓷盘也可代用。

（二一）笔洗

用于旧画全色、接笔时涮洗笔毛。陶瓷制品，圆扁形为好，但其他容器也可代替。

（二二）细箩

用于过滤小粉及浆水。选用市场出售木质、圆形、直径 30cm 左右、壁面 20cm 的尼龙丝网细箩即可。

（二三）压力机

用于压平经过折合、连粘的册页以及压牢黏制的包锦面。

压力机下有底坐，上有支架，按装丝杠，在杠下端按装压板，可由工厂定制。

（二四）镇尺

用于压平局部受潮的裱件。可以用金属或大理石制成，长约 20～30cm ，宽 3～4cm ，厚 1.5cm，以重量适中为宜。使用过程中，如果重量不够，可以在镇尺上压重物，加重压力。镇尺不易过大过重，以免使用不便。

（二五）毛巾

用于托料时吸水和擦拭裱台等。选用市场出售的优质纯棉白色毛巾为好，易吸水，不污染镶料。如用带色毛巾，必须经烫洗干净去掉浮色之后，方可使用。

（二六）画叉

用于挂摘立轴裱件。选用市场出售的钢制画叉头，配制竹、木或其他质料的杆，杆长以 200cm 左右为宜。

第三节　书画装裱材料的选择与管理

一、面粉

以精粉为佳。如能购到小麦淀粉，使用更加方便，可免去洗小粉之烦劳，这是制作粉浆的主要材料。富强粉不用去面筋，可以直接冲制面浆。

二、宣纸

因发源于古代宣州，故名宣纸。产量较多的地方为皖，即今安徽省泾县。

宣纸是装裱的主要材料。它以各种树皮、稻草为主要原料，如楮树皮、檀树皮、桑树皮、藤树皮、瑞香树皮、木芙蓉树皮等，加以附料稻草、毛竹、龙须草、芦苇、棉花、蚕丝等，经过石灰发酵、日光漂白、打浆等若干道工序，加工抄制而成。用皮料为主制成的皮料纸，如净皮付净皮，特种净皮，因其皮棉多，具有纤维长，拉力强，质地绵韧，吸水性能好，纹理美观，洁白细腻、墨韵层次清晰、着墨浑圆，便于长期保存，享有纸寿千年之美誉，所以古人誉为“滑如春冰，密如茧”。

宣纸品种、规格繁多，按配料分，有净皮、棉料、竹料三大类。按尺寸分，有二尺、三尺、四尺、五尺、六尺等规格。还有八尺、丈二、丈六等特号宣纸。常用规格为四尺宣纸。以抄造所经过的次数分，又有单宣和夹宣之分，其中一次抄成的叫“单宣”，二次或三次抄成的叫“夹宣”或“重单宣”。按生产地区分，又分为南纸和北纸两大类。南方生产的宣纸，多是竖帘纹，北方生产

的宣纸则成横帘纹,由此而有‘南竖,北横’之说。南纸拉力弱、北纸拉力强，如安徽的泾县纸、浙江的富阳纸、浙江的温州纸、广西的都安纸、云南的腾冲纸以及山东的临朐纸、河北的迁安纸、四川的夹江宣纸。

按制造时用竹帘穿的丝线编成的帘纹分类，又有“罗纹纸”、“龟纹纸”、“扎花纸”等品种。按产品的加工情况有‘生宣’和‘熟宣’之分。熟宣用于工笔画,不宜作裱画用纸。

裱画用纸，多做用四尺单宣，以安徽泾县宣纸为佳浙江富阳纸、云南滕冲纸、河北迁安纸,价格便宜,亦可选用。安徽泾县产的汪六吉皮棉连宣纸，质地极薄，可用于托裱旧画和托锦绫。加重单宣,可作托绫、绢,作镶材、染纸等用。

(一)四尺单宣

又称料半。略厚者称加重单宣。规格为 138cm×69cm ,含皮料 30% 、棉料 70% 称之棉料纸,质地洁白,厚薄均匀。单宣可托画心、托绫绢、做覆背纸。两层褙托还可作镶料。

(二)四尺夹连

亦称十刀头。规格与四尺单宣相同，含皮料 30% 、棉料 70% ,较单宣微厚些,又称加重单宣,用于托心、手绫绢和作覆背。托册页底子、染颜色纸等多选用此纸。

(三)净皮四尺单宣

亦称净皮。规格同上,含皮料 60% ,棉料 40% ,用于托裱精品书画心和覆背、手卷的引首、拖尾纸等。

(四)特种净皮四尺单宣

亦称特净。规格同上,含皮料 80% ,棉料 20% 。这种纸纤维长、结实耐磨、拉力强,是托裱精品书画的理想材料,也是行笔泼墨的理想材料；陈年以后经过自然伸缩，绵软坚实、渗化适

宜，为作画的珍品。

（五）四尺棉连

规格同上。纸质纤维更为细密，是宣纸中最薄的一种，用来加托画心、托料、托手卷背纸和包边纸。过去有泾县产的汪六吉棉连，棉质好，薄而匀，在纸抄出的简纹中印有“汪六吉”三字。如现有保存，是加托画心、补配及拓金石铭片的理想用纸。

（六）四尺夹宣

规格同上。是抄纸时经过二次或三次抄制而成的加厚宣纸。这种宣纸不用托裱加工即可直接用来做覆背纸，常用于镜片覆背和特大幅书画的覆背。但因其吸水性能强，行笔不便，不宜行笔作画。

（七）四尺罗纹纸

规格大小厚薄如同单宣。含皮料 60%、棉料 40%、帘纹深、宽、清晰，可用于册页中当嵌身纸（册页中的画或字挖嵌在这张纸上，也叫开身纸）和手卷的引首、尾纸。

（八）四尺龟纹纸

规格大小同上。含皮料 80%、棉料 20%，纸面呈现明显的龟纹，用作手卷引首和诗堂等。

（九）连四纸

（又称南粉连、连史纸）。规格 560cm × 111cm，以嫩竹为原料制成。这种纸薄、光滑、洁白，缺点是质地较脆、拉力小。可作画轴、手卷复背的外面一层，易砑光。可起减少磨擦保护画心的作用，正如《赏延素心灵》所述：“画背纸用元幅，精匀漫薄，泾县连四，硾熟，两纸合，糊就风干。”

（十）高丽纸

规格 100cm × 100cm，以树皮和棉秆等为原料制成。质地厚

重坚韧，拉力强，耐磨擦，帘纹清晰。原产于朝鲜，故名高丽纸，我国河北现亦生产。用于作大镜心覆背纸，也可托作册页底子，还多用来吸水、垫纸排实。特别是旧画揭裱过程中，用高丽纸进行封挣、保护画心。

（十一）皮纸

规格用四尺单宣，是以树皮等为原料制成的平纹纸，没有明显的帘纹。浙江、河北均有生产。用作撞边纸，质地坚韧，拉力强。

（十二）桑皮纸

规格同四尺单宣。质地不如檀树皮纸好，其优点是牢度好、拉力大、价格低廉，只适于一般裱件。因其白度差、厚薄不匀、纸面杂、沙粒较多，不能用来托绫、绢或精品书画作品。

其他用纸有：麻纸、藤纸、虎皮宣、金笺、银笺、粉笺、腊笺、冷金纸、珊瑚纸、云母纸、色宣、仿绫纸、金华纸、藏经纸、京仿纸、东昌纸、毛边纸、毛太边、元书纸等等，可根据需要时选配。

冷金纸，用于立轴的签条、诗堂以及对题、手卷的引首、册页的扉页。可以自行制作，方法是：

冷金纸有两种，一种“雪金”，一种“雨金”。以金箔片落在纸上的大小分为雪金和雨金。大者为雪金，小者为雨金。

先将染好颜色的单宣铺在画案上，刷淡胶水。做一个纸筒，并在纸筒底部糊一层稀薄绢或包一层尼龙网，捆扎结实。制成罗底盛器，在罗底上，扎所需要的金箔片大小的孔，使用时从上口放入金箔片及黄豆十粒，在刷好胶矾水的纸上悬空撞击纸筒，金箔从底部飘落在纸上均匀后，垫水油纸排刷，使金箔和纸粘合结实，即成冷金纸。

宣纸的存放和保管，应注意防潮湿、防虫蛀和不宜长时间暴露的空间，否则会出现“风矾”（即渗水性能差且变脆）现象，

影响使用。

三、绢

绢系一种纯丝织物,古时称其为“缣”,是装裱书画的主要材料之一,有吴绢、耿绢之分。

吴绢出于苏州嘉兴、吴兴等地，极匀净。吴绢为扁丝所织，又经捶制,平滑入笔,画家乐用,又称机绢。

耿绢系圆丝所织，为质地透明的生丝绢，密厚似葛布，系专经捶平者。原出于浙江、江苏,平面性硬,故称耿绢。作画虽不如矾绢入笔，有不易吸墨及漏色的缺点，但效果好寿命长。勾墨用笔先添一点肥皂水，再蘸墨，就可上墨。如漏色，可打好底色阴干，然后在背面涂一层胶矾水即可。托一层宣纸染色后，可成为现行书画装裱的镶料和立轴、手卷包首之必备材料。

自清代以来,绢的种类繁多,有粗、细、疏、密、平薄、透亮、生熟之分。如单丝单纬的叫“单丝绢”。双丝双纬的叫“双丝绢”,质地稀疏的叫“网网绢”,单经单纬的叫“扁丝绢”。稀薄绢在揭裱旧画时，可以用作衬绢，起到保护画心的作用。清以前古画多用生绢，以热汤烫之，半熟人粉，捶似银板，行笔入画，不用胶矾。古人有“纸寿千年,绢寿八百”之称。自清代之后,采用胶矾捶平研光。所谓“熟绢”,伸缩性减少,虽利于绘画,但加速了脆化,极易折断，寿命不及生绢十分之一。但是，其技术精美，绢面平如明镜，密如细纸，此为清绢之特色。现代的画绢，还是沿用了这一品种的做法。

绢为平纹织物，筋力不大的称为绢，筋力大的称为绸。

绢在用之前，先进行托或染，常用于卷轴类的包首和天地头、边等镶料。苏派常用耿绢染成“月白”，浅色用来挖嵌裱件，

款式素雅大方久看不俗，且镶缝和接头也不起毛，比用花绫挖嵌的裱件更为优越。

耿绢规格一般幅宽90cm，原耿绢有 66cm 和 83cm ，每匹长40cm。绢面无反正之分，以光洁无跳丝、质地匀称密实为佳品。

色泽有茶黄、棕、淡青、灰和素白几种，其中茶黄为好，淡青色也可。

四、绫

绫又称“花绫”“绫子”，是一种纯熟丝织物。采用斜纹底提花织成，具有轻薄绵软的特点，主要产于浙江、江苏等地。

近代画家用素绫作书画。素绫质地薄而轻，性软，着墨渗化，要先涂浆液，方可下笔。

现在生产的花绫是书画装裱的主要材料之一，其规格为：每匹长 20cm ，幅宽有 66.6cm、83.3cm、96.6cm 三种。

绫子的花纹种类很多，常见的有梅、兰、竹，菊、云鹤、云凤、双凤、鸾雀、大凤，以冰梅、环花、牡丹、金鱼、回纹等图案，具有中华民族古丝绸织物的风格特色。镶料时选用何种图案，应根据画心内容而定。一般多用作立轴天地头、隔水，手卷的天头、隔水，镜片、屏条的四周镜料。

色泽主要有三大类：

(一)淡青系列

分为浅兰、英湖、湖色、哈青、磁青等。

(二)米黄系列

分为米色、浅米色、浅米红、浅绯、土黄、茶黄、茶绿(古代又叫秋葵)、粟棕、咖啡、古桐、豆红等。

(三)灰色系列

分为浅灰、深灰、香灰。

色绫直接托纸后，即可使用。

另外,还有素绫,即白色花绫,可以直接用素绫做镶料,既素雅又高贵。也可以经过托染后使用。

除普通花绫外，还有一种加重花绫，质地厚者又称“料重”。另外,还有交织花绫,是人造丝织物,不宜做镶料,因为化纤物不易收水，容易出现重皮。

五、锦

锦是一种五彩灿烂、古扑华贵、质地厚实、格调典雅的、纯生熟丝交织织品。早在唐代就有用绫锦装潢书画的。相传当时很注意色彩,用深紫色纹绫为表、绿色纹锦为里,覆背用白色绸绫,金签锦带,完全适合帝王宫廷里的陈设。到了宋代,随着书画艺术的发展,装潢用的绫锦也日益增多,而至明清两代则又有所创新。

现代生产的锦是从宋代锦裱的书画与古代书画一起保存下来的样品中仿古织成,古称‘仿古锦’,亦称‘宋锦’。从宋代的锦裱书画作品中史传的品种有‘柿红龟背锦’、‘百花龙铁’、‘紫鸾鹊锦’、‘江霞云鸾饰’、‘仙鹤牡丹锦’、‘紫曲水锦’、‘青楼台锦’等多种花式。当时以四川生产的蜀锦最为著名。苏州地区是历代织锦区，到清代康熙年间尤为繁华。

仿古锦是由面经和底经两重织成，每三根底经配一根面经，底经是有色熟丝,而纬是本色生丝织成,故又称‘重锦’。仿古锦花色丰富，质地柔软，其花纹多为二方或四方连续的对称图案，继承了古代‘规矩锦’的传统,大都采用‘盘绦’、‘方胜’的格子，花纹回旋相连,色彩浓淡相宜,在对称谨严之中显变化,在华贵艳丽之中显古雅，给人古朴华贵富丽堂皇的感受。

仿古锦的品种,按质量分有大锦、合锦、小锦等三类(级),其中:

(一)大锦

是最高档产品,适用于装裱名贵书画及礼品装潢,也可以用作妇女衣料,只是不能直接用来裱画。要先在背面用木制刮浆刀刮上一层二级浆糊,四边拉直,贴壁待干,方可应用。亦可作立轴的锦眉,手卷的包首,册页、碑贴的封面,画囊、锦盒、屏条、对联的轴杆封头等用料。但用浆糊不能过多,多则锦面晕湮失色。

花纹有仿汉唐古锦、仿宋锦、仿明锦,也有在继承传统的基础上演变而成的新花样,如建设锦、平锦、动物锦等。一般幅宽 76~81cm ,每匹长 20m。

(二)合锦

是中级产品,色彩简单的类似花绫,可用于一般书画的装裱。花纹大都采取对称连续的横条花纹图案。花纹有二十四花万钱如意、十六花百梭云幅等。

(三)小锦

质地轻薄,成品要上过浆后方可使用,花纹细小,图案采用条子形,是一种经济美观的大众化装饰品,可用于装裱镜片等书画作品。

以上不同品类的锦,有别于其他丝织品。其特点主要是:色彩富丽灿烂,配色明暗有序,构图丰满,线条流畅,风格古朴典雅,剪贴平挺不卷,质地细腻坚韧。以它装裱书画,与中国书画艺术的民族风格相配合,可起到相得益彰的艺术效果。除宋锦外,还有新锦。宋锦古色古香、厚重典雅,新锦颜色艳丽、美观大方,均给人以古朴华贵的感受。

除上述品类之外,还有仿制品如‘古关锦’是麻制品,“古香锦”是人造丝,都不能用来裱画,用来裱画容易出现重皮。

六、锦绫

锦绫是一种由蚕丝与其他纤维交织而成的新型装裱材料,含丝 60%、其他纤维 40%,所以其花纹沉稳、质地厚重、光泽明亮,质地与价格介于绫与锦之间。其花色品种虽不及花绫丰富,但具有宋锦的风格,以其伸缩性较小、不易变形、美观、柔软、牢固、保存年限长等特点,可称得上是书画装裱中比较理想的材料。

锦绫的幅宽分为:86cm、88cm、90cm、120cm 不等,以 90cm 者比较好下料。

锦绫的花色分为三大系列:

一是米色系列,分米色、浅米色、豆绿、浅排、深黄、咖啡。

二是兰色系列,分兰色、茶绿、墨绿。

三是灰色系列,分香灰、灰色。

除上述锦绫产品外,还有一种近似锦绫的棉丝产品叫棉绫,棉的成分占 60%,丝的成分约占 30~40%,风格像锦绫,但缺乏光亮,档次较低,花色也较少,大多是浅色,如浅米、浅棕、浅灰、浅秋香等,只适宜装裱低档书画作品。

七、辅助材料

(一)天地杆

又称上下杆。为立轴、屏条、手卷所特需。还有横幅两边的耳杆也与天杆有同等要求:

1. 天杆。

又称上杆、眉杆、眉帖、眉条、上眉、提竿等,装配在立轴上

端或横幅左右两端，便于悬挂。我国古代名贵书画所用天地杆多以檀香木制作,有香味,又可避虫蛀 现在多以红、白松、椴木制作。其要求是：

(1) 杆体要求光、圆、直,以杆身平顺笔直、光滑无疤、无腐无蛀、两端等宽等厚者为佳。

(2) 规格可根据裱件大小而定，裱件愈大，则天杆愈粗。横截面宽度一般为 1.3～1.5cm ,厚度 1.1～1.3cm ,大的裱件天杆宽度 2.5～3cm ，厚度 1.6～1.8cm，长度分别是 45cm、55cm、60cm、80cm、100cm ,还有长达 133cm 以上者。

手卷天杆较细小,称为‘米贴’‘卷杆’其规格一般高 0.6cm 宽 0.5～0.9cm 。横幅的天杆一般是宽 2.2 cm ,高 2 cm。

2. 地杆。

又称下杆、地轴、轴杆以及地支、地杖等，配装在立轴、对联、屏条下端，便于收卷。由于其对裱件的悬挂舒卷收藏均起着重要作用，因此对其具体要求为：

(1) 杆体要求以光滑、滚圆、笔直、无疤、无朽、无虫蛀为标准。木材的选择除了红白松之外,杉木、桐木也可。条屏、对联多短窄，相互间或与中堂相配，紧密靠拢，无轴头，杆体可重一些。大裱件杆既粗又长，木料可轻一些。

(2) 规格，地杆的直径分别为：3.5cm、4cm、4.5cm 。特大裱件可适当加粗。

手卷的地杆,又称尾杆,较细,直径一般为 2cm。长度因裱件幅面宽度而定。但立轴裱件，需留出安装轴头的尺寸。一般为 45cm、65cm、72cm、90cm 。特大裱件,要适当加长,其中 65cm、72cm 用量最多。

3. 月牙杆。

又称“鸳鸯杆”“合页杆”“合页杆”是由二根半圆木杆组成,故又名“半圆杆”;合起来即是一根圆木,主要用于横幅下首,便于收卷。其规格一般直径为 3 cm 左右为宜。

月牙杆的木材不宜太重,其质量要求与天地杆相同,应特别注意二个半圆杆的规格要一致。制作方法是:将二根杆料,各刨出一个平面,然后合起来等分钻两孔,以木楔固定,制成圆形,使用时,去掉木楔一分为二,其两孔还能作为将来挂壁的入钉处用。

(二)轴头、轴片

1. 轴头。

又称“轴首”,是按在地杆两头作为卷舒的两个把柄而又起着装饰作用的附件。装裱名贵书画,有的用紫檀木、红木、花梨木、象牙、玉石、玛瑙、珊瑚、金星石、琉璃、水晶、琥珀、青花瓷、黄杨木以及牛角珐琅等当轴头。此类轴头货源稀少,价格昂贵,一般书画裱件极少采用,也没有必要盲目追求奢侈。唐代张彦远曾指出:“前代多用杂宝为饰,易为剥坏。”宋代米芾也曾谈到“轴不宜用金、银,既俗且招盗”。一般常见的轴头是普通木质的,如白杨木、红松等。轴头大多数都是蘑菇头圆形,也有平顶的或平顶加旋一两道圈的,黑漆、棕色、粟色,底面有园卯孔。也有竹节形等款式。

其规格型号分为 1~4 号,1 号通高 5cm,底部直径 4cm,孔的直径 1.5cm,孔深 3cm。2 号通高 4.5cm,底部直径 3.5cm,孔的直径 1.3cm,孔深 2.7cm。3 号通高 4cm 底部直径 3cm,孔的直径 1.1cm,孔深 2.5cm。4 号通高 3.5cm,底部直径 2.8cm,孔的直径为 1cm,孔深为 2.2cm。

轴头的选用,应依地杆的粗细来确定,其直径以小于地杆一

圈为宜。比较常用的是 2 号和 3 号。色调以棕色、栗色为雅。

2. 轴片。

又称“卷片”或“手卷片”“玉枕”。常见的以玉质为主,也有用瓷、骨、象牙、珐琅以及有机玻璃制作,以白、兰、绿等色较淡雅,平面、圆形,安装在手卷尾杆两端,起装饰作用。其规格厚薄 0.4～0.7cm ,直径为 1.5～2cm。为了使轴尾粘包的牢固,其立面一般向内斜呈 20°。露在外的平面稍凸,便于(竖)立卷舒取齐时,不磨损裱件。

轴片的使用,应以手卷的规格大小确定,卷高、轴片就大,卷矮,轴片则小。

(三)铜鼻、丝绳、丝带、骨别

铜鼻、丝绳、丝带、骨别,为书画裱件卷舒、悬挂、收藏和装饰的必要配件。

1. 铜鼻。

又称“绳圈”“绦圈”“铜圈”“圆钮”“铜钮”“平角”“曲曲”“鸡冠”等。是以直径 0.2cm 左右的紫铜或黄铜丝或铜条制成。有单脚、双脚、缠脚等式样,钉置在天杆上,用于穿扎丝绳。制作方法如下:

(1)单脚,先用圆头钳将 6 cm 铜丝制成 ⌊ 形,然后朝丝相反方向折回呈 ⌊⌋ 状。

(2)双脚铜鼻的制作方法与单脚基本相同,只是将两脚铜丝取一样长短,先用圆头钳将 9 cm 铜丝从 3 cm 和 4 cm 处方折成 ⌊ 形,然后朝竖丝相反方向折回呈 ⌊⌋ 状即可。

(3)缠脚铜鼻制作与单脚基本相同,只是待其制成后,将短脚铜丝缠在长脚上即可。

铜鼻圆圈的大小,以裱件大小而定。特大裱件铜丝适当加

粗,圆圈须加大,一般圆圈直径为 0.3～0.4cm, 短脚长 1cm ,长脚为 4cm。天杆愈粗,铜鼻长也应适当加长,以穿过天杆厚度,倒脚能够固定为宜。

还有一种比较简易方法制作铜鼻，就是选择粗细适宜的水泥钉，将铜丝 2cm 绕水泥钉一周，用方头钳依水泥钉之圆体将铜丝夹实,取下来,在其长脚 4cm 处剪断,即成。

铜鼻，除了用铜丝和铜条制作之外，还可用其他金属制作，但从总体效果却不及铜质古朴典雅。切忌用铁丝制作，因为铁丝容易生锈，容易锈蚀裱件。手卷的鼻为冂书钉形,用较细铜丝式扁铜条,制成宽度以八宝带的宽度为准,脚长以扎入天杆附牢为准。

2. 丝绳。

又称丝绦或画绳、绳带、绦带、绦子。实纱芯圆形,丝外套,穿入天杆铜鼻内系丝带,便宜悬挂。其规格有粗细之分,颜色有古铜、旧米黄、紫酱之别。

裱件在选用丝绳时，应根据书画心的内容有所区别。古代宫廷对此相当严格,什么书画穿什么丝绳,规定的都很具体。所以看到丝绳的颜色就能辨别出是哪一类藏品。这说明丝绳作用还不止是为了悬挂，所以在使用过程中应视裱件情况选配丝绳。按一般要求，新画系鲜艳的丝绳，旧画选古朴一点的丝绳，以显明丽或典雅。大的裱件用粗些的丝绳，小裱件用细些的丝绳。如果特大裱件，还可以用双股粗绳合用。

3. 丝带。

又称画带、绦带、扎带。是丝织扁状带,系在丝绳上束扎收卷立轴、横披、屏条等裱件。其宽度为 1.5cm 左右,长度可根据裱件卷起来的粗细而定，以绕裱件卷起来两周进行捆扎为宜

颜色有米黄、淡青、古铜、红色、绿色、紫色等，以古铜色为雅，以宽者为上。

手卷带一般是机织的丝质扁带，穿缝入铜鼻内，另一端系着骨别，带面织各种花纹。因过去多用“八宝流水图案”，故人们通称手卷带为“八宝带”。其宽度为 1.2cm 左右，其长度为缠绕手卷裱件三周半别插为宜，颜色为黄、绿、紫等多种，选用时应与包首色调相协调。

4. 骨别。

又称签子、别子。是由玉翡翠、玛瑙、象牙以及牛骨等材料制成，用于插别手卷，以防止手卷松散或作其他裱件外装锦盒封盒之用。有单脚、双脚两种。单脚长 5～6cm，呈前尖后圆柳叶形。后部宽处 0.7～1cm 左右，有竖孔，专用于穿带。双脚，通体长 5.5cm，其中短脚长 3.5cm，后部宽处 1.8cm。在短脚部分有竖孔用于穿带。骨别正面有雕花与光面两种，里面呈孤形，便于贴附卷身。

（四）胶、矾、乳胶、不干胶

胶矾，是用于国画颜料调制、矾绢、矾纸作画全色、加固画心、固定重彩，都离不开胶矾。裱画染料要用胶矾水。胶矾质量的好坏和使用的浓淡调配是否适度，都直接影响到成品的质量。

1. 胶。

分动物胶与植物胶两大类。动物胶又分牛皮胶、鹿胶、驴皮胶、骨胶、黄鱼胶等。植物胶又分树胶、白芨胶、石花菜胶等桃胶品种。

鱼鳔胶黏性虽强，但有腥臭，不能用于裱画。鹿、驴皮等胶药用贵重，成本太高，也不能用于裱画。白芨胶用于裱画，以后

难以揭裱。石花菜胶,广帮用来为红货裱画,只有牛皮胶、骨胶做胶矾水为最多。

选用胶的标准是 必须明净、黏度适当、容易溶化。新胶不及陈胶,陈胶以不脱性、稠而不腻、没有杂质为优。

最理想的产品是广东著名的传统产品‘ 广胶 ”,又称‘ 黄明胶 ”。此胶采用纯牛皮制成,无色无嗅,有条形、细粒形。应选择其颗粒匀而色淡者为佳。

骨胶,深褐色,质量远不及广胶,只能利用其上层清头,效果好些。

调制方法 用时先加 30℃ 温水浸溶,然后隔水炖化,方不至于煎干煎焦,溶化冷却后,加清水调稀,即可使用。浓度一般掌握宁稀勿稠的原则。

2. 矾。

也称‘ 明矾 ’或‘ 白矾 ”。是用矾矿石烧成,盛产于山西西南、浙江平阳等地。据明代宋应星记载, 烧矾同烧石灰一样烧成后冷却投入清水中煎沸,煎到其中有溅溢物,俗称蝴蝶矾的矾花飞出,矾已益成,待澄清冷却,其上隆起的结晶晶形如假山湖石的叫做‘ 吊矾 ’最为洁白明净。其次则结成晶块的叫做‘ 明矾 ”,质地纯净透明度高的叫‘ 白矾 ”。惟矾粉则不可使用。用开水溶化能固定在纸绢表面, 外水不入。

矾水的泡制方法:是用冷清水浸泡约 2 天之后装在瓶内备用。储存时间越长越好,即所谓‘ 陈矾水 ”。浓度以舌尖舔尝略有甜和涩味之间为宜。过涩就是太浓过浓的矾水, 涂在画面干后要起白霜。为使染色薄匀,可多次罩染,即所谓‘ 三矾九染 ”,直到效果满意为止。常用于洒向走墨的画心,防其洇散。刷到绢帛上称其为矾绢 ”,可用于绘制工笔画。夏季洗制小粉时,放入少

许,既可帮助沉淀小粉,又有防腐作用。

3. 胶矾水。

装裱为了保护纸绢,增强抗水力,减少伸缩性,需要胶矾合用,调成胶矾水,刷在纸绢上,通称“上胶矾水”。

镶料染色,颜色水当中要加适量淡胶水,促使色度均匀。

将胶矾水刷在经揭托的残破画心的背面,以便全画时不渗色。刷在纸墙或板墙上,以利于裱件启封和保护板墙。

胶矾水的调制:通常是一克胶加 30℃热水 60 毫升,把胶浸泡一天。如未化用文火隔水炖溶化成胶水。

每一克矾,冬季加 10℃温水 77 毫升浸泡化成矾水。用 2 克胶 1 克矾的比例,待胶水矾水冷却后,将两者掺合,用木棒不断调匀即成为比例适当的胶矾水。如嫌过厚或过薄,可以增减剂量。胶矾水忌咸气,一遇盐分便会失效。雨天因空气湿润,上胶矾水效果较差。宜在天高气爽、风和日丽的晴天进行,所以,应用胶矾要掌握天气、季节、空气、湿度。

4. 乳胶

用于按装轴头。不干胶,用于修整裱件开粘处。

(五)书画装裱的颜料

书画装裱过程中。染绫、染纸,旧书画的全色、接笔、做旧,都离不开国画颜料。了解每种颜色的性质和性能,是保证作品质量的重要措施之一。

国画颜料可分为矿物性颜料、植物性颜料、动物性颜料、金属性颜料四大类。

1. 矿物性颜料。

(1)石青。是赤铜矿里的一种天然矿石,产于云南、四川等地,因产地的矿苗不同,形状质量各异,于是名目繁多,选做颜

料的其色愈深愈妙。石质要晶莹澄彻，光色有珠光宝气者，是为上选的好石青,按其深浅分为头青、二青、三青。有粉状、汁状两种。使用时将石青粉加清胶调制即可使用。如用胶不佳，着水即薄，故须用植物性颜料打底。裱画中常见凡正面用青绿者，其后必以青绿衬之，其色方能饱满。

(2)石绿。也是铜矿里的天然矿石。向谓‘青绿同源”。质坚而细者称为“孔雀石”，外皮有如癞蛤蟆背，锤碎见松花样花纹，故又名‘绿松”。其色青翠碧绿,娇艳有致,与石青同为‘青绿山水”,‘重彩花鸟’的主要色彩。按其深浅分为头绿、二绿、三绿。有粉状和汁状两种。使用方法与石青相同。如果采用槐花及花苞，晒干泡浓汁调入三绿，即起固定作用。可以不打底色及再罩矾水，且使三绿颜色绿中带嫩黄，接近汁绿。此法可用于全色。

全色时如用石青、石绿，都要先打一层底色。石青用花青打底。石绿要用汁绿打底,也可根据原画情况,打赭石底、墨底,趁湿设色，可以匀和。凡用重彩颜料，要取得明净不薄、润厚不脏的效果，必须一次一次的加染，达到一定次数后，待干后要加罩一层淡胶水以固定底色。再加一次胶矾水，故所谓“三矾九染”。

现在市场销售的管装石青、石绿为代用品，即为化学颜色的青绿。随挤随用方便，但容易变色。

(3)赭石:“山上有赭,其下有铁。’赭为铁之矿苗,是经氧化后发红的天然矿石。又称‘土朱”。因山西代县(古称‘代州”)出产,故又称‘代赭”,其实我国铁矿很多,出产赭石的地方也很多，如山西、江苏等地。相传常熟虞山产的赭石最好。从前吴裱良工所用赭石一向挖掘于虞山，磨出赭石液，取其淡嫩浮漂加入浓胶，制成块子，干储应用，其色鲜艳。现在主要由苏州姜思序国画颜料厂和上海国画颜料厂生产，有片状盒装和汁状管装两

种。

使用时，将赭石片放入调色盘中，以冷水浸泡，待溶解后，持小木棍搅匀，少许沉淀即可调配，管装随用随挤即可。

赭石为染纸、染绫绢镶料的主要颜色。赭石加藤黄可调出米色，赭石、藤黄加墨便是古铜色，赭石略加胭脂合为檀色，赭石加朱磲为老红，赭石加绿为茶绿。如嫌赭石有火气，可罩墨水、花青汁绿等。

(4)朱砂、银朱、朱石磲。

①朱砂是一种天然矿石，朱磲是从朱砂里提出来的，而银朱是硫化汞性质的矿物颜料，可以提出朱磲色来。朱砂颜色鲜艳，耀人眼目，略透黄气，远非银朱所能及。银朱红色纯正，朱 41 黄气浓重。

②银朱是用水银合成的，属于化学工业品。我国广东佛山，向以生产银朱著名，但其所产银朱用作画色需再经研磨，增加细度。

③朱磲，也来自佛山，取回后须加入浓胶熬成朱标膏，切块存储备用。现在市场销售的有片状盒装和汁状管装两种，使用时片状的需用温水化开方可使用，管装可随挤随用。

2. 植物性颜料。

(1)花青。又称靛青、靛青花、淀青、靛兰，是由草木植物兰之汁液兑胶制成，产地多在南方。过去装裱家自制花青，现在主要由苏州姜思序国画颜料厂、上海国画颜料厂生产。有片状盒装、汁状管装两种。

使用时，将花青片放入调色盘中，以热水慢泡，待溶解之后，持小木棍搅匀，待冷却后调配。以随用随浸泡为最好，久放则颜色发暗，夏季还会腐臭。管装者随挤随用即可。

花青其色幽静艳丽，和上藤黄即成汁绿，非常鲜艳。花青色

加水调浅，浅似月白、湖色、鱼肚白，色彩淡雅 加墨赭石为深灰、青灰、银灰，稳定、凝练。通常在染辗料时现制现用。

(2)藤黄。又称“月黄”，是由金丝桃科植物“海藤树”体内的液汁制成的，有剧毒，盛产于东南亚泰国、缅甸、越南，我国湖北等地区也有出产，以越南为最多。“越”与“月”同音，故名“月黄”。在收获期割开树皮，用竹管插入，收蓄其汁，待干后刮去竹管，就成为形如笔管的“笔管藤黄”，粗细匀净，色嫩黄而亮丽，本身有胶性，不需加工复制即可使用。临时用，如全色、小量配色，可将笔蘸冷清水，在藤黄块上掭下即可，较为匀细。如染辗料、大量配色，可用冷清水，在调色盘里研磨浸化后，倒入纱布过滤后方可使用。勿用热水浸泡，遇热会凝固变硬。但是，只能随用随化。如有剩余，重新加水调色，会溶出成为粒子状，不堪使用。

现在主要由苏州姜思序国画颜料厂和上海国画颜料厂生产。有块状散装、汁状管装两种，管状色可随时挤用。

3. 动物性颜料。

(1) 胭脂。在古代原名“燕支”，产于燕地（今河北北部一带），故名燕支。其色原为妇女之化妆品，因专用于调脂饰面，故称“胭脂”，但《书画论》介绍画史所用的胭脂，无论原料、色泽都有本质上的区别。

《芥子园画传》介绍“须用福建胭脂”。《绘事琐言》介绍，以杭州雀舌为最。这种胭脂与洋红同是以一种蚁虫类动物分泌色素，及其虫体为原料，产于印度和我国云南。

胭脂的原料是一种胭脂蚁的虫窝积久分泌在内的色素。在印度还有一种树为群蚁所依附，日久树身为虫胶所蔽。虫胶中杂有作虫窝的树梗、树皮及虫壳，虫体色紫褐，取下来即为“紫草茸”，用它提取胭脂，其色系殷红带紫的鲜红色，色泽温润。古时

经营者，往往只限福州、杭州两地人，故有所谓“须用福建胭脂”“杭胭更佳”之说。其实闽浙并非胭脂原料产地，而是加工胭脂成为商品来经营的集散地。后改为直接用紫梗汁浓缩调入胶质熬成胭脂膏出售，这是近几十年的事。

现在主要由苏州姜思序国画颜料厂和上海国画颜料厂生产。分片状和汁状两种。使用时，片状者将胭脂膏以温水化开，管装色随时挤即可。

(2)洋红。又称西洋红，顾名思义为外国输入的进口颜料。因古时产于印度，故称“西洋红”。洋红是用胭脂蚁原虫体制成，色泽和胭脂相似而更鲜。因为“紫草茸”是虫壳虫窝，从虫胶中取下，未免有杂质，颜色自然较为深紫，而洋红则是虫体直接制成，质净色鲜。颜料厂曾列为新产品试制成功。西洋红粉入胶制成洋红膏出售改称为“曙红”。用锡管装虽有粉质，尚可使用。目前市面销售的有片(膏)状、汁状两种。使用时，前者将洋红膏以温水化开，后者随挤随用即可。

4. 金属性颜料。

(1)泥金、泥银。是国画色颜料中所用的真正金银颜料，故不受氧化影响，永不变色。古画的“金碧山水”以及人物、花鸟，尤其画佛像常用作勾勒、点描耀目之色。在瓷青、黑笺上用纯金银作书画，不用其他色彩做陪衬，即金碧辉煌，别具情调。泥金银采用黄金白银加工成金银箔，再加胶水研制而成。国内所用金银箔均来自苏州。过去装裱家买存金银箔，用于特定的裱件，如佛经，书卷封面贴金外，亦自制泥金，用于金色接笔。但现在已很少有用金银备料的。泥金、泥银的自制方法为：

在磨拓前，先在碟内沾些胶水，指上蘸些胶水，然后用手指粘一张金箔入碟，顺着一个方向把金箔边粘边拓，拓得被粘住

了，滴入一点清水，可以解开，磨到完全成为泥浆为止。磨金箔要一次磨完,如果洗手重来,不但损失黄金,而且影响质量,磨好后指上余金应用温水洗入瓷盅，注入沸水冲洗几次，把胶质和磨拓时染入的油污灰尘杂质洗净之后，重加浓胶，烘干制成小块，便是泥金、泥银块。用小瓷盅分装泥金一厘，用少量清水化开以毛笔旋转瓷盅，轻轻抹在小盅四周，将微量泥金均匀满布盅内，在将干未干之际用嘴吹气，微凸盅底，使微有罗旋纹凸起，显的饱满，这就是小盅泥金或泥银。画家用时，只要用笔尖略为润些胶水蘸取饱满，就能适合描绘，勾出金线，光亮耀目，非但便当，而且节约，泥金、泥银如入胶作画，用完后须用开水把笔上的余金洗盅内，盅内的余金冲开搅匀，待沉淀后倒去上面胶水，飞去胶水后,盖好保存,以后要用,再加胶水。如长期在胶水之中,泥金、泥银色泽会变成灰暗，则辉碧俊丽的色气尽失，无法挽回。

(2) 铅粉、唇粉、锌太白。都是用不同成分制成的国画颜料中的白粉。国产铅粉是以醋蒸铅化而成的“醋酸铅”，为古代妇女搽面的化妆品以及中药、油漆工业原料，用途极为广泛。它是专业制造的金属化工合成品，用于画面易与空气中的碳分子化合，遇到潮湿产生“泛铅”变为黑色。唇粉是用蛤蜊壳烧灰提粉而成，虽白但含有石灰成分，日久容易泛黄。以上两种都有缺点。现在改用锌太白,其色泽最白,持久不变。制作方法,取粉入乳钵加胶研磨,至胶粉混融、轻细如乳,加水淀去底下粗杂,清头细粉，再加浓胶搪在磁盒四周，待干后启下，便成一片片的片形白粉。因干后内含胶质上浮,表层光亮夺目,细腻洁白,称为‘镜面粉”,用时只要清水化开即可。

用粉接笔还原，必须按原有深浅笔路、笔意一一临写，且见笔见理，切不可用笔乱涂，因为湿时看不出，一经干燥，笔划尽

露，故名家用粉严肃认真，一丝不苟。全色时应先认真学习，然后着笔，白粉用于反托的地方很多，写意画反面，正面局部如已退色，可用粉在反面反托，然后正面按笔迹用稍淡于原迹粉色修补,较为便利。

5. 墨。

主要用于染绫、染纸、旧书画全色、接笔作旧，以其黑色降低色彩的纯度。

墨有松烟与油烟之分。松烟墨用松木烧制，虽黑色深重，但缺乏光泽，只宜写字用。而油烟墨是用桐油、菜油、猪油等动植物油脂烧制加入广胶、麝香、冰片、梅片、金箔等香料,捶打千遍万锤而成,有芳香光泽、经久不变、舐笔不胶、入纸不晕、香味馥郁、书写自如的特色，其高级墨品有名人绘画品题，有古锦纸盒、名贵木盒包装，如曹素功徽墨、胡开文徽墨等，为书画和装裱不可缺少的材料。现代墨汁如‘一得阁’‘曹素功’等也可以代用。

(六)化学药品及其中的草药品

在揭裱和修复旧画的过程中，为了清除画面的霉点、污迹、泛铅及墨痕等疵病，需要常备几种化学药品，主要有：

1. 高锰酸钾。

俗名灰锰氧,分子式是 $KMNO_4$。深紫色晶体，有金属光泽，味甜而涩,溶于水。遇乙醇即分解,主要用作消毒剂、氧化剂、漂白剂、毒气吸收剂、二氧化碳精制剂、水净化剂等。

2. 草酸。

学名乙二酸,分子式是 $COOH_2$。其钾盐和钙存在于酢浆草、酉模草、大黄植物中,通常成冰状物,是无色透明晶体,有毒,溶于水、乙醇和乙醚，用作还原剂和漂白剂，也用于提炼稀有金属

和除去衣服等物品上的铁锈和墨水渍。常与高锰酸钾一起用，以消除画面污霉。

3. 过氧化氢。

俗名双氧水，分子式是 H_2O_2。

纯的是无色的重液体。能与水、乙醇、乙醚以任何比例混和。商品一般是 30% 和 3% 的水溶液,但浓度可达 90% 以上,贮存时会分解为水和氧。在不同情况下，可有氧化作用和还原作用。可用作氧化剂、漂白剂、消毒剂。

4. 丙酮。

最简单的饱和铜，分子式是 CH_3COCH_3。是无色、易挥发和易燃液体。有微香气味。能与水、甲醇、乙醇、乙醚、吡啶等混溶。能溶解油、脂肪和橡胶。

5. 乙醚。

又称二乙醚,分子式是 $C_2H_5OC_2H_5$。是易流动的无色透明液体，有相当爽快的特殊气味。其蒸气能使人失去知觉，甚至死亡。难溶于水,易溶于乙醇和氯仿等,极易挥发和着火。易吸收氧气成为过氧化物。能溶解脂肪、脂肪酸、蜡和大多数树脂。

6. 苏打。

无水碳酸钠的工业品俗名。是无色晶体，露置空气中容易风化而成粉末，有特殊气味。主要用作洗涤剂。

7. 氨水。

是气体氨 (NH_3)的水溶液。氨易挥发逸出,有强烈的刺激气味，通常称做氢氧化铵。

为了使书画作品保存久远，就必须解决诸多技艺问题，如裱件防潮湿、防霉变、防虫蛀、防变型等等。这些都必须依赖中国的传统医学——中药而得以解决,因此,历代装裱家无不将中草药

应用于书画装裱。常用的中草药有：

(1)乳香。唐代张彦远在《历代名画记·论装褙裱轴》中说：“余往往入少细研薰陆香末，出自拙意，永去蠹而牢固，古人未之思也。”这里说的薰陆香即是中草药乳香，以防裱件之虫蛀霉变。

(2)花椒、白矾。明代周嘉胄在其所著《装潢志》中亦载：“先以花椒熬汤，滤去椒，盛净瓦盆内放冷，……却入白矾末，乳香少，……用原浸椒汤煮之。”可留数月，用之平贴不瓦。”

(3)除虫菊、黄连、百部。浆糊中加入除虫菊、黄连可防霉变和虫蛀，据传可以百虫不生，且可长久保持糊性不腐。

(4) 石昌薄。去掉墨污的方法，在有关旧书画揭裱的著作中，宋人所著《墨娥小录》一书记载：“以石昌薄，碎于污处，少顷指去亦妙”。

(5)厚酱。宋人所著《墨娥小录》卷六记“衣上墨迹”说：“厚酱擂碎，涂污处，半日许，沸汤洗之即去，画片上亦同此法。

(6)皂角。宋人米芾《画史》记载：“洗旧画尤为精心，用皂角水浸后再以清水洗上几遍，务使纸墨不动而垢尽去。”

(7)枇杷与皂角。明代周嘉胄著《装潢志》论曰：“如霉气重，积污深，则用枇杷核锤浸滚水，冷定洗之，即垢污尽去。或皂角亦可。”接着又说：“用则急将清水淋解批杷、皂角之余气，否则，反为画害，慎之。洗后将新纸印去水气，令速干为善。”

以上为书画装裱中使用的主要材料。至于画心配用的旧材料，应注意平时收藏保存。一方面对重裱时拆下的有用旧料，不要乱扔，妥善保管；一方面可向当地文物商店采购无文物价值的旧画当材料。

第三章

书画装裱的技术准备

第一节　浆糊的制作、保管与调用

浆糊是书画装裱过程中重要的黏合材料。也是书画装裱优劣及成败的关键。书画裱件出现的虫蛀、霉变、瓦患、翘曲、中空、重皮,无不与浆糊质量和调制、使用有关。因此,历代装裱家和收藏家，都对制糊、养糊、调糊和用糊极为关注。如唐代张彦远在《历代名画记·论装褙裱轴》一章中强调:"凡煮糊,必去筋,稀缓得所,搅之不停,自然调熟,余往往入少细研薰陆香末,出自拙意,永去蠹而牢固,古人未之思也。"明人周嘉胄在《装潢志》"用糊"一节强调:"裱之于糊,犹墨之于胶,墨以胶成,裱以糊就,胶用善，则灵液清虚；糊用佳，则卷舒温适，调用之宜，妍媸悠赖"。由此可知，我国书画装裱早在唐代就对用糊有较明确的技术规则,并对去筋、浓稀度、操作、火候、防腐、防虫等都有具体要求和一套较科学的工艺规程，把浆糊使用适当与否视为裱件质量优劣的关键。因此作为书画装裱者，不仅要善于用糊，而且要善于制糊、养糊和调糊。

装裱用糊，由于地区不同，用料不同，制作方法也各异。大体说，有粉浆与面浆之分。如广东地区是以白芨、鸡脚掌为原料制成胶黏剂作浆糊用,上海一带多以精粉(又称富强粉)制糊,北

方多以小麦淀粉制糊，日本有以梗米、粟米粉、精粉者，也有用小麦淀粉者。

一、粉浆的制作

(一)洗制小粉

又称洗粉，就是将麦粉中的麦皮和所含的面筋等杂质提出,留下淀粉,以备制糊的过程。北方地区因为天气干燥,如果不提取面筋,会使浆糊胶性太强,凝固力过大,且易发酵、发霉、发涨,从而使裱件反卷、招虫并出现霉点。将面筋提出来后,即可有效的解决这些问题。

洗制小粉的方法：用标准粉或精粉（以精粉为佳）1 公斤放入盆内,加适量的水,揉成面团,勿过软或过硬(比包水饺所用的面团稍软一点为宜),过软在洗粉过程中面团容易零碎,不成一体，而过硬又不宜洗粉。面团要反复多揉几遍，面团和好后，可盖上湿毛巾稍等片刻，约 15 分钟左右,称之为‘ 醒面 ”,这样可以使面粉颗粒得以充分溶解，面粉成分有了凝结的过程，洗起来比较顺利。

将醒好的面团放入盛清水的面盆中，用双手慢慢抓洗。注意不要将面团抓碎,双手勿高离水面,以防粉水外溢,边抓边捏和,避免面筋遗落在粉水中,使面团始终保持一个整体。面团在水中抓洗,淀粉便溶于水中,将洗出的淀粉水倒入细箩中,并用手在细箩底部旋几遍，使淀粉水过滤到另一盆中，再将清水倒入盛面团的盆内继续抓洗。如此反复几次,直至淀粉洗尽,剩下的只是面筋为止。也可以将面团放入较薄的白布内扎紧，浸入冷水盆中揉洗，渐渐揉出白汁。将揉出的白汁倒入另一缸内沉淀，然后在原来盆中加清水继续漂洗，至使布包内揉不出白汁

为止。再将布包内的面筋取出，将布包洗净晾干，以备下次用。然后，在洗出的淀粉水里加 2 钱明矾,帮助沉淀,12 小时后倒掉黄水,换上清水,反复几次,直至淀粉上面水变清,说明淀粉筋性已失,即可作为制糊原料。如果暂不需要制浆,淀粉可用水浸或晒干保存,水浸可隔些日子换水一次,防止淀粉发酵变质,冬季则应防冻,称之为“水浸法”。也可以将淀粉取出晒干。为了保持清洁,应在粉子上面罩盖一层纱布,以防蚊蝇停落。刮风天尘土多，不宜置晾。另外，还要特别注意因捂盖或潮热而出现霉变。

晾干的粉子，存入容器里，防其受潮。

(二)配料

为了使浆糊不致发霉,可以加入石碳酸 2 克。为了增强裱件的防霉效力，还可以加一点防霉剂二氧化碳苯。为了预防虫蛀,可以加除虫菊。为了增加裱件的柔软度，或以适度加一点蜂蜜。

(三)制糊,又称制浆,有三种方法

1. 水冲法。

将洗好的淀粉,去掉浮水,用浆棒搅匀,使之成为粥状,就是术语中所说的“浆头”。如果是干性小粉,可按 5:1 的比例用水搭配。为确保制糊质量,在将水与粉混合搅成粥状后,要用细箩滤去粥中的渣滓(如在气温较低的季节里,可在另一面盆中放入热水,将盛浆头的盆放在上面加温,使之达到 40℃左右再浸制,否则不易冲熟)。随后用 3500 毫升左右的沸水用水壶边冲边用浆捧按顺时针一个方向搅拌,直至浆糊由薄变稠并呈乳黄色,停止冲水，但继续快速不停的按一个方向进行搅拌，直至搅拌均匀,浆糊出现小气泡,浆面光亮,用浆棒挑起浆能够拉丝为止。浸制时要一气呵成,不可停歇。停止搅拌以后,浆棒留在浆糊中不要动。如果是冬天,可顺着浆棒浇上一层开水,可继续加温,防

浆糊不熟，并防止浆糊结硬皮，以免使用不便。3小时左右后即可使用，而次日使用最为理想，因为那时淀粉的分子得到充分的溶解。

冲制浆糊要十分注意火候和稠稀度。一般认为装裱所用的浆糊以九成熟为最理想,太熟(过火),浆糊有一层乌光,亦失去黏性;不熟(欠火),浆糊没有光泽,也拉不起浆丝,会影响浆糊的黏度。如果冲制的过稠和过熟，其浆性太大，往往含有小疙瘩，会影响使用。冲制浆糊的生熟程度和稠稀程度也要因季节和地区而异。在气温较高的季节和南方地区，浆糊可冲制的稍熟一点，因较稀和欠火候的浆糊更容易发酵；而在气温较低的季节和北方，浆糊可冲制的稍稀一些，火候稍欠一些，才便于使用。

一般干稀程度，大约每公斤面团用 3500 毫升水为宜。

2. 锅煮法。

取淀粉 1 公斤，按水冲法拌好浆头，使淀粉溶解，特别是干性粉,不要出现死疙瘩,逐渐加清水,不断搅动,制成浆头。用铁锅或其他锅盛水 2800～3500 毫升左右，放置火炉上煮开。水开后先放明矾 4 钱融化，再将捣好的浆头慢慢倒入锅内加热，随倒随搅动。至呈透明状，由稀变稠略呈轻微黄色且能拉起浆丝，即为熟浆。

3. 蒸气冲法。

取淀粉 1 公斤,用 2800～3500 毫升清水搅拌均匀后，插入蒸气皮管，借用蒸气热力吹熟浆糊。为防止烫手，可在皮管头上做一个木把，加热后，要不断的搅动，至使浆头由暗淡呈光亮略呈浅黄色，木棒举起时能拉出浆丝，即为熟浆。

上述三种制浆方法，以水冲法最为方便，一般多采用水冲

法制浆。

(四)浆糊的保养

浆糊冲制好以后，应浇上一层清水，以漫过浆糊为宜，此为“养浆”。在夏天也可割成块状,一块块放在冷水中保存,这样不至于结硬皮。为保持久储不坏，要注意天天换水。夏季天热易发霉变质，可每天换二次或多次水，也可放入电冰箱储存。冬季要保温防冻，因为浆糊一旦结冰，即失黏性，不能再用。

为了保证裱件质量，对浆糊保养要注意清洁卫生，要用纸或罩盖好，不得有杂物落入，取用时要用干净的竹启子从上面劈取一层切取。不可用手乱掏，以防懈浆。

(五)熟浆糊的调配方法及水量的比例

书画装裱用的浆糊，需要根据各道工序的不同需要，调成稠稀不同的浆糊方可使用。为此，我国古代装裱家对浆糊的选用和调制十分重视。《装潢志》谓“糊用佳,则卷舒温适,调用之宜,妍媸悠赖。”意为浆糊用的恰到好处,书画裱好之后,不论卷拢或展开，都会平滑爽直。于此可见，浆糊的调和运用是否恰当直接关系到裱件的优劣。

调配方法：取熟浆糊放入盆内，用木棒捣碎至无块时，加少量的水再捣，并搅拌使水和浆糊完全融合，再加水搅拌。不要一次倒入很多水，以至于搅拌不匀出现疙瘩，不好使用。根据不同工序的不同需要加适量的水，调配出稠稀不同的浆糊以备使用：

浆糊配比表

浆糊(克)	水(毫升)	用　途	备　注
500	100	托绫、绢、锦绫、锦	
500	60	镶活,装天地杆,贴签低、角绊、包首	
500	500	托绢本画心,绢包着	

500	650	托破绢本画心	
500	1100	托破纸本画心	
500	1200	托册页底子	
500	1800	托一般纸本画心托染色纸镶料	
500	1800	托高丽纸	
500	2100	托一般生宣纸	
500	2300	托画轴覆背纸	
500	2500	托手卷覆背、覆手卷	
500	2900	托棉连	

此图列举的数字仅供参考，在工作中要看托裱件是生纸还是熟纸，是生绢还是矾绢，根据托裱件的厚薄及吸水性能去调配适当的浆水。比如，托画心或托染镶料，如果用质地厚实的纸和绢及矾性足的熟绢熟纸，用浆则需稠些。如果画心质地薄而松，如高丽纸、棉连纸、一般生宣纸以及托手卷、上覆背，浆水则要稀些。不论是托料纸、托心还是覆背，浆糊的稠稀度一定要调制适中，过稠和过稀都会带来不良的后果。那么调制的浆糊以什么为标准呢？以浆水为例（0.5 公斤浆糊 +2400 毫升清水）：一是直观浆糊的稠稀度，用排笔在盆内搅匀浆水，因为调制后的浆水容易沉淀，用时要先以排笔搅匀，在提起排笔时，下流的浆水，以形成一种帘状、似半透明的薄粉皮为最佳；二是用手指试一下刷在宣纸上的浆糊是否有一定的黏度；三是凭排笔刷在宣纸上运行时的感觉，以不滞不滑为好。

调制浆糊时，要注意随用随调。在气温较高的季节里，一旦过夜，便容易发酵变质，失去黏性。冬天过夜的稀浆糊则会明显变稠，使用时不可凭直观现象掺水，而应检验其在使用时的感觉，适量掺水使用。

由于粉浆没有麸皮，杂质少，黏性适中，加之剔除了面筋中所含蛋白质成分以及葡萄糖成分，不但洁净适用，还减少了虫蛀机会，适用于北方地区和新画装裱。

二、面浆的制作

直接用面粉制作的浆糊,称之为‘面浆”。

(一)面粉的选择

以精粉为佳，因其麸皮少，所制浆糊无杂质。富强粉也可，其他等级的面粉,须经细箩筛,去其麸皮,否则,所制浆糊呈黄色,用其托绫、绢料会呈现出若干小斑点。面粉受潮之后,便失去了应有的黏性，不宜选用。

(二)面浆的制作

将 1 公斤精粉放入一般的饭锅内，加入少量的清水，搅拌，使面粉充分溶解。可以逐渐的往里加水,不断搅动,最后打成稀粥状,这就叫捣‘浆头”。直接放在炉子上加热,火不要太大,用慢火加热,不停的搅动,浆头逐渐开始变稠,按顺时针方向快速搅动,一直搅到浆糊变稠、微黄发亮、能拔丝为止,然后用清水养起来备用。

这种制浆方法简单易行,免去了洗粉等许多麻烦。但是,面浆未去筋,黏度大,搅动时需要多用气力才能搅匀。另外,容易糊锅,要注意火候,避免糊锅。

面浆也可以使用粉浆的冲制方法制成。浆糊的保养与粉浆相同,熟浆的调配与同等的粉浆略稀一些,因为面浆黏度大、性暴,比较适于阴雨的南方地区和旧画揭裱。另外,黏合个别质地厚、面积大的画件,亦可取得满意的效果。

第二节　基本功的训练

书画装裱是一项技术性比较强的工作。不论是新画装裱，还是旧画揭裱,都需要具有严肃、认真、耐心、细致的工作态度，还需要具有一定的基本功。

书画装裱的基本功，包括工具的熟练掌握、材料优劣的识别、选配、加工，还要能根据画心的实际情况进行托裱和修补，并能知其品式及配色、操作有条不紊,以使成品达到软、平、薄、光、整齐美观的要求。上述几点在其他章节里分别论述。这里只讲述以下内容：

一、排笔功

排笔是化水润纸、刷浆托画、托纸、托绫绢、染纸、镶覆的主要工具。排笔的基本功一般包括执笔、行笔、润纸、刷浆几个方面。

(一)执笔

一般以右手执笔，方法为：手握笔杆上端偏右部分，使笔右角置于掌心下部，大拇指和食指夹住笔杆，其他三指紧挨食指的一边，拇指向外挺出，四指向内压紧，做到手执笔杆要实，笔在掌心要稳，运行时手腕要灵活有力。

(二)行笔

有排笔化水和刷浆水的运行方法，分全笔触纸、局部触纸和全锋直线划刷三种：全笔触纸，是使排笔全笔一齐接触纸面，把平笔杆微向外斜，大面积的刷向上下左右各部位；局部触纸，是将排笔前头的五六支笔锋接触纸面，后面的若干支笔提起，

用于小面积刷浆；全锋直线划刷，是使所有笔锋一起着纸，只向裱件左右或上下垂直的角度行刷。

行笔顺序：不论裱件大小，都要掌握一种规程，即先从中间刷开，再刷向四面，行笔如写“米”字形，由里向外慢慢刷去。也可以从纸的右端开始，慢慢刷向左端，一笔接一笔，不可脱空，不可东刷一笔、西刷一笔，笔距以每笔四五寸宽为宜，不要把笔距开的太长，因为笔距开的太长，就容易刷出夹皱，影响裱件质量，同时还要注意将大气泡及时刷平。

排笔行笔规纳起来有十法：

1. 侧锋：排笔左或右略倾斜运行。
2. 顺锋：排笔向下运行。
3. 逆锋：排笔向上运行。
4. 摆锋 排笔左右、上下摆动。
5. 揉锋 排笔上下、左右运行，短距离、小范围挤压笔锋。
6. 拖锋 排笔卧身 20°，自上而下或自左而右拖行。
7. 翘锋：排笔一端向上或向下翘起，用其后或前部轻摆。
8. 立锋 排笔直立，自上而下（竖向）或自左而右（横向）划行。
9. 提锋 排笔直立，以笔尖触及纸面。
10. 啄锋：排笔直立向下轻啄。

（三）润纸

润纸是裱件未上浆前先用排笔化水使纸张由干燥变为湿润的一种方法。纸的结构有松有紧，遇湿就要伸张，纸的吸水能力越大，伸张能量也就越大。如果使它吸收一些水气，伸展一下，就要避免在上浆时由于纸受湿迅速伸展而发生折皱。这种润纸法，行话叫做“化水”。润纸的具体操作是 把纸正面向下，平铺

在画案上,一手拿起排笔,一手按住纸张,然后用排笔沾些浆水（沾水不宜过多，如水过多可在盆沿上篦一篦，不仅减少些水分,还可以把笔毛调理整齐,便于使用),按行笔的方法,在纸上轻扫一遍,开始行笔要轻要快,逐渐变为重和慢,使整张纸都得到湿润。行笔中要避免重笔和空笔，以免干湿不匀。

（四)刷浆

刷浆是裱画的重要工艺。刷浆的功夫是否过硬，直接影响裱件质量的优劣。刷浆的具体要求是 以行刷挺健着实,整张纸刷得均匀。干湿适中,宁干勿湿,恰到好处,不漏浆为原则。

刷浆的方法：用左手夹住湿润好的画心或托纸，轻轻地抖动一下,使纸离开案面松松气,然后掀起纸的一端,右手执笔沾些浆水。在沾浆水时必须将盆里浆水调匀（因浆水容易沉淀），然后再将笔提起（在盆沿上篦一篦，以提起排笔不滴浆水为宜),悬肘行刷上浆。小幅画心一般可以从纸的中间开始，第一刷应是立锋上下直刷,将画心“ 定位 ”,然后从第一刷处以“ 米 ”字形方向，由里向外慢慢刷去。以不把皱折包在画心中间为原则。也可以从纸的右端开始,慢慢刷向左端,用侧锋行刷,右手刷浆,左手掀起纸的一端抖风,以免纸打折。刷平全纸以后,用顺锋和逆锋从左至右,上下推拉一遍。把多余浆水挤出纸面。侧过头来,朝头逆光的方向,从斜面检查一遍,如果全纸发亮,说明上浆均匀,如有暗路,或有飞白,说明有漏浆之处,即用摆锋补刷,达到干湿程度适中。最后,用小镊子将纸上的笔毛和其他杂物取出,以保证裱件质量。否则,日后裱件将会在有杂物之处折断。

刷浆水时，切忌排笔含浆水太饱和反复在纸上运刷。因为排笔与纸摩擦次数过多,一是易刷起纸浆,二是易刷跑墨色,三

是容易将纸刷破。应在开始行刷时，用提锋，以排笔尖端接触纸面,接触面要小,行刷要快,以免水分过多。越往后,接触纸面的面积可以大些，用顺锋或逆锋行刷。行刷逐渐放慢，直至用完笔内含有的全部浆水。如果还没有刷完，可继续沾浆水再刷，方法同上，以免画心或托纸上浆过湿。

连四纸、棉连纸都极薄,吸水性能也很强,单纸上浆时,如果排笔掌握不好，容易使纸粘起刷破，可以先用喷壶喷水湿润一下，使其伸展，然后再上浆水。如果纸面有气泡，可将排笔竖起，用立锋把气泡从边上赶出，把纸刷平、刷实，以不起折皱为原则。

二、棕刷功

棕刷，为托画心、托背纸、上覆背时上纸、排实、洒水所必用。棕刷的基本功，一般包括执刷、行刷、贴墙几个方面。

(一)执刷

执握棕刷，要从棕刷边的偏上部入手，用手的虎口夹住刷身的上方，手指伸入刷身，拇指和其他四指分开两边挟住刷身。五指用力一致运行时，要在手背的带动下，使手背与手腕成直线，手腕与台面平行，行刷时，手腕的运动要与行刷的快慢协调一致。重力时运用臂力，轻掸时使用腕力。

(二)行刷

棕刷的运用可分为刷、排、贴、运刷十法。

1. 竖刷 上下运行(前后稍倾斜)。
2. 横刷 左右运行(直立或稍倾斜)。
3. 飘刷：向一个方向短距离排刷。
4. 墩刷 直起直落。

5. 斜刷 前后倾斜 30。左右长距离运行。
6. 蹬刷 刷身 70°左右手腕轻抖动，以刷须向外蹬刷。
7. 抿刷 刷身 50°左右，以刷须轻压。
8. 立刷：刷身直立小范围朝一个方向运刷。
9. 推刷 刷身向里倾斜 20°斜握刷柄向前平推。
10. 甩刷 捏住刷柄,上下甩洒清水。

其中“刷”是上托纸、上画心、上覆背的用刷初步工序。在上托纸或上画心时，如果画面平整不褪色，可用竖刷长刷，即拉长刷路，一上一下，连续行刷。注意拿刷要正，行刷要扎实平稳，轻重适宜。切忌行刷时，刷锋一头高一头低，飘浮不实，以及漏刷，要避免出现皱折。如果画面不平出现皱折，要采用飘刷，顺起皱的方向短距离排刷，手腕抖动，快速运行，刷开皱折。较大面积的皱折可重新揭起托纸重刷。

“排”也称“排实”是补刷上托纸或上画时的不足。目的是使托纸或覆背纸互相黏合更加牢固，使用竖刷或横刷，上下左右排实，用力要比上托纸大些。无论是采用竖刷还是横刷，都要用力适当，用力过大容易刷破托纸，用力过小、排刷不实以后容易出现重皮现象。

如果上浆时，水分太多，排实时要垫吸水用纸，吸去水分，避免过于潮湿被棕刷刷破。如果上浆时水分过少，要用棕刷撒上一些细水花，以免排刷不实和排刷时发涩把纸刷毛。再是排实时只能在托纸或覆背纸上进行，不可用棕刷直接触及画心，以免刷破画心或造成跑墨走色。必须在画心正面行刷，可在画心正面垫一层干纸在上面排实。

不论是纸与纸、纸与绢或绢与绢，能否黏合牢固，一方面浆糊的稀稠度要合适，上浆时无漏浆，更重要的一点就是用棕刷

时是否能排实。周家胄在《装潢志》“用糊”一节中写道“:良工用糊如水，止在多刷。刷多则水沁透纸，凝结如抄成者，不全恃糊力矣。”黏合的牢度,是靠排实的好坏,如排实好,无漏排,能使纤维与纤维结合的坚固，经久不空壳。

(三)贴

是指经过托的画心或裱件，在四边搭浆后，用左手的拇指和食指的侧面夹住纸左上角，用右手拇指和食指夹住棕刷，中指、无名指和小指压右角上，将托纸或裱件向前轻抖，随之便脱离裱台。把纸或裱件贴到墙上时，先从纸的右上角开始，用棕刷的左上角，压住托纸或裱件的废浆口边，然后将中指、无名指和小指松开，将棕刷右下角顺势抿向托纸或裱件的废边上口，把浆口压实，用墩刷将上口封好，接着一段段交替贴牢左右两边，最后贴牢下口,并用棕刷统墩一遍。

三、裁刀功

裱画的每道工序都离不开用刀，裁切纸绢绫锦、挖配镶料、刮口、方心、方裁等,要求裁出的边口光滑利落,不毛、不拖、不跑，这就要具备熟练的裁刀功。一是要刀子快，二是要有正确的操作方法。

裁切，包括执刀和行刀。

(一)执刀

以右手执刀为例，要把刀尖指向前方，大拇指贴在刀的平面上,食指、中指、无名指贴在刀的斜口一面,刀柄放在右手的虎口上，大拇指和食指握刀，中指和无名指护住刀口，小指略近裁板，使行刀时有数。

(二)行刀

行刀时，刀要垂直，刀平面处紧贴尺板，刀尖触纸、绫绢等料。用左手大拇指和其余四指分开按紧尺板，行刀时尺板切勿扭动，以免裁刀走偏方向切坏裁尺（俗称跑刀）。在行刀的过程中，对一刀裁不完的长边，裁切需要挪动尺板或实物，再下刀前要认清看准，然后下刀要直而连贯，不能出现缺口或小尾巴。在实物上下不能看出挪尺的痕迹。因此在裁切时，尺板一定要位置放的准，按的紧，动刀前要慎重检查方位，确实无误方可下刀。刀的左边要靠紧尺板的边沿，刀尖略按下，由右向左，逐渐裁切。边口要裁切得边口整齐，为裱件边口直齐打下牢固的基础，如果裁切的纸料是极薄的单纸，裁尺容易移动，为避免失误要在单纸下面垫上几层纸合裁，如此可取得较好的效果。

四、合纸

合纸，就是将二张宣纸黏合在一起的过程。通过合纸的训练，能够熟练的掌握排笔功和棕刷功，为装裱、托画心、托镶料、上覆背打下坚实的基本功基础。

宣纸，由于原材料的不同，性能的差异，在合纸的训练中应区别对待。

(一)托仿绫纸

仿绫纸是一种图案花纹像花绫的纸料，所以称仿绫纸，比一般宣纸牢度好，但吸水性较差，是全纸镶的一种理想材料。

1. 托前准备。

(1)配托纸仿绫纸的规格为 83cm×62cm 。托纸应裁配比仿绫纸四周大出 06cm 的迁安纸数张。迁安纸是一种桑皮专门装裱用纸，虽然质地较粗糙，白度较差，但纸的拉力较强，适于初学者基本功的训练。

将数张迁安纸一张张卷收起来。从第一张开始，先将一端折叠一小段,形成双层好卷。开始卷时要尽量卷的实一些,这样卷起来挺括。然后，一张接一张卷起来备用。

(2)调兑浆水。取制好的浆糊 500 克,放入面盆内,兑 2100 克清水,但不要一次倒进,第一次少倒一点,将浆糊捣碎,逐渐往里加水,使浆糊溶解于水中。然后,在另一盆内放一细箩,将浆水倒入细箩内过滤,倒掉没有溶解的余浆,将浆水搅匀备用。

(3)准备好排笔、棕刷、镊子、搌布、浆油纸、浆刷。

2. 合纸。

(1)润纸。仿绫纸吸水性能较差，采取一般的化水润纸方法不适用，应洒水润纸。方法是：将一张仿绫纸横身反扣在案子上,靠近案子边沿便于操作,用棕刷沾清水,先在盆内甩一下,避免大小点落纸,再向仿绫纸的背面甩水,水点要小、要匀,不可太湿。然后,将仿绫纸折叠成 10 cm 宽放在一边闷润。用相同的方法,依次闷润 5 张仿绫纸,可以摞在一起,这样闷润的比较透。

(2)刷浆。将摞在一起进行闷润的仿绫纸翻过来,使第一张仿绫纸在最上层。取下第一张仿绫纸，将其伸展，平放在案子上，先用棕刷将其刷平。仿绫纸经闷润后，一般已经伸展开来，比较容易刷平。然后,用排笔沾浆水进行刷浆。具体方法采用排笔功的基本要领。由于仿绫纸经闷润已经吃进部分水分，刷浆时应按宁干勿湿恰到好处的原则办理。浆水不可太稀，排笔沾浆水不可太多,刷完浆后,上下推拉一遍,检查是否有漏浆和排笔毛。如发现暗路,说明有漏浆,应补刷。有排笔毛和其他异物，应用镊子将其清除。

(3)上托纸。用左手执卷好的迁安纸，先伸展开一段，其宽度约与仿绫纸宽度相等。执纸的方法是，左手的拇指与食指在

前,其余三指在后,握住托纸。右手捏住托纸的右下角,预先将托纸的右上角,沾一点浆水。双手将托纸提起扯平,移到仿绫纸上面，先落下托纸的右上角与仿绫纸右上角对齐，慢慢落下托纸上边与仿绫纸的上边平行着案，但不要使整个托纸落下。托纸对齐后,将托纸的右下角落下,同时将托纸提起上边,用棕刷将其右边固定,开始刷合托纸,边刷边伸展,将托纸全部覆在仿绫纸的背面,然后排实。排实重在“实”字,运刷不要发飘,不要漏排,否则容易干后重皮。

排实时,如果发现过湿,应垫报纸排实,以免刷破托纸或排实用力不够。如果发现过于干燥，应洒些水花在背纸上，再排实,以免刷起纸毛。

(4) 拍浆上墙挣平。托纸经排实后，在托纸四周垫浆油纸(简称隔糊),用浆刷拍浆(浆口宽 1cm 左右)。拍浆顺序为自左边开始经上口，从右边转到下口，然后在下口中间放一宣纸条(2 cm×4cm),作为“启子口”,以备下墙时插启子用。上墙时,用针锥挑起托纸的右下角,并用拇指、小指与其他三指夹住然后顺势上斜掀起托件的右边，用右手的拇指和食指持棕刷，用其余手指夹住托件另一角,用棕刷将托件提起,向前轻抖,随之将整个托件提起,贴于墙上。先从右上角开始贴牢上口,以棕刷向着托件煽上几下，使托件平服地贴于墙壁上，接着一段一段交替将左右两边贴牢。用棕刷从下口向里煽风,使托件鼓起:一则是为避免托纸中间贴于墙上，二则可以检查四周是否有漏气的地方，三则减少裱件的拉力。最后贴牢下口，并用棕刷统墩一遍。

(二)托背纸

将两张四尺单宣托合在一起,以备覆背之用,称之为“托背

纸”。初学者采用二张迁安纸比较适用，迁安纸拉力强易掌握，是初学者训练基本功的好材料。

背纸,二层单宣组成,第一层为面子纸,第二层为底子纸,将底子纸一张张卷起备用。

1. 化水润纸。

将面子纸横身平铺在案子上，用排笔刷沾少量浆水，轻扫一遍面子纸的背面，使其伸展，然后双手掀起面子纸的右端抖空。

2. 刷浆。

右手持排笔在浆水内搅动，使浆水均匀（浆水中的粉浆容易沉淀),然后在盆沿上篦一篦,以防笔内含浆太多,再从面子纸的右端，以左手掀起面子纸的右下角，右手持排笔，从面子纸中段向里 20cm，由左向右刷，刷出面子纸进行定位，最后向上下斜刷，将面子纸的右端刷平。随之，左手夹住面子纸的左边中段，使面子纸离案,右手持排笔刷,调换方向,由右向左中间运刷,刷距不可太长，15cm 左右即可，以免刷出皱折。然后，向上下斜方运刷一段段刷平，按相同方法，逐渐向左边推进，直至全部刷完，再由左向右上下推拉一遍，把多余浆水推出纸面，逆光检查一遍是否有漏浆和其他杂物，及时补浆和清除异物。

3. 上托纸。

上托纸就是将备好的地子纸覆合在面子纸的背面，其具体方法与托仿绫纸上托纸相同。

4. 飘干。

上好托纸的背纸，不用上墙挣平，因为上覆背时还重新在背纸上刷浆水。飘干，可以贴在墙上进行飘干，也可以用晾竿挑起进行飘干。

(1)贴墙飘干：在背纸的右端抹 2cm 的稠浆糊，用针锥挑起

右下角，用左手夹住。右手持棕刷顺势将右端提起并同时夹住背纸的右上角，然后提起背纸贴在墙上，只贴牢上口，其余三边不必贴，进行飘干；再将第二张、第三张……依次贴上，每张高贴 10cm。这样，一个版面可同时飘干数张背纸。

(2) 晾竿飘干：上好托纸以后，不用在四周抹浆糊，用一晾竿，放置背纸中间，将背纸右端对折到背纸的左端，用左手持晾竿慢慢挑起背纸，置于晾架上进行飘干，同时晾架上可晾数张背纸。

不论采用哪种飘干方法，飘干后取下卷起来，用纸条封好，注明背纸尺寸，以备覆背时选用。

(三)托色宣

色宣是各厂家染制好的竹料镶料用纸，色宣纸薄发脆，吸水性能差，拉力较差，通过托色宣能进一步提高合纸的技能。

1 化水润纸。

色宣吸水性能差，化水润纸时，排笔刷尽量少沾浆水，在排笔刷似干非干的情况下，轻刷色宣润纸。色宣着水稍微一大就容易破，也可以洒细小水花，然后，折叠闷润。

2 刷浆水。

双手从右端提起抖空，使色宣松一松纸身，让其伸展，然后左手提起纸的右下角，右手持棕刷从右端中间向里 10cm 处下刷向外刷浆。运刷要轻慢，不能与刷迁安纸那样快而有力。然后，向上下斜方向刷浆，逐渐将右端刷平。如有皱折，可轻提色宣，将皱折刷开，不要用排笔刷拍打色宣，以免刷破。色宣吸水性能差，刷浆后当时看似平整，过段时间会因吸水而开始伸展，所以容易出现皱折。这时马上提纸，容易将皱折刷开，时间略长提纸就容易破裂。所以，刷浆时不要急于向前推进，等出现的皱

折被刷平后再继续向前刷浆。这样一段段进行不易刷破，刷距不应大于 20cm ,便于掌握。全部刷完浆水后 ,再轻轻自左向右推拉一遍，清除其背面异物。

3、上托纸。

其具体方法与托方绫纸上托纸相同。

4 上墙挣平。

色宣托制以后上墙挣平，其具体方法与托仿绫纸上墙挣平基本相同 ,只是色宣纸薄 ,拉力差 ,上墙时容易出现撕裂现象。应先准备好一条四层的报纸或宣纸，宽约 10cm，长与色宣的宽度相等，将色宣右下角用针锥挑起，顺势将色宣的右端掀起 15cm 折向左面，在原位铺上备好的纸条，然后将折起的色宣放回原位，搭在纸条上面起案上墙。这样比较保险，因为左手接触的色宣和右手棕刷挑起的色宣部分都已加厚，不易破损。

第四章

托 画 心

画心,又称“画身”“画芯”,俗称“画片”或“片子”。不论是书法作品，还是绘画作品，凡是尚未托裱的统称为画心。

由于中国书画是经水、墨和颜料在宣纸或绢上烘托渲染完成的,多呈现皱波状,既影响书画效果,也不便观赏。经过托合宣纸之后,画心平整如板,更富有神采。

托画心,简称托心,古时还称其为“小托”,是装裱工艺中最基础也是最重要的一道工序，其质量的优劣直接关系着书画的生命,故人们常称托纸为“命纸”。

由于画心载体有纸和丝织物的不同，可以根据不同的载体，选定不同的配料和不同的托心方法。

第一节 纸本画心的托法

中国书画绘制在纸本上的称之为纸本画心。纸本画心又有生宣、熟宣之分,赤金、散金、蜡笺、粉笺之别。由于纸的性质不同以及其吸水性能的差别，应分别采用不同的托法。

一、生宣画心的托法

(一)托前准备

托前准备，主要分为验画心、备托纸、调浆和搞好设施清

洗。

1. 验画心。

所谓验画心，即检查画心的新旧程度、纸的性能以及是否跑墨走色、尺寸大小、印章、字角、画意是否位置适当，对于装裱有无防碍，然后根据不同情况制定相应托裱方案。

(1)生宣画心又有单宣、夹宣、重单宣、罗纹宣、玉版宣和皮棉连等不同质地之分，其性能也各不相同。诸如拉力强弱、吸水能量、伸展幅度。尤其是对一般棉料单宣和竹料单宣以及极薄棉连之类拉力较弱的画心，更要引起注意，在托裱过程中要加倍小心，谨慎从事。

(2)检查墨色的牢固情况，如大红、大绿、洋红、黑等。其简便方法，就是用食指蘸少许清水。在浓墨处或重色处，按一下看手指是否有墨和色，如有墨色，托时肯定跑墨走色，必须进行处理。如果是绘画作品，可先在背后涂一层极薄的浆糊，等干后再托。也可用淡胶矾水圈画心的办法解决，或在跑墨走色部位的反面，涂淡胶矾以求固定。如果是书法作品，可采用‘包蒸法’处理。方法是，将画心折叠，用不宜透水的牛皮纸包好，或装入牛皮纸做的大信封内，于笼屉内放一木块，将包好的画心斜靠在木块上，以便在蒸的过程中，使水蒸气很快顺流下去，以免渗入书画片中，开锅后蒸上 30～40 分钟，取出晾干，然后方可进行托裱。但绘画作品，切勿使用‘包蒸法’处理。

(3)检查画心有无需要挖补的情况，诸如盖倒了印章、题款不规范、有严重的污染或写错的字等；有无与画面构图无关的颜色，诸如炭条、铅笔痕迹和其他浮污，如有，要在着水之前擦拭干净，因为这些污物一旦着水即难以去掉。

2. 备托纸。

托纸,即托画心所用的宣纸。为保证‘托心’质量,托纸应选质地细腻、厚薄均匀、无褶皱的上好宣纸。含有沙粒或其他杂质的次宣纸、熟纸、大罗纹纸和吸水性能差的纸,均不可作托心纸使用。特别是名贵字画,更应该选用上乘净皮纸作托纸。切忌使用机制纸进行托心或覆背,使用此纸不仅会大大降低书画作品的收藏价值,而且会给以后书画揭裱带来极大的困难,以致无法再行揭裱,由此造成本来可以流传后世的文物“画以命绝”。为有效备好托纸,需抓好以下四个环节:

(1)配托纸。具体要求:

①根据画心的厚薄程度,选用不同厚度的宣纸,如画心的质地为单宣,托纸也应采用单宣 如果画心为夹宣,托纸就要先用较薄的皮棉连 如果画心为极薄的皮棉连,就要选用较厚的重单宣;画心质地为拉力很差的书画纸,就要配以拉力较强的皮料纸,否则画心会挣裂,从而造成难以挽回的损失。

②要根据画心的规格、尺寸,使托纸的四周比画心各大出约 3.3cm 的余地,叫做‘托心余边’以便画心托好后,上墙作浆之用。

③画心的托裱应尽可能不使中间有接头。如果画心较大,托纸小于画心尺寸,可采用拼接的办法处理,但托纸的纹理衔接横竖要一致,否则会因纹理横竖不同、收缩程度不同而影响所托画心的平整。

④根据画心的规格、尺寸,配以 3.3 cm 的宣纸条,以备做软局条用。

(2)方裁托纸。

由于整刀的宣纸边口都印有红广告色——“加印”四边也不整齐,用来托画心,边口印条的红色常会渗到画面里面,而如不

方裁正齐,纸与纸的接头也会拼接不直,影响美观。

(3)清除纸面杂物。

由于宣纸上常有些小颗粒或草梗等物,如不清除,在合纸排刷时,会戳破画心纸或出现暗脏,影响裱件的艺术效果。清除的方法是,把方裁整齐的宣纸,平放在裱案上,用小笤帚轻扫正反面的杂物,如有的颗粒不易去掉,可以用刀尖轻轻剔刮,但不要将纸刮破。

(4)将宣纸卷起来。

为了便于上托纸,把扫净配好的宣纸正面朝下一张接一张的卷起来备用。初学时为方便起见,可用一根细而长的直棍将画心卷起来,使之又紧又齐又园。

(5) 方裁局条:裁 2.5cm 宽与画心长度相等单宣纸几条备用。

3. 调浆。

即调理浆糊的稠度。托生宣画心,一般按 500 克浆糊对 2100 毫升清水的比例调和,具体要求及调制方法可按"制糊"一节中有关要求办理。

4. 备工具。

将排笔、棕刷、浆刷、浆油纸、吸水纸、针锥、镊子、毛巾备齐,将浆水盆置于裱台右边。

5. 擦裱台。

将干净的湿毛巾对折平放裱台右端,自身前的台边开始,逐渐地向里擦拭,待擦至臂长所不及时,再左移返四台边,继续向里擦拭,直到全部擦净。

将毛巾对折平铺一是擦的面积大,二是便于把遗留在裱台上的纸屑拢聚起来。

自台边向里擦拭的方法,是从装裱工作的实际情况考虑,它可以避免台边的余浆(色)沾污衣服。

(二)托画心的程序和方法

为保证托心质量,要根据画心纸的不同质地、墨色和画的新旧等情况，分别采用湿托和干托。

1. 湿托法。

湿托,又称"直托""平托",是一种简便易行而又比较理想的托法。凡是墨色不易润化脱落的画心,均可采用湿托法。湿托的画心比较舒展牢固，墨色表现比较充分。其工艺流程分为方心、化水上浆、上托纸、上墙挣平等四个步骤：

(1) 方心。方心前,铺好裁板,磨快裁刀,准备好木尺和针锥。裁切前，要先检查画心本身是否方正，因为有的书画作者,在书写或绘画时,书画用纸本来就存在上下不一的情况,这样的画心方裁时，稍为不慎即会切损画面或画上的款印。为保证方裁质量,方裁时,宜先将画心按 45°折叠一下,但不要压死,免得出现死折,再从另一头按 45°折叠,画心就平整了。然后,将备好的裁板垫放在裱台的边沿上,将画心正面朝上铺在裁板上,第一刀先裁靠近题款、押角章或书画比较靠近边际的一边(这一刀裁切的线称为基准线),然后,将画心上边对折到下边来使已裁的一边对齐,在未裁的一边依据画心的宽度,用针锥扎眼作记,再将画心展开，用木尺依扎下的针眼，两点成一线，将另一边裁齐。再将裁齐的两边合到一起对齐,上面压木尺,并向前平行推动，观察心子中间拱处两侧是否平行一致。如有扭动或不一致之外,可稍加调正,然后在未裁的两边边际扎眼作记,再舒展开,依扎眼将未裁的两边裁齐。这样一般即可方裁齐正，但要分别将其上下左右对折一遍,检查相对边际是否相等,如有偏差再方

裁一遍。

方裁画心应注意以下几个问题：

第一,方心一定要正齐,务必使画心的四角成直角。因为画心方裁不正，会给齐边带来困难，并影响裱件艺术效果。

第二，严防伤及画心边沿部位的题款及印章，以免造成难以补救的后果。

第三，方心必须一张一张的进行，不可为了省工把规格相同的画心摞起一刀切下，因为一旦误伤画心内容，后果会不堪设想。

第四,遇有画心不规范、题款和押角章比较靠近边沿、如求方正便伤及题款和印章的情况,一般做法是 舍其方正,保全画面,裁时将画心切成梯形,待镶活时,以镶料补之。

(2) 化水上浆。将方裁好的画心正面朝下，画首在右，反铺在干净的裱台上，喷洒少许清水，或直接用排笔刷蘸少量浆水轻轻地用笔尖刷一遍，使画心潮湿一下，也可以折叠起来稍闷一会儿使画心舒展开来,以便于刷浆糊并防止起折皱。然后,用排笔从画心中心向四面刷浆水，也可以从心子的右端开始慢慢刷向左端，其具体方法按排笔功讲述的去做。待画心全部刷匀浆水后,将画心四边的余浆擦净,再用通天笔(大羊毫)沾浆水沿画心四边口刷上 3.3 ㎝ 宣纸局条压 0.2㎝，压缝宽窄要均匀一致,先上下,后左右(这种局条称之软局条)。全部刷好刷匀后,再上托纸。

(3)上托纸。上托纸是在浆水刷好后，用棕刷将托纸刷于书画的反面。方法有两种：

一是用左手执卷好的纸卷，先将卷好的纸伸展开一段，大约与贴过局条的画心宽度一样长短，使托纸上边与画心的上边

局条平行着案、托纸的右边与画心的右边局条对准后,右边先着案子,右手执棕刷先从中间向上下两边定位,左手随即将托纸轻轻地提起,右手用棕刷刷纸,左手同时将卷好的纸逐渐展开,将托纸全部覆在画心背面，与画心完全吻合在一起。如果一张托纸不够,可在两张纸接缝时用排笔刷上一条窄浆缝,再把另一张纸接托上去。接缝一般在 0.2cm 左右,切忌过宽过厚,免得上墙后挣裂。

二是把托纸对正画心覆盖在上面,用鸡毛掸轻掸托纸,使托纸吸收一些水分,然后提起托纸,对正画心四边,用棕刷上纸,托纸润潮后再刷牢在画心上，比直接刷上较为舒展。注意使用棕刷时用力要轻,手腕要灵活,避免刷皱刷破。上完托纸后提起画心,擦净裱台,再平铺一张干净平整的吸水纸撤潮,将托件画面朝下展开于纸上，从中部开始排实。这样做不但能吸走多余的水分，增强了画心与托纸的密实度，还可以将小皱折随之排开。最后撤去吸水纸,将画心刷平于裱台上,进一步排实。排时要用力适当,以免损坏托件,横竖都要排,不要漏排,以免日后出现重皮现象。托纸接缝及画心的镶缝要垫纸用棕刷墩刷一遍，将接口部位的水分吸去一部分,这样可以防止画心上墙挣平时,在接口处挣裂。

(4)上墙挣平,又称“上挣子”。画心上好托纸排实后,在四周废边处垫隔浆油纸(简称隔糊),用浆刷搭浆(浆口宽 1cm左右)。搭浆顺序是,自左边开始经由上口、右边转到下口。然后,在下口中间插入一宣纸条（2cm×4cm)作“启子口”,留备下墙时插启子用。上墙时,用针锥挑起托件右下角,用左手拇指、小指与其他三指夹牢,然后顺势斜掀起托件,右手持棕刷顺势将画心托起(用右手食指背和其余三指夹住画心另一角)。待两手之间

平直时,向前轻抖托件,随之将托件提起,贴于墙上。先从右上角开始贴牢上口，以棕刷向着托件煽几下，使托件平服地贴于墙壁以后，接着一段段交替将左右两边贴牢，用棕刷从下口向里扇风,使画心鼓起,并用棕刷统墩一遍。这样,一则免得画心中间贴于墙壁上；二则可以查看是否有漏气的地方，如有漏气，应用棕刷将漏气处贴牢；另外还可以减少托件的拉力，避免绷裂。

如果是较大尺寸的画心、可拼接的画心和托纸有接缝的画心,为了安全起见,经过排实后,可以不直接上墙挣平,而是先用晾竿挑起晾干，或在一边口上搭浆贴于墙壁飘干。待托件晾干后,取下来在背部喷洒少量清水,以润湿画心,四边搭浆,再上墙挣平。画身超过人身高度者，上墙时需另一人协助提起下边两角，靠近墙壁垂直摆正后，贴住右上端及左角，再贴下端，然后封好左右两边。这种方法，可以使方裁出软局条的画心不至于扒开，适用于高档书画作品。硬局条适用于一般书画作品，但是局条较厚。

画心贴墙,四边要伸平,边线要直,四边贴好后,用棕刷重复墩刷边口。封固后,在画心上洒些细水花,防止因画心比边口先干而发生绷裂。注意洒水时避开镶缝处，因镶缝处是两层纸重叠,比其他地方湿。如果上墙时出现折印,可在墙上修理。要垫干纸将折印排开,使其平正。修好后拉空贴件原折印处,再封边口。

2. 干托法。

有的画心颜色和墨迹遇水容易扩散和掉色，如果采用湿托法就会把画面弄脏，失去本来的清晰感。采用干托法就可以避免出现这些意外现象。干托法又有‘ 飞托 ’和‘ 覆托 ’之别。操作

方法基本同湿托法相同，只是湿托是在画心的背面刷浆水，而干托是在托纸的正面上刷浆水，画心不潮水，从而避免了跑墨走色。具体操作方法如下：

(1)飞托法。

①方心：其方法与湿托相同。

②潮润画心：在画心的背面喷洒清水，以湿润画心，使其伸展，然后将画心正面朝下放在一张与画心大小相等的宣纸上。

③化水上浆：将托纸正面朝上平放在案子上，用排笔刷沾浆水,轻刷托纸,使其受潮,然后将托纸掀起伸展一下,上浆、刷平、刷匀，其具体方法与湿托法化水上浆相同。

④上画心：托纸刷好浆水以后，将已经湿润的画心，同衬纸一起覆在托纸上，使其画心背面与托纸浆面相黏合，用棕刷隔以衬纸，将画心刷平，然后进行排实。排刷时切勿使棕刷与画心接触，以免将画心的墨迹和颜色蹭掉。较平整的画心，应先将其平放在托纸上,让画心受潮伸展,然后再起身抖空,用棕刷刷平,随即隔衬纸进行排实。为了使画心与托纸黏合牢固，排时，要将托件提起使画心朝下，托纸在上，进一步排实。如发现偏干，要洒点水花再进行排实。如需镶软局条，可沿画心边际以外刷上较稠的浆糊，贴上局条（这种将局条贴在托纸背面的形式称之“隐局条”），将余边撕掉，在其上口抹浆，将托件提起贴在墙上飘干。

⑤上墙挣平：画心经飘干后，取下墙来，在背面喷洒少许清水,四周拍浆,上墙挣平。

(2)覆托法,又称搭托。

①方心：方法与湿托相同。

②潮润画心：在画心的背面喷洒清水以湿润画心，方法与飞

托法相同。

③化水上浆：将已备好的比画心四周大出 3cm 的托纸正面朝上平放在案子上，用排笔刷沾浆水轻刷托纸，湿润一下，使其伸展，然后掀起另一头抖风，免得刷出皱折。尽量不要刷的太湿，刷完后用排笔上下推拉一遍，将多余浆水挤出去，使浆水均匀。擦掉案子上四周的余浆，挑去留在托纸上的刷毛。如清除不净，画心时间久了容易从该处折断，所以必须清理干净。然后，将吸水纸（高丽纸最好）平放在托纸上面吸水。中间放一圆竿，将托纸一头掀起，搭在圆竿上。用圆竿将托纸提起，将案子上的余浆擦净。

④上画心：案子上平放一张与画心大小相同的干宣纸，将画心正面朝下放在干宣纸上，用排笔将画心刷平，然后将托纸搭在画心背面，揭去吸水纸，将托纸翻过来，使其浆面和画心背面相粘，将托纸对齐画心，用棕刷从中间向四周轻轻刷平托纸，使画心与托纸紧密吻合，再掀起一头抖空托件，使画心离开裱台，用棕刷从中间向左右上下进行排实。然后，沿画心四周贴上局条，再连同垫纸一起将画心翻过来，使画心正面朝上，将衬纸撤掉 再将画心翻过来,使画心朝下,重新排实一遍 最后,四周搭稠浆,浆口不宜过宽,约 1cm ,加放启子口纸,上墙挣平。

若画心略有不平，可借托纸合于画背之时，稍候一会儿，使其受潮得以伸展。画心皱折严重者，须用局部受潮的方法，促其展平。否则，在排实过程中，很容易出现折皱。一旦出现折皱则应及时处理：小折在画心正面，用指肚拍打，使其展开；大折则应将托纸揭起来，重新排刷。

覆托法是比较复杂的，技术要求也较高，尤其要求棕刷的运行既要灵活，又必须挺实。对于脱色严重的画心，排实的过

程,愈快愈好,不等到颜色开胶,就已排实完毕,使画心不至于脱色。

二、熟宣画心托法

熟宣，即是生宣纸上刷一层胶矾水而成。书画家用这种纸创作的书画称之为熟纸画心,又称‘矾纸心”。这类作品大多是工笔重彩,粉质颜色比较厚重,极易跑墨掉色,应以‘覆托法”为宜。操作过程中应注意以下几点：

一画心湿润时,水分不要过多,以免跑墨脱色,一般的作法是将托纸刷上较稠的浆水以后,用另一张干宣纸吸去些水分,再把托纸放在画心的背面,不需多时即可使画心润开,随之刷平排实。

二是排实以后,应将画心翻过来,使画面朝上,检查是否有皱折,如发现有皱折,应用指肚拍打,使其展开。

三是画心排实后,在四周抹稠浆上墙挣平,以防脱落。

四是画心上墙时，使画心向里贴，因为覆托裱件含水分少，浆口又是稠糊，整个裱件难以同步晾干，需要在画心背面洒水，使其中间慢干 如果画心向外,洒水时,会使画面颜色随水流动，从而伤及画面。

在确保画心遇湿后不跑墨脱色的情况下（一般是工笔淡彩或没骨法以及白描等作品),熟纸画心也可以湿托。这样操作必须技艺娴熟,动作准确,否则上托纸时容易出现皱折。在湿托画心时,画心背面刷浆后需稍等一会,等其纸性伸张画心平展后再上托纸。如果刷浆后马上上托纸,画心又伸张、皱起,容易使托纸出现皱折。托好画心以后,上墙挣平,四周需用略稠一些的浆糊,上墙后再往画心洒些水花,避免画心先干而浆口后干,使托

件走墙。

三、赤金与散金心的托法

赤金、散金类纸的画心,其性能与熟宣基本相同,只是比熟纸多了一层赤金或散金箔片，由于这种画心遇湿后幅面上的散金容易脱落，可按熟宣纸画心托法处理，但刷浆糊或排实时，需在案子上垫一张干宣纸，以免金色粘于裱案之上。

四、蜡笺及各种颜色的粉笺画心的托法

这几种纸大都是用来书写的。纸的背面都涂了一层较薄的蜡或各种颜色的粉色，所以较光滑。需用较稠的浆糊在托纸上飞托这种书画心时，动作应迅速，上画心时必须以一张干净宣纸覆在画心之上，以免将画心上的墨迹被排笔或棕刷蹭掉。上好画心后,待纸性尚未伸张时,要速将托件翻过来,置于垫有干宣纸的裱案上,迅速排实,四周抹稠浆上墙挣平。也可以将画心托好后先晾干,使画心与托纸粘牢后,再洒水润平上墙挣平,以免画心纸性回缩，托件掉下墙来。

还要注意一种情况，就是拿这种画心时，一定要防止折揉,否则折痕处不仅掉粉,墨迹也会随之脱落,损害原作精神。一般的蜡笺画心,比较厚,难以装裱成较理想的立轴,可在征得用户同意的情况下,将底子揭去一层。如果厚度适宜,可以直接在四周上浆,上墙挣平即可。如果画心有些薄,可以托一层厚度适宜托纸，然后上墙挣平。蜡笺画心上的墨迹或颜色遇湿后容易掉,所以在闷水时必须在案上垫一层纸，以防止跑墨和脱色。

第二节　丝织类画心的托法

丝织类的画心有绢本画心、刺绣、织造和缂丝之分。根据画心不同质地和画心的着色牢固程度，可以分别采用湿托和干托法。

一、绢本画心的托法

绢本画心又有生丝绢画心和熟丝绢画心之别，都以飞托为宜，具体方法如下：

(一)托前准备

分为验画心、备托纸、调浆和搞好设施清洁工作。

1. 验画心。

绢本画心有白绢、色绢，有粗纹绢、细纹绢，还有稀薄绢，根据不同的绢本，各配不同的托纸。如发现画心上有错别字或其他污点，可以乱发蘸肥皂水或米汤对之施转擦洗，可得实效。切不可用漂白粉擦洗，因为绢本一经漂白粉处理，不仅造成绢体减色，而且会降低画心寿命。

2. 备托纸

凡绢丝不紧密的绢本画心，应配备与绢色稍浅和大致相同的色纸（白绢应备白纸）。如果绢色浅而纸色深，托后就会从绢孔中露出一个个深色点子，反之则会露出一个个发白的点子，从而影响整个画面的效果。把托纸裁切的比画心略大些（托纸的四周比画心各大出纸 2cm)作为浆口之用。

3. 调浆。

丝绢不易粘纸，因此托绢本画心应用略稠一些的浆糊（500

克浆糊加 500 毫升清水调制的稠浆糊），但也不能过稠，过稠浆糊托制的画心不容易平整。

4. 备工具清洗裱案与纸本画心托法相同。

(二)托绢画的程序和方法

1. 湿润画心。

先将绢本画心边口的丝线头用点稠浆糊顺好或剪掉，将绢心反铺在案子上，洒清水湿润，使其伸展。

2. 上浆。

将托纸平放在案子上，用排笔沾清水湿润托纸，然后将托纸掀起伸展一下，逐渐将托纸刷平，用棕刷将调好的浆糊刷到托纸上。刷浆时,运刷要轻,浆糊要刷匀,纸要刷平。然后,用排笔在托纸上把已刷的浆糊再均匀地运行一遍，行话称为“光浆”,一定要光匀。

3. 上画心。

由二人将湿润过的画心放在刷过稠浆的托纸上，一人先将一头固定在一边，逐渐用手理直绢丝，使其经纬平直，务保字画印不致变形。所使用的工具一定要干净。因为“棱棱者易折，皎皎者易污”，特别是白绢画心，有一点脏污即很容易显露出来。用水油纸铺在画面上轻轻刷平，用棕刷逐渐将画心排实。先从人物的面部排起，不要将人脸排变形，然后向四周逐渐排实。如有大的皱折，可由另外一人帮忙将画心揭起，重新把折排开。注意，不要用棕刷排带有颜色的部分，以免跑色。如果还有小皱折，可用指肚轻轻拍打，使其展开，把余边太大的部分托纸去掉，在画心上面垫一层衬纸，将整个画心翻过来，使画面朝下，进行排实。排实时不断掀起一头抖风，这样不易起折，排实用力要适中，免得以后重皮、空壳。垫的衬纸不能错位，以免脱色的

部位污染画面。排实后,再将画心翻过来,揭去衬纸。

4. 上墙挣平。

将排实的画心，翻过来平放在案子上，四周垫水油纸搭稠浆,浆口 0.6cm,不要太宽,在左边粘上启子口纸,将画心提起上墙挣平。

在飞托粗绢画心时，往往因为绢孔大而致使托浆透过正面，应用湿毛巾将其擦掉。如果擦不干净，干后会使画面出现浆迹形成暗光。

二、刺绣画心的托法

刺绣，是我国以针引彩色丝线将书画绣于板绫或绸缎之上的一种传统工艺。早在远古时期,就已有刺绣,经历代发展,至明清时期,已是驰名中外。其品种有日用品和欣赏品两大类。其欣赏品有条屏与座屏之分、单面绣与双面绣之别。其中条屏与单面绣,可以装裱成各种款式,悬挂欣赏。托这类画心前,需剪去空白处背面的色线，以免刷浆后，线上的颜色晕湮到画的正面。

凡刺绣画心，以飞托为好，托时可按托绢本画心的方法进行，但也有需要区别之处，值得注意：

一是在将画心上于托纸之后，要正其经纬。在调正字画的过程中,只能伸其四周,不可用手去触及画心已刷浆之处,否则着手处干后就会发暗，造成画面污染。

二是凡这类画心，托好上墙之前，最好不洒水，如果洒水，一定注意洒水不要过多。因为过多会使浆水渗到正面，致出现暗光。如果出现不平现象，可在上墙后用熨斗将四周浆口熨干。

三、丝织画心的托法

丝织画心又称织造画，是用不同色彩的丝线织成的画心。丝织画心,有厚薄之分。厚的画心,就不用上托纸了,只用较稠的浆糊刷在背面,便可在四周搭稠浆上墙挣平。薄的画心,可以采用湿托法托画心。其具体方法如下：

一是将画心反铺在案子边沿，用排笔沾清水，先将画心两头固定,然后,正其字画,直其经纬,再用排笔沾清水,将画心刷平,用毛巾覆在画心上吸水。画心较大时,可以一段一段吸,吸干为止。再刷稠浆糊要刷匀，最后用排笔光浆，使浆糊更加均匀。

二是上托纸，方法与纸心湿托相同。

三是丝织画心越薄其伸缩性就越大，因此托完后马上上墙挣平,不易粘牢,应先将托起画心起台,擦掉案子上的余浆,将画心反过来，晾一会儿，当画心快干时，在四周抹浆，上墙挣平。为了使画心中间与浆口一同干,可在画心中间洒水,潮湿一下，这样做不至于画心掉下墙来。

四、缂丝画心的托法

缂丝,又称刻丝,是我国又一传统的手工工艺,早在宋代已具有一定水平，明清又有较大民展。由于其花纹形态似雕刻工镂,所以称之为‘刻丝”。这类工艺品一般都用两块玻璃夹在中间,悬挂欣赏。虽制作精细雅致,但因年久已近破碎,只有依赖托裱方能传于世后,所以,有的旧缂丝也需要托心装裱。托画心时首先备好带有矾性的色宣,方裁好大小,用清水进行闷润。将画心平铺在案子上,用清水刷湿、刷平,使之贴案,用毛巾吸去

污水,刷上较稠浆糊,上托纸 然后将画心翻过来,将裂缝处用手挤一挤,对好裂缝处,使之合拢,在画心上面垫迁安纸,进行排实 晾干后再洒少量清水,上墙挣平以防断裂。

第三节　木刻画、图案、拓片的托法

一、木刻画心的托法

木刻画,又称木板画,是我国早期工艺美术作品的一种。我国著名的三大木板年画为山东潍县木板年画、天津杨柳青年画、苏州桃花坞年画，此外还有书籍插图等。年画是作者运用刀和笔等工具于木板上进行刻画造形，然后用纸拓印下来的一种艺术品,其品类有‘ 阴刻 ’、‘ 阳刻 ’、‘ 阴阳混刻 ’、‘ 套色木刻 ’、‘ 复制木刻 ’和‘ 创作木刻 ’等。其以凹线为重、面画构成黑多于白的画面为‘ 阴刻 ”以凸线为重,画面构成白多于黑的为‘ 阳刻 ”画面阳刻与阴刻混合者为‘ 混合刻 ”运用多块木刻套印出两种以上颜色画面的为‘ 套色木刻 ”。还有近代兴起的一种自绘、自刻、自印的新兴木刻画，吸收了现代美术理念和技法，充分发挥作者画、刻、印的功力,呈现出一种独特的艺术效果,称之为‘ 创作木刻 ”。

木刻画的装裱多采用‘ 湿托法 ”。凡木刻画心,背面多有油黑,不易粘,将油黑处上些稠浆糊,以免重皮。木刻画心有的采用厚纸,如现代木刻。薄纸画心应采用较厚的宣纸进行托裱。凡画心较厚的,只需用清水闷润画心、上墙挣平即可。

二、图案的托法

图案是美术工作者所设计的各种工艺美术品及工业产品

造型、结构、色彩的图形以及建筑设计的效果图等。这类绘画一般都绘在较厚的胶版纸或图画纸上，因此只能裱成镜片或册页，一般不用托纸。

具体方法是：用排笔往背面刷少量清水，闷润一下，然后四边拌稠浆上墙挣平即可。这种图案画多用水粉颜色绘制而成，着湿后极易掉色。所以，用一张素纸垫在正面，在上墙挣平时就不会把颜色蹭掉。有的图案纸比较厚，设色后仍比较平整，为防止蹭掉正面的颜色，不用上墙挣，可直接镶绫边裱片。

三、拓片的托法

古代没有发明纸之前，为歌功颂德或记事，需将有关文字铸造在青铜器上或刻在石头上，从而形成了我国早期的金石文化。这样的文字称金文和石文。后人为了存史、资政、教化而将其精心拓成拓片，称之为金石拓片。这类拓片都是用极薄的绵连纸拓成。

还有一种是碑帖拓片。碑，即石碑，是人们用来镌刻文字作为纪念标志之用。秦代倡导刻石记功，故相继出现了庙碑、墓碑、山碑等。而从碑上拓下的供人欣赏、临摹的拓本，称之为碑拓。

另外，古代没有发明纸之前，还把字写在布帛之上，称之为“帖”。由于布帛难以久存，后人又将其摹刻于石头或木板之上，而从这上面拓下来的文字称之为“帖”，与碑拓合称之为“碑帖”拓片。我国素有北碑南帖之说。南北拓法基本相同，但用色有所区别，北拓用松烟黑拓，色淡而显纹章称之为‘蝉翅拓’，南拓用油烟和蛋白，色黑而发光称之为“乌金拓”，以朱红色拓的称之为“朱拓”。由于碑文的编撰书写与镌刻多出自文人书法、镌刻

方家之手,因此这些碑刻不仅具有相当的文学价值,而且还有很高的艺术价值、欣赏价值和历史价值。

拓片一般都是极薄的绵连纸和单宣，在托裱时不能直接刷浆水,故应作如下处理：

一是画心处理 为了固色,可用包蒸法处理画心,即用纸将拓片包好，放入牛皮纸上锅蒸 30～40 分钟左右，取出晾干后再行托裱。

二是托心 将蒸过的拓片先洒细水点闷润,然后反铺在案子上,用干排笔刷平,上稀浆糊,用排笔刷浆时用力不能过猛,避免刷坏。

三是如果拓片多有折皱，托时线条边沿部分的折皱不要一味求平,应保留原状,否则折皱一旦刷开,拓片字或图案的线条会因肥大而失去原有神韵。

第四节　托心质量 问题的预防和处理

托心，为书画装裱过程中的关键工序，其质量问题，常见的如跑墨、脱色、重皮、折皱、刷破画心及上挣后走墙、绷裂、断墙等等,如不能很好预防和及时处理,势必影响裱件效果,甚至造成难以补救的损失。

一、画心出现皱折的处理

画心上浆时尽量避免出现皱折。上浆时,右手刷浆,左手掀起一头抖风,及时将皱折刷开,如果皱折处在画心中部、又不便向外伸展时,可用排笔多沾浆水,湿润皱折,使其离案,然后用排笔轻轻拍打四周,使皱折伸开,再用排笔将多余浆水挤出。切忌

用排笔干刷,那样会把皱折刷实,变成‘死褶”,不仅影响画面,还会过早的从那里折断,损伤画心。

上托纸出现皱折时,应区别对待。属于活折顺折排刷即可伸开,小折用指肚拍打折的二边也可伸开。若是死折,且皱折面积太大,可将托纸掀起来重刷。有时,托纸因局部受潮也会影响上托纸效果。属于这类情况,应将托纸全部覆在画心上受潮,使其全部伸展,再重新掀起来,轻轻刷合,即可避免出现皱折。

二、画心出现跑墨走色的处理

在托心过程中,由于对画心墨色的牢度估计不足,一旦出现跑墨,走色现象。应及时采取补救措施。否则,不仅污染画面,而且直接影响书画的欣赏价值和艺术价值。轻者可用干宣纸吸收跑墨走色的部分,并将尚未晕出的水分吸走。如果是洋红润化扩散,可以用干净的毛笔沾少量漂白粉水涂于晕化部位,把晕出的洋红消除,但应控制漂百粉剂量,因为用漂白粉水偏多会使画面的洋红随水失色。为防止这种现象发生,在对晕化的红色清除后,要尽快地以干宣纸将漂白粉水吸干,以防殃及其他。如果跑墨走色现象较为严重,除了迅速除净晕出的墨色外,还应停止上浆,令其晾干,等加固墨色后,再重新托。上完托纸后,如发现画心跑墨走色,应揭掉托纸,进行吸收或晾干,加固墨色后重新托裱。

三、托破画心的处理

托画过程中,由于技术不佳、工具不净、浆糊过稠、用力不当等原因会造成托破画心。一旦发生这类现象,应针对破损情况及时加以处理。如果是局部破损,可用排笔沾清水滴在破损

的画心上，使其漂起，再用排笔慢慢将破损部分对到原处复位。如有折叠处,应用针锥把折叠部分挑开,使其伸展对好。如果画心部分粘在排笔上,要以清水将其冲至破损处,以同样的方法将其展开对正，再以吸水纸将过多的水分吸去，然后刷浆上托纸。如果破损之处已难对齐对正,有破洞,要先用与画心纸质地和色调相同的纸料,对正纸的帘纹,根据破洞的大小,将其补全。接缝留 0.2cm ,将多余部分刮掉,随之补刷浆糊,再上托纸,为牢固起见,可在接缝处补贴以助条加固,然后起案飘干,再洒清水湿润,最后四周抹浆,上墙挣平(为防破损处粘到案子上,起案前,要先在破损部位洒少量清水,使之润滑,然后徐徐提起,如有落在案上的,可用针锥将其挑起,使整个画心同时起案。)

四、出现重皮问题的处理

托心上墙挣平，下墙后发现重皮现象，一般有以下几种原因造成：

一是因浆水过稀或变质。

二是因刷浆不匀有漏刷漏浆之处。

三是排刷时用力不匀造成漏排。

四是托纸使用不当，采用夹宣所至。

一旦发现重皮现象，应根据情况及时处理。如果是大面积的重皮,应洒清水润透,揭起托纸,重新上浆,再将托纸落下,进行排实，然后重新上墙挣平。如果只见于边际重皮，可将重皮部位的托纸揭起补浆处理，然后排实。如果是在画心中间部位小面积的重皮，可用注射针管，将浆水注入重皮部位，再将浆水抽出，垫干宣纸排实压平。如果是因为采用夹宣做托纸造成重皮，应揭去一层。无论是什么情况造成的重皮，经过处理后，都要等

晾干后再洒清水重新上墙挣平。

五、画心断墙问题的处理

画心在上墙挣平时出现断墙或挣裂问题时,要根据断裂程度不同,采用不同方法处理。如果画心完全挣裂为两半,应先将画心下墙,反铺在案子上全部洒水闷润,揭去托纸,然后,将两段对齐对正，用干宣纸吸水后上比一般浆水稍稠一些的浆水，上托纸排实后，在裂缝处贴一分宽的单宣做助条，然后起案晾干,再洒水上墙挣平。如果是局部挣裂,应及时下墙,将画心反铺在案子上，在裂缝处喷洒清水闷润，以排笔沾清水将断裂处润透,将其裂缝对齐对正,并随之吸干水分,将断裂处的两边托纸用针锥挑起约 0.5cm ,抹少许浆糊,随之将托纸贴回原处,用棕刷墩实，垫干宣纸排实，然后再剪 0.5cm 宽的皮棉连纸条做助条贴在裂缝处,然后起案,放在备好的衬纸上晾干,再洒水上墙挣平。

第五节　画心下墙及方裁

书画经托心上墙挣平，干透后就可以下墙进行方裁。但一定注意，画心必须干透才能下墙。如果尚未干透就下墙，画心便会由于潮气的挥发而发生收缩变形，不但给镶活和覆背工序带来困难，而且容易造成书画裱件的畸形。

一、起心

画心上墙后,一般情况下第二天便能干透、下墙,但巨幅画心或遇有阴雨天，就需让画心在墙上多待些时间再下墙。

起心的方法:将竹启子插入启子口处,尽量使竹启子的前端紧贴墙面,缓慢的向外划出,先起开下口,再由下而上交替起开左右两边。画心起到上口时,用双手夹住画件左右两边,右手向斜方抬高,慢慢将上口起下。切不可用力太猛或一扯而下。启心不要在气温较高或十分干燥的天气里进行,否则很容易启绷画心。特别是古旧书画心和纸的拉力较弱的画心以及熟宣较脆的画心,更容易出现边际绷裂现象。应在气温相对温和的时间下墙,如在炎热的夏天,应选在早上或傍晚,以保证画心的安全。

大幅画心下墙时,应把已启下的画心卷起来,再依上述要求将其启离墙面。

二、方裁

其方法与湿托时方心方法相同,注意需留出软局条 0.5cm 以做镶料时用。如果托心时没有软局条,需在镶活时上硬局条。这类画心下墙后,应方裁画心,取其方正,其方法与湿托时方心方法相同。

第五章

备　镶　料

为了保护画心和衬托画心的美感，增强裱件的艺术性，在画心四周镶嵌宣纸、花绫、绢、锦绫、宋锦等材料，这一过程叫做镶嵌。由于这些材料都是单薄绵软之物，所以必须在其背面托合一层单宣(夹连或料半)，并染上适于衬托画心的各种颜色，然后上墙挣平。再根据画心的大小、长短、宽窄设计一定的品式和尺寸，打裁工料，这一系列准备工作叫做备料。

第一节　镶料色彩的选择

书画经过装裱，变得古朴典雅，美观大方，既宜于欣赏，又延年易存，不仅能充分展现民族艺术传统的特色，而且也能适应不同地区、不同民族、不同阶层人们的审美要求。如何根据不同画面配以适当色调的镶料，以达到增强书画的艺术效果，提高其欣赏价值的目的，是每一个装裱工作者必须研究的问题。为了有效地解决上述问题，有必要对如何选择色彩作如下论述。

一、根据书画色调搭配色彩

为了便于根据书画色调搭配色彩，必须首先认识并掌握色彩搭配的基本规律。

据《中国绘画材料史》论述，中国绘画应用色彩年代很早。

据明代杨慎《丹铅总录》卷十七‘檀色’条谓‘画家七十二色,……可见中国绘画色彩之丰富。此七十二色，大概皆为调合色，其所举之檀色,即为浅赭所合,非彩色原料也。’又据《孙子兵法·势篇》‘色不过五,五色之变,不可胜观也。’何为‘五色’李筌注‘五色,青、黄、赤、白、黑也’。而到了聪明的画师手里,就可以调和出许多称心如意的色调，画出无穷无尽赏心悦目的图画来。”以这些论述，可知我国早在春秋时代就已对色彩的基本要素和色彩的调和、冷暖搭配具有相当高的水平。

何为色彩？根据现代色彩学的论述，色彩是光刺激眼睛的产物，也可以说是入的视觉对光反映的产物。虽然色彩随着光的变化而千变万化，但它主要有色相、明度、纯度、知觉度四个要素。

1. 色相。

简单地说是指色彩的相貌或种类和名称，如红、橙、黄、绿、青、蓝、紫等。色彩有上万种,但都是由三原色调合而成。红、黄、蓝是最基本的色彩，称其为原色。由原色调合而成的称为间色。由间色调合而成的称为复色。各种色彩加入不同程度的白色或黑色，就能调合出成千上万种色相。书画装裱的镶料用色，多用复色，与画面较容易协调。

2. 明度。

是指色彩的明暗程度，也称亮度或深浅度、黑白度。黄色明度最高，而紫色明度最低。任何色彩加入白色都能提高它本身的明度，而加黑就降低它的明度。加白数量越多，其明度越高，称为高调（或亮调）。加黑越多，明度越低，称之为低调（或暗调）。装裱染色使用的是国画色，为提高明度，可不用加白色而是用清水冲淡颜色。因此色相不同而明度较高和相等的色彩，

在装裱镶料当中配合的效果给人以比较高雅明快、温和的感觉，适用于工笔或淡雅的画面，例如小字书法作品等。如果色相相近、明度相近的二色相配合，就不够明显，显得平淡而呆板。提高明度之间的差别，艺术效果可以明显提高。所以，在装裱用料中，掌握明度之间的差别是非常重要的。

3. 纯度。

是指色相感觉明确及鲜明的程度，也可称艳度、彩度、鲜度、饱和度等。以原色的纯度为最高，它具有最高的饱和度，不混入其他任何颜色，最充分、浓艳、漂亮、鲜明，间色次之。如果色彩之间不同的混合和加入不同程度的黑和白，色彩本身的纯度就会降低。混合的次数越多，纯度也就越低。加黑或白的程度越大，纯度也会越低。在书画装裱镶料用色当中，都是选用纯度较低的色彩，用以衬托画心。如果选用色彩纯度较高，就容易喧宾夺主。镶料永远是画心的配衬，所以使用色彩纯度较高的镶料，是装裱工作的大忌。

4. 知觉度。

是指色彩给人心里的感觉程度。如红橙黄以及倾向红橙黄的颜色能给人以温暖的感觉和兴奋、积极、前进的趣味，从而使人联想起阳光、火焰的色彩，故称为暖色或热色。画面的主调以暖色的称之为暖调。蓝青以及倾向蓝青的颜色，能给人以寒冷的感觉和沉静、消极的气氛。从而使人联想起冰雪、海洋、天空的色彩，称之为冷色。画面主调以冷色为主的称之为冷调。在书画装裱镶料用色当中，利用色彩的冷暖关系把它和画心的色调有机地结合在一起，可以起到互相对比、互相衬托的作用，可增强其艺术效果，提高欣赏价值。

如何选用书画镶料色调？其一般规律是既要掌握镶料色彩

与画心主调有一定的对比(包括色相的对比、明度的对比、纯度的对比、冷暖的对比),又要掌握调和的原则,那就是既不能对比太强烈，也不可太调和太一致。无论是色相的对比，还是明度、纯度、冷暖的对比,太强烈就会使人感觉刺激、生硬、不和谐。如果画心色调太浅的简笔写意画或浅淡的工笔画，若配以色调较重的镶料,就形成强烈对比,即镶料更加沉深,画心更加清淡。如果画心墨色深厚或工笔重彩，若配以白色或色调较浅的镶料,会出现一种强烈对比,太刺激,长期在室内悬挂会使眼睛疲劳，这样只注意了对比而忽视了整体的调和，就达不到理想的效果。反之,只注重调和而忽视了整体的对比,就会给人一种模糊不清的感觉,那就是单调、呆板,起不到衬托的作用。

如何使镶料的色调和画心的主调达到既有对比而又调和的理想境界呢？只要能熟练掌握色彩的基本要素以及它们相互之间的关系，在设计使用镶料过程中，灵活搭配，就能得心应手。例如,画心主调和镶料的色调在冷暖上有所对比,那就要在两者的明度上去求调合。如果画心是彩调(即冷暖相间),不论搭配冷调或暖调的镶料，都难以达到较理想的效果，那就选配中间色的镶料,在明度有所对比,就可取得较理想的效果。书画装裱中镶料和画心组合成为一幅整体裱件所呈现出的色彩关系,不是单一的一种对比和调和所能完成的,它包括了色相、明度、纯度、冷暖等对比,从而形成了色彩的综合对比。在综合对比中,可采取如下几种方法,取得调和。

1. 同一调和。

就是使镶料与画心不论是色相还是明度、纯度、冷暖,有一项相同与另一项对比就能取得较强的对比，就能得到理想的效果。例如，传统习惯的配色，可概括为冷调配冷色、暖调配暖

色、书法配中色,只是明度中求对比,就可以收到相得益彰的效果。

2. 近似调和。

色彩间的差别越大,对比就越强,就越刺激,就越不调和 色彩间的差别越小对比也就越弱,也就越容易调和。例如,画心是红色调的牡丹花，配以纯度较低的炒米黄或淡青色等都能达到调和的目的。同样道理，近似的明度色和纯度色以及冷暖色都能得到调和。天地头的镶料与隔水之间对比与调和也是同样道理。

3. 低纯度调和。

对比色双方,纯度越低就越调和。各种颜色加黑越多,纯度越低,也就越调和。所以,在托染绫、绢、纸时,加适量的黑使纯度降低,托染出的镶料在使用中就易搭配、易调和。

4. 高明度调和。

对比色双方,明度越高也就越调和,所以在托染绫、绢,纯时加清水冲淡色水提高明度，在使用中也就容易搭配和调和。

5. 温色调和。

黑、白、灰、金、银色既不热也不冷,称之为温色,与任何色彩搭配，都能达到调和，因此也称之为调和色。如现在生产的宋锦、锦绫都带有一定的金线，因此与任何色彩搭配，都能够调和。

除上述方面，还有很多相关因素，影响着色彩的对比与调和。如同等面积的两种对比色彩就不调和，而大面积的绿色配以小面积的红色就调和,自古就有万绿从中一点红的说法,它既有红绿对比，又有面积大小不同的调和。在书画装裱中的局条、锦眉、绶带、通天边等,面积大小各不相同,对色彩的对比和调

的要求也就不同。面积越小，相应要求对比度就越大，否则就起不到相应的衬托作用。

二、画心新旧程度的不同与镶料色彩的调和

新画心画面洁净，色彩鲜艳，搭配新的绫绢，就比较调和。相反，如新画心而镶料陈旧，搭配在一起就不调和。旧书画心若搭配新的绫绢也不调和，所以要把绫绢纸适当做旧，以使得裱件达到统一、调和。

三、画心尺寸的大小与镶料色彩的关系

画心尺寸的大小与镶料色彩深浅，也要相应搭配，才能调和，大幅画心镶料应深一些，小幅画心适当浅一些，就显得比较调和，大幅画心，选用重料，小幅画心，选用薄料，就比较调和。

四、画心的内容与镶料色彩的关系

如幽香的兰草配以明度较高的淡青色，就给人以清新淡雅之感。妩媚的牡丹配以米黄，显得更加富丽堂皇。空旷的山川配以冷调，使人心旷神怡。这样搭配镶料的色彩，就比较协调。

五、对特殊需要的镶料色彩的要求

如喜庆的婚事或庆典需用的字画配以暖色调以求其对比强烈，丧事定要肃穆的冷色调，会场要压重，娱乐场所要活泼。

六、根据风俗民情选配镶料色彩

随着人们的物质文化水平日益提高，作为继承和弘扬中华民族的优秀传统文化的书画艺术已纷纷“飞人寻常百姓家”，有的适于宣传教育，有的适于陶冶情操，有的用于“礼尚往来”，有

的为了珍藏传世，有的意在美化居室……不论用于哪个方面，都希望能够做到规格相适、配色考究、款式新颖、作工精良。但是，由于我国是一个多民族的大国，地区不同，人民风俗习惯不同，对于镶料色彩的好恶也就不同。因此，要因人而异，因事而异，不可一律对待，并且要特别注意地区、民族的忌用色彩。如汉、满、蒙、回等民族都忌用白色，一般白色用于丧事；而藏族认为白色是尊贵的色彩，而忌用淡黄和绿色。所以，要对各地区和各民族色彩的喜好方面有所了解，尽量根据客户的意见，进行选配，以达"客主相参"，两全其美的目的。

七、承担书画展览装裱镶料色彩的选用

承担书画装裱任务，是书画装裱工作者经常遇到的问题。对于这类任务，除在款式、尺寸、用料上注意变化外，对镶料的配色更要高度重视。对于承揽的全部作品，要集中考虑、全面计划、精心设计，无论是冷暖、深浅，都要考虑既要有对比又要有调和，以达到和谐统一的目的，使其款式和花色多种多样，以提高展品的艺术魅力，活跃展览气氛，切忌在色调上千篇一律、毫无生气，以致影响展品的艺术效果。

第二节　镶料的托染

书画装裱的美学原则是力求存真保美，永保作品的色气、墨韵。为达到此目的，要求书画装裱工作者必须具有调色、染色等知识，并能够熟练地应用。这样，在工作中才能得心应手，相得益彰。虽然我国目前已经能够生产各种花色的花绫和锦绫，但由于书画的质地、内容、色调以及用途不同，所用的装裱材料

也不能千篇一律。尤其是古旧书画，几乎是一件一个面目，要求则更高一些，若随便以现成色料去搭配，很难达到理想的效果。为了能够适应各种艺术效果的画面，镶料还需托染。

一、托染绫绢

绫绢欲染何种颜色，可根据画心的要求灵活掌握。下面介绍几种常用的色彩配制和托染方法。

(一)色彩的调合

1. 米色系列。

(1)淡黄，用藤黄、赭石两种颜色调合而成。以赭石色为主，加适量藤黄,比例为藤黄 3 分,赫石 7 分。用少量清水,先将赭石国画色膏挤入盆沿，用干净毛笔沾盆中清水逐渐将色膏稀释，并溶于水中调和均匀。赭石是矿物质颜色，呈细小的颗粒状，要使小颗粒得到溶解，需细心一点点地将其调匀。然后，将藤黄色膏挤入盆内，用清水调匀。藤黄是植物性颜料，较易调匀。米黄色的深浅度取决于加水的多少，水越多，色越淡。

(2)中黄，用藤黄、赭石加少量曙红调合而成。

(3)土黄，调合好的中黄滴入几点墨汁而成。

(4)秋香，土黄再加适量的墨。

(5)茶色，以赭石和墨调合而成。

(6)古桐，以赭石为主配适量的藤黄和墨。

2. 淡青系列。

(1)月白(银白),以花青加大量清水调合而成。

(2)淡青，以花青为主加少许藤黄，然后多注清水而成。

(3)湖色，花青为主，加适量藤黄和少许赭石。

(4)果青色，花青为主，加适量藤黄和赭石。

3. 灰色系列。

(1)银灰色，以墨加花青为主，加清水而成。

(2)中灰，以墨为主，加清水而成。

(3)旧玉色，以朱磾和赭石为主，加少量藤黄和墨，略加花青调合而成。

以上为常用色的调合方法。无论哪种色彩配好后，投入适量的胶矾水才能固定所染镶料的色彩，也才能染匀，然后可取小样晒干验色。切不可烘干验色，更不能在灯光下验色。验色后认为符合要求，方可使用。

(二)托染前的准备工作

1. 断绫、绢和辨别花绫的正反面。

由于绫、绢均是以匹为单位的整块，托染前要按所需要的尺寸裁剪为若干段才能进行托染。但由于花绫是斜纹质地的丝织品,剪裁时不能硬撕,须以“断绫”法处理。方法是:按确定的尺寸先在绫边剪一小口，抽出纬丝 2～3 根，然后再顺着抽空的丝痕剪开。剪裁下的每段绫子，要将正面向外叠放，这样托染时外面即是正面，不必再反复辨别反正面。至于断绢，由于绢是平纹丝绢，没有反正之分，剪裁时可在剪口后像撕布一样撕开，也可按断绫的方法处理。断锦绫也可同样处理。一般以 2 米一段为宜。

至于花绫、锦绫的反正面的辨认，办法有两种：一是将花绫平铺在案子上，逆光向前方看，花暗底明的一面为正面。另一种辨认方法是,绫子的正面花纹向上突,花丝横,底丝竖,反之花向下凹。锦绫主要采花纹突出的一面为正面。

2. 备托纸。

花绫较薄，配以厚一点的四尺安徽单宣，每段绫子 2 米,配

四尺单宣一张半，正面向外裁正其左右两口，挑刮掉异物，使之洁净，然后一张张卷起来备用。

绢幅面较宽,用四尺单宣需竖着配用,三张宣纸,按宽度方裁整齐,卷起备用。

锦绫幅面较宽较厚，配以较薄的四尺绵连，竖着配用三张宣纸,按宽度方裁整齐,卷起来备用。

3. 备工具。

准备好排笔、浆刷、棕刷、针锥、镊子、剪刀、裁刀和干净毛巾一条（以白色为好，如是带色的毛巾须用开水浸烫，防其脱色,污染绫面）、清水一盆。

4. 备浆糊。

取冲好的浆糊 500 克加 100 毫升的清水,将浆糊捣均匀,再用棕刷揉搓几遍，避免出现浆疙瘩。

为了保证托染质量，托染前要把案子擦干净，不能有一点水迹、水斑、水点，因为如果有一点水沾在料子上，就会使裱件出现花斑。为杜绝此类事故发生，托染绫绢所用的棕刷、染料、排笔和糊帚，如有积水要将其挤干或拍干。要避免唾沫溅于其上,造成花斑。

（三）托绫绢的方法

托染绫绢一般取‘清托法’和‘浑托法’两种工艺,其中清托（又称水托）分为做头、正纹、上浆、上托纸、上墙等程序,然后进行染。

1. 清托法。

以清水先将绫绢做头、正纹,再上浆、上托纸,称之为清托法。

（1）做头。是把绫绢的正面向下平铺在案子上，先掀起两头

各约 30cm ,用排笔沾清水刷在案子两头,将掀起的部分放下,使其两头固定,然后在绫子中间刷透清水,即进行正纹。

(2)正纹。就是将绫绢的经纬丝取正成垂直状态。先取正两头的经纬,然后取直两条边。为了避免绫绢过分的伸展,防止裱件变形,在正纹时不要向宽处硬挣,而是用指肚拍打,使其慢慢移动取正。将两头吸干水分,使其固定在案子上。两头经纬取正了,中间就自然取正了。然后,用毛巾吸去左右两头部分的水分,中间部分水分保留以便正纹,一手在上一手在下,沿上下两端用手指肚向外拍打,以取正中间部分至完全横平竖直为止。最后,用毛巾将中间部分水分吸干。这样,不会在撤水时使绫子发生移动。

用毛巾撤水(又称吸水),可以用一条毛巾平铺在绫子上,用手轻轻地压一遍提起来,将毛巾拧干 再移动一个部位,再压一遍 如此依次进行,到吸干水分为止。

还可以将毛巾卷成卷,在绫绢上面轻轻滚动以吸水。毛巾中水分多了,可以拧干再进行滚动,至吸干为止。

最后将毛巾展开,用双手夹住其左右二角,平放或抖动吸水。也可以将毛巾抖举起来,斜向平落绫面吸水。

(3)上浆。绫绢经吸水撤潮以后便可以上浆。其步骤是:先将已调好的较稠的浆糊分摊在绫绢上,再用棕刷自左而右的刷匀浆糊。刷时用力要轻,不要将绫刷的并丝,一定要以刷匀浆糊为宜。然后 45°斜 刷一遍,上下直刷的顺序运刷一遍。上下两边走遍,再用排笔进行光浆。

用排笔沾少许清水和浆糊,揉几下,用棕刷将排笔刷齐笔毛,自左而右横拖一遍,第一刷拖后,可以将排笔翻过身拖第二笔,交替进行,直至拖完为止,再自右而左竖拖一遍。运笔方向

相同，都是交替进行，尔后检查绫面上有无杂物，如发现有排笔毛等杂物，即用小镊子或针锥将其剔除。此外，还要割断散丝。整个上浆过程须一气呵成。

(4) 上托纸。先擦净绫绢四周的余浆，左手拿着卷好的托纸，展开一段与托料宽度相等，右手握棕刷并夹住托纸的右下角，先将托纸右上角与绫面的右上角对齐，然后对齐绫绢的上边，落下托纸右边的同时，提起托纸左边，用棕刷先固定其托纸右边，然后自右而左轻轻刷合，最后依次进行排实。多用横排运刷，少用竖排，以减少绫绢横向的伸展，预防花绫的变形。遇有接缝,以浆刷顺纸口搭少许浆糊,接缝不宜过宽,约 1mm 即可。用同样方法将第二张托纸上到绫绢上，进行排实。如果排实时纸的水分少，刷时易起毛。可稍微洒些水花再排，以免刷起纸毛，经排实后，将绫绢起案，进行飘干，只在绫绢的右边抹 1 cm 的浆口线，贴在墙上，飘干以备染。不需染色的绫绢，可直接上墙挣平。

2. 浑托法。

以直接在绫绢上刷浆糊,称为浑托法。浑托绫绢的用浆,略比清托法用浆稀一些（以能拖动排笔为准），因为直接用浆糊刷在绫绢上以后,做头、正纹,过稠,绫绢不易移动,难以正纹。

(1)做头。将绫绢反面朝上平铺案子上，用排笔沾浆糊，在其左右两端各 10 cm 处刷浆，以固定绫绢。

(2)正纹。做头以后,先从右端进行正纹,用手指肚慢慢拍打,先使其伸直,然后取正经纬。

(3) 上浆。用排笔沾浆，从中间开始向左右交替运刷，直至刷匀,将气泡赶出,清除绫绢面上的杂物。

(4)上托纸。方法同清托一样。

(5)上墙。如不需染色可直接上墙挣平。上墙时，先在绫绢四周搭稠浆 2 分,贴上启口纸,然后起案上墙。左手夹住绫绢的左上角,右手握棕刷同时夹住绫绢,托料过长则应由二人配合进行，协助者夹住绫绢的下端左右两角，随操作者移动，贴在墙上。先固定上端,然后将绫绢放下看是否平正,如发现拧动,应及时调正绫绢的上端,使整段绫绢平贴在墙上,然后再左右交替向下贴牢，尽量避免棕刷触及绫绢的中间部分。贴牢两边时应使用墩刷，用棕刷将绫绢轻轻墩紧，并要保持上下两边呈垂直线,操作方法,是将棕刷身向内倾斜 45°,轻轻地左右交替墩刷，至墩平、墩紧为止,最后贴牢下端。为避免中间贴在墙上,在启子口处向里吹气,使绫绢中间离墙,但不要吹气太大,以免使托件变形。然后，用棕刷墩实启子口处。

(四)染绫绢的方法

染绫绢，可分为清染和浑染两种方法。

1. 清染法。

用调兑好的色水直接染绫绢为清染，其方法如下：

(1)修整绫绢。将清托后晾干的绫绢左右两口的毛边剪掉，并除净绫绢四周多余的托纸。

(2)调色水。按前面介绍调合色彩的方法，根据需要调兑色水,并加入适量的黄明胶水,以起固色作用,避免染花绫绢。应注意的是如果是,在白色绫绢上染色,干后易偏淡,而在色绫绢上染色,干后易偏深 如果调的色水与色绫绢不是同类色调,染出后是第三色。例如,在米黄绫子上染淡花青色水,染出的绫子是淡绿色；如果在茶黄色的花绫上染花青色，染出的是深绿色，所以，在调兑色水时应考虑现有花绫的颜色。

(3)试样。为确保染成的效果与需要的颜色一致，必须在

色之前先试小样。剪一段 3 cm宽的绫绢条，将其拖染一遍，用棕刷轻排晾干，以确定是否符合要求。如色位不准，可继续调兑，再试直至达到要求为准。

(4)染色。先将案子擦干净，不要有水渍。特别是染白色的绫绢，更要注意，如有水渍，将来染好的绫绢会留有痕迹。将已托好的绫绢纸面向上平放在案子上，色水盆放在案子右边。以右手持排笔搅动色水，自左向右由上而下依次横刷色水，每刷完一段之后，再用排笔竖刷一遍，直至全部刷完。

将刷过色水的绫绢，原地翻过来使其幅面朝上，再用排笔排刷一遍，然后用净棕刷上下排刷一遍，再用排笔左右上下反复排刷几遍，以促使色水均匀。

染色之后经排笔和棕刷的排刷之后，即可起案，并将绫绢贴案子边沿晾一晾，晾的不粘案子了，再将其反面朝上平铺在案子上，用棕刷轻排平整，沿四周抹浆，贴启子口纸，上墙挣平。清染法(又称干染法)工艺复杂,难度较大,但它最大的优点是通过在正面排刷能除掉渗透到绫绢表层的浆糊，显露丝光。

2. 浑染法。

浑染工艺简单,一次完成,不用先托绫绢,而将调兑好的色水兑到浆水中,直接染色、上浆、上托纸、上墙挣平,因为色水混在浆水中，有人称之为“混染法”。其方法如下：

(1)调兑色水。方法与清染法相同，但色水的深浅度一般比清染要略深一些。

(2)调浆糊。浑染法是一次性完成，浆糊需要稀一些，以能运刷为宜。

(3)调兑色浆糊水。将调兑好的色水倒入调好的浆糊里搅匀，试制小样，看是否符合要求，如不符合,要进行调整,直至符

合要求为止。

(4) 做头、正纹。将绫绢反面朝上平铺在案子上，用排笔沾色浆水在绢的左右两端做头，然后正纹，其具体方法与清托的做法相同。

(5)上浆。取正经纬以后，用排笔沾色浆糊从中间向左右两边刷浆,要刷均匀,可先固定中间部分,再刷上下两边,避免将已正好的经纬刷变形，其具体方法、要求与清托上浆相同。

(6)上托纸。与清托法上托纸相同。

(7)上墙。一般染浅色可采取浑染法，并可直接上墙挣平。

由于此种染法绫绢表面渗有一层浆糊，光泽较暗，所以名贵书画一般不采用此法。

二、染纸

由于半绫镶、纸镶绫边及全纸镶的裱件需要不同色泽的纸料进行镶、接、挖、嵌,而且惊燕、套边纸、局条、引首、拖尾等也多以不同色泽的纸料镶接，因此需要染纸。其方法如下：

(一)清染法

1. 准备工作。

(1) 备纸。染纸以质地细腻、光洁无瑕、不易染花的宣纸为佳。将所需要纸张挑净沙粒异物后，摞起来按 45。折叠压平,伸展开调换方位后再按 45°折 叠压平。经过这样处理,纸张伸开后就平正了，再按照正面向外的要求，依次卷好。

(2) 调色水。按要求调兑好颜色水，其常用色调有米黄、淡青、茶绿、茶黄和古铜色、灰色、银灰等。

(3)试小样。裁一条 3cm 宽的料纸,将浸染色水晾干,以确定是否符合要求，切忌烤干或晒干易褪色，色相容易不准

(4) 备工具。排笔、棕刷各一把，针锥一支，备好晾架、晾竿。调制少许稠浆，擦净案子。

2. 染色。

(1)案子上刷色水。按照染纸的面积，用排笔沾色水刷在案子上。

(2)铺纸。左手握纸卷，慢慢展放在刷了色水的案子上，使之受潮伸展，左边须留出 3cm 不沾色水，以备粘在晾竿上之用。

(3) 染色。将受过潮的宣纸起台，使其伸展，然后用排笔沾色水自右向左按顺序染色，其运刷要求与湿托画心刷浆水基本相同。

(4) 覆纸。染完第一张纸，接着第二张纸对齐右边纸口，用棕刷覆合排刷，再用排笔沾色水染第二层宣纸，覆纸、排刷，再将第三层宣纸覆在上面。如此循环，连续染十几张纸。每层染好色都要进一步用排笔揉刷几次，使其颜色渗透染匀，最后用棕刷排刷一遍。

(5) 翻身。将染好的宣纸原地翻身，用棕刷再进行排刷。这样做是为了使染的宣纸更加均匀，因为国画颜色，有的是矿物质颜料,量重,容易往下沉,这样反复一次,可得以解决。

(6)粘纸口。将晾竿放在宣纸的左边，并按宣纸的宽度抹三四点稠浆在晾竿上，将染好的宣纸留出没染色的干纸部分最上层贴在晾竿的弧面上。

(7)晾干。左手持粘好染纸的晾竿，向右顺势将最上一层宣纸揭开，将晾杆的平面平稳地搭在晾架上，以防滚动，进行晾干。以同样方法，将所有染好的宣纸揭开，进行晾干。

(8) 上浆。染好的宣纸晾干后，不需再进行染色地，将其反

面朝上平铺在案子上（晾竿靠右边），取一根尺板放在晾竿左侧，用左手压住尺板，右手拿住晾竿轻抬，便会与色纸脱离。清除纸背的纸屑，用排笔沾浆水湿润色纸，然后上浆，将色纸刷平刷匀，清除纸背部遗落的笔毛杂物。

(9)上托纸。将备好与色纸同等大的托纸覆在色纸的背面，方法与湿托法上托纸相同。

(10)上墙挣平。上好托纸，经排实，粘上启子口纸，四边抹浆，便可上墙挣平。

(二)浑染法

纸料需要染浅色时，可以采用浑染法。

染纸前，先配好所需要的色水，掺入略稠点的浆水，调兑成颜色浆水，再用细罗过滤一遍，使颜色和浆水调释均匀，便可使用。

将需要染的宣纸反扣在案子上，正面朝下，先用排笔沾颜色浆水轻扫一遍，待稍滋润后，将纸起案抖风，用排笔刷色浆糊。刷浆水时，排笔所含的浆水要少，并要刷匀刷透，避免浆糊堆积和刷出皱褶，刷完浆糊后，再用排笔横竖刷两遍以起“光浆”作用，再检查一遍宣纸上如有刷毛或其他杂质，用小镊子取出，随即覆上一层宣纸用棕刷排实，使其两层宣纸完全吻合。其方法与湿托画心一样。尔后，在托纸四周边际刷一线浆口，起案、上墙挣平。

三、染制签条纸、套边纸、撞边纸

染制的签条纸、套边纸、撞边纸都需要较深的颜色，染一遍难以达到要求，需要多染几遍。第一遍染纸的方法同清染法相同，当色纸晾干之后，不要撤掉晾竿，可直接在其背面刷一遍胶

矾水，要刷均匀，不要漏刷，以使颜色不渗透为准，放在晾架上晾干后再在正面刷色水。如果色调还不够深，晾干后再染一遍，然后晾干，再从正面用淡胶矾水刷一遍晾干。依上述方法刷色水，染至满意为止。晾干后撤掉晾竿，清除一下纸背的纸屑，再洒清水，排刷平整，抹浆，上墙挣平。

签条纸染好上墙挣平，下墙后，应在其正面打蜡、蚜光，并方裁整齐备用，用时按需要大小裁配。

染套边纸，需有较薄的棉连纸、撞边纸，需用较薄的皮纸染制。因为手卷太长，如果套边，卷起后边太厚，容易卷不实，画心中间虚空，一般采用撞边。套边纸和撞边纸多为旧米色，染好后上墙挣平，下墙后每张都要打蜡、蚜光，并进行方裁，然后将染好的撞边纸或套边纸叠在一起方裁整齐，再一张张竖着连接起来，如果是 5 张四尺宣连起来长度就是 2 丈。竖着对折，再横折 4 次，叠成 1.25 尺斗方成书册状，以纸捻装钉起来，在最外一层宣纸上注明总长度（2 丈），用时从这本染好的撞边纸上按需要宽度裁下（长度一定是 2 丈）。

四、染制虎皮宣

用清染的方法，先进行染纸。宣纸进行染色后，随即用棕刷沾清水，向纸面洒水点，水点散落处，立即会出现大小不一的圆圈及水纹，很似老虎皮，故称虎皮宣，可用作诗堂、引首、副页。

五、染制云母笺

将云母粉掺入胶矾水中，持排笔均匀地刷到宣纸上，晾干之后再进行染色，放在晾架上晾干，再洒清水，排刷平整，抹浆上墙挣平。也可以不进行染色，直接晾干后洒清水上墙挣平。一

般用云母笺作册页的对题,以及折扇画心的补缀。

六、托染镶料过程中应注意的几个问题

一是托绫绢时上浆要匀,不要漏刷,为下步染色不花创造有利条件。

二是染色时，排笔沾色水不宜太干，太干不容易染匀；也不可过湿，过湿不便起案搭晾。

三是白绫、绢要托的干净光亮，这是整个裱件光洁的先决条件。

四是接缝宽窄一致整齐。

五是上托纸时要稳准，不能反复粘搭，使浆糊不匀，影响染色的质量。

六是调兑色水应一次配足，如中途用尽了，很难配出原色调的颜色。

第六章

立轴品式的打裁镶料

打裁镶料,又称裁配镶料,简称下料。是根据画心的不同规格、色调和款式裁配已托好染好的绫绢或纸等镶料，为镶接、挖镶提供物质技术基础。为使工作有序，下料前要先把每幅书画作品的作者、书画内容和裱式规格一一记下，然后根据画心的大小和需要以及裱件尺寸计算出各部位镶料的规格，确定其品类及所选配的色调，以便据以执行。

立轴又称“挂轴”、“挂幅”、“条幅”、“条山”、“竖幅”、“轴子”，特别窄的有人称其为“琴条”；悬挂在厅堂正中间的大幅字画称“中堂”,其形式为竖式装。由于人们欣赏习惯的影响,立轴成了最普及、款式最多的一种品式。

立轴,可根据画心的大小、长短、形状,分别设计成中堂、对联、条屏以及圆光、扇面等不同款式。

第一节　中堂

画心较大的多以中堂款式为宜。根据画心的长短和悬挂的高低及环境,又可分别设计为一色裱、二色裱、三色裱。

比如，现行的大众住宅多为楼房建筑，其高度约在 280～290cm 左右，还有的低于 270cm 者，一般书画悬挂都在桌面以上，桌面高度约在 80cm 左右，所以书画裱件的长度一般不宜超

过 200cm，以 180cm 左右为宜。如果画心规格为 100 cm × 50cm 的三尺整幅，裱成 180 cm × 60cm 规格的裱件，只需镶 80cm 的镶料，一色裱就相得益彰，上下得体。而悬挂在会议大厅或展览大厅，就会显得小气，而以裱成 200 ~ 240cm 长的裱件为宜，从而需要加镶 100 ~ 140cm 的镶料。如果只用一色裱，悬挂起来就显得单调和不协调，可以裱成二色裱或三色裱，再加“惊燕”、“锦眉”等变化，以丰富裱件的色彩和形式，增加书画的欣赏价值。

我国古代装裱，大部分悬挂在宫庭或大堂之内，形成一套传统的固定模式。一色裱，天头长为 2 ~ 2. 5 尺（67 ~ 83. 5cm），地头长 1. 2 ~ 1. 4 尺（40 ~ 47cm）。其余款式的天头均为 2 尺（67cm），地头为 1. 2 尺（40cm）。隔水高为 1 ~ 1. 3 尺（33. 3 ~ 43. 3cm，按 6∶4 分上下），副隔水高为 0. 8 ~ 1. 1 尺（26. 7cm，按 6∶4 分上下），两条边的宽度根据画心的大小而定，画大边宽，画小边窄，一般为 0. 2 ~ 0. 4 尺（6. 7 ~ 13. 4cm）。

现在书画进入百姓之家，受建筑面积的限制，尺寸应适当缩小，边宽一般为 4 ~ 7cm。

中堂款式的书画裱件，其左右两边镶料称之谓“边”，上下两头镶料称之谓‘天地’或‘天头’‘地头’。对联、条屏的镶料名称不变。

各种立轴的镶料，无论采用何种材料，其天地长度的比例均为 6∶4 为宜，其左右两条边的宽度都是相等的。

中堂的背面，有背纸、包首、签条、搭杆。

背纸，由二层或三层宣纸托合。

包首，又称轴首。古代用绫、锦为主，又称其为绫标、铁标。现多用于绢，又称绢包首。一般绢包首的高 20 ~ 30cm 左右，宽

同裱件相同。主要用于保护裱件不受磨损。

签条,又称签贴、面签、签头、纸料,多为旧米色,其长度一般不超过裱件的二分之一，宽度为 2cm 左右。横贴在包首右上方，用于题写书画名称等内容的。

搭杆,又称角绊、打棍,形似云头,绫料为佳,其高度为 15cm 左右,随着裱件的增大,其规格也增大。常见的有尖头、圆头、三角形。贴在背纸下端两侧。上半部压过夹口线 3.3cm ,主要用于增强包裹地杆的拉力。

一、一色裱

裱件的镶料由一种颜色装饰画心的称之为一色裱，或称一色镶、一色装(见图 14)。

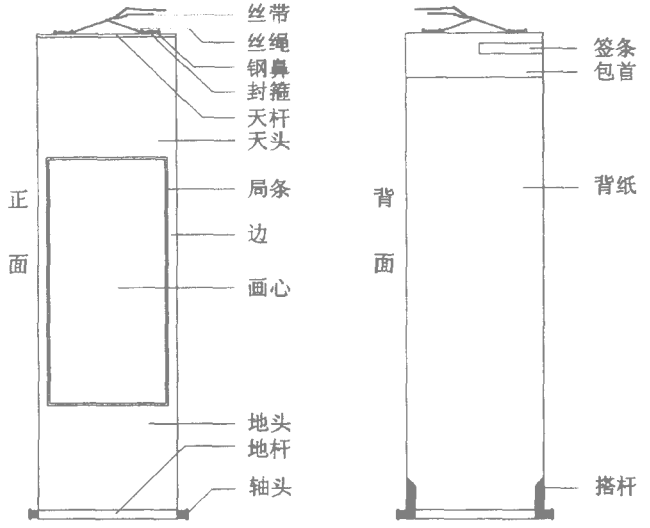


图 14　中堂一色裱

也有人依装饰材料质地分别称为“四镶绫”“四镶绢”。

裱件由以下几部分组成：画心、边、天头、地头、天杆、地杆、轴头、丝绳、丝带、局条、铜鼻、封箍。

一般可以按下列公式下料：

（裱件长度 －画心长度）×60% ＝ 天头长度

（裱件长度 －画心长度）×40% ＝ 地头长度

画心宽度＋边宽 ×2＝天地宽度

实际下料天地头的宽度另外加放 2cm 作为方裁余地。

一条边的宽度根据书画心的大小，可采用 4～9cm，长应为画心的长度外加放 2cm 作为齐头余地。

比如：50 cm×100cm（三尺整幅）的画心裱成 180 cm×60cm 规格的裱件，按以上公式，可以计算出边的宽度为（60－50）／2＝5cm，边的长度为 100cm 余出 2cm 做镶局和各头余地，故两条边的实际下料应为边宽 5cm、边长 102cm 两条。

按以上公式可计算出天头，长度为（180－100）×60% ＝48cm，上天竿使其长度缩短约 2cm，所以天头实际下料尺寸应为长 50cm。天头的宽度要比裱件的实际宽度余出 2cm 作为齐边余地。故天头下料的实际宽度应为 62cm。地头长度为（180－100）×40% ＝32cm。地头长因按地杆约缩短 2cm，实际下料应为 32＋2＝34cm。地头下料的宽度与天头宽度相等。

二、二色裱

二色裱（图 15），是在一幅裱件上，配以两种颜色的镶料装饰画心的称之为二色裱、二色镶或二色装。

二色裱的用料比较丰富，可以采用全绫镶或全锦绫镶，也

可以采用绢圈绫镶，称之为耿二色或绫圈锦绫镶、绫圈纸镶和全纸镶，根据需要采用不同的镶料。

裱件由以下几部分组成：画心、局条、上下隔水（又称边框、圈框或圈档）、天头、地头、天杆、地杆、轴头、丝绳、丝带。

中小规格的书画，其隔水的下料一般取 33～43cm（按 6∶4 或 5∶4 比例分上下隔水），其边宽取 3.3～8cm。

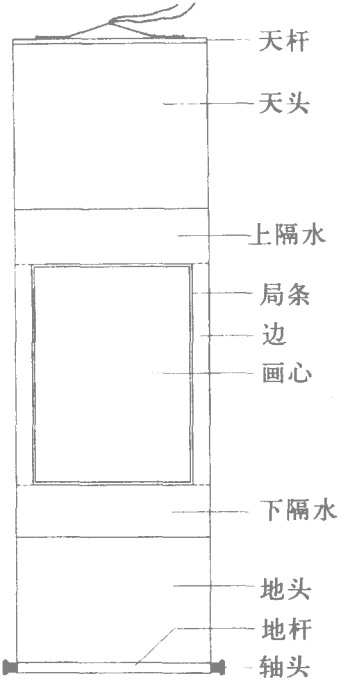


图 15　中堂二色裱

二色裱的天地头，可按以下公式进行下料：

（裱件长度－画心长度－上下隔水长度）×60% = 天头长度。

（裱件长度－画心长度－上下隔水长度）×40% = 地头长度。

比如：50 cm×100cm 的画心，裱成 240cm×70cm 规格裱件，其隔水的下料取 40cm（按 6∶4 分上下隔水）上隔水为 24cm，下隔水为 16cm，边宽为 7cm，上下隔水的宽度应为画心宽加两条边宽外加放 2cm 的齐边余地，实际下料 50+7×2+2=66cm。边长为画心长度外加放 2cm，实际下料边长为 102cm。

天地头长度按以上公式进行计算下料：

$(240-100-40)\times60\%=60cm$ 为天头长度，$(240-100-40)\times40\%=40cm$ 为地头长度。天头因装天杆约缩 2cm，实际下料为 62cm，地头因装地杆约缩 2cm，实际下料为 42cm，天地头的宽度与隔水宽度相等。

三、三色裱

三色裱是在一幅裱件上配以三种色调的镶料以装饰画心，亦称为三色镶或分色裱。三色全用绫料的称绫三色，隔水是绢料、副隔水天地头为绫料者称为耿三色，三色全用锦绫的称为三色锦绫和全纸镶（图16）.

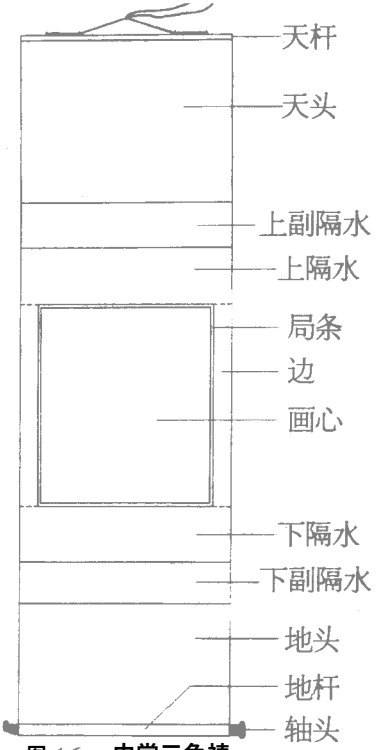


图 16　中堂三色裱

三色裱主要适用于画心偏短又需要裱件规格较长的裱件。为达此目的，天地头就得相应加长，如果只采用一种色调或两种色调作镶料，就会使画面显得单调、呆板。如果采用三色裱，就可以使裱件的色调和形式富有变化，更加美观雅致、绚丽多姿。

裱件由以下几部分组成：画心、局条、隔水（又称圈框、圈档、玉池、隔界等）、副隔水、天头、地头、天杆、地杆、轴头、丝绳、丝带。

三色裱的下料，应首先选好镶料，色调要互相搭配，三种颜色之间既要有一定的对比整体又要取得协调才比较理想。比如：画心是一幅因年久而宣纸已经呈棕灰色的山水画，隔水通常采用色调明度较高的浅米色绢。副隔水色调一般比隔水的色调要稍深一些，多采用米黄花绫。天地头的镶料采用比副隔水更深一些的色调或者取中湖色以取得色相上的对比，使整个裱件色相既丰富又富有变化，更加美观雅致。三色裱中的用料色调应注意画与隔水、隔水与副隔水、副隔水与天地头之间在色相、明度、冷暖的对比与调和方面，达到协调与统一的效果。

确定各种镶料的色调之后，即可按一定的规格下料：隔水高 33～43cm（按 6∶4或 5∶4 比例分为上下隔水),边宽 4～10cm ,副隔水高 23～33cm（按 6∶4 或 5∶4 比例分为上下副隔水）。

天地头按以下公式计算下料：

（裱件长度 －画心长度 －隔水长度 －副隔水长度）×60% = 天头长度

（裱件长度 －画心长度 －隔水长度 －副隔水长度）×40% = 地头长度

比如：44 cm×67 cm 规格画心裱成 60 cm×234cm 规格的裱件,隔水取 40cm 按 6∶4 分上下隔水,上隔水为 24cm ,下隔水为 16cm, 隔水边宽取 8cm ,边长取画心长 67cm 外加放 2cm 方裁余地,实际下料 69cm ,副隔水取 27cm 按 6∶4 分上下副隔水，上副隔水为 16. 2cm ,下副隔水为 10. 8cm 。天地头下料尺寸按以上公式进行计算下料：

(234－67－40－27)×60% =60cm,为天高长度

(234－67－40－27)×40% =40cm ,为地头长度

因装天竿使裱件缩短 2cm,实际天头下料为 62cm。因装竿

时包地杆使裱件缩短 2cm,实际地头下料为 42cm。天头宽、地头宽、隔水宽、副隔水宽度都是相同，应为画心宽加两条边宽外加放 2cm 方裁作地是 $44+8\times2+2=62$cm。

四、宣和裱(宋式裱)

宣和裱，又称宋式裱。始创于宋徽宗宣和年间，故称之为宣和裱。此种款式适用于扁宽和斗方的画心。此类画心本身就较宽,裱件若过短,就好似矮胖子一样,整体不协调,就需要加长。一般裱件的长是裱件宽的 3～4 倍为宜。画心较短,就是采用二色裱,其天头部分还是过大,显得呆板,加镶小边和惊燕，使其整个裱件结构丰满富有变化，特别旧画心采用宣和裱更显其古朴典雅(见图 17)。

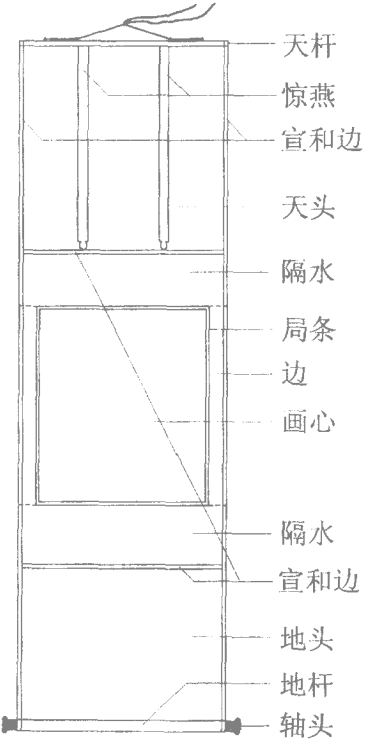


图 17　宣和裱

宣和裱的用料、用色都有其具体要求，浅米色绫隔水、古铜色绢边框(又称小边和宣和边)、湖色绫天地头，还需加长时可加米色副隔水。

裱件由以下部分组成：画心、局条、隔水、绢边框、天地头、惊燕(又称寿带、绶带、

垂带、燕带）、天杆、地杆、轴头、丝绳、丝带。

宣和裱的结构复杂，应按一定的规格下料，隔水长 33～43cm（按 6∶4 或 5∶4 比例分上下隔水），绢圈宽 2～3cm，如加副隔水应为 23～33cm，天头长 60cm，地头长 40cm，惊燕的宽度，依裱件的宽度按 1∶3.3（术语称“一尺三分三”，即裱件宽一市尺，惊燕宽三分三）折算，其色调与隔水相同。二色裱或三色裱也有采用贴惊燕的做法，以装饰天头部分。宣和裱小边宽为 1.5～2.5cm 的古铜色绢边。

五、半绫裱

半绫裱是指裱件的隔水部分用花绫或绢作镶料，天地头用纸料，天地头两边镶绫边或绢边的一种装饰（见图 18），边宽一般取 4～8cm，隔水长 33～43cm（按 6∶4 分上下隔水）。天地头的下料尺寸，同二色裱的方法相同。此种款式可以节省绫料，但名贵书画不宜用此种方法。

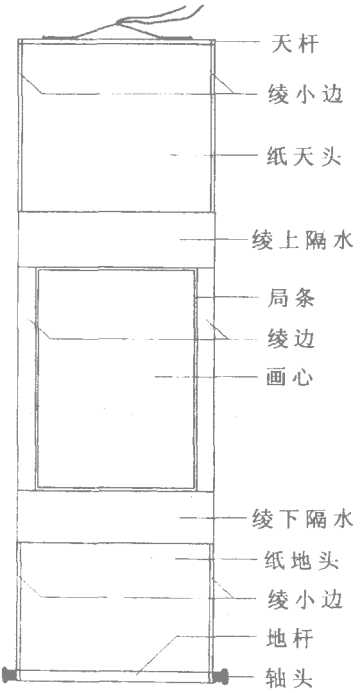


图 18　半绫裱

六、纸镶绫边裱

裱件由一色或二色纸料装饰画心的，并在两条边各镶绫边（又称“通天边”“旗杆边”），也有画心在镶纸天地

头，再镶通天边的做法（见图19）。边宽3.3～5cm，天地头下料尺寸按一色裱的方法进行。通天边宽2cm左右。

通天边一般都采用绫边和绢边，其主要作用是为了加固裱件的两条边，避免撕裂。

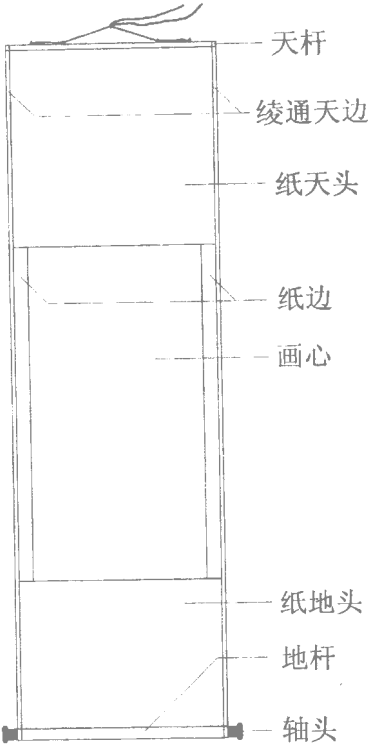


图 19　镶绫边裱

七、绫镶绢边裱

有的书画重裱时，因绢隔水有印章、题款等需要保留，这种情况经揭裱后，把原材料全部镶上去，裁齐后在两边加镶约1～1.3cm深色通天小边起到保护原裱、加固外边不易损伤的作用。这种小边不宜过宽，所配颜色随画心和隔水的深浅而定，新画稍浅一些，旧画适当加深，通天边色彩要与整体协调（见图20）。

新画心通常采用花绫镶天地头，在其左右两边各镶绢“通天边”。通天边的规格尺寸要求与纸镶绫边裱相同。

八、集锦裱

裱件是由二副以上小型画心同镶在一块镶料上称之为集

锦裱。如果小型画心多，一色裱就可以了。如果 2～3 幅画心，可采用二色裱，边宽 3～6cm，天头长 50～60cm，地头长 30～40cm，画心之间的距离，根据画心的多少和镶料的长短自行确定，相距不宜太远。如果画心尺寸相同，采用五镶的方法均可。遇到大小不等和异型画心只能用挖镶的方法给予解决（图 21）。

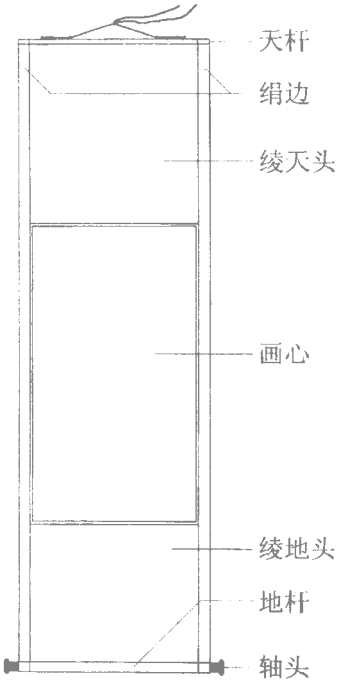
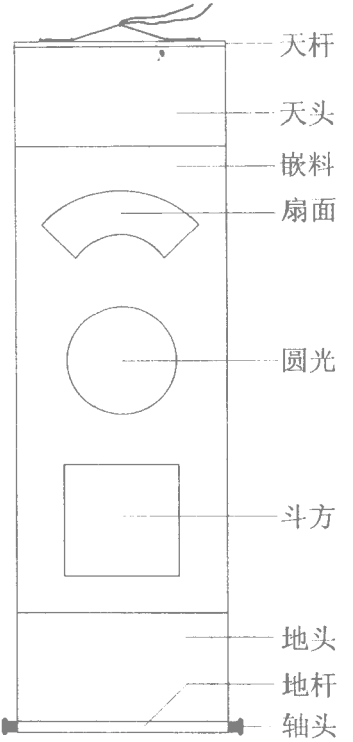


图 20　绫镶绢边裱



21　集锦裱

九、几种加镶下料尺寸的计算

（一）加镶诗堂。

在画心的上方，镶一节空白纸料或上下都加镶一节空白纸料，专用于为他人题字、赋诗，故称“诗堂”或“诗塘”（图 22）。可以裱成一色裱、二色裱及其他品式。诗堂的高一般为画心长度的 1/3 左右，切忌诗堂长度大于画心长度的 1/2，其他部位的尺寸，依所选用的款式规格来下料（图 22）。

裱件是否需要加镶诗堂，主要看画心的长短和是否需要配诗题字而定，如果遇到斗方或偏短的画心可加镶诗堂以增长画心解决比例失调的问题。

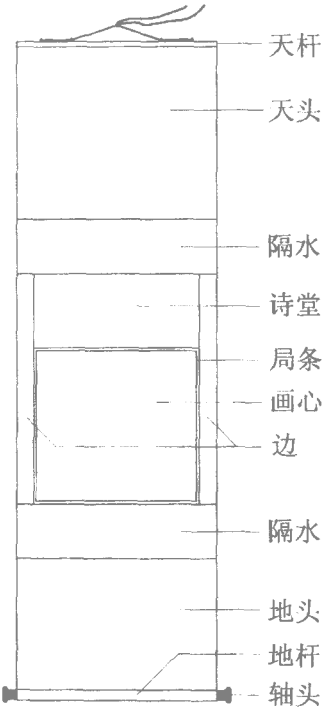


图 22　诗堂镶

（二）加镶锦眉。

在画心的上下加镶一条锦料，故称之为“锦眉”（又称锦芽）（图 23），一色、二色裱等均适用。一般用于画心与镶料相对比较弱的情况下采用加镶锦眉的方法加强裱件的对比和丰富裱件的色彩，增其美观。宋锦颜色一般比

较深，用在明度较高的画心和镶料上效果更佳。锦眉宽度，上锦条一般 1.5～3cm ，下锦条一般 1.2～2cm ，画幅特大的可适当放宽。锦眉长度按画心的宽度为准。

（三）加镶隔段。

一色裱时，由于天头部分大于画心的长度，显其空旷和呆板，可以加镶隔断的方法，使天头富有变化（图 24）。一般加镶在天头距离画心 20～24cm ，地头在距离画心部分 14～16cm 为宜。隔断条为纸料和绫料均可，一般宽为 0.5cm 左右。

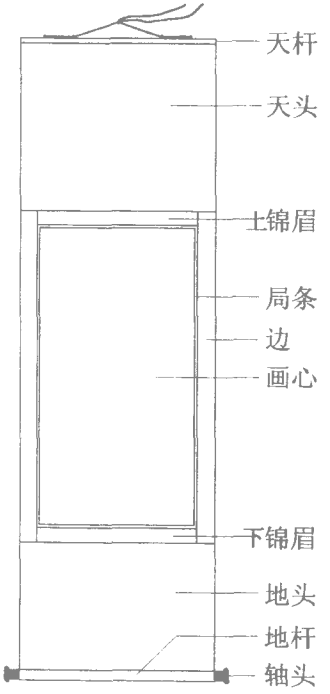


图 23　加镶锦眉

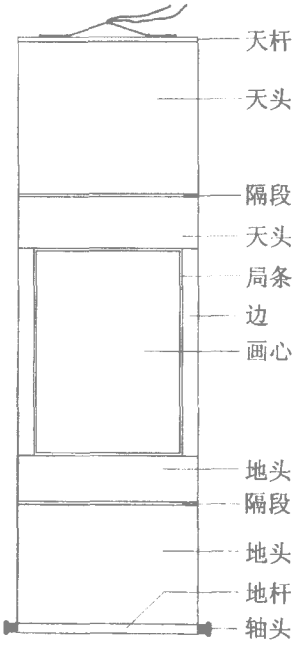


图 24　加镶隔段

第二节　屏、对

屏,又称‘条屏’‘扇屏’‘屏房’,并以张挂的环境不同而分别,称为炕屏、卧屏、吊屏及御屏,还有画意相连的通景屏。早在汉朝就已经出现屏风，是为了遮挡或装饰的实用品，到宋朝则变成了脱离屏壁的轴式裱。它是在条幅的基础上，将竖幅形式与屏风相连的特点结合在一起，以套或组为单位而独立裱成的。

一、条屏

又称“屏条”，是由多种景物按类组合的一个群体，亦称之为‘多景屏’或‘多景挂轴’;多以其数量称之为‘四扇屏’或‘四条屏’‘六条屏’‘八条屏’‘十条屏’‘十二条屏’以至‘二十四条屏’。一组为一屏,或称‘一堂’(图 25),就是一套的意思,常见的

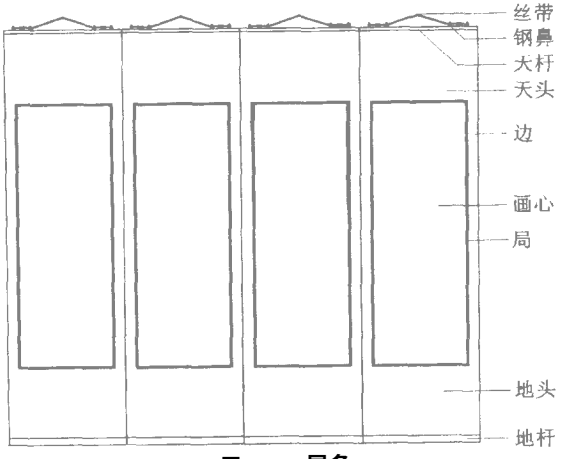


图 25　屏条

有集梅、兰、竹、菊为一屏的称“四君子屏”,以春、夏、秋、冬四季景色为一屏的称“四季屏”,以正、草、篆、篆四种书体为屏的称“四体屏”,以八仙过海为一屏的称“八条屏”,等等。条屏的内容,既能独立悬挂,又互相衔接,每一组又都有一定的联系,最少四条,递增取双数。一般都用一色裱,不按轴头,以保持轴幅间的连贯性。自右至左排列顺序。格式的一般尺寸,天头长取 30~40cm,地头长 20cm~30cm。每条边宽 3.3~10cm。依画心大小灵活掌握,画心大天地边适当放长加宽,画心小则适当缩短减窄,以相衬为准。

条屏的镶料多采用浅米黄或湖色为佳,地杆两端用宋锦包封,以显其高档。

二、通景屏

通景屏,又称“海幕”“海幔”“连屏”等,为一图数幅跨幅连景之作,构成一个完美的整体(见图 26)。收卷时,则自成一体,成

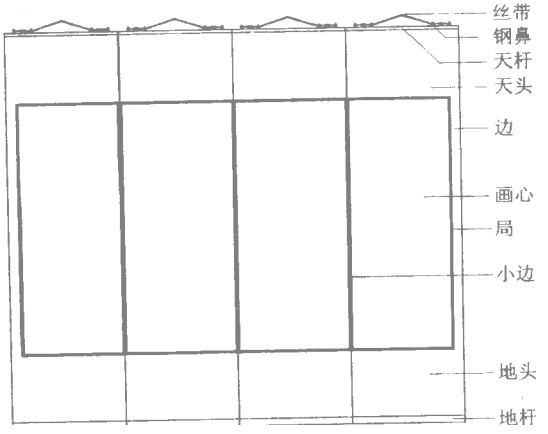


图 26 通景屏

为分散多幅的卷轴。这类画心大多是书画家即兴泼墨书画，将多幅宣纸排成一体，画成宏大的画面，然后分幅装裱；或把一幅完整的巨幅画片为了便于收藏，按规格裁分为若干幅，进行装裱成轴。

通景屏的下料与条屏的下料略同，只是通景屏在依次悬挂时，必须跨幅相连，除首尾两幅的外侧镶边外，其他各幅及首尾两幅的内侧，均不能镶边，为保持画面的连贯和有效保护各幅边际，须于各幅画心两侧镶 1cm 小绢条，折粘背后，只显露一线，以加固各幅边际。首尾两幅外侧镶边(又称“耳”)，宽 5cm 左右，天头长 30～40cm，地头长 20～30cm。特殊规格的画心，其镶料尺寸应灵活掌握。也有加镶诗堂、锦眉的做法，首尾外侧也可加装轴头，其余均为平头，宋锦包封。

条屏的背面与条幅相同，唯其签条，搭杆的规格，粘贴位置，应整齐划一。

三、对联

对联，又称“对子”、“楹联”、“门联”、“门对”、“字联”、“书联”、“楹贴”。双引长句还称“龙门联”。据记载五代时期已有了固定的木质楹联，后来发展成以纸书写，贴在门上的对子。大约从明代后期，发展成了立轴对联裱(见图 27)。

对联是文学艺术与书法艺术珠联璧合的一种形式。它由律诗的对偶句发展而来，要求语言简练，对仗工整，平仄协调，两两对应，故称其为“对联”。传统的对联一般为中堂配置悬挂，挂在中堂或横披两旁，右为上联，左为下联。其尺寸比中堂略短，色调应淡于中堂，幅面窄长。对联的两幅从造型、尺寸、长短、颜色必须完全一致。镶料的选配，应以淡雅为主。常用尺寸一般天

地头取 40～50cm 左右，按 6：4 分上下，每条边宽 3.3cm 转边用 0.3cm 左右每边净剩 3cm。画心略宽者两条边各 4cm。至于长边数十字的巨幅对联可根据情况灵活掌握。

对联的背部与条屏相同。由于对联与中堂配套悬挂，为使其主从得体，紧密相连，其地杆两端不安轴头，而以锦包封。

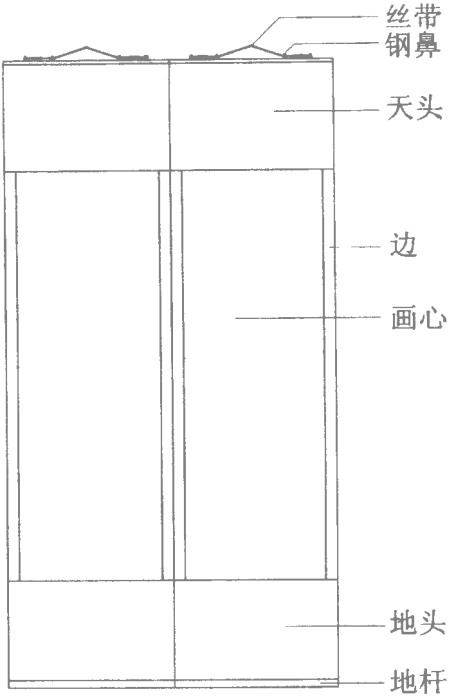


图 27 对联

第三节 下料应注意的问题

一是托染的镶料，应于画心同时下墙，平放在案子上停一段时间，令其收缩，然后按设计品式要求下料。

二是绫绢的织边一定要裁掉。要检查好镶料有无毛病，如有无污迹、跳线、并丝等问题，如果发现镶料有疵点，应想法去掉或弃用；确实躲闪不开的，则尽量将其使用在裱件上端。

三是绫绢下料应尽量避开托纸的接缝，如发现绫、绢有明显折痕或托纸有折皱，一般不要使用。

四是下料要注意规范化，即要刀口整齐，裁得方正，尽可能保持绫料图案花纹的完整和平直，为镶料、齐边创造良好的条件,裁切时切忌出现曲线、鼠尾、锯齿。

五是镶料的使用以顺向为佳，若横竖交替使用则会出现明显的反差，特别是花绫和锦绫一定要保持天地头与两边在色相、明度、花纹、横竖上保持一致，否则将会使一种颜色的镶料出现截然不同的两种效果。

由于受到绫料门幅限制，大型画件的横竖镶料很难做到方向一致,为了解决横竖混用出现的反差问题,可采用‘ 反托料 ’的方法予以补救。所谓‘ 反托料 ’就是在托料时,一段托正面,一段托反面，使用时一段竖用一段横用，明暗效果则是一致的。

六是下料时由于料不够需要接缝者，可采用拼缝法。其做法如下：将需要拼接的镶料对准花纹叠压在一起，放尺板用利刀斜口裁切，剔除余料，以镶料纸条黏合于接口背面，观其正面则平整无痕。此法，应在镶活时同步进行。

第七章

镶　　活

镶活,又称‘镶嵌”,就是将下好的镶料,按各种不同品式的顺序镶于书画心四周的过程。镶料压在画心上面称“正镶”，画心压在镶料上面称“反镶”。不管是正镶还是反镶，都是把裁配的零料镶在画心的四周，又称之“四镶法”。还有一种是用整块镶料，根据裱件的设计要求，用刀和模具将画心部位的镶料挖空,随之将方裁好的画心嵌接于镶料空间之内,称之‘挖镶法”,又称‘嵌接’或‘嵌镶”‘挖嵌”。由于镶料质地不同,其以绫为镶料的称‘挖绫镶”,以绢为镶料的称‘挖绢镶”,以纸为镶料的称“挖纸镶”。

挖镶的书画裱件，四周不存在接缝，从而增加了书画的美观和牢固程度。一些比较名贵的书画和形状不规则的异型画心,如折扇面、圆光、团扇面、八角形、椭圆形等,均以挖镶方法为好。

第一节　镶局条

局条，是镶于书画心四周的纸牙，将书画心和镶料连接在一起，并在心子和镶料之间露一线，一方面可以使书画裱件更加美观精致，使画心与镶料之间起到一种既有对比又能调和的作用，另外也是为了以后进行揭裱时不伤及画心。

一、局条的下料

一般新画心多采用硬局条形式，而旧画揭裱以后，多采用软局条和隐局条形式。软局条和隐局条是在托画心时同步完成的。方裁画心时留出局条，直接镶料就可以了。硬局条一般采用两层洁白无瑕、厚薄适中的单宣托成，经上墙晾干挣平，裁成 0.8cm 宽的小条即可使用，两边可略小些，0.6cm 即可。大幅的书画略宽，采用 1cm 的局条。局条的用料也可采用较深的托染色纸，如古铜色或瓷青色。画面布局较满，色调较深重的绘画作品，宜采用白色局条，画面清淡空白较大的画面宜采用较深的局条。

二、做好镶前准备

局条裁配好以后，应备齐隔糊（浆油纸）、湿毛巾、宣纸团、裁板、裁尺、裁刀、针锥、垫手纸等所需工具，并调好浆糊。

三、局条镶法

镶局采用反镶法。即在画的背面镶局条，先镶左右两边，再镶上下两条边。将画心正面向下平放在案子边缘，用尺板压住，以防画心移动，左手拿隔糊，在画心边口（离开边口 0.2cm），用右手中指或浆刷抹浆。抹浆一定要均匀，抹完一边后拿起尺板，向里移动画心，用湿毛巾擦净案子上的余浆，再用干宣纸团擦净潮气。右手拿局条的右端，左手拿局条的左端，对准浆缝，自右向左依次黏合；随黏随以右手轻压镶缝。整条镶完后，放上垫手纸抚压一遍，使之平服吻合，然后用尺板在镶缝处压一遍。尺板用完后，应将其翻身放在画心中部，避免因压镶缝所沾附的潮气浸入画心。

将画心倒身，使其另一条边放在案子边缘，用同一方法，将其另一条边的局条镶好。以画心长度为准将局条之余料裁去叫作齐头。用相同的方法，将其上下两条边镶好，以画心的宽度镶好的两条局条宽度为准，裁去上下两边局条的余料。将画心翻过来，检查所镶局条是否符合要求，诸如局条黏合是否均匀，局条是否保持有三分之二的富余，如果不符合要求，要趁浆口未干时及刻纠正。

硬局条的镶法，不论其款式如何变化，都是相同的。

第二节　中堂的镶嵌

一、镶一色裱

一色裱是比较常用的书画装裱形式，操作简单易行，裱件美观大方。镶料不论采用何种镶料，镶活的方法与步聚大同小异。

镶活方法为：

(一)正镶法

先镶左右两条边，再镶上下天地头。将画心正面朝上，平放在案子边缘，用尺板压住画心，在洗净擦干的隔糊上调好浆糊，用隔糊的边沿对正局条的浆口，中间留出 0.2cm 的空隙，在局条外侧抹浆，拿起尺板，向里移动画心，用湿毛巾擦净案子上的余浆，再用干宣纸团擦净案子上的潮气，随之把配好的边料一条镶于局条外侧的浆口上，随黏合随用右手抚压，使其平贴，然后放垫手纸抚压一遍，用尺板在镶缝处压一遍。将画心倒身，使其另一条边，靠近案子边缘，用同一方法将另一条边镶好。在两条

边都镶好之后，以镶好局条的长度为准，将余料裁去，为镶天地头做好准备。

将画心下口平放在案子边沿，用隔糊的边沿对正局条的浆口,中间留出 0.3cm 的空隙，略大于两条边留出局条的空隙，在局条外侧抹浆，反镶地头，用尺板压其浆缝，使其粘牢压平。在画心上口抹浆，用相同方法正镶天头。然后，以镶缝为准，分别对折天地头部分，压放尺板，以边料的外口为标准，分别在天地头的两边划痕（或针眼）为记。展开裱件天地头的两边，各依两边的外口和印记(或针眼)为准,裁去余料。

将裱件卷起来撞齐，放在案子上，并将其左右压放尺板，左手捏住画卷边口，右手持针锥，先后在左右两边 0.3cm 处垂直扎眼,称之为“通天眼”,以备转边或套边之用。

(二)转边

为了加固裱件边口，防止绫绢丝线散脱或起毛，画心经过镶活之后，将其左右竖边向背后折粘，此举称为“转边”，又称“折边”“回边”“倒边”“叠边”。画卷扎过通天眼后,将裱件伸展开反扣在案子上，并以长尺板压住裱件中部，左手拿短尺板，右手持针锥，用针锥靠短尺，在绫绢的托纸上，按扎眼三眼一线，由后向前一段段用针锥轻划折痕。针锥在运行时，应是 45° 斜角，用力不可过大以免将边料划断。划完一边，再划另一边，然后沿折痕捋起折边，并用指甲将其压倒压实，以便转边。用隔糊从右往左按折痕用浆刷刷浆糊，刷完后用手将折痕的边挑起用浆刷直接刷倒黏合，顺势推扫两遍，使转回的边际粘牢。最后在转回的边上放垫手纸用手抚压一遍，以使转边粘的更牢更实。用相同的方法将另一边进行转边。

转边不可采用太稠浆糊，刷浆不可太厚，以免增加转边的

厚度，出现纵缩现象。浆糊也不可太稀，因为太稀容易将绫绢边渗透,使折痕失去作用,不易将边回直,影响裱件质量。

(三)套边

锦,锦绫等质地较厚的镶料,不宜进行转边,通常采用包边，又称“套边”。包边用料可取拉力较强的皮纸，染成古铜色或瓷青色并裁成 0.6cm 小条即可使用。其包边方法如下：

将镶嵌好的裱件正面朝上平铺在案子边缘，用长尺板压住中间部分，取隔糊放在裱件边缘，留出浆口 0.3cm ,用左手持隔糊，用右手中指或浆刷抹浆，自右向左行进，抹 0.3cm 的浆口，将隔糊放在一边，将裱件向案子里面移动裱件，擦净案边的余浆。用长尺板压住浆口内侧，右手拿住包边纸的右端，使其正面朝上,左手拿其左边,两手相距 20cm ,对准浆缝,自右而左依次黏合；随黏随用右手轻捋镶缝，镶完一段，再前进一段抹浆。避免抹浆距离过长，使浆糊干燥不黏。镶好 50cm 后,左手拿垫手纸铺在浆缝上面，用右手指捋压镶缝，由轻而重反复进行几遍，使其贴直、贴匀、贴实。镶完一边后,倒身再镶另一边。两边镶完后略微晾干一下,将裱件翻身,使其正面朝下,放置在案子边缘，以长尺板压住裱件中间部分，左手持隔糊放在裱件的边沿，用浆刷在包边纸上满打浆糊。刷一段后，随即用浆刷将包边纸粘到边料的背面，然后铺垫手纸在浆缝上，捋压几遍，以求牢实为准。然后,进行下一段,依次反复直至完毕。裱件正面留有 0.3cm 宽的纸牙，以增其牢度和美观。

转边或包边之后，应将裱件以旋转状卷起，以使通风晾干后作夹口。

(四)作夹口

裱件转边或包边之后,须折上下夹口,夹口又称“余口”,串

口“行口”贴上夹口纸,以备粘包天、地杆用。

1. 折夹口。

又称“折串”,上夹口纸折 2~3cm 左右，由天头外侧向里按规格量出上下两点，并用短尺板依据量出的点，把点以外的镶料部分(又称绫串),依尺板为准,用手折起捋一遍,拿去尺板,将折起的部分压成死折，称之折上夹口。由地头外侧向里量出 6~7cm 左右,用相同方法做地杆夹口,又称下夹口。

2. 配夹口纸。

又称“纸串”,是由单宣裁配而成夹口纸的长度,应大于裱件宽度 2cm 左右,上夹口纸宽 6cm 左右,下夹口纸宽 13cm 左右。

3. 贴夹口纸。

将裱件伸展 30cm,使背面向上,平放在案子上,使夹口朝向案子边沿,以短尺板压住,左手持隔糊,放在折印处,右手持浆刷,刷 0.6cm 宽的浆口,然后将裱件向里移动,用搌布擦净案子边沿的余浆,将折回的夹口展开,顺浆印自左而右,将夹口纸贴上,并铺垫手纸,将其捋实,压平压牢,又称之为“贴串”。用同一方法,将下夹口纸贴好。

4. 作夹口应注意的问题。

(1) 折上下夹口时，应注意夹口线与画心上下两边保持平行,避免偏斜。否则,装好天地杆后,挂起来容易使裱件偏斜。

(2) 掌握好夹口和夹口纸的尺寸，应根据画幅的大小和天地杆的粗细而定，天杆的夹口部分，以大于天杆一个平面的宽度为宜,以备转边。天杆的夹口纸,以大于天杆另外三条边的宽度为宜。

地杆的夹口宽以大于地杆圆周的二分之一为宜。地杆的夹口纸以大于地杆一周为宜。

贴夹口纸，应本着宁可留出一线浆缝，而不能超压浆缝的原则,以免覆背后,无浆处出现重皮现象。

贴上夹口纸时，左右两边应缩进转边缝，以备裱件上包首。下夹口纸不必缩进转边缝,而是两边各余出

条，京裱多采用反镶，而苏裱多采用正镶，可以不拘一格。

四、镶宣和裱

宋朝形成的宣和裱最初是没有隔水的，只是加镶宣和小边,就镶天地头加惊燕。明代开始加镶隔水,但宣和小边还是镶在画心的四周，到了清代开始形成目前流行的装式。其镶活方法同一色、二色、三色裱略为相同，只是加镶了宣和小边和惊燕。把画心正面朝上平放案子边沿，在两边各留出 0.3cm 的浆口抹浆，将边料轻放浆口上用手指拍实，然后放上垫手纸压实，裁齐两头,再镶好上下隔水,按裱件的宽度,将上下隔水的余边裁去。开始镶宣和小边,在镶好两条边的外缘抹 0.3cm 浆口,将宣和边镶好,采用正镶,由轻到重压实。一开始用力过大容易将小边压走形，不易镶直。然后，镶好上下宣和边，再镶好天地头。分别将天地对折过来,按裱件宽度扎眼作记,将天地头的余料方裁整齐,由下而上将裱件收卷、磕齐、扎通天眼。最后,展开裱件,按扎眼划痕进行转边,折夹口,贴夹口纸,以备覆背。

镶惊燕，是与覆背同时进行的。宋代镶惊燕其目的就是为惊吓燕子,避免飞燕落在裱件天杆上留下粪便,污染裱件。随着环境的变化,其实用作用已消失,逐渐形成了一种装饰作用,将惊燕固定在天头部分。目前日本还沿用了宋代的形式，还是活动的二条飘带,北方称之为‘寿带”。

另一种镶法是画心不镶边料,直接镶上下隔水,然后镶宣和边,再镶天地头。这种镶活适于斗方式画心,为了避免增加裱件宽度，所以只镶宣和边。

五、镶半绫裱

半绫裱的镶法与二色裱的镶法基本相同，为了使纸料牢

固，镶活之前在裁配整齐的天地头左右两边抹浆加镶绫小边，采用反镶法，镶好后用尺板压在镶缝上，以防其收缩。其他镶活的顺序和方法都与二色裱相同。先镶好绫边料，齐头后，镶好上下隔水,再镶好纸料天地头,对折天地头,在其余料上划痕作记,裁去余料。收卷裱件,磕齐,分别在两边扎通天眼,展开裱件,进行转边,折夹口,贴好夹口纸,卷起裱件,以备覆背。

六、镶纸镶绫边裱

纸镶绫边裱的镶活方法如同一色、二色裱略为相同，其主要区别在于将纸料镶于画心四周后，在裱件的两边加镶绫或绢小边，以求加固。如果是一色纸镶绫边裱，应先镶好二条纸料边齐头，再镶好纸料的天地头。分别对折天地头，以两条边的外侧为准,在天地头余料部分划痕作记,展开裱件,将余料部分裁去，在裱件两边加镶绫或绢小边。将镶好纸料的裱件反面朝上，平放案子边沿，分别镶好左右两条绫边或绢边，然后收卷裱件，扎通天眼,展开裱件进行转边,折夹口,贴夹口纸,卷起裱件以备覆背。如果是纸镶二色裱，其方法同一色裱相同，只是多加一副上下隔水。

另外还有一种镶法：画心不镶纸边，直接在画心上下抹浆，镶纸天地头，齐边后，直接镶左右通天小边。正反镶均可。

此法适用于“绫镶绢边裱式”。

七、镶集锦裱

集锦裱,如果是规格相同的多幅画心,一色裱就可以了,其镶活方法是：

首先，在相同规格的画心四周镶好局条，然后在第一张画心

下边局条上抹一 0.3cm 的浆口，镶好隔条，并以尺板压牢镶缝，取一张方裁整齐的镶料纸平铺在案子上，以尺板压住，作为镶第二张画心的依据。将第一张已镶好的画心正放在镶料纸中部,并与其右口对齐,压尺板定位。在第二张画心的上边局条抹 0.3cm 浆口,随即将画心放在镶料纸上,选正部位,对齐右口与隔条相黏合。以画心宽度为准,将隔条余料裁掉。第三张、第四张画心都以同一方法将其隔条与画心相连接。然后在裱件的左右边局条抹 0.3cm 浆口,分别正镶二条边料,以裱件长度为准,裁掉余料，再在裱件的上下边局条处抹 0.3cm 浆口，分别将天地头镶料镶好。对折天地头，在其余料上划痕作记，展平裱件，裁去余料收卷，裱件扎通天眼，用针按眼划痕进行转边，折夹口,贴好夹口纸,收卷裱件以备覆背。

无论画心数量多少，其镶接用的隔条是同一规格的。

圆光、扇面或其他不规则的画心,通常采用挖镶的方法,具体镶法可参阅‘挖镶’一节。

八、几种加镶材料的镶法

(一)加镶诗堂

将镶好局条的画心正面朝上平放在案边沿，在其上边局条处抹 0.3cm 浆口,镶好诗堂镶料,并以画心宽度为准,裁去诗堂左右余料，分别在画心的左右两边抹 0.3cm 的浆口,镶好边料,以画心加诗堂长度为准裁去余料。在裱件的下边局条处抹 0.3cm 浆口，镶好地头；在诗堂的上边抹 0.3cm 浆口，镶好天头。分别对折天地头,在其余料上划痕作记,展开裱件,裁掉余料,收卷裱件所通天眼,进行转边,折夹口,贴好夹口纸,将裱件卷起以备覆背。

上述为一色诗堂裱，如果增加隔水便是二色诗堂裱，增加副隔水就是三色诗堂裱。

(二)加镶锦眉

画心镶好局条之后，在其上下局条外抹 0.3cm 的浆口，镶好锦眉，其余工序依照所设计的装裱品式进行。

画心如果不镶局条，可直接在画心上下镶锦眉。

(三)加镶隔段

画心镶好局条后，平放在案子边沿，分别在画心两边的局条上抹 0.3cm 的浆口，以镶好边料的画心的长度加局条宽度为准，裁去边之余料。在画心的下边局条外抹 0.3cm 浆口,镶好地头一半镶料，然后在地头背面边沿抹浆，反镶间隔条，在间隔条的正面抹 0.3cm 浆口，正镶另一半地头。在画心的上边局条处抹浆，镶好天头的一半，在其背面抹浆镶好天头部分的间隔条，在间隔条的正面抹浆，正镶天头的另一半。对折天地头，在其余料上划痕作记,裁去余料,收卷裱件,扎通天眼,进行转边,折夹口,贴夹口纸,以备覆背。

九、挖镶

挖镶,也称作“挖嵌”或“整挖”,是按照画心应裱成的规格取一块整料,根据画心的大小挖去中间部分,将画心嵌入镶料之中。

挖镶的书画裱件，四周不存在接缝，从而增加了书画的美观和牢固程度。各种不同品式都可采用挖镶，特别是比较名贵的小型书画或形状不规则的画心，如扇面、圆光、八角形、椭圆形等，均以挖镶方法为好。

(一)规则形画心挖镶的方法

1. 画心需要裱成多大规格，就取多大规格的一块整镶料。

如果是一色裱,面积比较大,一般使用耿绢,其他品式可以用绫料或其他镶料。将镶料方裁整齐,平铺在案子上,把镶边局条的画心方裁好，平铺在镶料的正面，按照画心的规格和镶料的大小，分别计算出左右两边的宽度和天地的长度，并把画心固定于应在的住置上,并用尺板压稳。在画心四周局条上扎眼,为了保证扎眼宽窄一致,可用硬纸作的‘样板’为准进行扎眼,扎眼时应在镶料底下垫硬纸板,以免扎坏案子。每隔 20cm 左右扎一眼，针眼不宜过大，过大不宜裁齐，针眼扎在局条距离画心 0.02cm 处。为了便于裁切，应在直角处扎眼做记。移开画心露出镶料上的扎眼,将硬纸裁板垫在镶料下面,左手持短尺板,右手拿裁刀,对准针眼一段段进行裁割。裁割时,尺板应压放在镶料圈框一侧,裁完一边之后,向右转移镶料,这样做便于裁正四个直角。刀口之间的衔接处,应避免出现‘鼠尾’(即叉口)现象。

裁完四周后，取走中间余料，将镶料从天头部分开始收卷，因天头宽便于卷成筒，卷好后放置一旁。在距离画心边 0.2cm 以外的局条四周刷浆口。然后,将画心平铺在案子上,用短尺将画心四周压平,从画心的下边开始,慢慢展开挖好的镶料,令画心局条上的针眼与镶料的针眼相对，先对照画心下边，然后再对正左右两边，慢慢展开。镶料全部展开后，看是否对正对齐，左右两边外露的局条是否宽窄一致，如果符合要求，沿镶缝轻压尺板,拿掉尺板,衬上垫手纸,捋牢。略晾干后,将裱件从地头开始收卷,磕齐,扎通天眼,展开裱件进行转边,折夹口,贴好夹口纸，收卷裱件以备覆背。

二色裱或三色裱进行挖镶，只在隔水部分取一块整料，按要求留出上下隔水及两条边的位置，然后按一色裱的挖镶方法

挖镶。镶好画心后，再镶天地头或再镶副隔水，其镶活方法与二色裱、三色裱方法相同。

2. 是将裁好的画心正面朝下，摆放在裁切整齐的镶料背面上，并按比例留出天地头和两边的位置，然后用裁尺压住，不使画心在镶料上移动，在镶料底下垫好硬纸裁板，用快刀沿画心的边沿挖裁，待周围全部裁掉后，用浅色或近似画心和镶料颜色的局条，刷稠浆粘连缝口。只有使镶料与画心的缝口严密，才能做到使镶嵌的作品天衣无缝。镶嵌好画心后，将画心翻过来，将裁掉的余料揭去，收卷裱件，磕齐，扎眼转边，折夹口，贴夹口纸，收卷裱件，以备覆背。

(二)异形画心的挖镶方法

1. 圆光画心的挖镶。圆光的画心(又称团扇)，一般是比较小的珍品，多采用二色裱或镜片式装裱。按照画心应裱成的规格取一块整体镶料。如果是二色裱，隔水部分取整料就可以了。先将画心竖对折找出中心线，一定要找正，避免偏斜。将镶料也竖对折，找出中心线，从上边向下量出上隔水位置，用针扎眼做记，是圆光的上边。将画心中心线，对齐镶料中心线，画心的上边对准针眼放平，就是圆光画心的位置。然后，将画心横对折，找出圆光的圆心，用针扎眼作记，取走圆光，用圆规以圆光圆心部位为准画圆，使其半径小于画心半径 0.3cm ，留作镶口。然后按画圆的印痕刻下来，把刻下的镶料圆平放在画心背面上，按对折的标准线冲齐，四周均匀的留出浆口线，以镶料为隔糊，用浆刷在圆光浆口部位刷浆糊，然后把镶料正面朝下平放在案子上，上下用尺板压平，把抹好浆糊的画心与镶料一起翻过来，平放在挖好圆光的镶料上，对准上下左右中心线，使挖下的镶料圆正好放回原位置。把四周粘牢放上垫手纸，用手捋平。将镶好的裱件

揭起，案子上只留下挖下镶料的圆，取走镶料的圆，擦掉案子上的余浆，将裱件反过来平放在案子上，在浆口上放垫手纸，将镶缝压实。如果是二色裱，再分别镶好天地头，做好转边和夹口，收卷裱件，以备覆背。如果是镜心，直接覆背就可以了。

2. 折扇、扇面的挖镶。扇面的画心经过托制挣平、下墙后，首先使用模具比着将扇面外形刻下，对折起来，找出中心线，量出扇面的宽度和长度，按照所裱成的规格，下一块整料。对折找出镶料的中心线，将对折的扇面画心放在镶料上，对齐中心线，以画心中心线上点为扇面画心的上边，以画心的下点为画心的下边，留出上下天地头和左右两边。如果裱成横式，留出上下边和左右两耳，在画心的四角用针扎眼为记，然后分别向内 0.3cm 处扎四眼，作为扇面的镶口，比着扇形划出扇面形状，用利刀挖去扇面的中间部分，将画心粘到挖下的镶料上一点，四周留出浆口线，避免移动，以镶料扇形作为隔糊，四周抹浆，然后连同镶料一起揭起放到挖好的镶料上，对齐中心线，将四周粘牢，揭去挖下的镶料，垫宣纸捋平、压实，再镶左右两耳。如果是竖式再镶上下天地头，其他与镶横幅和二色裱相同。

第三节屏、对的镶嵌

屏，包括四条屏、六条屏、八条屏、通景屏，简称条屏以及对联，均属立轴装裱系列。其许多工艺与中堂各种裱式的镶嵌方法基本相同。但是，屏条的每一套画心，最少四幅以上，对联二幅，规格相同。要求镶料规格、颜色完全相同。因此，在镶活中操作方法有其特殊要求。

一、条屏的镶法

(一)方裁画心

将挣平的画心分别裁齐一边（选择题款或叩首章式压角章靠边的一边裁齐），将所有裁好的画心，每一套画心平整摞在一起，对折表层一张，压住尺板，对齐切口。在相对的另一条边以针锥扎眼,展开表层画心,依针眼为准,裁齐另一条边,再横身对折取齐边口，在上下两头分别扎眼为记，展开画心，将上下两头裁齐。这样每一套的画心就保持了规格一致的特点。屏条，不论一套是几幅画心，除一开始为单张方裁，其余三条边均将一套的画心摞在一起合裁。要求裁口要直，特别数量多的画心更要注意，裁切过程中不要留有毛茬刀痕。

方裁之前，应仔细检查要方裁的部分是否有损于画心。如有，应进行适当的调正。移动画时，应以双手捏牢其画心两端，以免发生画心之间互相错位，确保方裁的整齐与规范。

如果画心较窄,横身对折时不方便,可用三角尺取正,四个边角为 90°,扎眼进行方裁。

(二)镶嵌方法

将一套的画心一齐正面朝上,横身摞放在案子边缘,将欲镶的一边每幅错开 0.3cm 为浆口，以尺板压住。在最上面一层垫隔糊,留出浆口 0.3cm,自右而左抹浆糊,抹完浆糊,将画心向案子里移动,擦净余浆,按自右向左、由外向里的顺序,将边料每幅粘好，并以尺板压实镶缝，再放垫手纸将其捋牢。用竹启子插入画件之间,逐张轻轻挑起,以防粘连。然后,倒身将没镶的一边错开浆口抹浆,镶好的另一边以画心长度为准,裁去两边的余料。

用相同的方法,将天地头镶料镶好,对折划痕作记,方裁天

地头。然后,将一套几幅裱件摞起冲齐,在一头的两边扎眼,然后分别将每幅卷起，按扎的眼为准扎通天眼。每套都扎过通天眼后将裱件伸平摞起，每幅露出通天眼，先一幅幅用针锥划痕，按痕捋起,压成死折。几幅都做完后,在最上层放隔糊,露出浆口沿折痕满打浆糊,向里移动整个画心,擦净案子上余浆,从左边每幅捋起一头,用棕刷一齐将捋起的边刷倒,边捋边刷,逐渐将所有边刷完。这种一齐转边，比一般的一幅幅做加快了速度。

转完边后，将所有画件摞起来，一齐量出上下夹口线折痕，分别作好上下夹口，这样做能使每套条屏的规格完全一致。

二、通景屏的镶法

通景屏，因是一图数幅的跨幅全景之作，具有挂起来构成一个完美的整体，收卷时则自成一体，成为分散多幅的卷轴特点，所以在镶活时严格掌握整体连贯的原则。

一是方裁时应注意画心的两边不要方裁过多，以免失去过多，内容连接中断，在保证书画内容的连贯性的基础上方裁整齐。

二是画心方裁以后，首尾两幅单独镶边，而将其他几幅画心背面朝上，横身摞放在案子上边缘，再逐张错开 0.3cm 的浆口,以尺板压住。在最上一层放隔糊,留出 0.3cm 浆口,自右向左抹浆,然后将整个裱件向里移动,擦净余糊,自右向左、由外及里的顺序粘镶加固白绢小边条。镶完后，并以尺板压实镶缝，再放垫手纸将其捋实。用竹启子插入裱件之间，逐张轻轻挑起，以防粘连。然后,倒身用同样方法,粘镶另一边的加固小边。以画心长度为准，裁去加固小边的余料，用相同的方法镶好天地

头镶料。

分别对折天地头,先以裱件(包括加固小边)宽度为准,划痕做记,再以画心(不包括加固小边)宽度为准,扎眼做记,前边(印记)作为裁切余料的标准,后者(针眼)作为转边的依据。展开裱件裁去余料，以后边针眼为准划痕进行转边，方法同前。转边后，从正面看若能显露一丝细线为佳。

首尾二幅,若在各自的内侧镶加固小边,在首幅的右边镶边料,又称‘耳”。在尾幅的左边镶边料,依画心长度为准,裁去加固小边和边料的余料。然后镶好首尾二幅的天地头，其方法与前相同。作夹口与屏条相同，作好后每幅收卷好以备覆背。

三、对联的镶法

(一)方裁面心

对联要求成双成对,二幅画心绝对一致,所以要求二幅画心一起方裁。首先分别将二幅画心裁切一条边，注意避免裁切时伤及题款和印章，然后将二幅画心摞起来，冲齐裁切的一边，用尺板压住,竖身对折过来,在另一条边扎眼,展开裱件,以二眼为准,方裁另一条边,然后横身对折过来,在左右两边扎眼,展开裱件，将二幅画心的上下方裁整齐。

(二)镶嵌方法

将二幅画心横身摞在一起，使其背面朝上，二幅之间错开 0.3cm 浆口,以尺板压住,在上层放隔糊,露出 0.3cm 浆口,自右而左抹浆糊，将裱件向里移动。擦净余浆，自右向左、由外向里顺序粘镶边料，并以尺板压实镶缝，再放垫手纸将其捋牢。用竹启子插入裱件之间，轻轻挑起，防止粘连。然后，倒身错开镶口，将另一条边镶好。以画心长度为准裁去两边的余料。裱件正

面朝上摞放，在其下口错开 0.3cm 镶口，抹浆正镶地头。在裱件上口错开 0.3cm ，抹浆，正镶天头。以裱件宽度为准，裁去天地头余料。将二幅裱件磕齐，在天头的两边从边沿向里 0.5cm 扎眼做记，然后分别将二幅裱件卷起，以扎眼为准，扎通天眼。展开裱件，将二幅裱件摞在一起，错开通天眼，用针锥划痕，捋起小边压实，移到案边，在裱层放隔糊，自右向左抹浆。用左手将小边捋起，用右手持棕刷一起将二幅的转边刷倒刷平刷实。然后，放垫手纸用手捋平。

二幅磕齐，折好天地夹口线，错开 1cm 浆口，将天地夹口纸贴好，分别收卷裱件，以备进行覆背。

如果是纸镶或锦绫镶，应进行套边。

第四节　镶活应注意的问题

一是镶活用浆不可太稠和太厚，若镶口浆过厚，一经尺板垫压，便会将其挤溢在外，容易造成画幅之间的粘连和污染画面。而且当覆背遇潮时，还会再度变黏，以致粘连在案子上，对裱件造成损伤。另外，浆缝过厚容易干后变硬，造成裱件折断。用糊也不可太稀太少，否则又容易镶口开缝。

二是镶口要小巧，掌握在 0.2cm 为佳，宽窄要均匀。

三是镶活一般都采用正镶法，如果不镶局条时可用反镶法，唯其对联是二条边反镶，而天地头是正镶。这种由来已久的做法，据说是为了避免天地头反镶后横缝显凸，影响视线。

四是镶活时，应轻拿轻放，防止书画心镶料打折，以保证裱件的质量。

五是画心镶嵌后，必须立即收卷裱件，扎通天眼，以保证转

边缝的准确。否则，镶缝一经收缩，再取直线是很难办到的。

六是用针锥划痕时，如果操作不当，很容易将边料划断。出现这种情形时，在刷浆后，以针锥将折断的边挑起来轻轻复合到位,用手压牢,最后用棕刷刷实,放垫手纸再捋压一遍。

七是镶活调用的浆糊，若有剩余，可用潮毛巾覆盖或是将隔糊对折包起浆糊，放在湿毛巾上，以防干燥起皮，以备下次再用。但时间不宜太长,尤其夏季,以防生霉。

第八章

覆　　背

覆背,又称“覆活”、“覆画”、“扶背”、“大托”或“裱背”、“枯木逢春背”,就是在已镶好的画幅背面粘上两层或三层宣纸,经排实,贴补辅料、上墙、晾干、挣平。使其画幅更加厚实、牢固、平展,故称为“上覆背”或“加裱覆背纸”。

覆背,是书画装裱过程中极其重要的工序。唐人张彦远、明入周嘉胄、清人周二学,都有专门论述。

立轴的覆背,不论其款式如何变化,其覆背的方法是基本相同的。主要分为“湿覆”、“干覆”两大类。“湿覆”又称“座覆”,与托画心的“湿托”有近似之处,适于不易跑墨走色的画心。“干覆”又称“搭覆”,与干托画心近似,适于容易跑墨脱色的画心。不论采用何种方法进行覆背，都要求达到画心不跑墨、不脱色、幅面平展整洁、无折皱、无瓦患、无板结、软硬适中、背部光滑洁净、无破裂、无折痕、无空层、不起毛、接口小而齐、边口平直而无揭皮等。为达上述目的,必须做好覆背前的准备工作,根据画幅的实际情况,采取不同的覆背方法,严格覆背的程序,并做好有关问题的预防和处理。

第一节　覆背前的技术准备

覆背前的技术准备，有以下三点：配覆背纸和包首，配辅

料，检查画幅。

一、配覆背纸

(一)配覆背纸

覆背纸即粘在画幅背面的托纸，一般是用两层单宣或覆一层事先托好的双宣，画幅尺寸较大的（超过四尺）画心须用三层纸托合。全锦镶和全锦绫镶的书画应选用较薄的单宣。巨幅书画要先用较厚的重单宣。最好选用纯粹用檀树皮抄成的绵料纸，厚薄要与画心相配。也可以采取第一层用连四纸，第二层用较好的绵料纸。因为连四纸是竹料纸，覆背的裱件经砑光后，结实光滑，舒卷之间，与画心摩擦较小，有利于保护画心。总的要求是：覆背纸要用质地细腻、厚薄均匀、拉力较强、伸缩性能好的宣纸。目前，覆背档次较低的书画，北方地区多采用河北产的迁安纸。

覆背纸的规格，要根据镶活后的书画幅面规格（包括天地夹口纸在内）计算出来。覆背纸宽要比裱幅面的宽度余出 6cm，长度余出 6cm，作为上墙浆口的余边。若加绢包首，其长度应减去包首的长度。

覆背纸配好后，应逐张挑刮沙粒及草粳等异物，再将其斜身交替折叠，使纸张原有的折印伸展平整，尔后横身对折，扎眼，裁正左右两口（要特别注意裁掉红印口）。裱件宽度超过 68cm，覆背纸应竖身用四尺宣纸的长度配裱件的宽度，需对折，扎眼，裁正其左右口。

将方裁整齐的覆背纸，按上下层不同的品种，分别逐张收卷起来。为防止由于抄制原因而造成的厚薄不匀，可左右口交替卷纸，即从右口卷至左口后，再从左口卷至右口，如此反复进

行。

(二)合纸

就是将配好的覆背纸二层托合的一起，称之合纸。首先调好浆水,备好排笔、棕刷、针锥、毛巾等用具。

将底层覆背纸反面朝上，平铺在案子上，用排笔润浆水，令其干宣纸略有伸展，尔后自右向左依次刷浆（其方法要求与基本功训练一样）。刷完第一张纸后，擦净左竖口边缘浆水，压接第二张纸。先用排笔沿接口内侧竖划一道，令其定位在案子上，再以前述方法刷浆。依次将所有底层纸刷完，检查一下浆水是否刷匀、有无欠浆处、纸张有无断裂折皱、接缝是否宽窄一致、异物是否清除干净，如果达到上述要求，便可进行上层纸的覆合。

覆合的方法与基本功训练基本相同，只是多张纸进行覆合时，应错开接缝，以避免其接缝的厚度。全部覆合完毕后，用棕刷上下左右依次排实，然后将背纸起案，在其下面垫一层干宣纸，再进行排实。这样做，一则可以吸取水分，二则能增强纸层间密实度。

覆背纸托合之后，以双手夹住其右首两边，轻轻起案抖动，然后，取晾杆竖放在背纸中部，避开接缝，再将背纸从右边折过去一半。随之左手平稳地抬起晾竿，顺势将背纸挑离裱台放置在晾架上。如无晾架，也可将覆背纸右端抹一浆条，贴在墙上飘干,一张一张摞着贴上,错开浆口,这样不占地方,节省板墙。

有时覆背纸超长，可同时用几根晾杆一段段挑起，放置在晾架上，才能避免触地弄脏。

有时一些超大的背纸，直接平晾在干净的案子上也能解决问题。但是，必须在其下面垫一层干纸，以利透气速干。要避免在潮湿的天气下干的太慢，造成浆性失效。

合纸过程中，应注意的问题：

1. 浆水干湿要适度，太干不易刷匀，太湿则不易排实。

2. 纸与纸拼接的接缝要宽窄一致，不要太宽，以 0.2cm 为佳，上下层的接缝应错开。通常是底层用整纸，上层使用零纸，假如两层纸规格相同，在覆合上层纸时，要有意的错开底层纸口,或事先裁去一段,等覆合完了,接在后面,以求接缝错开。另外，还应注意接缝与画心构图所在的位置和部位，应避开人物画中的人物面部，花鸟画中花鸟、兽的突出部位，山水画中的重点景物部位，以免影响画面的艺术效果。

3. 在排实过程中，纸张要保持一定的湿度，纸太干时应洒些水花，否则容易出现纸毛。

4. 合纸的边口，应尽量对齐，否则，就会影响废边的坚固性。

二、配包首和废肩

(一)包首

是当书画裱件卷起时，包在外层的色绢、宋锦或绫、仿绫纸、色宣等。配包首的目的是因为书画裱件卷起成轴后，暴露在外面的覆背纸易损易污，采用配包首，不但可以解决易损易污的问题，还可以使裱件的外部装饰更加精美和高雅。

一般全绫镶、全锦镶和全锦绫的书画立轴裱件都要加绢包首；半绫镶、纸镶、绫边镶和全纸镶的裱件，可取茶黄色镶纸或仿绫纸作包首。绢包首的颜色，要与画幅绫绢的镶料颜色协调一致，宁可淡些，不可过深。

包首下料,要注意横开,不要直开,因为直开丝硬易断,横纹较弱，耐舒卷。包首的规格：一般中小规格的立轴，取

23.5cm。长的书画裱件可适度加宽，取27cm。宽度要比裱件的宽度余出0.6~0.9cm，以便左右转边后与镶好的天头同宽。

(二)废肩

是贴在包首边上长23.5cm、宽3.5cm的绫绢长条，用于上墙时打浆口之用。废肩一般用较浅色的绫绢，不可深于包首的颜色，以免掉色留下痕迹。废肩下墙之后，即可撕掉。

三、配辅料

辅料，即对书画装裱起着辅助作用的小件镶料，有画签、搭杆、惊燕。这些小件镶料，都要在上覆背过程中贴于裱件之局部位置。为使覆背工作做到有条不紊的进行，覆背前应做好准备。

(一)画签

是贴于书画背面包首靠近杆处的签条，用于标记出画作者、收藏者姓名或书画名称的。宽度一般2~2.5cm，长度依裱件宽度而定，应不大于裱件轴宽的一半为宜。一般用古铜、茶黄、灰等用料，可用染色纸，也可用现成的色宣。

(二)搭杆

又称角绊，是贴在立轴背面地头夹口两侧边沿处用于增强地杆夹口处的拉力和牢度的短条。搭杆可采用与镶料同一色调的绫绢，裁为2cm宽、17cm左右长的小条，一端剪成角形或云头形即成，也可剪成一头宽一头窄相对称的两个长条。

(三)惊燕

又称“惊燕带”或“绶带”。惊燕的下料一般采用与天地头镶料有所区别的绫绢，裁成1.6cm宽的小条，幅面较大的书画可裁成2cm宽的小条。也可以根据书画裱成的宽度而定。惊燕的长度可根据具体情况而定，二色镶或三色镶的惊燕长度可分别

与二色镶、三色镶的天头长度大致相同，惊燕的下端可用剪刀剪成多种花样,增其美观,也可取平口。

四、检查画幅

一要检查画幅是否有开裂处。如有，视开裂的大小分别以隔糊(小油纸)或竹启子、针锥填浆,令其重新粘合。

二要刮纸缝。天地头、隔水之托纸,如有竖接缝,应持裁纸刀将其刮平(不可刮破托纸)。背纸接缝不规范者,可先用针锥轻轻划线取正,再依线痕,将余纸刮净。

三要检查转边、套边。如发现弯曲，用潮宣纸团将其润湿，再以针锥挑拨正直,开裂处要填浆。遇有丝缕散开时,以毛笔蘸稀浆使其回归原处。

四要将飘干的背纸,斜身交替折叠,使其伸展平整。进一步检查是否有沙粒等异物，如有应及时挑刮。如有排笔毛、棕刷毛,可用潮宣纸团,轻按其上,趁湿用针锥将其挑出来。

五要将画件展放在背纸上丈量核实，作到准确无误，将其一起收卷,以备覆背,以免因画幅多而致背纸杂乱无章,造成混乱。

六要检查画心与隔水的厚度是否均匀，如果两者之间相差甚大,则应择其薄者,配以合适的纸料,待覆背时进行加托。无论是画心或隔水的加托纸料，其规格均应以压过镶缝为宜。

七要调好浆水,备好排笔、棕刷、针锥、毛巾、隔糊要等用具。

第二节　覆背的程序和方法

一、湿覆法(座覆)

湿覆的程序,大致分为闷润画幅、托覆背纸、上包首、上画幅、包首转边、翻画、贴签纸、废肩和搭杆、上墙挣平等。

(一)闷润画幅

将镶嵌好的画幅反铺在案面上，先用潮湿宣纸团湿润转边缝,称之为‘润边”。再以棕刷沾清水,均匀地洒细小水花,使画幅舒展开来。为了避免沾水过多,水点过大,可在沾水后,先在盆内甩一甩棕刷，使棕毛上水少了以后再洒。洒水时要斜洒,使洒出的水点成片,不要成线,掌握‘宁干勿湿的原则”,过湿容易开缝,卷起来上画时不挺,所以洒水要适中。洒完水以后,随之将画幅翻过来使其正面朝上,从地头一端卷起,放置一旁。如逢干热天气,为防水分干的太快,可用湿毛巾覆盖于收卷起的画幅上面，使其折皱尽快展开。

如果画心易跑墨脱色,应尽量少洒水或不洒水,只将其镶缝和转边处滋润一下即可。

(二)刷覆背纸

将已托好的覆背纸，平铺在案面上，右首留出包首的位置。用排笔沾浆水轻刷一遍,使其舒展,上浆时容易刷平。然后,用排笔刷浆水,注意浆水的用量不宜过大,并且要刷匀,不要有漏刷。刷完浆水以后，迎光检查一遍是否有漏浆，如有应补刷。

(三)上包首

先将覆背纸的右端抹 0.3cm 宽的稠浆，擦净案子上的余

浆，将绢包首放置覆背纸右端，使绢包首的左端粘到覆背纸右端上,绢面朝下,两侧与覆背纸两侧各留出 3cm 的余边,使包首居中,用排笔在包首上刷浆水,注意要刷平。

(四)上画幅

上好包首后，即可上画幅。将闷润好的画幅展开平铺在覆背纸上,对齐包首,取中间,使包首两侧各留出 0.3cm 余边,准备进行转边。使画幅的夹口纸与包首取齐，然后由二人协作，一人从画幅的地头提起，另一人用棕刷将画幅逐渐刷平，然后分别在天地头的夹口纸处抹几点浆水，使其夹口部分分别粘在一起，防止上墙后绫绢夹口部分收缩。覆画幅时要保证书画幅面的平整和舒展，防止出现折皱和刷跑墨色。如有大的折皱，可以将画幅揭起重新刷平；如有小的折皱，可以顺着折皱的方向使用飘刷，将折皱刷开。个别刷不开的小折皱，也可用手指肚轻轻拍打皱折两侧的绫绢部分，将皱折拍开，但不能直接拍打皱折，免得拍成死折。整个画幅基本平整和舒展后，即可进行排刷。排刷时要避免使棕刷与书画心直接接触，以免刷跑墨色，可以垫上一张宣纸或干净的报纸进行排刷。排刷一定要实，不可漏排，否则，裱件下墙后，容易出现重皮现象。特别是转边和接缝部分，一定要垫一些吸水纸墩刷一遍。一方面可以使之墩实，另一方面也可以吸去一部分水分，免得上墙后从接缝处挣裂。因为转边和接缝处都比其他地方厚，水分也就多，如不格外进行吸水，上墙后整个裱件的干湿程度不一，接缝和转边部位干的慢，其他部分干后拉力强，容易将不干的部分挣裂，所以必须格外注意吸水，以防止上墙挣裂。

(五)包首转边

画幅与包首对齐以后，将包首两侧留出的 0.3cm 余边，折

到画幅上面，按画幅宽度刷实，然后将画幅天头部分的两侧掀起,使包首的转边拨离与天头部分,用棕刷将包首转边按裱件的宽度折痕刷实，然后在转边部位抹稠浆将裱件的两侧恢复原位。这样包首的转边,就转到里面与画幅一样宽窄。然后用棕刷将没有排刷的部分(即上包首的天头部分)重新排刷一遍,方法同上。

(六)翻画

包首处理完毕后,由二人协助将整个裱件翻过来,使画面朝下,称之为翻画。

具体操作方法 较大的画幅,由二人配合将画幅翻过来。先将裱件从右口起案抖空，随之由二人配合在原位置将裱件翻身。翻身时用力要适当,避免将画的接缝挣开。裱件翻过来以后(正面朝下),应先落中间逐渐将两头慢慢落下,用棕刷将裱件大致整理平展,再重新进行排刷。排实时,也可以由一人在地头一边抖空裱件,另一人进行排实,以避免排出新的皱折。

小幅书画,可由一人操作。首先将裱件的上端(即包首的一端)揭起,逐渐一层层叠成 S 形,应避开接缝进行折叠,以免开缝折断,注意不要叠成回字形,每层中间可夹一层干纸,以免粘连和污染画面，用搌布将案子余浆擦净。然后将下端（地头部分）揭起,把整个裱件翻身,移至案子右端,用搌布将案子左端余浆擦净。然后,将叠起的部分伸展开来,使整个裱件正面朝下平铺在案子上。先用棕刷将书画幅面大致整理展平，再重新排刷一次。排刷时要以左右运刷为主,即顺书画幅面横排,以少竖排为宜,防止裱件两侧出现边际外凸的现象,影响裱件的规整。还要注意用力要灵活,轻重兼使、缓急并用,防止排出皱折和排破覆背纸,以及漏排。如果裱件过干,可洒点水花,继续排实,以避免

刷起纸花。如果裱件过湿，应垫干宣纸进行排实。在书画转边的接缝处要垫一层宣纸多排几遍，最后墩一遍，以保证书画与覆背纸完全吻合，避免重皮和挣裂。

(七)贴废肩、画签和搭杆

1. 将裁好的废肩，在绫绢一面刷稍稠的浆糊，浆口宽约1.5～2cm为宜。将刷好浆糊的两条废肩分别贴在包首的左右两边。接口约占废肩宽度的一半，余下的一半当裱件上墙时作贴口用，裱件下墙后，即可撕掉废肩。也可用绫绢或韧性强的皮料纸，在覆画时夹在包首与天头之间，留出一半贴墙用，这种方法叫做“夹废肩”。

2. 裱件上好覆背和包首后，需贴画签，将画签背部刷上稍稠一些的浆糊，贴在裱件背面右上方离天头夹口以下0.3cm的地方，画签的上边与裱件的边取齐，垫上宣纸，用棕刷排实刷牢。

3. 在裁好的搭杆(又称角绊)背面刷上稍稠的浆糊,贴在书画裱件的背面地头夹口两侧边缘处，搭杆的上头以不超过夹口接缝4cm为宜。

画幅经覆背排实并贴好画签和搭杆后，最后由二人配合再将其翻过来，使画心朝上。此时应仔细检查一遍，若发现画面或天地处有皱折，应用手指肚捺平。检查镶缝是否有开粘之处，镶料的转边和包边部位是否规矩平直，如发现问题及时进行处理和纠正。

(八)贴惊燕

覆背完之后,如果是“宣和裱”,应在天头部位贴惊燕。以裱件宽度1/3为准,计算出惊燕的位置,用针锥扎眼做记号,摆放尺板；再在惊燕纸面刷稍稠浆糊，随之起台，将其外口紧依尺

板，下端与隔水间留 0.1cm 空隙，平放置天头上，并用尺板轻压。尔后，再以同样方法贴好另一条。放上垫手纸，将惊燕捋实一遍,用棕刷墩刷一遍,使其平实。

注意在惊燕的纸面刷浆时，不可太稀，太稀能将惊燕边口刷毛；也不可太稠，太稠拉力大，还会增加裱件的厚度。摆放惊燕时，勿紧拉，应贴尺板内侧轻放，使二边口呈直线，下端空隙相等。

(九)上墙挣平

画幅经覆背排实后，贴好画签和搭杆，就可在裱件四周拍浆并上墙挣平。浆口约 1cm 左右,不可太宽,并应在覆背纸余边一侧贴一小纸条，备作启子口。然后，用两手将裱件提起上墙铮平。一般应天头在上，地头在下。如果裱件较长，上墙须由二人配合进行。上墙时注意裱件平整匀称，不得稍有扭曲，从天头开始一段段封边口，伸平一段，随即用棕刷将覆背的余边砸实。全部封边以后，从启子口处往里适量吹些气，并用棕刷从中间往四周推刷几下，使空气将裱件幅面鼓起，但注意不可吹气太多。

裱件上墙分为正上和反上两种，画面朝外为正上，画面朝里为反上。一般北方地区多采用反上法，因为北方地区气候干燥，灰尘较多，反上可避免污染画面。南方地区气候湿润，空气清洁,不易污染画面,但常有阴雨天气,板墙容易生霉,造成裱件损伤，采用正上，可避免霉品污染画面。

无论何种上法，都应灵活掌握，如遇干热天气，裱件上墙后容易出现崩、拨、裂、走的现象。应避开接缝处,在裱件背面纸上洒些细小水点，以保持画幅干湿的均匀一致。为避免洒水时伤及画色，应采用反上。如遇连阴雨天气，可采取正上法，使画面朝外，避免霉污画面。

(十)飘干

由于裱件是由多层宣纸黏合而成，且有多处接缝，其画心及镶料相对偏薄，而接口和边际部位却相对偏厚，这就造成接口部位含水多，干的慢，收缩性也小。而其他部位由于含水少，干的快，因之收缩性也大。这样，在挣平过程中，就不可能同步收干，从而使接缝易发生挣裂现象。特别是在干热的夏天和覆背纸拉力较弱、裱件偏大偏厚镶缝较多的情况下，就更容易出现这种现象，所以多采用飘干法。所谓飘干法，即覆背完成后，不直接上墙挣平，而是只在裱件上口抹 2cm 的稠浆，贴在墙上进行飘干。裱件干后形成一个整体了，也就不易再挣裂接缝了。这时再适当洒水湿润裱件，四周抹浆，上墙挣平。

(十一)"湿覆"中的简便方法

即事前不必先将覆背托好晾干，而是直接在覆背时一次性完成。具体方法是：

1. 闷润画幅方法同上。

2. 托覆背纸。先将一层覆背纸平铺在案子上，右端空出包首的位置，使覆背纸正面朝下，用排笔刷化水上浆，使覆背纸受潮舒展，上浆时容易刷平，然后用排笔刷浆水。注意浆水用量不宜过大，宁干勿湿，并且要刷匀，防止将宣纸刷出皱折或刷出裂痕(参考基本功训练"合纸"一节)。一层覆背纸中,多是由几段宣纸拼接而成，但接头越少越好，避免竖的接缝，接缝以控制在 0.2cm 左右为宜,接口的压花要左压右。刷好浆糊后,将第二层宣纸合于上面。第二层覆背纸时，要注意使覆背纸右端两层的边口对齐，以备与绢包首相接。别外，第二层覆背纸的接缝，一定要与第一层覆背纸的接缝错开，以免接缝重合在一起或相隔太近，裱件上墙后发生断墙。

3. 托好覆背纸后,随之上好包首,进行覆画、包首转边,然后垫干宣纸进行排实,以避免棕刷接触画面,刷跑墨色,污染裱件。如果是宣和裱,随即贴好惊燕,尔后将天头揭起折过 30cm,贴好画签后再将天头伸平。

4. 将地头部分两底角揭起斜折,贴好搭杆后伸平,四周抹浆起案,上墙挣平。也可飘干,再洒水,上墙挣平。

托覆背纸以后的各工序,具体操作方法与前面基本相同。

二、干覆法(搭覆)

干覆法与托心工艺中的干托相近,即先在覆背纸上刷浆糊,再用干宣纸吸水,然后将吸过水的覆背纸搭在裱件背面。此种方法比较安全可靠,尤其适于墨色容易润化并跑墨走色的书画作品和幅面较大的巨幅书画。

(一)翻包首

具体方法如下:

1. 先将准备好的绢包首,在右边用尺板压住,用针锥向里 0.3cm 处划痕,折起压实,伸展开抹稠浆卷边,放垫手纸捋实晾干。

2. 展开裱件天头部位,将其背面朝上,并以尺板压住。

3. 在包首纸面抹浆,随之将其平放在天头背面使浆面朝上。轻轻抖动,使下层天头受潮伸展,并在转缝上抹一遍稠浆,以加强与裱件转边缝的粘合力。

4. 将绢包首翻身与裱件边口相对齐,上口对齐夹口纸上边,自右向左上下刷平。

5. 将裱件翻身,依左边口压尺板,用针锥在绢包首上划痕,随后,留出转边缝,裁去余料。

6. 将天头左边斜角折起，在包首左口抹浆进行转边，然后在转边的绢面抹稠浆，随即将裱件左边放平，进行刷合。

7. 将裱件翻身，在包首部位垫水油纸并排实，用棕刷将转边处墩实刷牢。

(二)贴废肩

1. 在废肩的绫面刷稠浆，再将其浆面朝下刷平于案子上，并随即揭起来。这样做可以粘去一些浆糊，以减少不必要的堆积。

2. 将废肩取中黏合于包首边口，其下端与包首下口留出 0.5cm 间距，以备压接背纸用，然后垫水油纸排实墩牢。

(三)刷浆

先将已托好的覆背纸背部朝上平铺在案子上，洒清水并折叠闷润。尔后，将其打开，自右向左刷浆，其方法同合纸一样。全部刷浆后，仔细检查有无欠浆之处，如有应补刷。

(四)撤水

揭起覆背纸右端向左折过 30cm 左右，随即擦净案子，再将卷好备用的覆背纸展开一段，附于湿背纸的后面，并一起揭起平放在案子上，以排笔管身压住纸口；尔后，两手夹住纸卷两端，稍抬离案子向左伸展，将其衬垫在湿覆背纸底下。

撤水纸垫衬之后，应擦净其四周的余浆，抖动背纸，以促使水分被干纸吸收。同时，进一步检查背纸上是否有笔毛等异物，如有，应及时挑除。并在其右口刷 0.3cm 的稍稠浆糊，以有助与绢包首粘牢。

(五)搭覆背纸

1. 将裱件伸开，使其背面朝上，平铺在案子上，用浸沾浆水的宣纸团湿润转边缝及夹口缝，使其得以伸展。

2. 由二人配合将覆背纸同吸水纸一起搭在裱件的背面上，随之揭去吸水纸，抖动背纸，使其覆在合适的位置上。

3. 取正废边位置，将背纸右口压粘在包首之上 0.2cm 左右。

4. 右手握棕刷,左手抖动背纸,另一人协助扯平画件,按照先向中间刷、后向上刷、再向下刷的顺序(基本是弓形)反复运刷,直至背纸与裱件全部粘合。覆合时用力不宜过大,掌握轻上重排的原则。

5. 将覆合完毕的裱件起案抖空，右手握棕刷左右运刷排实,刷子要挺住,以求力透纸背。接着再抖空裱件,用棕刷啄砸全部镶缝,此举称为‘啄缝’。‘啄缝’既要用力,又不可用力太死,以免砸裂裱件边沿和废边之间的背纸,出现断墙现象。随后还须抖空裱件,以棕刷上下左右轻排一遍,以除去因‘啄缝’留下的棕刷印痕。

6. 将裱件反过来，使其正面朝上，进一步检查画心镶料处是否出现皱折和是否排实，如有问题及时处理。如果是宣和裱应将惊燕贴好，其方法如湿覆相同。

(六)贴搭杆和画签

其方法如湿覆相同。

(七)在裱件四周的废边上抹浆水上墙挣平

也可飘干,飘干后重新洒水,湿润后再上墙挣平。

第三节　覆背质量问题的预防和处理

覆背过程中，经常出现的质量问题，有跑墨脱色、画心或镶料出现皱折,以及上挣子后出现走墙、断裂、开粘、重皮、霉变

等问题。这些问题产生的原因，有画心本身的原因，有材料的原因,也有气候、技术等方面的原因。

一、跑墨脱色

覆背过程中出现跑墨脱色问题，多半是由于闷润画幅时洒水量过大或覆背时运刷用力过重所致，为防止这类问题的出现：

一是在闷润画幅时尽力少洒水或不洒水，只湿润边缝和夹口缝，特别是采用干覆时，充分利用覆背纸的潮气湿润画幅，以确保画心不跑墨走色。

二是上画时用力要轻，排刷画心部位时要在画心上面覆一层干宣纸，避免刷子与画心直接磨擦。

二、皱折

覆背过程中画心和镶料出现皱折，有的是由于画心偏薄、镶料偏厚所致，也有的因为镶活时浆糊用量过大或镶活后没有进行压紧，以致镶口紧缩所致。为预防这类问题的发生：

一是在镶活时要注意使画心与镶料的厚薄基本一致。

二是久存的镶料和托裱已久的画心都要重新上墙挣平，然后再用来镶活。

三是镶活的浆口不宜太厚、太宽。镶好后，镶口要进行压平，防止干缩。

四是覆背时要检查画心与镶料厚薄是否均匀，如果画心较薄而镶料偏厚，闷润画幅时，画心部位要少洒水或不洒水；反之,画心要多洒水,镶料部位少洒些水。

五是如发现镶口紧缩，可于镶口部位润以少许清水，闷润

后,再行覆背。

三、走墙

裱件上墙挣平过程中，出现走墙现象，往往由以下情况造成：

一是废肩粘贴不牢，造成天头部位走墙。

二是裱件的废边上墙时因缺浆或浆糊失效而致粘贴不牢，或缺浆、浆糊失效,造成走墙。

如果是小面积局部走墙,应洒清水湿润裱件,使其伸张,将走墙部位重新抹浆贴牢挣平。如果是大面积走墙，应及时下墙、洒水,重新抹浆,上墙挣平。

四、绷裂

裱件上墙挣平过程中，出现绷裂现象一般由以下几种原因造成的：

一是覆背纸太薄或拉力太弱，承受不住画件拉力所致。

二是墩啄转边缝时,因用力过大,出现裂纹,未被发现,上墙后挣裂。

三是裱件各部位干湿不匀，画心先干于废边而被挣裂。

四是气候干燥,受到燥风的突然袭击,使裱件各部位拉力不均而导致裱件绷裂。

五是画幅闷润时,因洒水量过大,使其镶缝开粘或覆背纸接口与画幅接口重合所致。

如果是局部小面积废边绷裂,没造成裱件的损伤,就不必返工，只需在下墙后剔边时，采取一点取直的补救措施便可。

如果是裂缝较大，裱件出现了明显的扭曲，则应立即下墙，

进行修整。其方法是：

第一,将裱件下墙平铺在案子上,使裱件背面朝上,润洒清水，使其伸张后，再沿裂口处搭稠浆 0.2cm，将原废边复位压接。裁 2cm 宽的高丽纸条,刷稠浆,覆合至裂缝处,垫干宣纸啄实,待晾干后再洒水、搭浆,重新上墙挣平。

第二,如果出现画心部分绷裂,无论是什么原因造成的,都应立即下墙进行修整。

属于镶缝出现问题,应在绷裂处洒水湿润,使其伸张,先从正面将其复位黏合，并沿破裂处水吸一层宣纸，作临时定位。尔后，翻过身来，刷平背面，揭开裂缝处的覆背纸。里层背纸揭开距裂缝 1cm 左右，外层背纸应揭开距裂缝处 2cm 左右。接着沿裂缝刷浆水补平里层背纸，并沿边口搓去余纸。再刷浆水，补平外层背纸，也沿边口搓去余纸。垫干宣纸吸水排实。随之，将裱件翻身平铺在案子上，揭去正面的水吸纸，待其晾干后，重新洒水，上墙挣平。

当画心发生严重绷裂时，则应先在案子上刷一张水油纸，将裱件正面朝上平放在水油纸上，并洒清水，借助水的作用，将绷裂的画面拼对完整。以水吸法连续刷合二层宣纸，尔后掀起水油纸连同裱件一起翻身，刷平在案子上，再依顺序揭掉水油纸,背纸进行粘补托合,待晾干后,重新洒水,上墙挣平。

五、重皮

覆背上墙挣平后，下墙时出现重皮现象，要根据重皮的轻重进行处理。小面积重皮时,可以用‘打针’方法补救,即用注射器向重皮部位注射少许稀浆水，使之重新粘合，待局部干后，再重新上墙挣平。

如果大面积重皮，需洒清水闷润，将覆背纸揭开，重新刷浆水进行覆背、排实，待晾干后，再洒水重新上墙挣平。

六、霉变

裱件上墙期间发生霉变现象，一般是阴雨连绵的夏天和气温低、空气潮湿的冬天造成的。如何预防这种情况呢？

一是制作浆糊必须使用淀粉浆糊，因为含有面筋的浆糊极易发霉。

二是不使用发酵的浆糊，不使用有霉迹的板墙，以防霉菌侵入书画幅面而成为霉变的隐患。

三是潮湿度很大的天气里最好不进行覆背。如急需用，覆背之后，不要急于上墙，应将裱件起案，在裱件底下垫干宣纸，进行晾干以后，再洒水上墙挣平。

四是有条件的室内可装有空调或其他通风设施，以防霉变。

七、干覆时应注意的问题

一是刷覆背纸所用浆糊要比湿覆用浆略稠一些，以免重皮。

二是连续覆背时应先小件而后大件，以大覆背纸垫衬小覆背纸。

三是撤水纸向前伸展运行时应双手要抬平齐进，否则，会出现偏斜。

四是撤水纸如果是单层宣纸，而不便伸展运行时，可用一根地轴，将其收卷使用。

五是用棕刷排实时，行刷不应留有间隙，用力要均衡。啄缝

时手要稳，起落应成直线。转边缝与废边接界处，最易破裂，必须格外留意。

六是排刷时，覆背纸应保持一定的湿润，以有利于层间的粘合，也不会起纸毛。发现覆背纸过干，应洒些水花再进行排刷。

八、污染

如何预防裱件污染？裱件上墙后，由于上墙时运刷不慎和在墙上的时间长、室内干燥、风吹灰尘或昆虫落脚而造成裱件污染。为防止污染发生：

一是裱件上墙时，棕刷只能在废边上运行，而不得触及镶料和画心。因为，一则，棕刷运刷时难免沾附浆糊，若触及镶料和画心会使裱件污染；二则，若是画心脱色走墨，也会因此而造成裱件污染。

二是室内干燥时，可多洒些水在地上，以防风吹尘土飞扬。工作室要装纱门纱窗，防止蚊蝇进入室内。

三是裱件稍干后，还可以用薄纸覆盖在裱件上，以防污染。

第九章

砑　　装

书画覆背上挣子晾干、挣平后,即可下挣子,进行打蜡、砑光、剔边、上杆、栓绳、系带,这一过程称之为砑装。

第一节　下墙

下墙,也称作“下挣子”“下壁”或“启活”,即是将上墙挣平的书画揭下来的过程。书画经覆背上墙后,究竟贴多长时间才可以下墙呢?这个问题不可一概而论。由于南北各地的气候不同,即使同一地区也存在着客观条件的差异,因而对于贴墙时间的长短,不可能有个统一的标准。但是,从总的要求来讲,在墙上挣的时间越长越有益。正如明代周嘉胄所说“停壁愈久愈佳,俾尽历阴晴燥润,以副得手应心之妙。”多贴的目的,主要是通过裱件的反复伸缩,减弱纤维的张力,以利裱件的平整。全纸裱一般需要一个星期左右方能下墙。全绫裱、全锦绫裱,至少 10 ~ 15 天。有条件的情况下,书画裱件在墙上的时间以更长一些为好。

裱件下墙应选择晴朗的天气。《装潢志》“下壁”一节讲到:“上壁宜润,贵其滋调。下壁宜燥,庶屏瓦患。燥润失宜,优劣系焉。”意思是说在湿润的天气里覆背上墙,滋润调适,比较适宜。在天气干燥之时下墙,可以保证书画裱件的平展,克服“瓦患”。

这个问题掌握不当直接关系到书画裱件质量的优劣。可见在下墙时，要注意选择适宜的气候。阴雨天气里湿度大一般不要下墙，防止书画幅面含潮而变形。所以，最好选择比较干燥的天气里下墙。但也要注意，在过分干燥或连续刮大风的天气里，最好也不要下墙，否则容易绷毁余边或因天气的干燥而使书画幅面再度收缩,发生瓦患。

一、下墙方法

一是先用鸡毛掸子,轻掸裱件,将浮土掸尽。

二是用启子插入启子口,启开下边,尔后左右交替,自下而上启两边。待右边全部启开，左边尚剩 20cm 未启开时,将裱件由下边轻卷至上部。此时，双手夹住裱件边口，抬举右手，斜向 45°将其揭离墙面。

三是下墙时启子运行要呈 65。角，光面朝上，当一边启开 30cm 时即可交替启另一边，启口不宜太长。收卷时双手间保持平衡。

二、应注意的问题

一是反上的裱件，在下墙时，启子应避免插入背纸与画幅之间。有时容易出现上述情况，其主要原因是启口纸短，里端未压在边料上，当启子向里插时，被边口阻梗而误入夹层。另外，启口纸留在裱件下边，当启子向上推进时，很容易插入夹口之中。

为避免上述情况的出现，一则贴启子纸时应注意长一些，使启子纸的里端压过边料，二则启子插的不可太长，启子插入启子口之后,要掌握好角度,紧贴墙面,挺住手腕,平稳推进,在

运行过程中,左手指按住启子前部右手腕略抬,避免过高,启坏余边。一定注意要尽量保全覆背纸余边，以利于砑活工序的顺利进行,保证剔边的规矩程度。

二是裱件下墙时,除了要避开潮湿的天气外,还应防止手汗的浸入,尤其是炎热的夏季。因此,在抚摸裱件时,尽量以手背接触或者戴上薄手套。

三是裱件下墙时,要谨慎从事,严防书画幅面打折、受潮,并应及时砑活上杆,不宜久存。

第二节　砑活

裱件下墙之后，必须经打蜡、用鹅蛋石推砑以及剔边等工序,通称“砑活”,又称“砑光”。

经过砑光之后，能使裱件解去浆性，增加韧性与密实度，不仅光亮如镜、宜收卷，而且具有柔软平整的特点和一定的防潮作用。

一、砑活前的准备工作

砑光须备有鹅蛋石、石蜡、裁刀,以及鸡毛掸子、卡纸、尺板等用具。

二、砑包首

在案子上铺一张平展而厚实的大幅卡纸，称之为砑光纸(用无接头的滚筒纸为好),将收卷的裱件,展开上端即包首处,竖向平铺案子上,以尺板压住,尔后揭去左右废肩(夹肩待砑光后沿边口剪去或裁去即可),再取一张平整的镶料纸,铺罩在包

首上面：打蜡之后，双手握鹅蛋石，自右而左的顺序推研。

推研时,力量要均衡,转边处多研几遍。揭废肩时,应由里向外斜撕。研包首的目的，只是为了使包首柔软，因而不需光亮。

三、研背

将裱件横铺在案子上，用研石压住包首，自右向左慢慢展开,画面朝下,背纸向上,用鸡毛掸子掸去上面的浮尘,并仔细检查一下覆背纸上有无砂粒或其他杂质，如有应用裁刀刮掉，以防在研活时研石搓动沙粒，将覆背纸划出印痕，或将覆背纸同画心一起划破。

检查之后,在覆背纸上横向、竖向均匀地擦一遍蜡,开始研光。研光的顺序一般是单手握石自右向左轻力趟研一遍。然后，双手握牢研石,自右而左依次推研,如遇接缝要多推研几遍。最后顺向推研转边缝和两边镶缝。

推研时,用力要轻重均匀,前推后拉,循序渐进,研痕要排列一致。要防止漏研、重研,既要研全研到各部位,又不许研出废边之外,以免拖带损伤画背。研完一遍,将裱件调头,再研一遍。这样可以使书画两侧接受的研力均匀,更加光滑。遇有镶缝接头和转边、惊燕带处,要加重研磨,使其与画幅平软如一。遇有粉彩较厚的画幅，要避开粉彩研磨，以免粉质颜色脱落。

研光，是书画装裱不可缺少的工序。凡是需要进行卷舒的书画裱件都要进行研光，不可为了节约工时取消这道工序，或敷衍了事。因为,书画裱件在长期的收藏过程中,要经过反复的卷舒,若背纸未经研光,或研不光滑,会使书画心与背纸在卷舒过程中发生磨擦,从而导致书画纸质量受损。另外,由于覆背纸

上面上了一层蜡,形成了一层保护层,可以防止画幅长期悬挂时贴墙一面受潮，引起裱件的变形。

四、剔边

裱件研光后，将研石放压在包首边口上面，即可进行剔边。其方法:双手将余边向上折(立)起,左手扯住余边,右手中指将其压倒，往里折到镶料边沿处使转边和套边显露出均匀的一线为准,自右向左一段段依次进行,尔后以指甲压实折线。右手握裁刀斜立 30°,放在右边口折缝外,平稳向前推进剔边,左手指同步轻按所剔之废边，并随右手一起移动。将余边剔掉后，再在剔边处用研石轻研,称之为"趟边"。剔完一边之后,再以同样方法剔另一边。

剔边的要领:一是刀需锋利,二是手要挺稳。

第三节　装活

裱件研光之后,需要进行装杆、系带,通称"装活"。它是装裱工艺中最后一道工序，其质量优劣，关系着全局之成败。

一、准备工作

装活应备锯、锉、刀、钻、锥、钳工具和天杆、地杆、轴头、绳、带、铜丝、白纸等材料。

二、配天杆

(一)展开裱件

将裱件上部展开 30cm 左右,背面朝上,天头向外,平放案

子上并以尺板压住，用启子启开夹口粘浆处。

(二)取正夹口

又称‘批串”。先将夹口纸用手撬起向背折回,左手扯住夹口纸，右手捋压夹口中线；覆背时已贴签者，以取正签条为准。没贴签条者,作出纸样,取正前夹口。尔后,将尺板靠紧夹口线，检验是否正直。

(三)配杆

古人特别注意天杆的用料，古书上就曾有做天地杆以用旧杉木为最佳的记载。因为，天杆的挺直、光洁与否，将会影响书画的装裱效果。旧杉木本性已定，用作天杆，具有保持挺直、不易变型的特点。现在一般采用桐木做天杆。量杆前先根据书画裱件幅面的宽度，选好相应规格的天杆，要求其必须挺直、光滑、无缺损、无腐朽、无虫蛀、不易变形。

(四)量杆

将天杆贴紧夹口线放平，再把夹口纸附会在天杆上面，用针锥依左右边口在天杆上划痕做记号，并以划痕为准，锯掉多余木料。先将天杆一端取齐，再直接配另一端。

(五)量夹口

将配好的天杆立放在夹口线上，向后翻转一周，以天杆为准，在纸夹口上划痕，并直接以天杆为尺，下垫裁板或尺板，留出 0.3cm 转边后,裁去余料。

将天杆贴紧夹口线，平放在绫夹口上，并以天杆外侧为界，用针锥划线，尔后取走天杆，折压转边线，斜剪左右两角，留出 0.3cm 转边,将余料裁掉。

(六)钉铜鼻

按要求确定四个铜鼻的位置，贴惊燕者以二条惊燕里口为

准,作为铜鼻的间距,左右铜鼻的间距略小些。无惊燕者,可依天头的宽度,取一条镶料纸,对折二次。第二次对折,前头留出2.5cm 在对折缝剪一角为记，伸展开出现四个缺口，便是四个铜鼻的位置。用铁锥或电钻钻孔,四个孔应处在一条直线上。孔的大小,是由照铜鼻的粗细决定的。钻好孔后,将铜鼻逐个置于孔内,并以铁钳轻砸,使其余爪倒钉入杆内固定。

(七)配包天杆封头

剪配略大于天杆两端的∩形绢料包天杆两端，称之“封头”。绢料颜色同包首相同为佳。无包首者,一般用与天地头镶料相同的材料进行封头。用锉刀将天杆两端边棱锉掉，用砂纸打磨,使其圆滑。

在封头纸面上抹稠糊,先贴平面,然后折过来,将两边贴倒,再将对面一边贴牢封好。尽量压开皱折。

三、装天杆

(一)在裱件上垫一尺板,放上天杆,将夹口纸,放在天杆上抹浆,以防背纸受潮。

(二)将天杆移至夹口折线之上立放。取正左右两边,用手按住定位。随之，将夹口纸向前包裹天杆，铜鼻处用裁刀割破,露出铜鼻。无绢包首者直接压破即可。尔后,包紧、包严、粘实于天杆平面。

(三)前绫夹口转边折线外侧抹稠浆,进行转边,接着在绫夹口处满打浆糊，尔后双手捏稳立放的天杆，将其倒合在绫夹口上;与此同时,压放尺板,顶靠杆身,并以手掌压住天杆,使包好的天杆与绫夹口黏合在一起。

(四)右手捏住天杆抬起,左手轻握卷状的裱件,平稳、迅速

的将其翻身，使其正面朝上，并在天杆平面处放垫手纸，捋平压实。然后,从裱件上头往下收卷,以备装地杆。

四、配地杆

(一)将收卷的裱件展开 30cm ,竖身平放在案子上,使夹口朝外,将市尺放入收卷部分里面,压住裱件,不至于滚动,用启子启开夹口粘浆处。

(二)先将绫夹口用手撬起,向前折回,取正夹口缝,作一纸样，检验是否正直。

(三)将地杆横身紧靠裱件夹口缝,把绫夹口包裹地杆,用针锥以裱件宽度为准，在地杆两端划痕做记号，另外两端分别留出 2cm 左右余地，以备制榫安装轴头。

(四)取下地杆,以两端痕记为准,包粘直口纸样 先将两端榫料之外的余料锯掉，然后沿纸样外边口以木锯从四周锯进 1cm 左右(中间留作榫头)。

(五)将地杆立在地上,定准榫头位置,用小砍刀除去周围余木。先劈四瓣,再砍四角,然后将前端削细,用轴头的轴孔在地杆前端压出榫的粗细印痕，用小砍刀继续按痕砍细，然后用木锉进行修整，并试装轴头。用相同方法，将另一头榫制好。

(六)配轴头

轴头的大小，以轴头的直径小于地杆一圈为宜，榫头位置应居地杆中央；装入轴头后，应使其松紧适度，过松容易掉轴头，过紧容易撑裂轴头。

(七)地杆封头

裁二条与天地头镶料颜色相同的绫料,进行包头,又称‘ 封头 ”。宽 5cm 左右,长度以包地杆一周为宜,在封头纸面抹稠浆，

并将其先后包粘在地杆两端，上口留有 1cm 不包杆，再用裁刀把余留部分压倒黏合在地杆顶端榫头周围，并挤平皱折。

另外,也可以将封头料制成圆形或方形,取中剪孔,在纸面上抹稠浆,套入榫头,贴平、贴牢后,将多余部分粘包在地杆身上。

五、粘轴头

将乳胶或其他黏合剂涂到榫头上，插入轴头卯孔里，固定待干。如果棒头砍小了,按上轴头松动,应在榫头四周垫纸,再在垫纸四周涂黏合剂,将轴头粘牢、粘紧。

六、装地杆

(一)将裱件反扣在案子上,使其正面朝下,把夹口纸向里折回压实,取正夹口,将夹口纸两边剪成孤形。夹口纸下放上裁板,把地杆放在裁板上,把夹口纸外边放上地杆上,用浆刷沿边口抹稠浆。

(二)将地杆移至夹口中线上面,先取正杆身,使杆身与夹口中线重叠为一条线,再用左手反扯绫夹口,包裹地杆,观其左右是否整齐，若需调整，用右手持剪刀轻轻撞击轴头，到满意为止。

(三)将地杆向上推滚,距边口约 5cm 左右停住，再把抹浆的边口黏合在地杆上,将夹口线慢慢卷收。然后,将裱件提起翻身,使其正面朝上,卷起来检查是否整齐,如果卷起来不齐,可在一边垫干宣纸进行调正,调正至满意为止。再将裱件翻过来,使正面朝下,把绫夹口部分放在案边,用浆刷抹稠浆和在夹口缝处抹浆,将地杆卷起来,再将裱件翻过来,用左手捏住地杆,右手从

中间向右边慢慢将绫夹口黏合到地杆上，要扯紧黏合，然后换手右手捏住地杆,左手将另一半绫夹口黏合。放垫手纸,捋平压实、晾干。

上述方法可称为地杆“反装法”。

“正装法”具体步骤如下：

1. 将裱件正面朝上,竖身平放案边,展开 30cm 左右,再平放尺板挡在其收卷处。

2. 在夹口纸边沿抹稠浆，将地杆紧靠夹口中线放好，并取正左右两边；将地杆向浆口外滚动直至黏合牢实。并在夹口缝两端加贴两条约 0.5cm×0.3cm 的绫绢条固定，以防止中缝开裂。

3. 把粘好夹口纸的地杆向前滚动，检查是否按装整齐，如发现不齐,应垫干宣纸进行调正,直至满意为止。

4. 在绫夹口边沿抹稠浆，为防止裱件受潮，可在绫夹口下面垫一尺板。随之,捏紧绫夹口包裹在地杆上,放垫手纸捋平压实。

七、穿丝绳

上好天杆后，随即可在天杆的铜鼻上穿丝绳，也称“画绳”或“挂绳”“拴绦”。穿丝绳可在上天杆的工序中同时进行,其方法为：

(一)准备工作

裁配小绫绢条，又称“封条”或“封箍”。其宽度一般为 0.2cm 特大裱件可适当加宽。其颜色与包首相同。无包首的裱件，一色裱与镶料的颜色相同，二色、三色裱与隔水相同

另外,准备好丝绳、浆糊、启子、剪刀等材村料与工具。

（二）将裱件正面朝上竖身平放案子边，展开上部 20cm 左右，并以尺板挡置其后，以防裱件滚动。

（三）将丝绳双股由里向外穿入第一个铜鼻（左右皆可），丝绳应平行并齐，长绳在外。

（四）以长绳部分，量至另一端铜鼻折回 6cm 左右，剪去多余部分。

（五）将丝绳从双股空间掏过去，将丝绳伸紧，称之“套扣”。

（六）将单股丝绳穿入其余三铜鼻。

（七）将穿入第四铜鼻的丝绳，从里向外绕铜鼻一周，再穿入铜鼻中，同时将丝绳伸紧，留 3cm 左右的丝绳头，剪去余料。

（八）在封条背面抹浆，并将其等距离置于丝绳下面，再把封条一端包夹在二绳之间，将剩余的封条粘丝绳，用起子拨挑，使封条绕转一周。剪去余料后，把封条另一端藏粘于丝绳下面。

一般封条用二个即可，大画幅宽者应适当增加封条，但两端封条应相等，两端的绳头长度也应相等，保持对称美。封条要求平直整齐，不露绳头。大幅裱件应用粗丝绳，也可用双股细绳合为一股代用。

八、系丝带

丝带，又称“扎带”或“画带”，是书画裱件收卷起来用于捆扎的一种绳带。

丝带的长度要在 66cm 左右，巨幅书画裱件可适当加长。

系丝带时应裱裱裱裱裱裱裱裱裱裱裱裱

时,因结扣的位置不当,造成在裱件上留下压痕。

九、贴签条

有绢包首的裱件，以及在覆背时没有贴签条的裱件，最后，应补贴签条,其方法为‘干贴”。

展开裱件的包首部分，使其背面朝上，竖身平放在案子上，天头向里。将裁配的签条背面抹浆,要少抹,不要太湿,以防裱件受潮后收缩变形，将签条松驰贴到包首背纸的右上方；竖边与天杆间隔一线，外口距转边 0.3cm 左右，在签条上面放垫手纸捋平签条,再在裱件的签条上下垫干宣纸、尺板,并加重物压平,候干。

十、装屏对

屏条、对联的装活方法步骤以及要求与立轴的其他款式基本相同，但因其自身的特殊性，在装活时有特殊要求：

(一)屏条、对联每组的上下夹口应绝对一致,否则便会使裱件出现高低不齐的现象。其天地杆的规格,铜鼻位置、绳带粗细及颜色、封条与签条的要求等,均应完全一样。

(二)屏条、对联无轴头,其地杆两端平头剖面应向外略凸,封头多选用仿古锦,剪成略大于地杆直径的小方块。粘贴时,将其调正图案放在地杆剖面，多余料包在地杆身周围。

(三)小件的屏条、对联,其天杆也可钉二个铜鼻。

十一、应注意的问题

(一)应先装天杆而后装地杆。主要原因是天杆装好后,可以虚空卷起来，再接着装地杆时，裱件不会受潮气侵袭。反之，

如果先装地杆,则不便随即卷起来,再装天杆时难免使浆缝的潮气渗透裱件。

(二)由于绷裂等原因,个别裱件难免夹口纸短缺,难以包裹天地杆。此时可选用相同的镶料纸，采取碰缝拼接的方法予以解决。只是黏合的纸条应贴在里层，并需垫衬宣纸、尺板压干，再用石子推砑后方可使用。

(三)地杆存放会有弯曲现象,这是地杆材料不干所致。可采用加热烘烤的办法予以解决。也可采用木槌击打取直。如还有弯曲,可在弯凸处内侧锯开一口,其深度不得超过地杆直径一半,让木料松动,从而使地杆身趋平直。

(四)如果地杆两端粗细不等,可在夹口纸包裹地杆时,在细的一端夹一层三角形纸片,一张不行,可垫二张三张,以调正到两端粗细一致为止。

(五)天地杆长度不够时,要采用斜口或直口拼接的方法予以解决。将二根短杆分别锯成  状为斜口拼接,将二根短杆分别锯成( 状称直口拼接,均以乳胶粘牢,以方便使用。

另外,天地杆上有洞孔,可调石膏堵抹,也可采用宣纸堵塞的做法。

(六)木榫折断了,可在木杆中心钻一圆孔,再以圆孔规格配制木榫,并将其涂胶插入圆孔中,晾干之后,重新进行配装。

第四节　成品的检验与修整

书画裱件经上杆拴带后即成成品，成品的检验与修整，是书画装裱工作最后一道关卡。为了确保裱件质量，在装裱完工，提交用户前,以高度的责任感,严格进行整体检验,发现问题及

时进行必要的修整,达到设计、工艺和主客议定的要求,坚持不合格的裱件不交付用户，并根据检验及修整的结果，把成功的经验肯定下来，纳入管理制度。对于发生的问题，要找出原因，制定预防措施 对于没有解决的问题,要进行科学试验,并多方求教,力争尽快突破,使装裱工艺水平不断提高。

一、按设计方案进行检验、修整

主要检验裱件是否符合设计方案,诸如其造型、结构、色彩等方面是否做到对比与调和的统一。特别是二色裱和三色裱，在镶料色彩的搭配上是否达到突出画意、锦上添花之目的；屏条是否每组都达到了一致的设计要求；通景屏的画面景色，是否保持跨幅连接、脉络相通，而又有效地保护好各幅画两侧的边际。通过检查,如原设计方案没有不当之外,裱件有不符合规范设计要求的，要按设计方案，进行修整。

二、按工艺要求检验、修整

即检验裱件是否符合工艺要求，诸如裱件整体是否符合软、薄、平、光的要求。挂起来是否直,卷起来是否齐,展开来是否平,看起来是否光,卷舒是否自如等,要注意接缝与包边纸有无开粘之外。如有问题,应严格按工艺要求进行修整。开粘之处要抹少许不干胶,使之吻合。包边如有粘掉者,应补贴相同颜色的包边纸。如开粘幅度较大者,填稠浆后要垫几层干宣纸,并用平面重物平压一天，以防开粘处收缩变形。

三、 按用户特定要求检验、 修整

即检验本裱件是否符合用户特定要求。为适用不同地区、

不同民族、不同阶层、不同事物的需要，在造型、结构、色彩、线条、装饰以及种种加镶等方面的一些特定要求。如其中有违反之处，要按既定协议进行修整。

书画裱件经过检验和修整后，不要马上卷起来存放，以防止上天地杆时用糊不干潮气侵入画面，引起裱件的收缩和变形。应该悬挂起来，晾一段时期，然后卷起来，妥善存放。这时，整个新画装裱的立轴部分全部完成。

第十章

横披与镜片装

第一节　横披的装裱

横披，又称横幅。画心横长竖短，装裱成左右装杆、系绳、张挂的横式画幅，称其为横披(见图 28)。

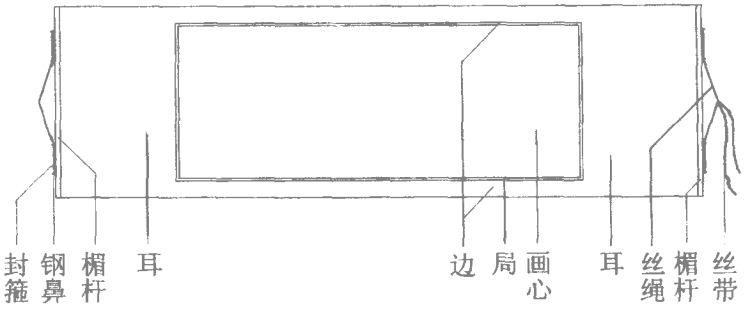


图 28　横披装裱

横披，创于盛唐时期，装裱程序和技法与立轴多近似，通常多采用一色裱，画心有些是折扇形、团扇形、椭园形和其他不规则形状的，可先用镶料嵌镶成形后，再采用二色裱。由于款式为横列而不是直立，挂杆是在两侧，其有关部位的名称，与立轴又略有区别。如 横幅的上下两头镶料，统称之为“ 边 ”，又称作“ 天地边 ”其左右两侧称之为“ 耳 ”，又称为“ 左右耳 ”。横幅是左

右装杆,横向悬挂,为增强其抗拉强度,避免张挂时横披向前倾斜或向下垂，覆背时在横披的上下边框夹镶 2 个或 4 个、6 个相等的上下对称的边绊,又称“画绊”;横披左右两耳都装杆称“楣杆”,按立轴上天杆的方法处理。但两杆都要钉圈穿绳,以便悬挂,在右侧系丝带,以便卷束结扎。

一、横披的下料

横披的下料，有一套传统的格式，即以画心的长度为准配天地边,天边宽于地边,可按 6∶4 分配,也可按天地边对等法处理。二边宽之和一般按 10～14 cm 安排。

以画心与上下边的总宽度配左右两耳。两耳的宽度相等，若装月芽杆,则应将左耳加宽。如果裱成二色裱,其画心左右加镶等宽的隔水，具体尺寸应根据书画心及客观需要来确定。但是,无论是什么情况,隔水的宽度不应超过耳朵的宽度,耳朵的尺寸也不可过大。一般一个耳朵的长度为 26～36 cm 左右为宜，掌握画心长、耳朵可短,画心短、耳朵可适当加长的原则下料。

局条的下料可比立轴的局条稍宽些，一般裁 0.8～1 cm 小条为宜。

镶料为锦绫料时需裁配宽度 0.6 cm 左右的套边纸，以备套边所用。

边绊的下料与制作：边绊可取边、耳之余料，裁成 2 cm×4 cm 条 先横身对折,再以折痕为准对折边,遂合成宽 0.5 cm 四层小条,接着将其一端叠成三角形。也可以将条横身对折后,直接将其一端叠成三角形。这样能减小其厚度，但需将开口边折于中间,免起丝毛。

较大的画幅横披边绊，因其边料牢度差些，可改用丝线或

棉线,搓成几股的绳状,剪成 13 cm 一段,对折,留出 1.5 cm 为鼻,连接中间部份分,用手捏住,将下端用角刀梳开,成为散状(将原先搓成的股状恢复单线状),在一张宣纸上挂浆,将挂鼻的下端散状部分,贴在抹了浆口的宣纸上粘牢,然后分别贴在裱件的天地边,根据画的大小分别一边贴 3～7 个挂鼻,在挂画时,在挂鼻的位置钉小钉挂画,以免横披中间下落。

二、横披的镶嵌

(一)将画心反扣在案子边沿,使其背面朝上,以尺扳压稳,在下口放隔糊,抹 0.3 cm 左右宽的浆缝,镶好局条,依先天地边后两耳的顺序进行,镶好后裁去余料。

(二)将画心翻过来,使其正面朝上,在其下口抹浆,镶地边,用尺扳压实,放垫手纸捋牢。

(三)在画心上口抹浆,用相同方法,镶好天边。依画心的长度裁去两边余料。

(四)先后在画心左右抹浆,用相同方法,镶好两耳,依画件高度裁去两耳余料。

(五)从画件的左侧开始收卷画件,然后扎通天眼,伸展开进行转边,其方法与立轴转边相同。如果是锦绫裱,进行套边,其方法同立轴裱套边相同。

(六)二色裱在镶天地边之后,先镶隔水再正镶两耳。

(七)折、贴夹口

横披左右夹口相等,绫夹口反装宽 2.5 cm 左右,正装宽 5 cm 左右,若装月芽杆,左耳绫夹口应折成宽 15 cm 左右为宜。

纸夹口宽 5 cm左右,月芽杆纸夹口宽 10 cm左右为宜。

折、贴夹口的方法与要求,同立轴裱一样。

(八)粘绊

根据画件长度,等距离折印做记号,然后在绊的正面下端抹稠浆,粘贴于画件背面折印处,无论使用几个绊,其外露部分的高度应当一致。

三、横披的覆背

横披的覆背基本与立轴的覆背相同，背纸均为二层单宣托合而成,切忌横向接缝,应顺卷势竖向接缝。

(一)覆背前的准备工作

1. 配覆背纸。

一般小幅横披多采用四尺单宣,大幅横披应用夹宣,其背纸长于画件 16 cm(左右包楣杆及贴墙用),宽于画件 6 cm(做贴墙废边用)。若加翻包首,其背纸长度与画件相等即可。

将背纸方裁整齐,用利刀挑刮异物,如果画件宽度超过四尺宣纸的幅面,采取宣纸竖身用料,其要求可参考立轴覆背的‘配背纸’一节。

2. 托覆背纸。

如果是小画幅的横披，其背纸的托合与基本功训练中合纸方法相同,采用飘干的方法,将背纸晾干,以备覆背。

如果是大幅画心的横披，其背纸要数张四尺单宣三层拼接而成,应先将所有背纸摞起来裁齐二头,然后三层单宣托合为一张覆背纸,每层错开 2 cm 边，作为阴接时连接之用。在托合第三张单宣时,横边也错开 2 cm的边缝,避免背纸在覆背连接时接缝在一起,以免挣断。背纸托合好后,用晾杆挑起飘干,以备覆背之用。

3. 覆背前的检查。

(1)检查画件镶缝是否有开粘之处，如有应及时补贴。

(2)刮薄纸缝接头，刮净背纸沙粒等异物。

(3)核实画件与背纸规格是否相等。

4. 配签条、搭杆、包首、废肩。

(1)配签条与立轴裱配签条相同。

(2)配搭杆与立轴裱的搭杆相同。

(3)配包首 其规格应依裱件的大小而定,一般裱件为 23 cm 的包首，裱件大包首应适当加大。如果使用月芽杆裱件能够卷紧,则可以稍窄一点。若两端均装楣杆,只能虚卷,就应宽一些。

(4)配废肩与立轴裱废肩相同。

5. 比较画心与镶料的厚度是否相一致，如存有差距（一般巨幅画心较厚),则应择其薄者,再配以相应的纸料,待覆背时进行加托。

6. 调兑浆水,备好排笔、棕刷、针锥、毛巾、喷壶、浆油纸等工具。

(二)覆背

横披的覆背无论是湿覆还是干覆,其方法、步骤及要求与立轴覆背完全一样。

巨幅横披的覆背,多采用搭覆,其难度较大。具体操作方法如下：

1. 先用宣纸团沾浆水湿润一下裱件边口。将加托的宣纸料刷浆水,吸潮后,由二人协作,将吸过潮的宣纸,覆在镶料部位刷平,排实。

2. 上包首。覆背纸是三层单宣，可以将托过的包首再加托一层宣纸，保持与覆背纸厚薄一致。然后，刷浆水，搭覆在横披裱件的右侧一边，其方法与立轴裱加翻包首相同。

3. 洒水闷画，其方法如立轴裱相同。

4. 上覆背纸。

将画件伸展平整反扣在案子上，使其背部朝上。在另外一张案子上,在覆背纸正面刷浆水,刷完后检查是否有漏浆,如有应补刷。用另一张同等大的覆背纸进行吸水。然后，由二人协作,将覆背纸搭在画件的背面刷平、刷实,再上第二张、第三张覆背纸。覆背纸的接缝必须分别连接好,这种接缝叫做软接缝,免的三张宣纸的接缝在一起增加裱件的厚度。

5. 排实。覆背纸的接缝接好刷平后，由一人揭起一端抖风，另外由二人各持一把棕刷分别在左右两边排实。如出现皱折，应趁抖风之时将其排开，不要刷成死折。用相同的方法将第二、三、四张……覆背纸上好、排实。

6. 整个覆背纸全部上完后，从横披的一头对折画件，由几个人协作,将裱件移到案子另一头,将对折的上面一层,继续向案子另一头移动，直至将裱件全部伸展开，裱件同时也翻过来，使画心朝上,称之‘翻画”。

7. 重新检查裱件,正面有无问题,若发现有皱折或重皮、开粘等，应及时处理。

8. 在正面洒水花，然后在正面铺上一层报纸，从一端抖风，从中间向左右两边排实。

9. 排实、平整、牢固后,平放案子上晾干。

10. 晾干后,再洒清水润画。将裱件对折过来,先在一半裱件的三条边抹浆,然后将对折的一半伸开,用棕刷将刷过边浆的一半裱件刷牢,再将另一半对折到原处进行抹浆,伸开另一半裱件贴平、贴实、挣平。

四、横披的砑装

横披上墙挣干后，即可下墙、打蜡砑光、剔边，这些工序的方法、步骤及要求与立轴裱的砑装基本相同。唯有上楣杆与立轴裱上天杆略有区别。

(一)装楣杆

由于横披的自身特点，左右两耳都装楣杆，其两边的夹口、铜鼻、丝绳、封条等均应相一致。只在横披的右侧丝绳上系丝带，以捆扎裱件。

楣杆的装法有正反装之别。平面朝上者称之为“反装”，其装杆方法与立轴裱装天杆方法相同。天杆的鼓面（鲫鱼背）朝上者称之“正装”，其方法是：用绫夹口包裹楣杆的三面，用纸夹口包楣杆的一面。这种装法，横披张挂时，裱件整个背面贴墙，较反装要平展，但贴紧墙面易受潮、变形。反装楣杆，张挂时虽不及正装平展，但与墙面离开一定的距离，受潮要小于正装的横披，相应的变形也较少。正装的横披右楣杆在收卷裱件后，露在外端的右楣杆须先后向其背面反折，尔后再捆扎裱件。

(二)装月芽杆

1. 木料月芽杆的装法。

(1)备夹口。将裱件背面朝上平放在案子边沿，其右耳绫夹口以楣杆三面宽度为准；左耳绫夹口，以二个半圆杆(月芽杆)为准，用木质的立轴天杆即可。

(2)配月芽杆。右耳楣杆以绫夹口宽度为准，月芽杆以裱件收卷后的宽度为准，用木质的立轴地杆即可。

(3)钉铜鼻。在右耳楣杆上钉四个铜鼻，其间距可参加立轴天杆。月芽杆不需钉铜鼻。

(4)粘封头。榻杆、月芽杆均包粘与镶料相同质地及颜色的封头，也可将月芽杆包粘锦封头。

(5)装榻杆。其方法与装立轴天杆相同，但多采用正装法。

(6)装月芽杆。

①把裱件左耳朝向案边，将一根半圆杆立放在绫夹口中缝上面，把绫夹口向前包裹，以其半圆杆的直径为准折印做记。

②依印记折叠绫夹口，并沿其边口抹浆加粘一条夹口纸，其宽度以包粘半圆杆平面为准。

③在加粘的夹口纸上抹浆，并立放半圆杆，包粘结实。

④在绫夹口外沿抹浆，并按另一半圆杆，立放在已经包粘了的半圆杆上面，并以绫夹口包粘牢实。

⑤将包粘后的月芽杆平放在纸夹口上划折线、转边，并抹浆相互粘合，将裱件翻身垫宣纸捋牢压实。晾干后，便可进行穿绳、系带、贴签等工作(见图 29)。

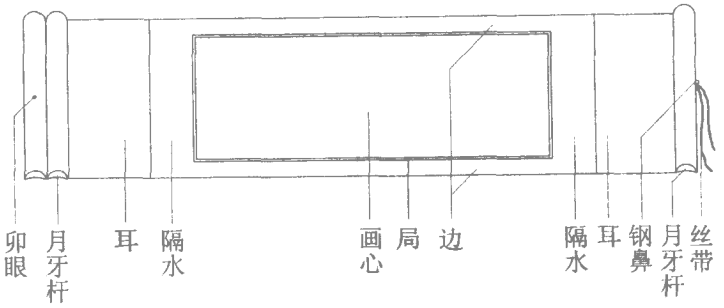


图 29　二色镶月芽杆图解

2. 木料活动式月芽杆的装法。

用木料做的二个半圆形月芽杆，一根半圆杆单独包裹在裱件左倾，另一半圆杆只包封头，杆身包裹与镶料相同的饰料。在

裱件收卷时，将活动的半圆杆与固定在裱件左倾的半圆杆合拢即成圆形，便于收卷和收藏，又省略了装粘月芽杆时的繁琐工序。展开悬挂时将活动的半圆杆放至一旁，避免了悬挂时左右不对称的弊端。

为了使裱件悬挂时左右对称，也可以在裱件的左右两侧都装一根半圆杆，另备一根活动的半圆杆，以备收卷裱件时用。

其装杆的方法与装立轴天杆相同，凡装月芽杆，均为正装，也不穿丝绳，而是以制杆时钻钉的卯眼，作为固定墙面人钉处。

横披右边也使用半圆杆者,大都不钉铜鼻,不穿丝绳,只因左边那样留卯眼钉墙，但必须在半圆杆中部挖一凹槽，钉书钉形铜鼻，用于系丝带。其包粘方法是：

(1) 以细铜丝制成书钉形，钉入横披右边的半圆杆中部凹槽内,留有 0.2 ㎝ 空隙。

(2）将半圆杆下面的余铜丝以铁钳压倒砸入杆内。

(3)装半圆杆的方法、步骤及要求与装立轴天杆相同。唯在粘包时,须依铜鼻里口宽度为准,将绫夹口剪二道小口,以便于绫夹口的铜鼻部分穿过鼻内粘牢。

(4) 穿丝带。备绕横披收卷后二周半的长度丝带并备骨别及针、线等用品 将丝带一端穿入铜鼻,并向里折叠丝带头,以细线缝合 将丝带的另一端穿入骨别孔内,并向里折叠,用细线缝合即成。

3. 纸料活动式月芽杆的制作。

纸料活动式月芽杆主要用于横披收卷，以解决一般横披卷不便、收藏不利的矛盾。

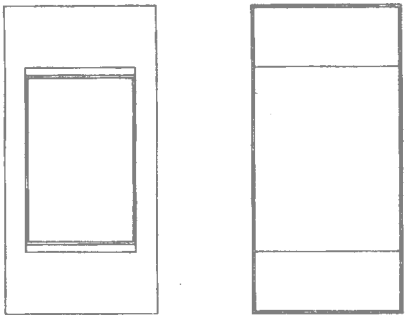
(1)配纸月芽杆。准备好粗细适宜的纸筒，按横披的宽度为准，锯掉多余的部分，用两块硬纸板，抹乳胶粘住纸筒的两头，进行封口，用重物相压进行晾干。干后，以纸筒圆周为准，将硬纸板多余部分锯掉，然后从纸筒中缝锯开，锯成两个半圆。

(2)纸料月芽杆的制作。将准备好的两个半圆纸筒的鼓面，一边用高丽纸相粘，平行连接在一起。使其两个半圆的四条边成为一个平面。在一个半圆的外沿一边，按横披楣杆的粗细为准,在半圆杆的两头硬纸板部分,割制两个小半圆,并用锦包封头（用四块小半圆锦料包贴在月芽杆的四个半圆头上）。再用 5 cm 宽的宋锦包粘月芽杆两端一周，月芽杆的中间部分则用宣纸包粘一周。

(3)纸料月芽杆的使用。使用立轴天杆做楣杆的横披，收卷时采用活动式纸料月芽杆。将横披的左侧楣杆装入纸料月芽杆内，楣杆嵌入割好的小半圆内，将另一半圆杆合拢成一个完整的圆杆进行收卷,能够将横披卷实,利于收藏。收卷完毕后,用丝带捆扎横披,骨别别住。悬挂时,将横披伸展开,取出裱件将纸料月芽杆放置一边,以备收卷时用。这种月芽杆既方便,又实用,又好看。

第二节　镜心的装裱

镜心又称镜片或画片，以夹放在镜框内而得名，与早期的屏风画以及清宫的“贴落”（一种贴在宫殿墙壁上的简易裱件）同属一种类型。画心四周只镶加边框和天地头镶料，不转边，不装轴，一般是装入镶框内供悬挂欣赏的单页画片。镜心分为竖

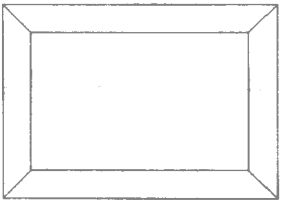


(1)立式镜心





(2)横式镜心



(3)斜角镶接的镜心

图 30　镜　心

式和横式两种(见图 30)。由一色镶即可,绫、绢、锦、锦绫皆宜。因为镜心一般是装镜框，或直接装板，不收卷收藏，所以大幅镜心覆背需加厚，镶料采用宋锦，使裱件更加富丽堂皇。横式的大幅镜心上边宽于下边，两耳尺寸相等。小幅画心的横式镜心，上下两条边可以相等，两耳尺寸相等，如果镜心四角采用斜角相连的形式，四条边的宽度应相等，以产生立体感效果。

竖式镜心两边尺寸相等，天头大于地头，可按 6:4 分配天地头镶料。对于裱件规格的要求比较灵活。如一件 45cm×66 cm 竖式画心,可裱成边宽 7.5 cm、天头 14.5 cm、地头 9.5 cm、总高 90 cm、宽 60 cm 、也可以裱成稍大一点或稍小一点。装镜框，应掌握长宽要成比例(以近似黄金比为佳)。

镜心不仅可以装裱小幅画心入框，也能装成大件贴壁；既可以裱正、长、方型画心，也能裱异型画心。小幅画心以挖嵌为宜，大幅画心为镶接易行。画心四周的镶料，一般按常规镶接以直口粘接即可，也可配镶等宽边以斜角相连，或采用二色装裱。总之，这是一种灵活简便的装裱形式。

一、托画心

镜心的画心规格是多种多样的，小至一尺、二尺、三尺，大到四尺、五尺、六尺不等。还有用四尺宣纸连接而成的巨幅画心。属于六尺以下的画心，其托心方法与立轴托心方法相同。六尺以上的大幅画心，托画心时应采取一些特殊方法。

(一)湿润画心

如果画心的规格与裱画案相等，可以将整个画心伸展开整体进行，如果画心大于裱画案的规格，可以先伸展开部分进行。其方法是：用排笔沾清水将伸展开的画心部分刷平，尔后用毛巾

吸水。宣纸的规格越大，纸就越厚，用清水刷过之后，容易出现重皮现象。如果局部的重皮，可用针锥扎眼，在托纸时，通过针眼漏浆，可重新粘合；如果大面积重皮，应揭去一层，以避免以后出现重皮，造成无可挽回的局面。画心通过吸水后发现还有皱折，可用手指拍打，使其伸展，然后进一步吸水，晾一会再上浆。

(二)上浆

画心晾一会后，稍干一些再上浆，以避免画心太湿上浆不匀出现重皮。画心较大又湿，所调浆水应比一般托画心的浆水略稠一些。画心较大一人操作不便，可二人协同操作，在案两边各站一人同时用排笔刷浆，要刷均匀。特别是二人运刷时的连接处,一定要刷匀,不可有漏刷。其他刷浆要求与托立轴画心相同。

(三)上托纸

可由二人协同操作，二人各提起托纸的一端，先将托纸落在画心上湿润下,然后提起来,重新对正落下托纸上一边,二人各持一把棕刷从中间向外刷平。其要求与合纸一节上托纸相同，应特别注意的是第一张托纸必须上正，以免影响后面托纸的方正。所有托纸上完后，进行初步排实。

将上好托纸的画心部份，折成四叠宽度在 30 ㎝左右,在托件底下垫一长尺扳,由二人抬起,移至案子右端,同时将没有刷浆的画心部分伸展开。用相同的方法,湿润画心、吸水、上浆、上托纸,依次类推,将画心全部托完。

(四)画心挣干

画心全部上完托纸后，将画托件卷起擦净案子，然后在案子上垫一层高丽纸，将卷好的画心伸展开重新排实。如果案子

长度有限，余部伸展开放不下，可在案边放一圆木杆，将排实好的画心部分，搭在圆棍上。视画心的长短，设一根二根不等，待画心全部排实完毕，进行晾干。

画心晾干后，将背面朝上，用棕刷甩水进行湿润，在四周抹稠浆，贴上启子口，上墙挣干。根据画心的大小，由二人或几人协同上墙。如果大墙面积没有画心大，可将活动板墙连接成整体,贴在板墙上(注意 连接的部分,一定要平正,粘贴一条宣纸，以避免挣干过程中风从缝隙中吹过，使托件挣断）。

二、方心

根据镜心规格的大小不同，采取不同的方心方法。一般六尺以下的镜心与立轴画心的方裁方法相同,如果画心较大,甚至特大的镜心，多采用拉线取直法。其方法如下：

将挣平的画心，平放在案子上，案子放不下可分段进行方裁。在平放在案子上的画心部分一边，拉线取直，然后，用针锥依线为准扎眼（在画底下垫硬纸板，以免扎用伤案子），扯去拉线，依扎眼裁齐画心一边；再将未裁的一边伸开，以同样方法取直扎眼，方裁。再以此边作为标准，将画心短距离对折，并在另一边扎眼做记，然后将画心向前折移一段，对准齐边，另一边则依做记针孔扎眼，如此渐进，直至全部完成。这样一段段对折扎眼，既方便另一条边的裁切，又利于画心的取正。

两条长边裁切后,再横身对折,在左右两边扎眼并裁切。如果画身过长不便横身对折，可借助大三角尺或丁字尺扎眼取正。

三、下料

镜心的四周镶料，虽不像其他品式那样严格，但在裁配上也有一套传统要求。如竖式画心，近似于立轴二色裱的隔水部分天头大于地头,按 6∶4 之比分配天地头镶料，二条竖边相等。横式画心，近似于横披，上边宽于下边，二耳宽度相等。方形画心，其四周边料也可相等。折扇、团扇等异形画心，通常是裁配一块整料待挖嵌。花绫、宋锦、锦绫必须顺向使用，否则便会出现深浅不一的色差现象。

四、镶嵌

(一)镶局条

将画心背面朝上平放在案子上，按顺序在四周抹浆（一般浆缝 0.3 cm 左右,巨幅画心应适当加宽),镶好局条,裁去局条余料。

(二)镶边

将画心正面朝上,平铺在案子上。竖式画心,先在左右边口抹浆,镶二条竖边。横式画心,先在上下边口抹浆,镶上下两条横边。

竖式画心,以画心高度为准,裁去二条竖边的余料。横式画心,以画心长度为准,裁去上下边余料。

(三)镶天地头、二耳

竖式画心,先后在其上下边口抹浆,镶好天地头,以画心的宽度加两竖边宽度为标准，将天地头余料裁去。

横式画心,先后在其左右两口抹浆,镶好两耳,以画件宽度为准裁去余料。

(四)画心四周边料等宽的镶法

方形或长方形画心,其四周可镶等宽的边料,四角采用斜角碰缝法粘合,其方法是 四条边料镶好后,直接在对角处,将二层边料一同按 45°斜角裁切，剔除余料后，将画心翻过来，在四角用一宣纸进行碰缝粘合，也可以采取四角斜向叠压的方法处理。其具体方法是 先镶好四条边,再在直角的叠压处,找准对角并以骨别划线印,然后依线印裁掉上层余料,再依线印放出镶缝的宽度,裁掉下层余料,并抹浆与上层斜边粘合。

折扇,团扇等异形画心,与立轴的挖嵌方法相同。

镜心一般不进行转边。若需转边或套边，其方法同立轴相同。

五、覆背

(一)配覆背纸

一般镜心的覆背纸，是由二层单宣托合而成。较大的画心，覆背纸的层数也随之增加，其质地应选择拉力较强的单宣。对于经常暴露在室外的巨幅镜心，还可将纱布之类织品夹在层间，以利加固。

小幅镜心配托以整张背纸即可，大幅镜心则应分段配托纸。待覆背时再连接。

对背纸接缝的要求,应灵活掌握,条件允许,顺向连接比较理想。

一般镜心的覆背纸，应比镜心的四周大出 3 cm 以作贴墙废边用,大幅镜心的覆背纸,应尽量保持外层纸的完整。

(二)托覆背纸

小幅镜心的覆背纸，可以按覆背的要求大小一次托成即可，

其方法与合纸相同。

大幅镜心的覆背纸需分段托合，其纸口层间应错开 2 ㎝左右,以备覆背时搭压,这就是‘ 软接口 ”,其具体方法与横披一节中托背纸相同。

覆背纸托好后，小尺寸者，将其一口抹浆，贴在墙面上晾干。分段托合的大覆背纸,应挑晾或搭晾,平铺在案子上晾干亦可。只是要特别留意错口处的单层宣纸，以防其破裂。

(三)覆背前的准备

(1)检查镶缝，若有开裂处将其黏合。

(2)挑刮覆背纸的沙粒等异物,若纸层间有排笔毛,将其润潮后用针锥挑出来。分段托合的覆背纸，其错口处最容易粘连，应仔细查看。

(3)核对画件与覆背纸是否相符。

(4)调兑浆水,备好排笔、棕刷、针锥、毛巾、隔糊等用具。较大画幅还须备一纸筒，便于覆背时卷收画件使用。

(四)覆镜心

小幅镜心的覆背，无论采用湿覆还是干覆，其方法、步骤、要求均与立轴的覆背相同。

大幅镜心的覆背，由于背纸是分段托合的，覆背的方法也有所不同。

(1) 大幅镜心必须采用搭覆方法。

(2)第一段覆背纸必须上正，以便于第二段第三段黏接，其错口必须显露在上层。

(3)第二段背纸与第一段背纸黏接时，应错口相对，相互间叠压缝宽 0.5 ㎝ 左右。第三、四段，均依上述要求进行。

(4) 为了便于操作，当覆合一段背纸后，可用纸筒将其卷

起，避免因折叠而出现印痕。其具体方法与大幅横披的覆背方法相同。

对于特大巨幅镜心,不便在案子进行覆背时,可以在比较平正干净的水泥地上进行，由几个人协同进行操作。

六、上墙

小幅镜心,覆背之后即可上墙挣干,其方法、步骤与立轴上墙相同。

大幅镜心覆背后,必须先晾干,再洒水令其伸张。如果案子太小，不便操作，可选择平整、洁净的水泥地面当作墙面使用。其具体方法是：

(一)润水

(1)裱件正面朝上平放地面,先用清水喷洒,令其变软。

(2)将其对折一半,在背面洒水花,再换折另一半,以同样方法润水。

(3)检查画面,有无开裂处和重皮处,在开裂处逐一填浆,粘实。重皮处可采用注射器注射浆水,然后再将浆水抽出来,将重皮处黏合,垫干宣纸,用棕刷排实。

(二)抹浆、贴墙

(1)将裱件折过一半，在二层裱件中间夹垫二层 20 cm宽的报纸,沿着裱件边口刷 2 cm稠浆，然后将其折回原位。再以同样的方法和要求，将另一半折起抹浆和在左右两边抹浆。

(2)将四周抹浆的裱件轻轻拌空，先用手指按平废边，令其定位，再垫干宣纸刷牢并墩实。

(3)镜心上墙以后,因其面积较大,很容易发生问题,因此要选择适当的部位(避免接缝、重彩等要害处)不间断的洒清水,令

其慢慢晾干，至使边际先干为止。

(三)镜心上墙时应注意的问题

(1) 为了保证裱件的质量，在润水之后，可先用拉线的方法检验其边际是否平直。如果不直,在贴墙时,拉线取正画面,再贴墙。

(2) 选择地面时，特别光滑的也不适宜，因为太光滑没有附着力。选择木质地板时,不要经过擦蜡处理过的地面,因为擦蜡后的地板,既污染裱件,又粘贴不牢,容易走墙。

七、装框

镜心裱件上墙挣平的时间可适当缩短，以干透、挣平为原则。镜心一经装框固定,不易变形,所以其在墙上的时间不宜过长。

(一)下墙

小幅镜心的下墙方法及要求与立轴相同。

大幅镜心，尤其是贴在地面上的大型镜心则必须由两个人甚至更多的人配合进行。下墙的方法不当，会造成废边或者使画心绷裂。其具体方法是 从启子口处插入启子,先启开裱件的一端，然后分别由两人各持一把启子，从裱件上下两侧同时启开两边，最后将另一端启开。

(二)砑光

小幅镜心下墙后，需打蜡砑光并将四边方裁整齐，然后即可装框。砑光方法与立轴砑光相同。

大幅镜心一般不须砑光，下墙之后直接方裁取正。要特别注意，方裁过程中等边尺寸要一致。

(三)装镜心

小幅镜心经方裁整齐后，即可直接装入镜框内，由装板和玻璃夹住，既平整又美观。

大幅镜心,镜框内不宜安装玻璃,玻璃太重,不宜悬挂,可以采用塑料画膜进行封膜，既能保护画心，又有玻璃的效果，美观大方。其具体方法是：

(1) 将镜心按背板的尺寸大小方裁整齐后，平放在背板上，洒少许水花进行潮湿，使其伸张。

(2) 掀起镜心的四边，用浆刷直接在背板的四边抹 2 cm 稠浆,要抹匀,但不要太厚。

(3) 将镜心的四边放平，对正背板，用棕刷贴牢镜心四边并晾干(不要贴出皱折)。

(4)将画膜单层罩在背板上，四周留出 8 cm 的贴板余地。由二人协作，将镜心上下两边的画膜余边反裹在背板的反面，用小钉固定。为了牢固，也可用小木条压住画膜，再用小钉加以固定，如此更佳。四角应折叠平整并加以固定，避免出现皱折，影响整个板面的平整，然后用同样的方法固定其左右两边。

(5)将封好画膜的镜心装入镜框内，在边框内侧用铁钉加以固定。

(6) 烫平面膜。画膜有松紧性，不易平整。将装入镜框的镜心成 35°斜角放在墙边。用刚开的热水，进行泼烫画膜，画膜立即挣干如镜。泼烫画膜时，应注意从上而下泼开水，让开水迅速往下流，对局部没有着水的地方，应小面积补烫，使其平整。小面积的画膜不平，也可采用热吹风加以解决。但温度不可太高，以免吹破画膜。

画膜因为规格有限，镜心高度超过 2 米时，不宜再采用画膜封膜。这类巨幅镜心，多是悬挂在厅堂之内的。凡此情形，可

以将裱件四边抹浆直接粘贴在备好的背板上，以背板当作墙面挣平镜心，直接镶于镜框内即可。为了减少不必要的损伤，巨幅镜心，应尽可能在悬挂画件的现场进行润水、贴墙，一次性完成。

第十一章

册页的装裱

册页,又称册叶和叶子,源于古代文书用竹简,经整理后用绳子分穿起来作为一个单元即名为册，后因以为书本或簿子之称,如帐册、纪念册、某书的第几册等。又古代帝王祭祀天神地祇的文书也称作册,如《尚书·金縢》“乃纳册于金縢之匮中”即指此。从汉代起,帝王纳后、纳妃、立皇太子及诸王所行文诰,多叫“册令”或“册书”。此后由于对“册”字应用广泛,于是有“祝册”、“玉册”、“立册”、“封册”、“祭册”、“哀册”等称谓。

分页装裱成册的小品书画起于唐代，当时因书画多系卷轴,阅览不便,即把卷轴割裂成单页,又因久翻易乱,遂装裱成册,取名“册页”。后来凡是小型画心,为便于收藏、翻阅,遂依画心大小,分别装成八开、十二开的册子。单页的称一开、一帧,也有人称一板或一翻。成册的称一本或一部。裱成后要如木板,或左右开,或上下开,故称之为“开板式”册页。还有用四至六层素白宣纸制成后,再请书画家们书写绘画的一种“空白册页”,属不装在一起的散装式册页。

册页的装式无论有几种，均不外乎横竖二大类型。

第一节　开板式册页

一、形式与结构

开板式册页中左右翻动的为“蝴蝶式”册页，上下翻动的为“推蓬式”册页，竖窄条式较薄的称“经折式”册页。

(一)蝴蝶式册页

又称蝶式册页，因翻动时两页翘起，似一只展开双翅的蝴蝶，故名“蝴蝶式”，多适用于竖幅书画作品(见图 31)。画心由一色镶料装饰，挖嵌在右页(称主页)左页为副页，也称对开页，或空白，或挖嵌“对题”(指题字或准备题字的空白纸)，自左向右翻阅。裱件规格需视画心情况而定。成本的册页其前后有两开空白页，称为“副页”，用于题字和保护画心。

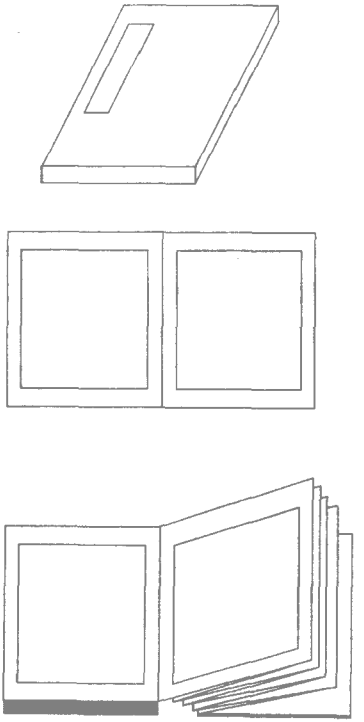
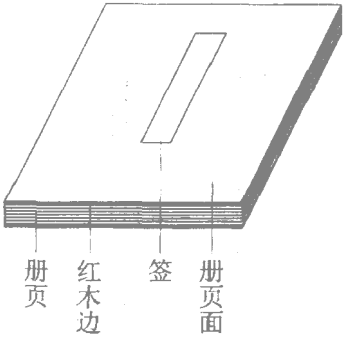


图 31　蝴蝶式册页

(二)推蓬式册页

又称推式册页。因由下向上翻动时，似折叠的车蓬，故称“推蓬式”(见图 32)。多适用于横幅书画或扇面画心。用一



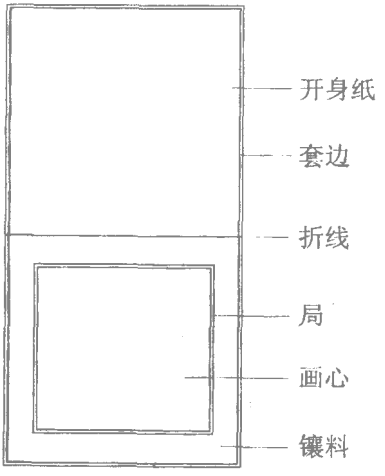


图 32　推蓬式册页

色镶料装饰。挖嵌在下半开、上半开或空白,或挖嵌‘对题’。裱件规格需视画心情况确定。上半开如嵌对题，应与下半开相对称。画心四周尺寸的配比原则是：左右边相等，底边略宽于左右两边，两边略宽于“分心”。特殊情况可灵活掌握。

(三)经折式册页

因当初用于抄诵经文,故称为‘经折式’册页。由于佛教发源地古印度通行梵语,又称‘梵夹装’。古代宫廷常用此种形式作‘奏折’,又叫“折子”,也有人称其为“策子”,是一种最早的册式(见图 33)。适用于书法、信札。四幅画心同时由一张镶料挖嵌，并留半开空白页。然后，左右交替折叠呈五页相连状，称“两半开”。自左向右翻动。画心四周尺寸的配比,可参照蝴蝶式的有关要求。

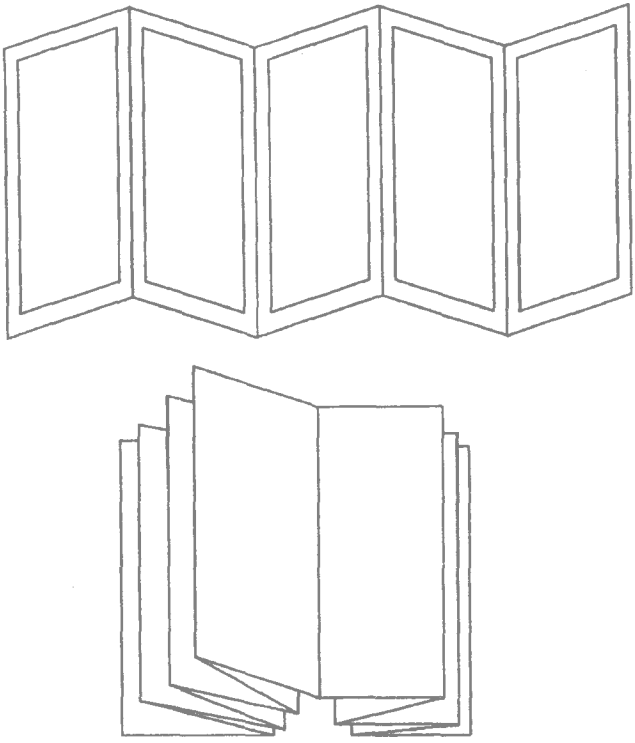


图 33　经折式册页

二、托画心

册页画心大多是小幅书画作品，有的是规格尺寸相同的书画装裱为一册，也有规格不同的书画相搭配，还有圆光、扇面等异型画心，不论其规格尺寸如何，其托制方法与立轴画心的托制是相同的。

如果是相同规格的画心,先将画心摞起来盖齐进行方裁,注意方裁时不要损伤画心的款印。备好托纸,要求比画心四周大出 3 cm。备好局条,其宽度为 3 cm。然后,进行托画心。无论采用湿托或干托,均与立轴画心相同。托画心时,一起托上阴局条,先晾干,然后再重新洒水,上墙挣干。

三、托料

(一)嵌身纸

又称开身纸或面子纸,即画心四周的装饰材料。多选用镶料纸(或原白纸、染色纸),求其素雅大方。嵌身纸的托制方法如同合纸一样,将二层单宣粘合在一起,上墙挣平后按需要的尺寸进行方裁,或镶或挖。

若用绫、绢,则要在每开四周进行套边或进行转边,以防止边丝脱落。其方法如同立轴镶料的托制相同。

(二)底子纸

又称墩子纸,是由多层宣纸托合的,要求厚重挺括,刚柔相济。可选用稍厚一点的宣纸,以比嵌身纸四周各宽 3 cm 为准。蝴蝶式、推蓬式 5 ~ 7 层(其中一层裁切为二个半张)。比如 规格是 30 cm × 23 cm 竖式画心 8 张,装成 10 页为一册的蝴蝶式册页,除画心外另加一底一面,合为 10 页。配底子纸其规格为 70 cm × 43cm ,一页为 7 层,共 10 页。采用四尺单宣,开三为一层,共配备 24 张宣纸,按开三裁切,共 72 张。

1. 方裁。

(1)应逐张挑刮沙粒等异物。如采用小纸接补,则应夹在层间,以‘ 碰缝 ’相接,横竖并无妨。

(2)如采用整纸裁切,其方法是 先将一张四尺单宣,分三份

叠起，各占整纸的三分之一，然后折叠四角为记，展开放在其他宣纸上面，搕起，按折叠的四个角记为准裁切。然后，将其中的10张，对折进行裁切。

2. 托底子纸。

调兑稍稠浆水,并备排笔、棕刷、针锥、毛巾等工具。

将底子纸反面朝上平铺案子上，以排笔轻润浆水，采用合纸的方法,自右向左抹浆,上托纸,排实,再刷浆,上托纸排实，照此循环直至进行到上数第四层时，粘上二个半张（中间留 0.5 cm 空隙。一称分心或中心线，作为将来摆放嵌身纸的中心线）。然后再刷浆，上托纸排实，直至全部完成。将托好的底子纸揭起,垫一张干宣纸,平放在案子上,再度排实。然后,在其左右两边口抹稠浆，上墙晾干备用。

四、下料

(一)蝴蝶式

(1)挖镶册页的下料:例如,画心为 30 cm × 23 cm ,裱成每页长为 63 cm、宽为 40 cm的主页，镶料的上边宽为 7.5 cm、下边宽 4.5 cm ,上下边之比为 6∶4;竖边宽为 7.5 cm“分心”(画心与画心中间的镶料)宽为 4 cm,“分心”应窄于边宽，左右两条边应相等。对开页,如嵌对题,应与主页对称一致。特殊情况,可灵活掌握。

嵌身纸的实际下料是：画心宽 ×2 + 边宽 ×2 + 分心宽＝嵌身纸的长度。比如，画心宽 23 cm ×2 + 边宽 7.5 cm ×2 + 分心宽 4 cm = 65 cm。

画心长＋上边宽＋下边宽等于嵌身纸的宽度。比如，画心长 30 cm + 上边宽 7.5 cm + 下边宽 4.5 cm = 42 cm。

嵌身纸的长宽度各留有 2 cm裁切余地。

(2)‘五镶式’册页的下料 画心与对题是由五条一色镶料进行镶接，其各边配比原则是：上边宽于下边宽，上下边长度相等，左右竖边宽相等，分心的宽度略窄于边宽，左右竖边与分心的长度相等。比如,画心规格为 30 cm×23 cm,上边宽取 7.5 cm,下边宽取 4.5 cm,左右竖边宽取 7.5 cm,分心宽取 4 cm。

画心宽×2+竖边宽×2+分心宽=上下边的长度。

上下边实际下料长度应是：

23 cm×2+7.5 cm×2+4 cm=65 cm

两条竖边和分心实际下料长度应是：

30 cm+7.5 cm+4.5 cm=42 cm

上下边的长和左右竖边宽各留有 2 cm裁切余地。

五条镶料的宽度，应视画心的具体情况灵活掌握。画心大，镶料的宽度相应加大；画心小，其镶料的宽相应减小。如果画心大，镶料窄，显得画面紧迫，过于小气。相反，画心小而镶料过宽，又显得空荡，喧宾夺主。画心宽与镶料宽以 4∶1 为宜。

还有一种下料配比是：上边略宽于下边，左右两条竖边与分心宽度相等。

(二)推蓬式

画心是由一色镶料装饰，挖嵌在下半开，上半开或空白，或挖嵌‘对题’。裱件的规格应视画心情况确定。比如 画心规格为 30 cm×23 cm 的横式画幅,裱成 60 cm×40 cm的册页。分心宽为 4 cm,底边宽 5 cm,左右边宽 4 cm,上半开如嵌对题,应与下半开对称相一致，上下边宽相等或略宽于底边。

嵌身纸实际下料应是：

画心宽+边宽×2+2 cm(裁切余地)=嵌身纸整料的宽度。

30 cm + 4 cm × 2 + 2 cm = 40 cm

(画心长＋底边宽＋分心宽/2) × 2 = 嵌身纸整料的长度

(23 cm + 5 cm + 4 ÷ 2) × 2 = 60 cm

(三)经折式册页的下料：

经折式册页多用于书法、信札小幅画心,不宜装裱太厚,四幅画心为一册。下料时，四幅画心同时用一张镶料挖嵌，并留半开空白页。其具体尺寸应视画心大小灵活掌握。比如：画心规格为 20 cm × 10 cm，裱成 27 cm × 14 cm 的册页，画心的四周镶料上边宽为 4 cm、下边宽为 3 cm、左右两条边宽为 2 cm、分心宽为 2 cm、外折口宽为 4 cm、并开空白页长为 27 cm、宽为 14 cm。画心四周尺寸的配比，也可参考蝴蝶式的有关要求。

此种装式，也可将尺寸各异的画心同时装为一册，其规格通常无较大者。

以上各式下料时，如果整套册页的书画心规格是相同的，可采用以上列举的公式进行下料，但有时整套册页书画心的规格大小各异，在这种情况下，应先定出册页的规格，再根据书画心的大小分别计算出每开册页所需要的天地、边和分心的尺寸，然后分别进行下料。

五、覆背

册页不需要进行接镶，而采用挖嵌法和五镶法直接进行覆背。

(一)挖嵌法

挖嵌法,又称“挖投法”,即通过“摆”、“挖”、“投”三个步骤进行覆背。

1. 摆。无论是蝴蝶装、推蓬装、经折装、还是转边册页,其

摆、挖的方法是相同的。具体步骤是：

(1)将下好料的嵌身纸平放在案子上，将每一页对折定出中心线，然后摞起来盖齐，在对折的中缝线处剪一小三角，做为定位。

(2) 将所有托好的画心摞起来，搕齐方裁一条边（画裁齐左边,对题裁齐右边)。

(3)将一开嵌身纸平放在案子上，按设计要求将画心摆在嵌身纸上,称为‘ 摆 ”。

比如画心为 30 cm × 23 cm ,分心为 4 cm,半开为 2 cm ,画心左侧摆放在离中心线 2 cm处，画心的上边嵌身纸留出 7. 5 cm ,下边嵌身纸留出 4. 5 cm(上下边比为 6:4)。

(4)用硬纸条做 4 cm的分心样板，准确的量出画心的位置。

(5) 定位之后，在画心背面三个角抹少许稠浆，使其与嵌身纸相粘,将其固定,以免移动。

(6) 另外半开按以上同样方法，将画心或是“ 对题 ”进行固定。

2. 挖。全部摆好后,一开一开的挖。单开嵌身纸底下垫一块纸板，画心四周留出局条 0. 2 cm ，用针锥在局条的四角扎眼做记,用尺板压住,以针眼为准,用快刀裁割画心四周。画心的局条与嵌身纸一刀挖开，将画心挖出。为了避免在投心时发生差错,在挖切完成后,要将每开嵌身纸和画心、对题(或留待题的空白纸）保存在一起。也可依前后顺序在画心与嵌身纸上进行编号。

圆光和扇面等异形画心的挖裁，可采用以下几种不同方法。

(1) 熟练者,可直接操刀挖切,眼力要准,行刀要稳,避免刀

与刀之间有叉口。

(2)先修扇面。将画心按扇形沿外形大体剪下，摆在嵌身纸上,上部与中心线距离 3cm ,左右两边取中间,底部二角呈平行，然后用浆糊固定三点，用快刀沿扇形的外沿一同挖下。

(3)先修剪好画心，按设计要求摆放在嵌身纸上，再沿画心边沿画线做记，然后依线挖切。

(4)采用模具（园光或扇面）压放在画心上做依据，沿其边口挖切。

为了保证摆、挖工作的准确性，可在异形画心上下左右四个方位连同嵌身纸一道划印痕做记，以避免位置错移。

3. 投。“投”即投心。投心前做好以下准备工作：

(1)检查嵌身纸与画心是否相符。

(2)将底子纸下墙，一页页用排笔刷清水进行湿润，将所有底子纸摞起来闷润，使其舒展。

(3)裁配适量的 2 ㎝宽宣纸条，以备粘衬边口用。

(4)调兑略稠一些的浆水,备好排笔、棕刷、针锥、毛巾、隔糊等用具。

投心的具体方法如下：

(1)刷浆水。将摞在一起的底子纸整个翻过来,将上面第一张取下，正面朝上平铺在案子上，用排笔刷略稠的浆水，但刷浆不可太多。底子纸若湿润不透，浆水不易刷匀。用浆干湿不当，易刷出纸屑或浆疙瘩。

(2)用启子启开画心粘的浆点，使画心与挖下的嵌身纸部分分离。

(3)将挖好的嵌身纸对折，然后将嵌身纸的中缝线与底子纸的中缝线对齐，将分心部分粘牢，其他部分成弓形。

(4)将画心靠近分心的一边，先投在挖好的部位，边口碰齐，慢慢将画心四周均匀的粘实。再将嵌身纸慢慢放平，碰严接缝，用手抚平,使其不露缝隙。

(5)同时将嵌身纸的空白页部分刷平。如果有对题，用相同的方法，将对题投放在另一半开挖好的嵌身纸上。对题应先对准右侧，放好后再慢慢展开粘牢四周。

(6)嵌身纸抚平粘牢后，再将画心四周重新揭起来，用小毛笔沾浆水抹画心四周边沿，然后重新粘实画心四周。

(7)在嵌身纸四周外露的底子纸上，贴小宣纸条，使整张裱件一样厚薄,以防粘连。

(8)将一张底子纸放在投好的册页上面,将其翻身、排实,并用棕刷墩实各个接缝。

(9)排实、墩缝完毕后,再将二张底子纸一道翻身,取走上面的底子纸,仔细检查有无质量问题,如有要及时处理,然后放在案上一边。第二页做完后，放在第一页上面，同时错开二边口 1 cm,依次类推。等全部投心完毕后,在册页四周抹稠浆,将最上面一张揭起上墙挣平。然后，在第二张另外没有浆糊的二边抹浆，再将第二张揭起上墙挣平。依次类推，将所有册页上墙挣平。

上述挖嵌法，适用于蝴蝶装和推篷装。经折装的挖嵌也基本相同,唯有底子纸较长,摆投时可以从嵌身纸中间开始,又因底子纸无分心，应注意定位的准确性。

(二)五镶法

所谓‘五镶’是与‘四镶’相对而言。‘四镶’主要用于立轴，对联、条屏、横幅等裱件,因其包括上下两头和左右两边共四个部位,故称‘四镶’。册页每开则是由画心与对题镶在一起,所镶

部位除左右两条边和上下天地外,还增加‘分心”,共五个部位,故称‘五镶”。五镶册页是碰缝镶,不能压缝或隙缝,否则每开增加一层接缝,十几开摞在一起,厚薄就不匀,整个册页呈现不平现象。碰缝镶接的方法,要求与挖投一样。其与挖投册页唯一的区别是:一是整张嵌身纸,画心投在中间;二是嵌身纸用五条边条碰缝镶成,画心被围在中间。其具体方法是:

1. 先方裁画心,将相同规格的画心摞起来进行扎眼方裁。画心如不平,可先将画心按 45°折叠一遍,再调换角度折叠一遍,使其平整好,最后进行扎眼方裁。

2. 取一张与底子纸一样大小的水油纸或白油光纸,根据下料时所设计出的上下左右边和分心的尺寸要求,将画心摆正位置,然后在两幅画心的四角用针锥扎眼,在每个角的二边各扎一眼,取走画心,按扎眼用铅笔划线,作为镶活时用的模具。将模具对折出中心线,并在其中心线的上下两端各剪一小口,作为覆册时找中心的依据。

3. 先用排笔沾清水刷在案子上,将画好的模具放在清水上,再在模具上面刷清水,用棕刷将其刷平,用毛巾吸水。

4. 将天头镶料反扣在模具的天头位置,刷略稠一些的浆水,沿画好的线贴平。

5. 将分心刷浆贴在中心部位,中缝对齐,与天地头碰缝相接。

6. 将画心投到画心的位置,画心的上边和靠近分心的边都以碰缝相连接,刷浆贴平。

7. 将左右两条边用同样方法碰缝贴牢。

8. 将底子纸一层层覆在册页的背面,层层排实,一共托 5 ~ 7 层宣纸。

9. 将整个册页连同模具一同翻过来排实，然后剪齐余边，揭去模具。

10. 将册页再翻过来,底下垫一层干宣纸再度排实,然后四周抹浆上墙挣平。

(三)转边册页的覆背

嵌身纸是纸料的不用转边或包边，如果采用绫、绢做嵌身料，为了日后不脱丝，必须进行转边或包边。因增加了转边工序,使一次可以完成的覆背,要分为二次才得以完成,具体方法是：

1. 先在方裁好的绫、绢嵌身上挖画心或采用五镶法。

2. 采用二层宣纸托合的底子纸进行投心覆背。五镶时先托二层宣纸,然后上墙挣平。

3. 挣平后,起下来方裁整齐,并在四边口进行转边,或包边(四角要斜线相碰)。尔后,先覆加与转边料厚度相等的宣纸,用以填平转边缝内侧之凹陷，再覆合 3～4 层宣纸，第二次上墙挣平。

4. 为了使整个册页整齐化一，第一开转边后，以第一开转边的宽度为准,做一模具,在尺板上贴一个硬纸卡,纸卡外露的部分就是转边的宽度，每一开都按模具划线转边，全部完成后，每一开都一样大小(见图 34)。



图 34　模具记号示意图

六、砑装

册页经覆背后，在墙上挣平干透就可以下墙了。在墙上的时间长短，可根据天气、地区等具体情况而定，一般3～4天就可以。下墙的方法，要求与立轴下墙相同。册页尺幅较小又硬挺,故不需收卷,下墙后平整摞放即可。

(一)砑光

册页下墙后，可以直接进行砑光。

1. 将下墙册页每开进行检查，除净所遗沙粒、纸屑等异物，并撕去覆背时压在嵌身纸四周的宣纸条。

2. 取一开册页,反面朝上平放案子上,进行打蜡,然后在册页背面垫一张镶料纸，进行砑光。每一开（包括副页）均用此法砑光。

(二)折册

册页底子纸较厚，为防止折册的中缝断裂，可准备多层宣纸折叠成2 cm宽的长条，其长度以长于册页的宽度为宜，并将其润湿，但水不可太多，以免册页受潮过大而变形。折册时放在中缝下,以利折册。

1. 以嵌身纸中缝线上下缺口为准，放正尺板，并以左手压住尺板，右手拿竹启子，以尺板为依据划中缝线。

2. 左手按住尺板不动，右手揭动右半开册页，以手指顶靠尺板,来回移动。

3. 取出尺板,将其放在对合的折印处,用力压实。

4. 将折过的册页,摞放在一起,撞齐直口,并以纸包裹,放置案子上，上面放一平板加重物压实、晾干。

经折式册页，必须借助于折板，其步骤如下：

1. 将册页下墙后正面朝上放在案子上，自右向左以第二半开左侧上下缺口为准，放正尺板，用竹启子划线，并折合压实。

2. 在折板上计量出所需要的宽度，压放尺板为界。

3. 将折压线靠紧尺板，左手按住折板上的册页，右手拇指向下压捋成折印。然后翻身，以同样方法正、反交替折成五个单开(即二半开)状。

4. 将折过的册页，摞放整齐，以平板加重物相压。

(三)裁册

1. 取出经压平折合的册页，使其展开，从画心的下边量出设计的尺寸，并用硬纸卡做成模具，然后卡在嵌身纸下边，用针扎眼做记。

2. 取走模具，对折册页，按针眼为准，取正方裁成直线。每一开均需扎单眼，然后对折册页，再扎眼进行方裁。

3 将裁齐一边的单页，对折按顺序排列摞放在一起，并在其前后各加一块撞板。然后，双手捏住撞板左右，立放在案子上，撞齐折线和裁切过的一边。

可用立放三角板的方法，检验撞齐的二边是否符合直角的要求。也可用一张小形四方型硬纸，先按45°对折，再将两角对折，形成二个等边三角形(见图35)。用纸做的三

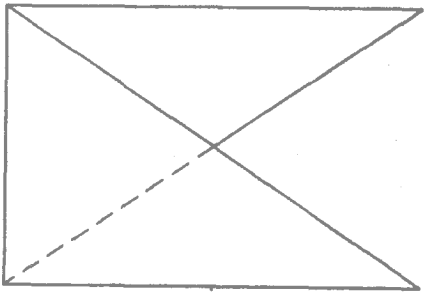


图 35　等边三角形示意图

角形作为标尺放在搳齐的一边看是否垂直。如有隔缝，说明还没有搳齐，应继续调正，直至二条边绝对整齐成 90°角 为准。用重物压实,不使其移动。

4. 将夹住册页的撞板平放在案子上，露出折线相对口的长边(尚未裁切),并以重物压在撞板上定位。然后,用竹启子插入页与页之间抹三四点稠浆，压牢候干，（抹浆糊的位置，可以用一纸条，放在嵌身纸竖边的内侧，作为标志，每页的背面抹浆时，参照纸条的位置在纸条内侧抹浆，方裁以后浆口正是册页的边沿）。

5. 浆点干后,取走重物,展开第一页,以画心为准,按设计尺寸要求，量出上下边和二耳的尺寸，用针扎眼。比如，按以上设计的尺寸,画心为 30 cm × 23 cm ,上边(天头)为 6 cm ,下边为 4cm(地头),二耳为 5 cm (左右竖边),将册页折合,以两眼为准，方裁其余的两条边。最后册页的规格为 30 cm × 40 cm。

以机械刀裁切为最好，既方便、整齐，又省力。如无机械刀，以人工裁切，最好使用马蹄刀，如此方能裁齐。要求裁刀运行时，角度必须保持一致，无论册页多厚，均应循序渐进，一气呵成。若出现凹凸刀痕时，可用细砂纸包在木板上，轻轻擦磨。

（四）装册

1. 配册面。

册面又称封面与封底，分为三种：包锦面、嵌锦面、硬木面。册面分上下两页，合称为一副。

(1)包锦面：

①选 0.5 cm 厚的草板纸或五合板、三合板、纤维板,按设计要求方正规范，比如册页心为 30 cm × 40 cm 的规格,册面应比册

心大出 0.5 cm。用小钉将四角固定，然后刨平四边，用板锉将四边锉成 30°斜面。

根据册面的大小，选配宋锦，四周放宽 3 cm，应是 33.5cm × 43.5 cm。册里用镶料纸，四周小于册面 0.2 cm，应是 3.3 cm × 4.3 cm。

②用清水喷潮宋锦，并在其背面四周刷 4 cm左右的稠浆，合到册面上，进行正纹，调正花纹图案，然后将四周余出的锦料反扣在册面里面。为了不增加四周的厚度，应将册面的四角锦料分别剪去一个小三角，进行黏合。方法是 将册面连同宋锦一起翻过来，左手将宋锦一角的余料捋起，右手用剪刀剪去余料。这样剪即能包住角，锦料又能碰缝黏合，不增加边角的厚度，其余三角用同样方法黏合好。

③以清水喷潮镶料纸，并在其背面四周刷 2 cm 左右的稠浆，摆放在册面里上，虚贴平整。另一页册面用相同方法贴好锦面和册里。

④将两页册面相对立放，晾至八成干时，将其前后和两页之间，垫衬干宣纸平放案子上，压牢晾干。

(2)嵌锦面：

①按设计的尺寸制作一块平整板面，并在其四边之上，黏合一条宽 1 cm左右的硬木条。

②选与板面尺寸相同的宋锦，并在其背面刷浆，平放在案子上晾干挣平。

③将晾干的宋锦起案并方裁，再依板面上的边条里口为准进行转边。

④润湿转边的宋锦，并在其背面四周刷 2 cm稠浆，黏合在边条内的板面上。其他册面的处理与黏合，与包锦面相同。

(3)硬木面：

按照设计的尺寸规格,选用楠木或红木、檀木、黄杨木等优质木料,其四边应是呈 30°坡面,并通体进行‘ 烫蜡 ’擦光。此种册面多用于信札和经折装。

2. 连册面。

在前后副页边口,抹一道稠浆,将两页册面依次放正,再垫放干宣纸,以免册芯受潮,用撞板夹住,以重物压实,晾干即可取出。

3. 贴签条。

锦面册页都要贴签纸，以题写册页内容名称或作者名称等用，签纸多选用仿古色洒金宣或色宣，裁成宽 2.5 ㎝左右的小条，其长度约占册页高度的五分之三左右。将裁好的签纸在背面满打稠浆糊，贴于双层白宣纸上，在签纸四周各留出约 0.2 ㎝宽的白纸小边，然后裁下。蝴蝶式册页，经折式册页，签纸竖贴在锦面的左上部位，推篷式册页，贴在中上部位。

硬木面册页可贴签纸，也可以请名人题写好签，然后镌刻在木面上，字身涂以金粉或石绿，则更显古朴典雅。

第二节　空白式册页

空白式册页，是指既无册页画心，又无镶料，只是由册页底子纸和册页面纸相托而成的一种供书画家随时挥毫泼墨或书画爱好者求书画家在上面留下墨迹的简便册子。用这种册子,既不用再花钱装裱,又可达到欣赏与收藏之目的,还可用于各种会议、展览和其他场合的签名册、留言薄或题词薄。

空白式册页多采用左右开板式的蝴蝶装,其规格较灵活,可大可小,无固定格式,长宽之比以 6∶4 为宜。空白册页的开数,也可厚可薄，一般可取 12 开至此 24 开，一般规格的空白册页，其底子纸可托 6 层单宣，较大规格的空白册页可托 8 层单宣。面子纸以较好的二层安徽单宣托制而成。

一、托 制

(一)选配料纸

空白式册页是先托后画，与先画后托的册页在使用底子纸与面子纸方面有所区别。因为带画心的册页使用的底子纸与面子纸的优劣,对画心的笔墨效果已无多大影响,而空白式册页则不同。如果底子纸使用吸水性能较强的宣纸或底子纸层数太少,或使用的浆糊中含矾成分较低,在书画创作过程中就会出现墨色渗透以及沾污邻近页面的现象。相反，如果使用吸水性能较差的宣纸,或使用的浆糊含矾的成分较高或用量过大,书画中就会出现‘浆化’现象,因吸水性能低而使书画效果达不到生宣纸应有的艺术效果。所以在托制过程中，应注意正确选用料纸和使用浆糊。

比如制作 30 cm×42 cm 规格的 12 开册页，底子纸采用 6 层单宣托成,可以先用 4 层吸水性能较差的宣纸，或半生半熟的宣纸打底，而上面两层则选用吸水性能较强的好宣纸。

备好半生半熟的四尺单宣 16 张,每张裁切三等份共 48 张，每张的规格为 69 cm×46 cm （其中包括每开四周留有 2 cm方裁余边),4 张为一开共 12 开作为打底用。

另备吸水性能较好的四尺生宣 8 张，以同样规格进行方裁共 24 张,再将其中 12 张对裁成 24 小张(半开)。

再备 8 张夹宣作为面子纸。

(二)托底子纸

空白式册页的底子纸托法与第一节中托底子纸相同，只是要注意搭配料纸。先将半生半熟的 4 张宣纸托起,第五层覆上 2 张半开纸，中间相隔 0.5 ㎝作为中缝线，第六层覆上吸水性能好的安徽宣纸。这样可以防止日后作书作画时画面墨色渗透。也可单独使用含矾成分较多的浆糊将 4 层底子纸托起，上边两层及面子纸再以无矾浆糊托上，这样首先将底纸“矾化”，更容易防止渗透。

(三)托面子纸

将准备好的 8 张面子纸,分别 2 张托合成 1 张,漂干,然后每张裁切成三等份共 12 张，以备覆册时用。这种托法比较省工省料，适用于册页进行两次托制的方法。

如果采取托册一次性完成，应事先将面子纸按设计好的册页规格，方裁整齐，以备一次托完上墙晾干挣平。

二、覆背

将所有晾干的底子纸取下墙，再逐张刷清水，摞起来放置一旁,进行闷润。

调兑略稠一些的无矾浆水，然后把摞在一起的底子纸翻扣过来，取最上面一张，用排笔刷浆水，要刷平，但刷浆不可太多，然后将方裁好的面子纸覆上，进行排实，起案放置一旁。进行第二张册页的覆背，方法相同。将所有册页覆背完毕后，将摞在一起的册页（页与页之间二条边错开 2 ㎝的浆口线），四周抹浆，将第一张上墙晾干挣平。然后，在第二张没有浆糊的二条边抹浆、上墙，依次类推，直至全部上墙完

毕。这种覆背方法，使册页含浆水少易干，不至于因天气不好而生霉，同时也可防止面子纸被“浆化”，以免影响日后书画的笔墨效果。

为了省时，也可采用一次完成的方法。就是托完底子纸后，直接再将面子纸托上，上墙晾干挣平。这种托法，因为一次要托8层料纸，刷7层浆水，册页含水分太大，如遇连阴雨天气或是南方的梅雨季节，都容易出现发霉现象 同时，面子纸被水分全部浸透，发生“浆化”，吸水性能降低，生宣纸变成半生半熟的宣纸，日后作书作画时会影响画面的笔墨效果。

三、方裁与折连

册页纸上墙晾干挣平，需三四天，以干透为准，不需太多的时间，即可下墙，逐开进行对折，面子纸在里，底子纸在外，并将折口压实。具体方法同第一节里折册方法相同。然后，将整套册页摞在一起，把折口一边磕齐，其余三边基本取齐，以重物压住，以免移动。根据需要的规格尺寸，量出裁口线，用针扎眼做记。因册页太厚，不便对折扎眼取正，可借用三角尺的直角，使册页方正，然后用裁尺以扎眼为准，将其三条余边裁齐。最好使用马蹄刀，因刀面宽厚，不易走形。

空白册页的连接有两种：一种是单面册页的连接，其方法同第一节的连册相同。另一种是双面册页，就是空白册页的反正面都可以进行书画的册页。这种册页的连接方法是：先将每开册页间夹一小纸条，以备后来挑册用。按册页朝前一开、朝后一开的顺序穿插排列在一起，每开之间错开0.5㎝浆口线，然后在留出的浆口线的两边上满打稠浆糊，再重新将册页四周磕齐，上面放撞板，以重物压住候干。

册页连接好后，用竹启子按每开之间夹的小纸条位置插入，将折缝的相对边口挑开，因为在连册时满打浆糊，经磕齐重压，浆糊容易外溢，将每开的边口粘死，所以用竹启子逐开挑开,去掉纸条,册页就连接在一起了。

空白册页的装册面与贴签条基本相同，只是双面册页的前后板面都要各贴一签纸。

第三节　散装式册页

散装式册页,又称做‘活册页’或‘活页”,不用折册和装面，是单幅装裱成页的一种简易形式。其页数可以不受限制，以画夹或锦盒或木制盒收装。

一、规格与结构

散装册页大多是成套的小型书画，如山水画册、人物画册、花鸟画册，还有特定范畴的如西湖画册、五岳山水、苏州园林、《红楼梦》人物等,形式不外乎‘横式’、‘竖式’和‘斗方’三种。其下料方法与镜心基本相同。横式的册页左右两边应相等，其宽度应大于上下两边，上下两边的宽度是相同的。而竖式册页的天头略大于地头，其左右竖边是相等的。“斗方”册页的四条边可同等宽。

二、选料与镶覆

散装册页多选用纸料,底子纸一般取 4～6 层即可,不可太厚。其镶料的配色和规格要求与开板式册页基本相同。镶活的方法多采用四镶法，也可采用挖投法。无论采用何种方法，都可

以在托底子纸时一次性完成，然后上墙挣平。挖投法与开板式册页挖投相同，四镶法与镜心的镶覆相同。

散装式册页也可选用绫、绢、锦、锦绫等镶料，但必须采用转边或套边处理。由于这种方法比较繁琐，须经过二次贴墙，又无什么特殊效果，因此较少采用。

三、整边与制盒

散装册页经覆背上墙，待五天左右即可下墙，进行打蜡研光，剔去底子纸余边，即成完整的艺术作品。

其具体方法：每一页打蜡研光的方法与其他册页相同，研光以后，将每一页底边，按设计要求的尺寸扎眼进行方裁，如果画心是相同规格的画幅，可做一个标准硬纸卡作依据，这样方裁整齐化一。然后，将所有册页摞起来、磕齐以重物压住，以免移动，再在第一页上量出其他三条边的裁切线，然后用板尺为依据，用利刀一齐逐条裁掉其余三边。这样方裁出的整套册页整齐方正。

散装册页进行方裁后，可根据整套册页的长、宽、高尺寸，做册页盒给予收装。

“画夹式”锦盒的制做方法如下：

1. 画夹式锦盒的配料及其结构。

画夹式锦盒的内胎用料，可采用厚而平展的草板纸、三合板或纤维板等材料。其结构是由盒底、盒帮、盒盖、内盖等几部分组面。其下料方法：先按整套册页的长、宽、高尺寸，计算出盒胎各个部位的下料尺寸，比如：一套长 42 cm、宽 30 cm、厚 2 cm 的散装册页，其盒底的长、宽度应比册页各余出 0.5 cm，故下料规格应为 42.5 cm × 30.5 cm；盒盖的长、宽度

要比盒底各余出盒胎的厚度，如采用草板纸其厚度为 0.15cm，加锦料后实际厚度为 0.2 cm，故下料应为 42.7cm × 30.7 cm。内盖由上边、下边、左边三个三角形组成，左边为等边三角形，其长边比盒底子小 0.2cm，应为 42.3 cm；其余二边为 36 cm，上边内盖三角形的二条直角边，长边为 30.03 cm、短边为 20.5 cm、斜边为 36 cm，下边内盖与上边内盖相同，上下盒帮下料应为 2.2 cm × 42.5 cm，故左右盒帮下料应为 2.2 cm × 42.5 cm（见图 36）。

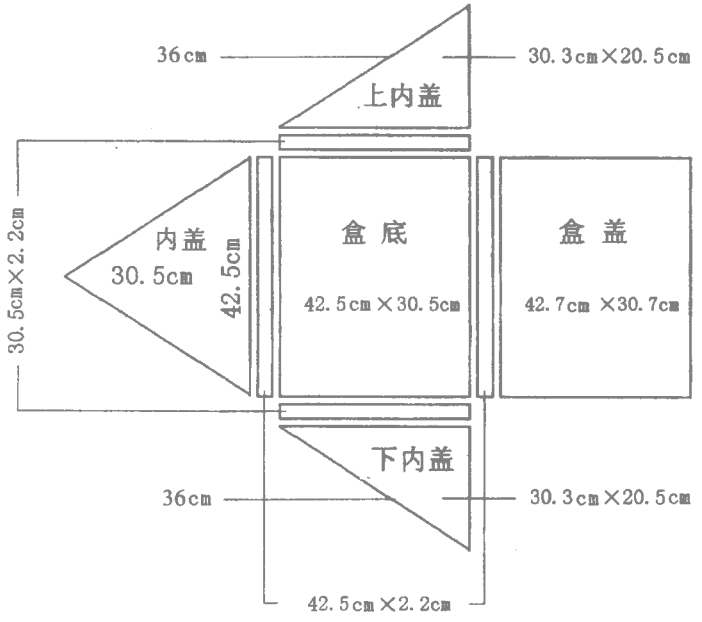


图 36　画夹式锦盒结构图

2. 糊制方法。

将下好的盒胎材料放在案子上摆好，各部位处稍留有空隙，以绫、绢条在绫或绢的一面满打稠浆糊，分别将正反两面的衔接缝封起，使之连接为一个整体，晾干。

晾干后，在盒盖的右边向里 1 cm，距离上边 10 cm，距离下边 10 cm 两处，用平口缫丝刀竖着穿孔。在册页盒左盒帮与盒盖的穿孔向内错开 0.5 cm，用平口缫丝刀穿孔，以备穿带和系骨别。

用一条长 18 cm、宽 1 cm 托过的花绫满打浆糊，将两外口向里折合，粘牢，制成绫带，然后剪成 6 cm 二段和 3 cm 二段。将二个骨别，分别穿入二条长绫带中对折，将二条带骨别的绫带分别穿入盒盖的孔内，外露 2 cm，另外 1 cm 将其分开贴于盒盖的里面，加以固定。将另外二条绫带穿入盒帮的孔内，外露 0.5 cm，将另外 1 cm 分开粘于盒帮内侧并固定、晾干。

准备一块比锦盒四周各大出 3 cm 的宋锦，喷湿，使其平展，然后在四周抹 3 cm 的浆糊进行糊面，遇有拐角处，用剪刀剪一小口，进行糊就，将多余的锦料剪掉，保持盒里的平整，并以托好的白绢或镶料宣纸衬里，再在盒里的左上侧贴一签纸，即全部完成。

册页盒的面料，也可采用锦绫或深色棉布及化纤布，亦能达到较好的效果。

如果是古旧书画珍品或当代名人佳作，可配制高档木盒，如红木、楠木、紫檩木、黄杨木等，利用其自身本色，则更显华贵。但是，高档木盒用料比较昂贵，制作工艺也复杂，不是一般书画装裱工作者都能胜任的。而糊制画夹式锦盒，其造价适中，制作

工艺易掌握，装裱工作者可亲手制作，是一种既美观牢固，又经济实用的包装形式。

第四节　碑帖、拓片装册

碑帖（包括刻帖）拓片，是以纸墨从碑刻或刻帖上拓下的文字或图形，由于创作、缮号、镌刻多出自名家之手，因此有不少拓片具有很高的文学和艺术价值。由此而有“古碑凭人拓”之说。为了便于欣赏、临摹、收藏和保管，以册页装裱起来，是其理想的款式之一。形式多取蝴蝶式册页装，也可装经折式册页。在常见的名碑拓片册页中，有的为复制品，即将原碑文按册页的开本以木板或石板分开制板，翻拓而成。有的为原拓，以复制成数开的拓片装裱成册页，与其他书画心装裱成册页的方法相同。但是整张原拓装裱成册页就比较复杂。主要是如何计算好整张的字数，按开数的规格大小，进行重新设计和“排版”的过程。

1. 先将整张碑文拓片进行托心。为防止跑墨，托时多采用“包蒸”法处理，然后再投入托心。为防止字迹变形，在刷浆过程中，对散布于字迹上的折皱，一般维持原状，不宜强求刷平。因为有的皱折，一旦舒展开，即会由此引起字的章法和结构的变形，甚至造成附近多字变态。

2. 为把拓片装裱得既符合册页的规范，又符合文学要求，要先根据拓片的规格、字数拟定出册页开本的大小和册页心的规格尺寸以及页数，搞好谋篇布局，并将其抬头、年月、首尾附题及跋文的分布安排好。

3. 根据拓片墨色的浓淡程度，用与拓片纸地相同的宣纸，

染成墨纸备用。同时,根据册页设计尺寸大小,托好面子纸,准备好底子纸。

4. 取一张与底子纸一样大小的水油纸或白油光纸，按设计好的规格尺寸，在上面用铅笔画好，标出册页心的位置，在中心线上下两端剪一小三角为中心标准，并以清水贴平于案子上。

5. 将拓片的第一行字裁下，并按册页心的高度分段裁开，(注意照顾字体的完整,切勿将一个字裁为两段),把裁开的拓片按原拓片的顺序排在已标出的册页心一位置上。一般正楷、隶书和行书拓片，其字距及行距都有一定的规律，比较容易“排版”,但是,有的行书如‘乱石铺路”,特别是大草,其字距与行距没有一定的规律“排版’时的难度就较大,需特别精心安排。字的行距之间及四周空缺处以墨纸补全。第一行字贴完后，再裁下第二行字,继续贴。贴完主页之后,再贴副页,逐渐将一开的册页心全部贴完。

6. 采用五镶法，将拓片四周的镶料镶好，多采用碰缝镶法，以减少册页的厚度。

7. 在拓片和镶料的背面刷略稠一些浆水，然后将底子纸一层层覆在上面排实,一共托 5 层单宣。

8. 将册页连同水油纸一同翻过来，垫一张干宣纸，进行排实，揭去水油纸。

9. 将册页再翻过来进一步排实，然后四周抹浆，上墙挣平。

按上述方法，将所有拓片册页托好，并在每页的背面，进行编号，以防止装册时乱了前后的顺序。否则，会因一句甚至一字之差，而影响和降低整套册页作品的文学艺术价

值。

拓片经分页排版托册后，以后的工序如方裁、折连、装面、贴签等工艺与前面介绍的方法基本相同。

第十二章

手卷的装裱

手卷,又称为长卷、卷轴、横卷、横轴、手轴、卷子等。为横式装裱,是我国古代文化典籍和书画装裱最早的一种装璜形式,据考古发现证明，早在汉代就已有了卷装的雏形，手卷体积较小，轻便宜收藏,乃是案头平放欣赏的书画卷,不能悬挂。

第一节　结构与形式

手卷是所有的装裱形式中结构最为复杂、装裱难度最大的一种款式。其整体结构分为画心、引首、天头、拖尾、隔水和副隔水等几部分组成。

画心多为艺术价值较高的横式作品,或是当今名人佳作,或是古代书画名迹，尽管其画幅不长，但以手卷的款式进行装裱，以示珍重。画心的规格尺寸，不受长短的限制，小的可由 1 尺(33.3cm)、2 尺(66.6cm)几幅小型书画作品组成,或是将几件名人信札合装为手卷,便于展视和珍藏 大的有几米甚至十几米长的特大长卷。主要视画心是否有艺术价值，如果作品艺术价值不高，得不到名人赏识和题跋，手卷的引首与拖尾都是空的，就是裱成手卷款式，也没有什么意义。

手卷的天头古时称为‘ 里 ”,多采用青湖色花绫镶料。引首

又称“迎首”,用于题写卷心内容和名称的,一般采用洒金宣纸或仿古色宣纸。如果画心是新书画,引首多采用原白宣纸。拖尾又称“尾子”,可用仿古色宣纸或原白宣纸,以供名人和欣赏者叙记题跋之用。天头、引首、拖尾,都以隔水和副隔水相连接,多用米黄等浅色调镶料。

各部位的尺寸,是以手卷画心的高度确定的。画心高度的 3 倍为引首的长度,画心高度的 1.5 倍为天头长度,画心高度的三分之一为隔水宽度,副隔水应窄于隔水的宽度。拖尾的长度应视画心长短而定,画心特别长,拖尾可适当短一些,画心短,拖尾可适当加长,一般手卷总长度不少于 7 米。因为,拖尾过短,收卷时过细,容易损伤画心,所以要具备一定长度的拖尾,以利保护画心。手卷应从左至右进行收卷。

手卷的装裱可分为大镶和小镶两种形式。

一、大镶手卷

大镶手卷比较复杂,其引首、画心和拖尾三部分都镶以隔水,并与天头一起以副隔水相连接,然后进行转边,又称其为“转边卷”。或是画心与引首挖嵌在染配好的绫、绢镶料中(又称

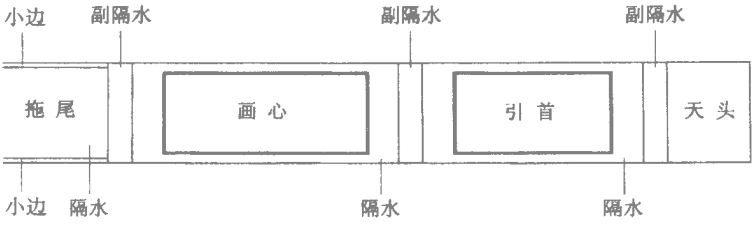


图 37　大镶手卷结构图

“嵌身”),再镶接带小边的拖尾。然后,进行转边,再镶天头。小边宽 1.5cm 左右。这种形式,画心可以是独幅的,也可以将高低不等、规格各异的书画心同裱为一卷(如图 37)。

二、小镶手卷

(一)撞边卷

小镶手卷比较简单,手卷各部位不加镶料,直接用隔水将天头、引首、画心和拖尾相连接起来,上下两边镶仿古皮纸小边,并将其对折粘牢(称之为“撞边”或“碰边”),再镶接天头。仿古皮纸条取 1.3~1.6cm 宽,抹 0.5cm 宽的浆口线,其余对折显露 0.4cm 左右的仿古皮纸色条。这种形式称为“撞边卷”。

此种形式美观坚固,明人周嘉胄曾谈到:“每见宋装名卷,皆纸边,至今不脱。”

(二)套边卷

手卷各部位按顺序衔接后,上下两边各包粘仿古色棉连纸条,即“套边”(又称“包边”、“沿边”)再镶接天头。棉连纸条显露 0.3cm 左右。此种做法较省工,但不及撞边耐久。

还有一种做法是:画心镶接隔水、引首之后,上下先镶绫或绢边,再镶接拖尾、天头,然后通体进行套边,绫或绢边宽 2cm 左右(见图 38)。

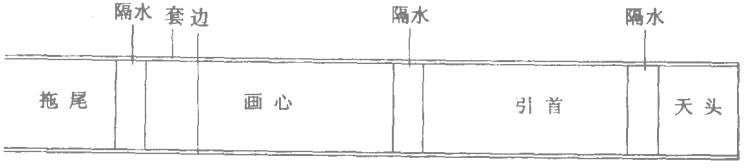


图 38 小镶撞边手卷结构图

第二节　托手卷画心

手卷的书画心多为横长者，如四尺，五尺或六尺纸的竖 2 开,其长度为高度的 4 倍左右。这类幅面的书画心托法，无论采用湿托或干托都与新画心托制无多大区别。但是，书画心较长或特长者,如长至几米乃至十几米者,托心时就应有所区别。其具体方法是：

一、准备工作

1. 检查画心，是纸本还是绢本。如果是绢本，是稀薄绢还是粗厚绢，纸本是单宣还是夹宣，是新画还是旧画，有无坏损，程度如何。

2. 根据画心的质地和长度，配好托纸，如果画心质地较厚，可配以较薄的棉连；如果画心质地较薄，可以配以较厚的安徽宣。

3. 根据画心的质地调兑好浆糊。

4. 备好排笔、棕刷、浆刷、毛巾、针锥。

二、托心

(一)绢本画心的托制

如果画心是一幅存放时间较长的 10 米绢本画心，在托心时应分段进行。

1. 将画心反扣在案子上，先伸展开与案子一样长的一段画心。画心因存放时间过长,已经风矾,吸水性较差,可用排笔沾热水先刷一遍,然后逐渐刷平,进行正纹。先将画心的右首用毛巾吸水,以固定并取齐,再将另一端用相同方法固定、取齐,然

后拉线纠正经纬丝线，正纹以后，进行吸水。最好使用白毛巾，以免毛巾掉色,污染画面。将白毛巾卷成卷在画面上滚动,一方面进行吸水，同时将画面的污气洗掉，使画面干净。如有小折，可用指肚拍打,使其展开,个别拍打不开的,可局部潮湿后再拍打,展开后再将水吸掉。

2. 上浆。绢本旧画最好使用面浆。将打好的稠浆加少量清水,稠稀比使用粉浆要适当稀些,调至与托绫绢用的浆糊相同为宜,不可太稀。用棕刷将较稠浆糊刷至画心背面并刷匀,然后用排笔进行光浆，要求与托绫绢相同。

3. 上托纸。由二人协作将托纸对正画心，一人用棕刷从一头将托纸覆在画心背面,用相同方法将第二、第三……托纸覆在画心背面。

4. 排实。用高丽纸垫在画心的背面,用棕刷进行排实,同时吸去一部分水分。

5. 起台。用一根比画心略宽一些的地杆,垫上一层宣纸,将画心从右首卷起,然后移至案子右首,将画心再伸展开一段,用同样方法,将其刷平、吸水、上浆、上托纸、排实,直到全部完成。

6. 飘干。擦净案子,先将卷起来的画心伸展开一段,进一步排实,然后搭在晾竿上,一段一段用晾竿挑起,放在晾架上进行飘干。

7. 刷淡胶矾水。将晾干的画心反扣在案子上，一段一段刷淡胶矾水,刷完一段,用晾竿挑起放在晾架上,再刷一段,直至全部刷完,进行晾干。

8. 画心上墙挣平。画心因为过长,没有很大的墙面,不能一次进行挣平，可以将活动挣子平放接在一起，接缝处贴一高丽纸,以免透风,挣断手卷。如果还不够长,可以采取分段挣平的

方法。

(1) 将画心伸展一段反扣在案子上，用棕刷沾清水潮湿一下画心，然后卷起来闷润一下，再展开用棕刷刷平，在三边抹浆,由几人协同,将画心翻过来,用拉线取直的方法,将画心取正,将其三边粘牢,用墩刷啄实。

(2) 在没有展开的画心部分，底下和上面各垫较厚的高丽纸,用尺板压住,上压重物压实候干。

(3)上墙部分的画心,3～4 天挣平后即可下墙。手卷起心时应注意，使用的启子尖端要薄，从启子口插入，先启开一端后，两边轮流一段一段启开，用手掌压住中间部位，以免将画心挣裂。

(4) 将挣平的一段卷起来，用高丽纸包好，将没挣的部分再伸展开一段,洒水湿润。因刷过胶矾水,画心吸水性能较差,洒过水后,用棕刷刷一遍,再卷起来闷润,约十分钟后,伸展开来在两边抹浆贴平,方法同上。下一段挣平时,可以多贴一段挣平过的画心部分,贴牢后洒水,这样挣平的画心前后一致。依此类推，可将画心全部挣平。

(二)纸本画心的托制

如果是一幅存放时间较长，略有破损的 1100 cm×55cm 的纸本夹宣画心，在托心时应备加小心，分段进行托制。

首先备好较薄的四尺棉连纸 10 张,进行方裁,托纸的高比画心大出 2cm 余边。

1. 将画心先伸展开一段同案子同长的画心，反铺在案子上,用排笔沾温水湿润画心。如果是在冬天操作,用凉水清洗画面,画的背面一些污气杂物不易刷掉、刷透,使用温开水效果较好。然后，将画心起案，用排笔将画心刷平，使画心覆在案子

上。

2. 用白线拉直，检验一下画心是否平直，如不直可依据白线做标记，调正画心边。然后，用白毛巾卷成卷在画面上滚动，一面吸水，也同时将画面的污气洗掉，使画面洁净。如有小折，可用指肚拍打,使其展开,个别拍打不开的皱折,可局部用水潮湿,再拍打,展开后再将水吸掉。

3. 上浆。因为是旧画心,最好使用面浆,浆水不可太稀,太稀容易出现重皮现象。

用排笔沾稀浆水刷在画心的背面，如果发现画心有断裂处，可用单皮纸做助条(又叫‘舌条’),裁成 0.7cm 小纸条,粘到断裂处给予加固。刷完浆糊后，用小镊子清除画心背面的笔毛及杂物。

4. 上托纸。由二人协作将托纸对齐画心背面，由一人用棕刷将托纸覆到画心背面,在托纸上面垫高丽纸,用棕刷排实。将排实好的一段画心，用一地杆垫上一张高丽纸卷起来。为了防止粘案,可先用排笔沾清水湿润一下余边,再卷时就不至于因浆稠使余边粘到案子上。

5. 将卷起的一段画心移至案子右端，然后再伸展开另一段画心,用相同的方法,将画心刷平、上浆、上托纸。依次类推,将所有余下的画心都托制好。

6. 在接缝处，应将接缝用利刀刮薄，使其接缝控制在 0.3cm 左右,接缝越窄,越不易折断,相反,越宽越易折断。

7. 如发现画心部分有缺损，应及时修补。使用画心多余部分的纸料，作为补料，这样新旧程度一致，补齐以后看不出口。先将缺口刮薄边口,用大白云毛笔沾稀浆水刷边口,然后将补纸覆在上面，沿边口将多余的补纸刮下。

8. 画心全部上完托纸卷起来后,擦净案子,铺上高丽纸,将画心重新展开排实。然后,用晾杆挑起来放在晾架上飘干。排实一段,晾一段,逐渐将全部画心用晾杆挑起,放到晾架上晾干。

9. 上墙挣平。画心晾干后,重新洒水上墙挣平,其具体方法与绢本画心托制方法相同。

第三节　手卷的下料

一、大镶手卷的下料

(一)镶接式下料方法

比如画心规格为 253cm × 46cm ,手卷裱成高 56cm、长 10m 以下的规格。

1. 天头的下料：长应是画心高度的 1.5 倍，46cm × 1.5 = 69cm；高是画心高度加上下两条边宽之和,46 + 5 × 2 = 56cm;天头实际下料应是 69cm × 56cm。

2. 引首的下料：长应是画心高度的 3 倍，46cm × 3 = 138cm 高取 47cm ,引首实际下料应是 138cm × 47cm。

3. 拖尾下料可取 400 cm 长、48cm 宽，引首的高比画心高 1cm ,拖尾高比画心高 2cm ，这样下料可以避免镶活后横镶口都出现在一个水平线上，防止手卷上墙后，出现断裂现象。

4. 隔水的下料：长是画心高度的三分之一。高与天头高度相同,实际下料应为 15cm × 56cm。

5. 副隔水的下料 应比隔水略窄,高度与隔水相同,实际下料应为 13cm × 56cm。

隔水下料五条，副隔水下料三条。

7. 上下边的下料：

(1)画心上下边下料 宽为 5cm,长比画心长出 2cm,作为方裁余地，实际下料应是 $5\text{cm}\times(253+2)\text{cm}$,二条。

(2)引首上下边下料 宽为 4.5cm,长比引首长出 2cm,实际下料应是 $4.5\text{cm}\times(138+2)\text{cm}$,二条。

(3)拖尾上下边下料：宽为 4cm,长为 4m,二条。

也可以取画心、引首、拖尾高度一样，上下边的高度都取 5cm。

(二)挖镶式下料方法

手卷采用挖镶其引首和画心部分应取整料进行挖镶。但是画心如果特别长,用挖镶就比较费料,可以采用半挖的方法,又称“假挖”。此种方法下料如下：

1. 隔水的下料 长为 39cm,宽为 56cm,二条,用于挖镶在引首与画心的两端和画心与拖尾的两端。

另下料 长为 27cm,宽为 56cm,一条,用于挖镶在引首的另一端。

2. 副隔水的下料：长为 13cm,宽为 56cm,用于连接隔水与天头。

3. 画心上下两条边的长度，是画心长减去两端隔水挖镶的部分 $12\text{cm}\times2=24\text{cm}$,留 4cm 的方裁余地，实际下料尺寸应是：$46-12\times2+4=26\text{cm}$,宽取 5cm

4. 引首上下边的下料：应是引首长减去挖镶隔水的部分 12cm,留 2cm 方裁余地，实际下料应是：$138-12+2=128\text{cm}$,宽取 5cm。

5. 拖尾上下两边的下料：长取 4m,宽取 5cm。

6. 天头的下料 长取 69cm 宽 取 56cm。

二、小镶手卷的下料

小镶手卷的下料比较简单,可以把天头、引首、画心、拖尾直接用隔水连接起来。画心高不超过 33cm，隔水长可取 10cm，比画心高出 2cm 作为方裁余地。三条隔水的长可以根据画心的高度灵活掌握，一般取 10～15cm；天头长一般取 50～60cm 左右;引首长可取 80～90cm ;拖尾长可取 4～6m。天头、引首、拖尾的高度应比画心高出 2cm,作为方裁的余地。

如果画心的规格偏大，可以按大镶手卷的比例下料。比如：画心规格为 1100 cm × 55cm。

1. 天头下料为：55cm × 1. 5 = 82. 5cm。
2. 引首下料为：55cm × 3 = 165cm。
3. 拖尾下料为：4m。

天头、引首、拖尾的高应比画心高出 2cm ,作为方裁余地,应是 57cm。

4. 三条隔水的下料：其中二条长为 15cm ,高为 57cm；一条长为 16cm，高为 57cm。

5. 撞边纸宽取 1. 7cm ，长为 18m ,二条;包边纸取 0. 7cm 宽、18cm 长,二条。

手卷的各种镶料(包括引首和拖尾)应与画心一同托好,上墙挣平，并通刷淡胶矾水一遍。一是为防止各部分在装裱过程中伸缩不一,影响裱件的规矩程度;二是通刷淡胶矾水后,裱件变的挺、硬、脆,以利于削手卷工序。至于手卷镶料采用何种质地,众说不一。

周嘉胄曾谈到："每见宋装名卷,皆纸边,至今不脱;今用绢折边,不数年便脱,切深恨之。古人凡事期必永传,今人取一时

之华,苟且从事。”可以看出,周氏不赞成以绫绢装裱手卷。而随着时代的不断发展，人们的欣赏水平越来越高，纸镶裱件已越来越少,取而代之的绫、绢、锦绫裱件逐渐增多。锦、锦绫虽显华贵,但因其质地太厚,不便装裱手卷,所以唯有绫绢做手卷的镶料为最佳。虽有‘不数年便脱’之弊,但可以在浆糊中调入白芨汁作为黏结剂,以防脱落之患。但是,这种浆糊只能作为托绫绢镶料之用,万不可托画心,因为此糊一经触及画心,日后即不能再揭。

第四节　手卷的镶嵌

一、方裁画心

将挣平的画心方裁取直。

第一,备好裁板、裁尺、针锥、白线等工具。

第二,将画心正面朝上平铺在案子上,以尺板压住,以防移动。画心特长者,不易方裁,可先在画心底边拉线取直,并用裁刀将线压牢,以直线为准,短距离扎眼做记。

第三,按针眼为依据,将底边裁齐。

第四,检查整个手卷的宽度,以最窄处为准,用硬纸板做为标记扎眼;一端对齐底边,在画心的上边按硬纸板的标记,短距离扎眼。

第五,按扎眼为依据,裁齐画心的上边。

第六,使用三角尺板取正,将手卷左右两端裁齐。

较短小的书画心，可采用立轴画心的方裁方法进行方裁。如果画心已经镶贴软局条的只将余边留下 0.6cm 做软局条,将

其余裁掉。

也可将画心与天头、引首、拖尾一同进行方裁,这样可使各部位规格尺寸相统一,具体方法是 先将画心、天头、引首和拖尾，分别裁直一条底边，然后将所有部分的镶料与画心同磕齐方裁过的一边,用尺板压牢,不使其移动,对折画心,扎眼为依据,将画心伸开,按扎眼方裁画心的另一边,最后将各部位的上边一同裁下，以取得手卷各部位的绝对统一。

二、镶嵌

手卷的镶嵌，主要是将画心及其隔水和副隔水以及天头、引首、拖尾粘连成长卷。其准备工作与镶嵌立轴基本相同。

(一)大镶转边手卷

装裱大镶手卷,多采用绫绢或纸料挖镶的方法,即画心、引首和拖尾分别采用整挖或半挖的方法，再以副隔水相连接，这种镶法,减小了裱件的接缝,增强了裱件的牢度,使裱件更加美观，尤其是规格不一的书画小品或名人信札合装为一卷，采用挖镶更佳。

1. 挖镶法。

手卷的挖镶与立轴的挖镶其具体方法基本相同。为了节省镶料，大幅手卷多采用半挖，其具体方法是：

(1)先将裁好的一条 39cm×56cm 规格的隔水竖放在案边，中间留出 15cm 作为隔水，左右两边各留出 12cm ,作为镶接上下边用。

(2) 将画心和引首，放置在隔水的左右两边，上下各留出 5cm 作为边宽。画心与引首摆正位置后，用尺板压住画心和引首，以防移动，用针锥在画心和引首的四个角上，分别在局条离

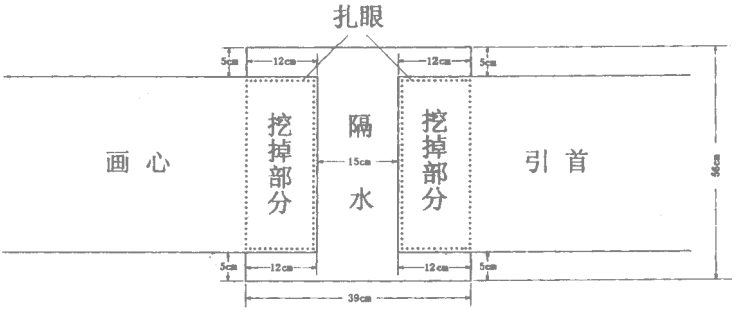


图 39　挖镶法示意图(1)

画心 0.3cm 处,扎眼做记(见图 39)。

(3)将画心和引首取走，以四角的扎眼为据分别挖掉画心和引首位置上的隔水部分。

(4) 分别在画心和引首的局条上抹 0.3cm 的浆口线，然后按局条上留下的扎眼,将画心和引首嵌入各自的位置上捋平,放垫手纸压实、粘牢。

(5) 用相同方法，将其画心和拖尾用隔水半挖镶嵌起来（见图 40).

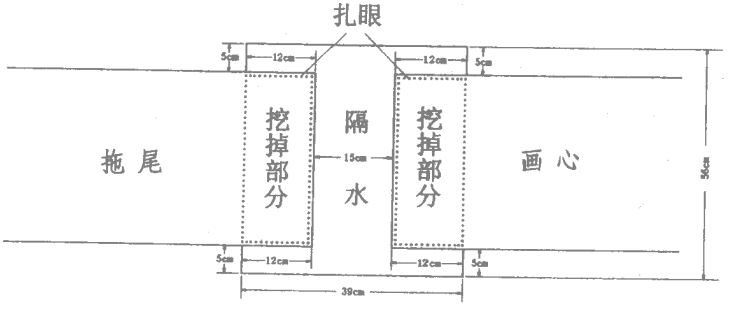


图 40　挖镶法示意图(2)

(6)将三张拖尾纸连接起来。

(7) 将裁好的一条 27cm×56cm 规格的隔水半挖镶嵌在引首右端，其具体方法是：将隔水从右向左留出 15cm 作为隔水，把引首的右端放置在隔水上面，上下边各留出 5cm 为手卷的边宽，在引首的二角扎眼做记。

(8)取走引首，以针眼为依据，挖掉隔水上的引首部分，然后在引首的右端三边抹 0.3cm 的浆口线，将半挖的隔水镶嵌在引首的右端捋平,放置垫手纸压实、粘牢(见图 41)。

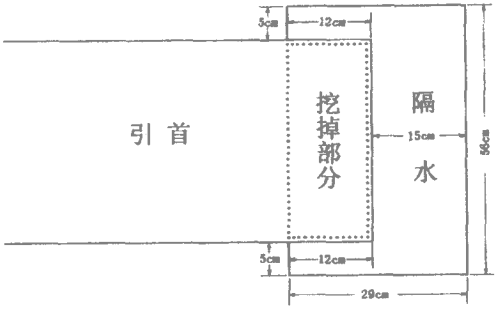


图 41 挖镶法示意图(3)

(9)分别将引首、画心、拖尾的上下边镶接好，接缝采用碰缝处理，其方法是：将边压接在隔水留出的边沿上，在相同压叠的中间，用利刀裁切，去掉裁下的部分，在两条边的后面，贴一 0.7cm 宽的纸条,将其黏合在一起,二条边沿相碰,干后看不出接缝，又称作软接缝。

(10) 在第一条隔水的右侧镶接副隔水和 30cm 长的护卷纸。对折扎眼，然后方裁副隔水和护卷纸，与手卷的其他部位取直。

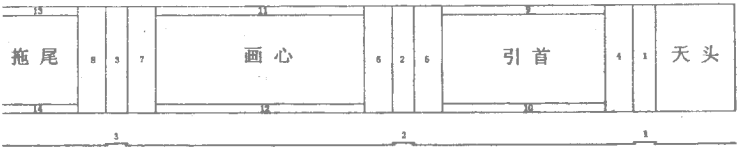
(11)手卷除天头部分之外，全部镶嵌完毕晾干后，将手卷反扣在案子上打蜡蚜光(称其‘小砑’)。

手卷镶嵌必须一次性完成,不能分期镶嵌,否则手卷镶嵌完毕后不易取直。镶嵌完毕后,接着打蜡砑光,这样不易走形,否则难以保证手卷镶嵌的质量。

2. 镶接法。

(1) 先将手卷的画心、引首和拖尾的隔水镶接好，其方法同镶横披相同。先镶接上下边框,齐头后,镶接左右两边,对折扎眼齐边。画心的引首一般都要镶局,拖尾可以不镶局,各部位镶口须垫干宣纸条,以尺板压平,防止浆口干后起皱,影响下道工序的操作。

(2)再将三条副隔水，分别正镶于天头、引首和画心和左边，然后,在案子上拉一条直线绳作为标记,分别将天头、引首、画心和拖尾一一镶接起来,各部位在与副隔水镶接时,三条副隔水全部压在各部位之上。拖尾与拖尾镶接时应顺茬镶接，均应前料压后料(图 42).



1、2、3为副隔水　4、5、6、7、8为隔水　9、10、11、12、13、14为边框

图 42　手卷镶嵌示意图

(3)镶接好以后,进行方裁,将副隔水上下余边裁掉。

(4)从拖尾的末端开始卷起，检查是否高度一致，如有出入，可做记,再方裁一遍。

(5) 将手卷伸展，晾干后，反扣在案子上打蜡砑光。

(二)小镶撞边手卷

小镶手卷要比大镶手卷简单，即在画心和引首镶局条，再分别以隔水将天头、引首、画心和拖尾镶接在一起，然后镶撞边纸进行撞边。也可以进行套边，但是，由于手卷特别长，套边容易增加手卷的边沿厚度，不易保存，所以，手卷小镶，多采用撞边整饰。

镶接方法基本上与大镶镶接方法相同，只是由于手卷各部位特别长，所以在镶接在求直取齐，就成为镶活中的关键。

1. 镶接前的准备工作。

应先检验一下，天头、引首、画心和拖尾方裁的是否方正，高度是否一致。方法其一：将各部位卷起来将一头墩齐，卡紧后看另一头是否正齐，如果不齐，说明宽窄不一致，应及时调正。其二，将方裁的各个部位重叠在一起，查看边口是否正、齐。其三,使用拉直线的方法,检验各部位是否正、齐。

其他准备工作与镶嵌立轴基本相同。

2. 镶 接。

(1) 将画心正面朝上，右端朝外，竖放在案子边沿，在画心右端局条上抹 0.2cm 左右浆糊,正镶隔水。如果隔水是花绫,应注意将图案花纹向上镶好，并以尺板压实，以垫手纸将其捋牢。

(2) 将画心向前移动，底下垫一张拖尾纸，取其中间，作为标样。将画心与拖尾纸左右两边口重叠对齐，然后在隔水的右端抹 0.2cm 浆糊，镶好引首部分。镶接时首先将引首的左右两边口同时与拖尾的两边口对齐重叠，然后，将浆口粘牢。

(3) 将镶接好的手卷部分，逐渐卷起向上移动，以尺板

住,在引首的右端抹 0.2cm 的浆糊,镶好一条较宽的隔水,并在隔水的右端再镶一条 30cm 宽的护卷纸，以备削手卷时用于保护手卷。

(4)从护卷纸的末端卷起,将画心倒置慢慢伸开画心。用相同方法,将第三条隔水镶接好后,把拖尾纸镶接好。注意拖尾纸要顺茬接缝,要前压后,避免逆茬镶接。

(5)镶接到最后一张拖尾纸时,已没有标样作依据,可以将已镶接好的引首部分伸开反折垫在拖尾纸底下作为标样，其镶接拖尾纸的方法同上。

(6) 依画心、引首和拖尾纸的高度为准裁去隔水上下之余料。

(7) 从手卷的尾部开始收卷，检验宽度是否一致，如有出入应及时做记进行方裁。

(8) 将手卷展开横放在案子上晾干后，在其背面打蜡，用砑石轻砑一遍，以备削卷。

三、边际整饰

镶嵌好手卷后,应卷起来检查是否高矮一致,虽然引首、画心、拖尾、隔水的宽度都出于统一的标样,但由于在裁切时不可能绝对一致,总会有微小的出入,手卷长了卷起来就会明显地高低不同,必须用利刀稍齐(称其削手卷),然后进行转边或是撞边和套边。

(一)削手卷

削手卷,又称“削卷”“削齐”,为手卷装裱特需工艺。主要是因为裱件横幅太长,在下料和镶活中难得绝对准确,为保裱件达到“卷起来齐”之目的,须将裱件卷起来以利刀对其两端实施

削卷，将其切削整齐。其具体方法是：

1. 将已经镶好并打蜡小砑过的手卷正面朝上，平铺在案子上，从手卷的尾部开始，先折叠起一条窄边，连续折叠三次，形成一条细纸棍，慢慢向前收卷，边卷边撞齐手卷边，直至全部卷紧卷完。用护卷纸将手卷包紧包严，用一条纸条将卷好的手卷贴牢,不至松动。

2. 备好几把马蹄刀,并将其磨锋利

3. 在案子上放一张水磨砂纸，由一人将砂纸固定不动，另一人手握手卷，竖起在砂纸上，转圆磨手卷一端，磨平后再倒身磨另一端。手卷经粗磨一下好进行旋削。

4. 左手握手卷，将手卷竖立在案子或橙子上，右手持马蹄刀，进行旋削。左手握卷应由拇指和小指在前，其余三指在后夹住卷体的上部，右手平握马蹄刀，以食指和中指夹住马蹄刀柄，用拇指和无名指抚住马蹄刀的两边，呈 10°斜面，把马蹄刀的平面贴近手卷头，轻轻的推削。边削边转动手卷，不要用马蹄刀将手卷压得太紧，应轻飘的旋削，慢慢将手卷头削平，不能削成斜面。然后,倒身削另一端(图 43).

5. 削好以后，再用一张细水磨砂纸磨平两头。注意不能磨出斜面，如磨斜了应慢慢削平后再磨，直至磨平为止。

6. 两端削好、磨平之后，起开护卷纸,伸展开手卷,用掸子掸去纸屑。

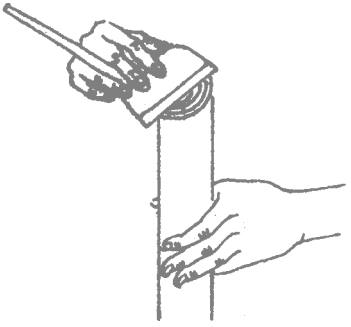


图 43　削手卷示意图

(二)镶撞边纸

1. 将手卷伸展开使其背面朝上平铺在案子的边缘，并以尺板压住,自右向左抹 0.2cm 左右的浆口。

2. 将手卷上移，擦净案子，将撞边纸正面镶粘在手卷的背部，用垫手纸压一遍。

3. 镶完一段后,将手卷斜身收卷,再镶下一段,直至全部镶完.

4. 倒身镶好另一边的撞边纸,斜身收卷,晾干镶缝。

5. 将手卷竖放在案子上，先伸展开一段，用砑石轻砑两边的撞边纸镶缝，以利第二次旋削。边砑边收卷，直至全部砑完。

6. 从手卷的尾部开始,将裱件卷起来,卷紧卷实,进行第二次旋削，其方法要求同第一次旋削相同。

7. 手卷两端旋削之后，将手卷伸展开用掸子掸去纸屑，以备撞边。

(三)撞边

1. 将手卷正面朝上,放在拷贝台上,展开其尾部,并以尺板压住 用大号羊毫白云笔沾半稠半稀的浆糊,刷在撞边纸上(沿手卷边的外沿抹浆，不能抹到手卷上）。

2. 将撞边纸折起，用撞边纸的外口，碰撞手卷的边口，贴牢,放垫手纸压牢、压实。如果镶有局条,应将撞边纸的边口与局条边口碰齐。

3. 自左向右一段一段进行，每次粘折 30cm 左右,完成一段后,随之斜身收卷。也可以由二人协作,将手卷两边同时进行撞边。

在撞边的过程中,应打开拷贝台的灯光,以检验撞边是否有搭缝和缝隙,以求达到撞边不搭缝、不隙缝的标准。如发现有出

入，应趁浆糊未干之前进行调正，用手指轻轻推拉、按平，达到要求后,垫一条镶料纸,用指甲压平粘牢。

4. 撞边纸在遇有接纸处,镶接时应虚接(不要粘牢),进行撞边时应先用剪刀斜口剪开，剔除叠压之余料，接缝处呈碰缝状进行撞边、镶接。

(四)转边与套边

1. 如果是大镶手卷,经过削手卷后,即可起开护卷纸,清扫卷面,直接进行转边。

(1)转边前的准备工作。

①做尺模：在尺的一端，贴一条硬的卡纸，使其向外伸出0.3cm作为标记(图 44)。



图 44　尺模示意图

②将手卷的护卷纸起开，伸开手卷，用掸子掸去手卷面上的纸屑。

(2)转边。

①将手卷背面朝上自尾部伸展开一段，平铺在案子上，并以尺板压住。

②用做好的尺模为标记，先在手卷的尾端量好尺寸，用针锥扎住，不要扎透，将尺板向前移动，使尺模的标记外口对齐手卷边的外口,用针锥贴尺板划痕(要轻轻的划,不要划透)。用相同方法，继续将尺板向前推移划痕，直至将两条边划完。

③将手卷边口向后折边，压成死折。

④在折边抹浆，进行转边，粘牢、压实,转边的具体方法和

要求同立轴基本一样。

2. 套边。

又称“包边”“沿边”。其具体做法如下：

将画心局条适当放宽，留出包边用的尺寸，每边约 0.7cm 左右；先将一边拉线取直扎眼，依据针眼裁齐后，将画心卷起，在另一边扎通天眼，然后裁齐。选一包括局条在内的尺寸样板做标准，将引首、拖尾方裁整齐，隔水按规定尺寸裁好，然后将手卷通长接好，方法同上，进行小砑，再卷起削齐。包边用的套边纸是用棉连染制的，上好胶矾贴平后，裁成 0.7cm 左右的窄条。

镶法有两种：一种是将包边纸镶在局条的正面，然后把其余部分包到后面；另一种是先在局条后面镶上，然后把其余套边纸向前包过来。两种方法实质没有多大区别，做法也基本相同。其具体方法如下：在手卷背后局条边上涂一条细缝浆，把套边纸正面向上镶贴在浆缝上，要求宽窄一致，两边全部镶齐后，把手卷翻过来正面向上，用隔糊垫在套边纸上刷浆，上一段浆就把套边纸向正面包一段。包时注意，纸从背面包过来，一定要紧挨局条边，不要有空隙，也不要包的过紧，使局条边折叠在里面，有松有紧都会影响整齐。包一段边随时衬纸压实，一直到全部包完。

如果要留局条缝，在裁包边纸的时候要精确计算尺寸，算出该镶多少、包多少、留多宽的局条缝。施工当中也要准确掌握镶缝宽窄，才能使局条缝整齐一致。

在套边手卷中，也有用绫绢挖镶、削齐后不转边而用套边纸包边装饰的。

以上方法，随不同的要求，灵活掌握。

四、镶天头

将手卷前端的护手纸裁掉，留下的副隔水裁成与后面的副隔水一样宽，然后将备好的 66 ㎝淡青色天头，镶到副隔水上，再进行方裁。将天头的右端对折到副隔水部位，按副隔水宽度扎眼,再向外 0.3 ㎝扎眼为转边部分，然后，按副隔水宽度的扎眼划痕,将其转边部分向后折起、压死、抹浆、转边,干后打蜡蚜光。

第五节　手卷的覆背

手卷的覆背纸通常是由二层较薄的宣纸托合的。个别较大尺寸的画件，可适当选择较厚一点的纸料。特长手卷也可选用一层较厚的重单宣为覆背纸。由于手卷具有横长的特点，背纸只能一段段黏合。覆背的目的与立轴相同，是为加固画件以及为上墙、研装等工序做好准备。

一、准备工作

(一)备覆背纸

1. 配覆背纸。

手卷的覆背纸,多选用棉连或连史纸。连史纸乃竹料纸,用在外层易研光,手感柔软,不容易磨损画心。里面一层覆背纸可采用拉力较好的皮棉连。对于使用何种宣纸，虽没有统一规定，但对于纸张的质量要求应严一些，尤其纸张的厚薄一定要均匀，否则会影响手卷的收卷效果。

背纸的总长度应略长于画件，宽度大于画件宽度 8cm 左右（作贴墙用）。其挑刮异物、方裁以及左右交替卷纸的方法、要求都可参考立轴覆背“配覆背纸”一节。

2. 托覆背纸。

手卷覆背纸的托制与合纸的方法基本相同。也可以在背纸托合之后，将其右端向左折翻 30cm 左右，取另一张干宣纸与其纸口对齐，以双手夹住左右两边一道起案抖空，干宣纸便顺势铺在背纸底下，然后依次排实。最后，在背纸一端抹浆，上墙进行晾干。也可挑晾或搭晾，不需上墙挣平。

3. 裁覆背纸。

将飘干的覆背纸摞起来，按设计的尺寸进行方裁整齐。为了避免在覆背过程中背纸偏离画件，可依画件的高度为准，将背纸的一端裁一夹口（如图 45）夹口宽比手卷两边各宽出 0.3cm 左右，以便于黏合时取正，同时以加固废边接缝的牢度，将覆背纸的另一端裁切整齐。

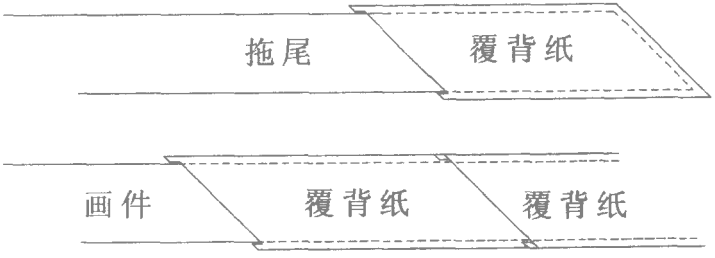


图 45　裁覆背纸

（二）配包首、废肩、过条

1. 配包首。

手卷的包首多为宋锦，它色彩古朴典雅，但质地较厚，伸缩

性大,容易出现不平现象。也可以采用薄锦绫,效果也不错。无论选用何种材料,其色彩、图案均应与画件相谐调。包首要预先根据手卷的高度来下料，其宽度可取 25～30cm 左右，手卷越长,其包首规格应越宽。在其包首的反面刷一层稍稠浆糊,并同时正纹,然后翻身将宋锦贴在案子上,晾干挣平。

起案后，应放置半日，令其自然回缩，再依手卷的高度为准,在其包首两边用针锥划痕抹浆,转边晾干备用。

2. 配废肩。

废肩使用托过的绫、绢皆可。宽取 4cm 左右、长度与包首的宽度相等的二条。

3 过条。

凡使用宋锦或锦绫包首，均厚于覆背纸，为了避免日后手卷从包首处折断，在两者相接处呈一坡度，以缓解厚薄的差别，可裁备一至二条宣纸，覆背时黏合在包首与覆背纸的纸口上，这纸条称其‘过条”。过条的宽度,应视包首的厚薄而定,使用一条宣纸条可取 5cm 左右,若用二条,则一条稍宽,另一条稍窄。

(三)备好用具

调好浆水,备好排笔、棕刷、浆刷、针锥、毛巾、喷壶、浆油纸、棉线、手卷棒等用具。

(四)覆前检查

1. 检查画件各部位镶缝有无开裂处。

2. 将接口的纸缝，用利刀刮薄。

3. 挑刮背纸沙粒等异物。

4. 检查撞边、转边、套边有无开裂处。

5. 核对覆背纸，将画件展放在覆背纸上一段段丈量，进一步核实两者的长度是否相吻合。

二、覆卷

手卷的覆背基本方法与立轴相同，即将背纸黏合在画件背面，上墙挣平。由于手卷特长，适合搭覆和墙覆。

(一)搭覆

将画件反铺在案子上，从尾部先伸展开一段，略小于案子的长度，使用浆水宣纸团湿润上下边的浆缝，然后用棕刷沾清水洒细小水点，以潮湿画件，令其舒展。

2. 由另一人同时在另一盘案子上，在背纸上刷略稠浆水，其方法和要求与立轴背纸相同。

3. 撒水。先将方裁正齐的覆背一张接一张卷起来备用。刷好背纸后从背纸右端揭起 30cm 左右折向左边，将卷好的背纸伸展开一段，将其纸口对齐已经刷过浆水折起的边纸口，同时将折起部分恢复原位，盖在卷好的背纸上，用棕刷压住边口，两手扶住卷好的背纸两端，慢慢向前滚动，一直滚出已刷好浆水的背纸底层，使干背纸衬在刷过浆水背纸的底下进行吸潮。对于接触不好的地方，应用手轻轻拍打以利吸水。

4. 覆背。

将刷过浆水的背纸提起，搭在手卷画件的背面，使浆面朝下，揭去吸水纸，对齐画件，用棕刷自左而右刷平。可由另一人协作，在画件的左端，两手夹住画件两边轻轻抖空抖动，以利于排刷、不起皱折，然后墩缝，再抖空轻刷。

5. 用一根长于手卷高度的地杆，垫上一层报纸卷起来作为手卷棒，将覆背好的一段手卷卷起来，始终保持两边一致。如出现不一致，可向倾斜的一边垫二层干宣纸，继续卷，以调节过来。如不调整，因手卷过长，会越卷越斜，越卷越宽。边卷手卷的

同时,边伸展开一段,用浆水宣纸团湿润手卷边缝,洒水潮湿画件，令其伸展。

6. 在第一张背纸排刷覆合的同时，另一人将第二张背纸刷浆撤水，接着将其背纸提起，浆面朝下搭在新伸展的手卷背面，用直口压接第一张背纸的夹口之上，浆缝 0.3cm。随之,依照覆背第一张背纸的方法,进行排实、墩缝、排刷。依次类推,将手卷大部搭覆完毕。

上述将画件正面显露在外的收卷方法称之为“反卷”,而将画件反面在外的收卷方法称之为“正卷”。正卷法,必须先将卷尾翻折一段,摆正木棒,收卷一段,再翻折一段,再收卷一段。虽然工序上麻烦一些，但对书画有益，尤其是经修补的残损画心，更适宜正卷。

还有一种不用手卷棒收卷的做法，即将覆背好的画件一段段折叠,待覆背完毕后,进行挑晾或搭晾漂干后,才上墙挣平。

无论采用何种方法，最先要考虑的是对画件是否有利。

7. 翻包首。覆背开始时,应先将配好的包首,正面朝上平放案子上,盖一条湿毛巾,令其伸展待用。

(1) 当覆背到最后一张背纸时，应先将天头外端向正面折起 1cm 作为夹口。

(2) 依包首宽度在天头背面刷略稠一些浆糊（可先在天头前端量出包首的位置折印做记，由折印处至夹口之间刷略稠的浆糊)。

(3) 将经湿润过的包首黏合在刷浆处,对齐边口,放开天头夹口，用手轻轻扶平包首，然后垫报纸洒清水用棕刷在报纸上边墩实浆缝,边排实。如果包首还显得干燥,可在包首上洒细水花，继续排实。

(4）包首使用宋锦或锦绫都较厚，而天头使用花绫又较薄，容易出现皱折，将画件翻过来，使正面朝上，检查天头有无皱折，如有，用手指肚拍打使其伸展。如展不开，可洒细水花，垫干宣纸进行排实。

(5)贴废肩。上好包首以后，将废肩贴在天头的前端，或采用“夹肩”。因为将废肩贴在包首一面，日后很难清除干净遗留的浆迹，其他贴废肩的方法和要求同立轴基本一致。

(6)最后一张背纸的覆背。

①将贴好废肩的手卷翻过来，在其剩余部位润边洒水湿润画件。

②在最后一张背纸刷浆之后，先在夹口处加粘 5cm 左右的“过条”,并随之上浆、撒水,在其边口多刷一道稍稠浆糊,便于与包首相黏合。

③将覆背纸浆面朝下放在画件的背面上，令夹口压过包首 0.3cm。覆合完毕，把多余背纸折翻至与另一张背纸的接缝处，并沿缝以棕刷墩实，撕去余纸，进一步用棕刷墩实接缝，排实背纸(如图 46).

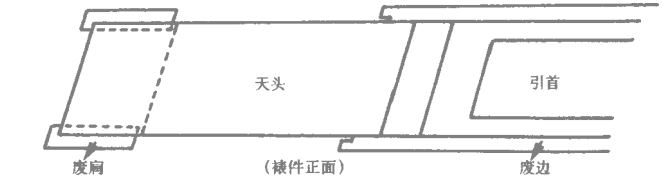
(二)墙覆

手卷画心如果矾性较大，着湿后容易胀伸或是残破画心，虽经修补如反卷也易出现裂痕。遇有以上两种情况时，可采用墙覆。墙覆与搭覆方法大同小异，搭覆上覆背是在案子上进行，而墙覆上覆背则是在墙板上进行。墙覆的具体方法是：

1. 先将手卷上好包首，其具体方法同搭覆时上包首相同。

2. 将上好包首的手卷，先伸开一段在墙上扯线取直并以图钉固定在墙板上。注意墙板必须平坦洁净，若凹凸不平，必会响手卷的平度。

3. 将刷了浆糊并吸过水的覆背纸，直接覆在手卷的背面。覆背第一张背纸时，要注意上下对正，并各留出 3cm 宽的覆背纸余边，直接将余边贴在墙板上。覆背的顺序应是从右向左进行，并注意覆背纸的接缝不要与画心和镶料的接缝相重合，并且每隔一张，就要掉头上覆一张，其目的就是为了避免因纸料不匀，薄口或厚口都赶到手卷的一边，而使手卷卷起来的两头松紧不一。



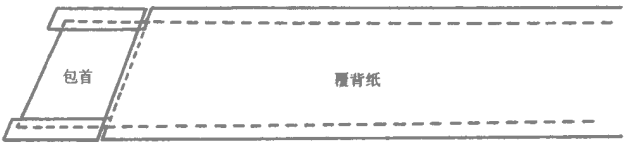


图 46　覆背纸

4. 上覆背时应由二人协作，将覆背纸刷平覆背完一段后，将线绳向后挪动，随之将手卷往后展平一段，继续覆背。依次类推，直至将手卷全部覆背完毕。

5. 全部覆完后，进行排实、墩缝，并避开接缝在覆背上洒少许清水，以有利于接缝先干，防止绷裂之患。

三、上墙挣平

手卷的尺寸都比较长，适于横贴，如能一次上墙贴完，最为

理想。有时遇到卷长而墙面不及的情况，则需采取整覆分段贴法，或分段覆背，待下墙后再行拼接的方法也可。以上两种方法，前者效果较为理想，只是时间拖的较长。并占用板墙也较多。《装璜志》一书中写到“如卷太长,则先裱前半,压定俟干，再裱后半，必以通长无接缝为妙。”

(一)搭浆

将覆背好的手卷正面废肩处和天头外口，垫隔糊抹稠浆 1cm 左右。手卷的上下两条废边,应在收卷时洒些水花随时保持其湿润及浆糊的黏性，以利手卷贴墙用。

(二)起案

可由二人协同操作,一人用双手握住手卷棒,另一人用双手夹住天头左右两边,将手卷轻轻抬离案子,移到墙面上。

(三)贴墙

1. 整卷上墙法。

(1)先用湿毛巾在贴手卷的墙面部位擦一遍，有利于手卷上下废边的贴墙。

(2)二人互相配合，将手卷背面朝外，靠墙面的右端伸展开约 1 米左右的卷面,并请第三人观察是否平直。符合要求后,贴卷者用棕刷先贴住天头外口，再依由上而下的顺序将废边贴于墙面上。

(3)以手卷下口为准拉线取直。将棉线的一端系在针锥上；并将针锥斜扎在手卷下口转边缝的外端。

(4)持卷者紧贴墙面，逐渐伸展手卷贴卷者以左手扯线，对准已经贴在墙上的手卷部分边口,并以此取正,随之将棉线搭在左臂上,左手固定裱件,右手用棕刷贴牢手卷的上下废边,依次类推，每次展贴 1 米左右，一直贴至尾端，然后用棕刷墩实手卷

的四周边口。

(5) 在尾端边口抹浆，加放启子口，随之将其贴墙。避开各个接缝处，喷洒少许清水，以让废边与接缝处先干，以防“拔墙绷裂”现象的发生。

如有长的水泥地面，可以擦净水泥地垫一层窄于手卷高度的报纸，将手卷全部展放在报纸之上，再拉线取直后，将手卷四周废边贴牢、墩实即可。

2. 整覆分段贴墙法。

(1) 手卷全部覆背之后，应伸展开一段一段用晾杆挑起放在晾架上晾干。晾杆必须是圆杆，以防出现方折。

(2) 手卷干后，应先检查一下是否有皱折，如有皱折，可以先湿润一下皱折部分，卷起来闷润，然后伸展开来进行排实，将皱折排开以后，再进行分段贴墙挣平。

(3) 将手卷就墙面长度先贴一段，剩余部分固定在墙上，（将手卷棒上下端紧靠墙面，用铁钉或其他方式定位），并在卷杆右侧垫干宣纸以尺板压牢（以螺钉或其他方式固定）。

(4) 待干透后，即可起下墙来用圆杆收卷。再展开末贴墙的一段；润边缝，洒清水，轻排刷，并在废边处抹浆，随后将其平整地卷起来。接着将卷在圆杆上的下墙手卷，用双层报纸包裹起来，或裹以干净的塑料膜，以防洒清水时重新受潮，然后固定在墙面右首，随之扯线贴直，润手卷，再以尺板压牢其两端。第二段覆背上墙挣平时，可以在第一段覆背的尾部洒水花，废边抹稠浆一同贴在墙上，以此为干湿的过渡。要妥当处理，以防伸缩不一，影响手卷质量。无论手卷多长，均可依此法循环进行。

此种方法工序繁琐，特别在墙上固定没有挣平的部分，经

多次固定后难以固之牢稳和压实。可以在干净的水泥地面分段进行挣平,或将几个活动板墙连接平直后,在上面用同一方法分段挣平,手卷的两端可以用重物相压,更为稳托。其具体做法同手卷画心分段挣平方法相同。

3. 零贴整接法。

通常有二种做法:

(1)‘软接口’的做法。

①依墙面长度,将手卷分为几段,选择接缝处裁开,分段分别进行覆背上墙挣平。

②覆背干透后下墙,分别将二段手卷的接缝处的背纸揭开 10cm 左右(覆背时,在末端留出 10cm 左右长度,以水代浆将其吸牢)。

③将二段手卷平铺在案子上,扯线取直后并以尺板压住定位。先黏镶接缝,再将揭开的背纸刷浆、撤水,覆合于画件背面(在揭起的背纸底下,垫衬塑料薄膜进行)。其接缝应与画件接缝相错开,将多余背纸折叠过去,以棕刷墩实,随之撕掉并直接贴于案子上,在左右两边干纸处,垫干宣纸,放尺板以重物压牢。

此种做法,其接缝处必须先干,以防绷裂,左右压放尺板的距离,可适当放宽一点,尺板之间的干背,须略洒清水,这样才能达到挣平的目的。

(2)‘硬接口’的做法:

硬接口是指手卷分段覆背、上墙,待干透下墙经砑光、剔边之后,裁齐接口,并将其背面略刮薄,减少接缝厚度。然后,按前后顺序平铺在案子上,用尺板压住并扯线取直,再接黏镶缝,垫衬干宣纸,上面放一尺板,取重物压牢候干。

此种方法应尽量使接缝选在拖尾部分上进行。接缝干透之后，应在接缝背面用砑石多砑几遍为宜。

第六节　手卷的砑装

一、下墙

手卷覆背上墙后，一星期左右即可下墙进行砑装。应由二人配合进行，一人从尾部起开竖口及上下两边，另一人随之将其收卷，然后按照先下后上的顺序，轮流向前起开两边(每次起开约 1 米长)，随起随卷，直至全部起开为止。

有关具体要求，同立轴下墙一样。

二、砑包首

第一，先将贴在天头正面的废肩撕下来（夹肩，待推砑以后，以边为准，剪或裁去即可）如果有明显遗浆，只可轻擦，不可用湿毛巾擦或细砂纸擦，否则容易手卷变形或损伤绫料。

第二，将手卷背面朝上铺在案子上，从手卷尾部收卷至包首处。

第三，在手卷的包首处，垫上一层镶料纸，打蜡，推砑，其具体方法和要求与砑立轴相同。

三、砑背

第一，从手卷的包首处，伸展开一段，打蜡、砑光，一定要反复砑二遍。因为手卷乃“展玩”之品，故其卷舒的次数较一般立轴和横披裱件要多，所以手卷在砑活时，要不厌其光，以使之卷

舒自如而丝毫无损于画面为止。

第二,砑完一段后,从包首处收卷,再展开一段,打蜡、砑光,直至将手卷全部砑完。

第三,将手卷倒身从卷尾部开始再推砑一遍。这样反复推砑,能够使手卷上下受力均衡,厚薄相等,有利于卷轴的质量。

四、剔边

将手卷上下两边的废边1米一段撕断,然后分段折压,进行剔边,其方法和要求与立轴剔边基本相同。这是指撞边卷和套边卷。

转边卷略有不同,在折压废边时,应以转边之里口为准,进行剔边,然后进行趟边。

最后使覆背纸的边口与转边的背面边口平齐(呈碰缝状)。

五、装杆

(一)配装卷杆

卷杆分为纸卷杆与木卷杆二种。

1. 纸卷杆。

(1)备二枚轴片,以玉石、牛角和象牙等料为上乘,以衣服扣大小为宜,安在卷杆的两端。

(2)从手卷的尾端折叠一段,约50cm,开始慢慢将拖尾的末端卷成圆轴状,粗细与轴片的直径相等,做记。

(3)将卷起的部分伸展开,按做记为准,以轴片的厚度为依据,裁掉其上下二边,相接处应切斜口(如图47)。

(4)从手卷末端重新开始向前推动搓卷并随时撞齐二边,卷齐卷紧。若台面滑动不便卷紧时,可先用湿毛巾擦一下案子,

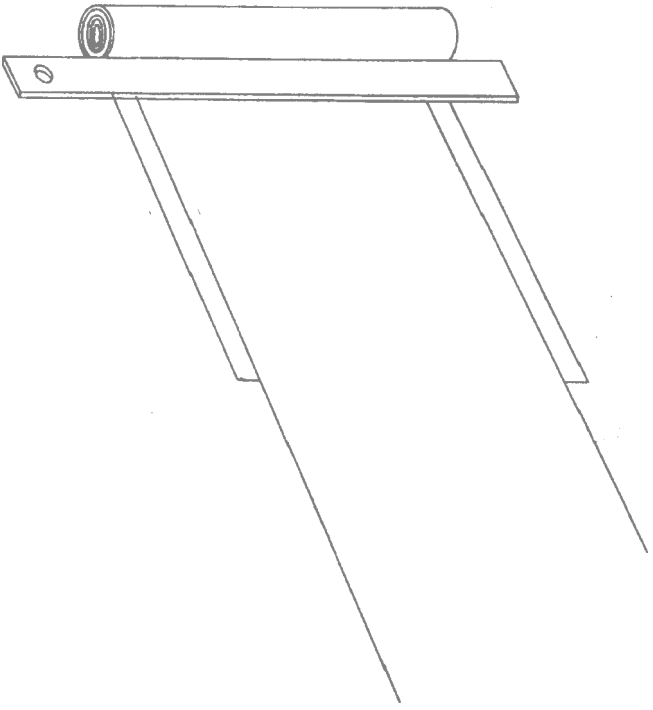


图 47　纸卷杆制作示意图

令其发涩。

(5) 将手卷的末端卷到斜口处时，在轴片的内侧抹稠浆糊，黏合于纸杆的两端，接着再向前卷 10cm 左右,内侧抹少许稠浆加以固定。务必使上下边际包紧轴片，伸展时不再将纸杆部分伸开,以免使轴片脱落。

(6)将整个手卷卷紧并扎牢候干。

2. 木卷杆。

(1）配圆木杆：以干木料旋制，其长度应比手卷短二个轴片的厚度为准，直径基本与轴片的直径相同，1.5～2.5cm 为宜。

(2) 以稠浆或乳胶将轴片粘在圆木杆的两端，再用高丽纸小条贴粘缝隙处。

(3)从卷尾的 5cm 处折印做记,并在尾端边口抹 0.3cm 浆口。

(4) 以折印为准,取正木杆,包粘尾纸,并推卷尾纸 30cm 左右。

(5)在尾杆处抹少许稠浆，再将整个手卷卷紧卷齐，并扎牢候干。

(二)装配天杆

1. 配天杆。

(1) 手卷的天杆比一般立轴或横幅的耳杆要细一些，一般取 0.8～1cm 左右为宜，其长度与手卷的高度相等。

(2)钉铜钮。用细铜丝制成订书钉形‘[’钉入天杆中部,并留有 0.2cm 空隙。将天杆下面的多余铜丝，用铁钳压倒砸入杆内 。

(3)包封头。取与包首相同的材料进行封头。如果包首的用料较厚，须先将天杆两端用刀削细一圈，以求封头粘包后，与杆身相平齐。具体方法与立轴天杆包封头相同。

2. 装天杆。

(1)做夹口。由于手卷不贴夹口纸（为避免因贴夹口纸而增加包首的厚度),先将天头与包首折开 2.5cm 左右作为夹口,以三角尺为准取正夹口。在取正过程中，应注意掌握宽度，以防过多的将夹口扯开。

(2）装天杆。

手卷的装杆，其方法、步骤及要求与装立轴天杆相同。

唯有在粘包天杆时，必须事先依铜钮里口宽度，将后夹口(包首部分)剪二道小口,以便于穿过钮内,将天杆包裹严密。然后,将前夹口(天杆部分)包在后夹口上面。

由于手卷天杆较细，装完天杆后，应迅速以重物将其压牢候干，防止因受潮而变形。

3. 穿‘八宝带’(手卷带)。

(1)配‘八宝带’。古人装裱手卷,多以双合绫绢条或锦条用卷带,锦条常用‘八宝流水’图案,所以称为‘八宝带’。以绕缠手卷二周半的长度作为手卷的扎带。八宝带宽度为 1.2～2cm 选配八宝带时,应视手卷的大小,选择其宽窄。颜色有黄、绿、紫、红等，在选用时，应取色彩与包首色彩协调一致。

(2)选配别。别子种类也很多,有玉别、骨别、象牙别、珐琅别等。可以根据手卷的档次分别选用不同的别子。

(3)另备针、线等用品。将八宝带一端穿入铜钮，并向里折叠其带头，以细线缝合。

(4)将八宝带的另一端穿入别子孔内，以向里折叠带头，用细线缝合。

手卷收卷时，以带绕卷捆扎，以骨别子别于带上。

4. 贴签条。

(1)配签条。手卷签条长应是手卷高度的十分之七左右，但特宽或特窄的手卷，应适当选取签条长短。签条宽度一般取 2～2.5cm 左右的低纯度色彩的色宣，与包首在色彩上要有一定的对比为宜。

(2)贴签条。签条的位置，离天杆及上边口约 0.3cm 左右，由于锦料包首表面不甚平坦，贴直后，垫衬吸潮纸，用平整重物压住、阴干。

第十三章

古旧书画的揭裱与修复

经过装裱的古旧书画，由于存世比较久，经过历代流传，加之保管不善以及自然灾害等原因，没有不残破、脱落的，往往不是被污染、虫咬,就是破损、离合,时间越久破损程度越重,不经过揭裱，就很难长久保存和恢复画心的青春。古旧书画经过揭裱,使书画恢复了本来的面貌,更有益于书画的收藏、保管欣赏，并延长书画的寿命。

古旧书画的揭裱，如同患了重病的病人去请医生医治一样。医生的医术高明,就能药到病除,迅速恢复健康 医生无能，病人服了药会加重病情甚至死亡。正如明人周嘉胄在《装潢志》中深刻指出的那样“: 前代书画、传历至今,未有不残脱者。苟欲改装,如病笃延医。医善,则随手而起 医不善,则随剂而毙。’装裱师就是专医画病的大夫,故有‘ 画郎中 ”之称。

揭裱古旧书画，是一项非常复杂细微的高难度工艺过程。它不但要求装裱师要有扎实的基本功，还要具备丰富的工作经验，掌握较全面的工艺技巧，否则不宜贸然动手。

首先应当审视气色，决定修复方案，进而淋洗调护、揭取旧托、修补破损、全色接笔。这几个高难度技术环节,既要有理论与实践相结合的高明技能，又要有耐心细致的工作毅力和高度的责任感,要一身掌握洗、揭、补、全四技方能胜任揭裱古旧书画的工作。

第一节　准备工作

一、制定修复方案,填写修复单

(一)制定修复方案

每幅古旧书画的重装，首先要与送交人员一起核对裱件的作者、名称以及原裱件的质量和破损程度，然后进行拍照存档，并由送修单位(个人)提出要求,最后根据画心的现状提出切实可行的施工方案,如操作步骤、清洗方法(使用何种药品)、补托的措施等,尽量做好文字记录,如果是书画文物,应送交有关领导部门由专家批准，方可施工。

(二)填写修复单

修复单的内容包括以下各条：

第一页 裱件名称、作者、年代、文物号、收藏等级、送修单位(个人)、送修日期、送修单位及负责人签名。

第二页 原件规格尺寸、质地、现状、损伤程度、检查人签名、送修原因及要求、修复计划、修复日期、修复单位负责人签名。

第三页 用工用料情况、工料预算、施工者姓名、有关部门领导、专家审查意见。

第四页 写明工料核算、修复单位意见、完成日期、验收意见、提取单位(个人)、提取日期,经手人签字,并附修复前后照片。

二、裁切废旧镶料

将裱件上下去掉天地杆,然后平展放在裱台上,垫衬裁板，

以板尺压住画心,依次裁掉上下左右的饰料,有局条的画心或反镶的裱件,沿画心外口裁齐即可。正镶的裱件,应留出镶缝的宽度,小心裁切,以免误伤画心。原裱件没有局条的画心，如不齐，可先方裁。以保证画心的完整为原则。不论是手卷还是挂轴,在画心相接或画心与隔水相接处有骑缝印章的，拆开时要特别注意,使两边的口都不受损伤,所以要求‘还原’的裱件,折开时,不能用刀裁,只能用水润透后,揭开接缝或压缝。但必须注意不能裁掉字款和印章。如上述字款印章有碍方裁时，则不必一定裁方,将边口裁直即可。在镶画心时,用边框凑齐方正。

要求还原的裱件,其裁下的原裱、绫绢、锦包首、尾纸、引首，则必须在拆裁时特别注意保存，以备复原之用。

各种异型的裱件,如扇面、圆光等,用剪刀将其镶料剪下来即可。

如遇到酥、脆、厚、硬不便展开的裱件,应先用喷壶喷洒水分,使其展平,再裁去镶料。大幅裱件可采取边展放、边裁切逐渐向前推进的方法进行裁切。

裁切下来的镶料,除了‘还原’的之外,如边框、天地头、引首、尾子、包首、册页面等有选择的收藏保存,准备作补料用,其余的天地杆、轴、头、带子、别子、册页副页等,也可以充分利用。

三、挑刮污物

将裱件画心朝上平展在裱台上，用鸡毛掸子掸去浮在画面上的灰尘，用裁刀尖轻轻地剔除画面上的蝇屎等污物。挑刮时注意不可触伤周边的画体。如有破洞，看有无黑口，无论绢本、纸本必须用利刀沿着洞边把黑口刮掉。另外，害虫蚕食宣纸而呈现的一些小班点称之为‘蜂吃’,一般应将其刮平。

四、固着墨色

每幅书画都各有其特点，书画揭裱前须先审视气色，看有无易走墨跑色的地方,如有,应事先进行加固。例如用化学墨汁写的,遇水容易晕化 色彩用石色、(石青、石绿)粉质颜料或金银色,又有染托背粉等画法,这种画颜色容易脱化。如一时看不准确，可用手指略蘸清水先在墨色最深处试点一下，如有墨色粘在指上，说明容易脱化。人物面部的粉及花瓣的粉是否失胶,也应试验,如有掉色、掉粉应在掸去浮土以后,在掉色、掉粉处,刷以淡胶矾水,予以加固,预防脱落,待干燥后再洗,然后在托裱时再采取措施。此种胶矾水以胶七矾三合成,轻淡为宜,浓重会使鲜明的颜色变黑，日久也会脆硬。

如果是重彩,虽然保存的较好,也要上胶矾水加固,预防脱落,以保持色彩的牢固和稳定。重色彩处、着色牢固处可用小毛笔刷上胶矾水 因年久已成粉粒状的,不可用笔,可用小喷雾器将胶矾水的细雾喷在重色处加固，然后进行下道工序。

第二节　洗画心

古旧书画用水清洗之前，先要看清纸质是松是紧，丝绢经历年代是近是远,画心有无黄斑、有无糟朽、有无受潮生霉、有无脏污和水迹，均需根据不同情况采取洗烫和其他去污方法。对于损伤、病变的地方,要逐一用心调理,采取保护措施,细心检查画心有无掉下来的碎块，对掉下来的破碎画片，应单独保管好，以备修复时用。凡需淋洗调护的书画一般是在揭去背纸

或揭去托纸之前进行，如果画心完整无损，并未酥脆，也可以在揭掉背纸以后留下托纸淋洗，可以洗的较为安全和清透。如果是收藏得法的书画，画心尚清洁完好，只有数点小渍，就不需要淋洗,只能用小排笔局部洗刷,以求保护原作神采,即所谓‘ 浣淋伤水,亦妨神采,如稍明净,仍之为妙 ”。

下面分别介绍淋洗与去污的方法：

一、烫洗

画心损伤不严重、着色牢固的,又无霉点,仅有屋漏水痕及烟熏尘染轻微黄渍，可在揭裱前连背托纸用平案淋洗法进行烫洗。具体方法：

第一,把画心平铺在裱台上,画面朝上,把裱台一边的两脚垫高,另一边低,形成斜面,以便于污水从低处泻掉。先在右边案子上洒热水，把画面固定在一头，逐渐向左边推移进行固定，用排笔蘸 80℃左右热水，在画心正面烫洗一至二遍，使的整个画面都平覆在裱台上,浸泡一段时间,再用热毛巾覆盖在画面上闷透。如果黄黑程度特别严重,除了重彩花鸟、青绿、金碧山水不能用开水大烫外，可用 90℃开水浇在毛巾上大烫，多烫几遍，然后用热毛巾拧干卷成卷在画上反复轻推慢滚,边滚边挤,使含在画心里的污水全部从边上挤出,至酱色、黄水殆尽,出水呈淡茶色，再用毛巾吸去画心上的水分。冲水时要细要缓，不要太大,免的冲跑画心,冲到画面色气清淡为止。

冲洗后可将画幅反铺在裱台上,使画面着案,背纸朝上,再用毛巾吸一遍水气，即可揭去背纸。如果原画心已与背纸局部分离,则热水只能用排笔刷在心子的反面,不能使排笔与画心正面接触。因为画心受热水浸入,就会出现许多气泡,再用排笔与

画心正面接触,气泡部分必然随笔脱身而起,以致损坏画面。因此,为了避免破碎,保护画心,热水只能洒在画心反面来烫去黄渍,这样比较安全。

烫洗不止是为了洗掉污垢，经过烫洗还可以使得托裱书画的浆糊失去黏性,好进行揭裱。第一次进行揭裱的书画,因覆背时大多采用粉浆，经烫洗后比较好揭。如果遇到难揭的书法作品,可以把画心搭在挑杆上,放在蒸箱里,蒸 25 分钟,就可以进行揭裱,因为蒸后浆糊的黏性就过头,就好揭了。

一般要求裱画的浆糊是八成熟,黏性最好,如果熟过头,反而不黏了。所以,遇到难揭的书法作品一蒸便可解决问题。但绘画作品不能蒸，因为颜色一蒸反而跑掉了。

如果遇到重彩工笔画揭裱，绝不能用开水直接烫洗。应用毛巾盖在掉色的部位上，开水冲在毛巾上，这样冲洗不会把颜色冲掉。冲完后,待略干一些时候,再揭掉毛巾,不要马上揭掉毛巾，否则可能使颜色掉到毛巾上被一起揭掉。

如果遇到粉笺、蜡笺、金笺、银笺或金碧山水作品揭裱时,就不能用热水冲洗，应用冷水或药水冲洗。

第二,有些古旧书画,画心完整,经测试着色牢固,可先将画幅正面朝上平铺在裱台上，用排笔蘸以沸水刷一二次后卷起,约 10～15 分钟打开，搭在晾杆上用喷壶淋洗，或放在能容下画心的水槽内冲洗（最好使用木槽式洗画盆，排水时将其底部木塞拔开即可）。用清水浸泡,每 10 分钟换水一次，直至黄水没有为止。换水时注意水的冲力不能太大,否则会冲破画心。冲洗干净后,将画心反铺在裱台上,用毛巾吸干水分,即可进行揭背托纸。

二、化学药品洗涤

古旧书画历久会泛黄发黑、脱皮酥脆，为了恢复作品的本来面貌,又不失其古气,以求天然“保浆”,则此种画心只可先用90℃热水烫去黄渍，再用小排笔或脱脂棉花团蘸饱3%高锰酸钾溶液(100毫升、30℃清水溶解10克高锰酸钾)后,涂在画心黑暗处,泛黄较淡的地方则轻刷而过。约过15分钟后,高锰酸钾溶液由红变为茶色，再用另一支小排刷蘸3%的草酸溶液（100毫升、30℃清水溶解10克草酸）涂刷在高锰酸钾处，使其中合。茶色逐渐退净后，立即用清水淋洗，并一遍一遍吸走水分，直至以PH试纸测试达到中和度为准。

用化学药品溶剂洗涤能够洗掉白霉、红霉、黄霉,但同时对画面的花青、洋红、胭脂、石青、石绿、印泥等色彩也能退掉或氧化一部分。因此,如遇有这种情况时,必须把有颜色处和印章处让开,不涂刷药水。

三、污迹的处理

(一)泛铅

画家用含铅的白粉垫色作画,如人的脸部、花瓣等,因保存不善,时间稍久,经空气中氧化便会出现铅分子呈黑灰色,术语称为“泛铅”或“返铅”、“铅返”。

可用脱脂棉棒蘸3%的双氧水涂在变黑处,轻者一次,重者二次、三次,即可复原成为白色。再用清水洗净。

石绿变色发黄,亦称石绿“走油”,这是因当初画家使用的石绿不纯，年久受潮变质造成的，也可用双氧水涂之使还原一部分。

(二)去霉

画上霉斑种类很多,并且各种情况都有,较为复杂,大部分是由于湿度过高、通风不好所引起的。加之书画本身的纤维质地以及浆糊、胶等均是生霉的原因，古旧书画素有“十画九霉”之说。

画面上层是白点,此为‘干霉”,亦称‘白霉”,先用鸡毛掸帚掸去浮面白花,再用热水徐徐冲洗,用毛巾吸干,继续再洗,如此三四遍，白霉即可除尽。

画面霉点如果继续受潮受闷,就会转为绿霉、黄霉,以至于红霉,就需要在太阳下晒上半天,使霉斑浮松,再用干燥小排笔逐点掸掉霉点表层，然后用开水淋洗，继而采用化学药品洗涤法洗涤。一般先在霉点上涂上淡高锰酸钾溶液，待其变成紫色后，稍过一会儿涂上双氧水，随即加染淡草酸水，轻霉即可去净。红霉最为顽固,可用宣纸卷成棉花棒蘸 3% 漂白粉溶液点在红霉点上，过三五分钟让漂白粉充分发挥漂白作用，然后用清水洗掉；也可以将双氧水点在霉点上，再用棉花棒蘸氨水熏染的方法,去掉霉点,然后用清水洗净。

如果遇到黑霉，很难完全洗掉，这是霉点中最为顽固的一种。可用 3% 的过氧化氢涂刷片刻之后，用棉花棒蘸氨水熏一熏。也能收到一定的效果。

(三)去油渍

裱件天地杆木料走油，可将 5% 小苏打水涂在浸油污处 15 分钟,然后用清水淋洗干净,再用化学药品洗涤法洗之,便可去净油污。陈年油渍也可试用优质汽油、洗涤剂先后涂刷,然后用清水淋洗干净。如今有一些优质洗衣粉，具有较强的除渍性能，也可试用。其他油渍,如圆珠笔笔迹,可用棉花团蘸 2∶1 丙酮加

乙醚混合剂，在干燥的画心痕迹上涂刷三四次，再用清水淋洗，可去其油渍。至于圆珠笔颜色，可再用高锰酸钾溶液和草酸溶液洗涤法去掉。也可先在油渍处涂双氧水，然后用乙醚或氨水熏，油渍去掉后再用清水淋洗。

因为丙酮、乙醚有毒，易挥发和燃烧，使用时要保持通风和注意安全，且不能沾着颜色，以免失色。也可以做一个 1 尺 ×0.5 尺规格的纸匣子，顶面放一块玻璃，在纸匣子里按装两条横竖线以备挂棉球用。一般用于画心的重彩部位，如花卉中的大红、大绿和人物面部等，用水冲洗易掉色，则用乙醚、氨水熏。先在污染的部分涂双氧水，然后用小棉球蘸氨水挂在线上，将纸匣子罩在刷过双氧水的部位进行熏。通过玻璃观察熏的变化，油渍去掉以后，可以拿掉纸匣子。根据史料记载，用烧酒拌石灰粉涂在油渍上，干后亦可去油，但因损失画面光彩，故不宜采用。

（四）去墨迹

书画心上有时会溅污墨迹或出现笔误错字。熟纸上的污迹和错字，可用刀尖刮去 绢心上的则要用大米饭捶成糊状或骨胶熬浓敷在墨迹上，干后剥落，墨迹随之而去。也可用生地力（荸荠）一个一面切平，反复抹擦，绢上墨迹即可去净。或用小米汤浸洗，馒头、面包搓擦。生宣纸及生绢只能挖补。如系蓝墨水，用维生素 C 药片涂洗即可。

（五）去油漆

新油漆可用松节油或汽油擦洗。陈迹可用 10～20% 硼砂溶液浸洗，促使油漆溶解。

（六）去印泥油渍

有时书画作品误用印章，需要除掉，可先用温热优质洗衣粉浸 10 分钟左右，再以 95% 酒精擦洗，尔后用清水淋洗除净。

(七)去铁锈

一般可用草酸溶液或醋涂擦，再用肥皂水洗刷，最后用清水漂洗干净。

(八)去血渍

用清水浸泡片刻，再用肥皂水或酒精擦洗，然后用清水淋洗干净。注意不可用热水浸洗，否则血渍会越洗越牢。

以上几种除污方法,应注意慎用化学药品。滥用药品,会使多年形成的画面‘包浆’(画心长久暴露在外面,其表面形成一层自然的亮光称包浆)毁于一旦,又能破坏画心的质地,加速其老化。另外,化学药品大都含毒易燃,应注意安全。

第三节　揭画心

揭画心就是指揭去画心原裱的背纸和托纸（因托纸与画心直接粘连,起着保护画心的重要作用,所以又称‘命纸’)。在整个揭裱工作中，揭是有关古旧书画命运的关键工序。往往因为这道工序的疏忽大意,结果有的只揭去画心半层,并掉粉、掉色,使画意失神,有的揭的厚薄不均匀,使画面成为画斑,有的揭伤画面,无洞造成洞,小洞成大洞,更有甚者,由于事先研究不够,以至揭完背纸后,画心粘在案子上起不了台,就是勉强起了台，也已是支离破碎，造成无法弥补的损失。正如陆时化在《吴越所见书画录》中告诫的那样:“书画不遇名手装池,虽破烂不堪,宁包好藏之匣中,……性急而付拙工是灭其迹也。拙工谓之杀画刽子。”

“揭”的水平高低,将会给书画寿命带来决定性的影响。有的画心较容易揭，如丝绢质地的画心和较厚的宣纸画心。有的

纸质极薄,浆糊偏厚,就较难揭。特别是使用白芨汁打浆或使用胶水作黏合剂的,揭起来特别困难。要揭去命纸,工作前一定要作周密细致的研究，采用相应的措施。工作人员要具备迎刃而解的娴熟技巧,要有耐心、细致不怕麻烦,要具有那种如面临深渊、脚踩薄冰、一不小心就会发生危险时所特有的谨慎小心的态度。既要干干净净地揭去旧纸,又要完完整整地护住画心,这就是揭画心的要求。

一、闷润画心

揭画心前必须把画心湿透，如果是淋洗过的画心，趁不干前，将画心翻扣在裱台上，使其正面朝下，用棕刷刷平在裱台上。如果是残破以及质地酥松的纸本画心，应先在裱台上铺衬一层稀薄绢,经润水扯平吸干后,再将画件正面朝下平铺在裱台上,刷平排实。这样揭托之后,便于起台。

绢本及丝、棉质地画心,无论是否残破,均应在揭心之前,以水油纸进行封固,以确保经纬线的正直,然后连同画心和水油纸一起翻扣在裱台上。这道工序称之谓‘翻油纸”,其具体做法是：

首先将淋洗过的画心用毛巾吸干上面的水分，然后将毛巾卷成卷状,逐渐从画心中间往四边推滚。这样,既吸收水分,又将水分从边上挤出，又能使画心平展吸在裱台上。毛巾含水分多时,拧干后再继续推滚,直到未有水分为止。

按照画心规格，裁配水油纸，四周应大于画心 3cm,接缝略宽一些。在水油纸上刷稀薄浆糊,如残破较为严重的画心,浆糊应略稠一些,置一旁稍候,等其渗透后从画心下边开始,一张接一张依次将有浆面的水油纸扣放在画心上刷平。画心破碎严重的,为了避免上水油纸画心移动,要两人搭抬水油纸,有次序地

往画面上放一张接一张地刷上去。

北方气候干燥，为预防绷裂，水油纸全刷完后，再在水油纸上刷一层稀浆水，加刷一张宣纸，然后将整个翻身，使宣纸、水油纸吸在干净的案面上，同时固定了画绢的部位，这样揭时就不会移动。

如果画心保存比较完整,没有‘ 重皮现象 ”,不须揭命纸,那么无论纸本、绢本，均不需要作衬绢、翻水油纸这道工序。

需翻水油纸的绢本画心，如遇有重色或粉色，为了防止水油纸上的浆糊粘掉颜色，或以后搓浆时（去掉正面因水油纸粘在绢面上的那层浆糊）搓掉一部分颜色和粉，需要先在重色处垫一层无浆的水油纸润湿吸住，使颜色部分不挨着浆糊，然后再刷带浆糊的水油纸固定画面。

二、揭画心

揭画心一般应先揭掉背纸，然后再揭命纸。揭背纸和命纸的难易,与上次装裱所用的材料、黏合剂及托裱方法、保存情况有密切的关系。如果画心材料比较完整结实,托心纸坚韧,浆糊适当,揭起来就比较容易。如果画心破碎,托纸太薄,浆糊太厚,粘连霉烂,就难揭。也有因上次装裱时用浆的稠稀不匀,排刷的力量有轻有重,有虚有实,往往会出现某处易揭、某处难揭的现象,在揭前很难观察和预料到。因此,操作者必须具备细致耐心的工作态度，以及正确分析判断与处理问题的能力，在施工中摸索试验进行。具体操作方法如下：

画心润水闷透后，先将水分吸干，慢慢从一端或从背纸的接缝处顺势一块块或一条条掀揭，将背纸揭掉。大面积用拇指与食指捏住背纸的外端,朝反方向斜扯,缓慢地进展。小面积用

镊子夹住背纸的外端,朝反向斜扯。一般背纸比较容易揭,托纸(命纸)较背纸难揭一些。如果托纸完好无损,一般不要揭,因为揭一次托纸,伤一次画神。如果需要揭,应先用中指或食指头肚(亦可二指并拢)平放在画心托纸上,选定一个方向,往返搓动,搓出一部分,试探能否成片,一块块的揭下原托,但绝对不能揭伤画心。每一次所揭的范围不宜太宽太长,如果发现有连画心纸或绢丝带起时,应立即停止,以毛笔蘸稀浆涂于受伤处,并将揭起部分返复原位,垫纸排牢。然后,再换另一方向再搓。如不能一片片揭下,就用手轻搓,搓一点揭一点。如搓有困难,就用中指和食指头肚在托纸上轻轻磨擦,将托纸搓成极小的细条,搓时除用眼睛不断的观察细微处的变化,同时用手指的触摸鉴别搓磨的程度,手指感觉发滑,说明触及到浆糊部分,就不能揭了。手指的力量要运用适当,不可将画心搓伤。操作时或左或右、或上或下都可,但必须有顺序的揭清。一般要按纸的方位顺茬揭,按纸的纹路揭,不要乱揭,东揭一块,西揭一块,把画心揭花,厚薄不匀。全部揭清、揭均匀后,用鸡毛掸掸去纸沫纸屑,掸不掉的用镊子轻轻挟下,不要带伤原画心。

绢本画心应顺丝搓磨,否则很容易破坏原来的纤维结构。

在操作过程中,应不时地用湿毛巾擦净手指上粘附的纸屑。以利画心的安全。并随时清除纸屑。否则,不仅影响准确的判断纸层,还会触伤画心。对于画心的断裂、破损处,应顺茬揭,不可逆口运作。

如遇大幅书画作品揭裱时,应揭去一段托纸后,随之铺盖一层水油纸,或覆盖一层塑料薄膜,以保持一定的湿度,因为纸本晾干后,裂缝处往往会翘起来。在揭、搓过程中,难免将手臂搭放在画背上,为了保护画心,应在暂时不揭处铺盖水油纸,或塑

料薄膜以及干宣纸、毛巾等，以减少一些压力，最主要的是手臂勿用力，尤其胳膊肘避免顶放在画背上。

整个揭画心的过程，就是心、眼、手相互配合的过程。既要全神贯注，不分散精力，又要循序渐进，不手忙脚乱，还要心平气和，不能心烦气燥。

第四节　补画心

修复破碎的古旧书画，使之成为一幅完整的书画作品，“补”同样是一道极其重要的工序。补时所配的修补材料，质、纹、色、光是否合适，接补口子处理方法的好坏都直接关系到修复的质量。正如明人周嘉胄在《装裱志》里面指出的那样：“补缀，须得书画本身纸绢料一同者。色不相当，尚不染配，绢之粗细，纸之厚薄，稍不相侔，视即两异。故虽有补天之神，必先炼五色之石。绢须丝缕相对，纸必补处莫分。”选配补料，成为修复旧画的关键，凡寻不到对路适宜的材料，就难以达到“修旧如旧”的揭裱目的，纵然有高超的技艺，“巧媳妇也难做无米之炊”，而只能望画兴叹。

一、配补料

找配补的材料，主要是根据画心的质地来选配，质地尽可能要相同。纸本画心要根据质、色、纹、光几个方面挑选。宣纸配宣纸，皮纸配皮纸，笺纸配笺纸。宣纸中又有皮料、棉料、竹料之分，应该是皮料配皮料，棉料配棉料，竹料配竹料。另外，粗糙的要配粗糙的，细腻的要配细腻的，质地细密的不能配松散的。绢又分单丝绢和双丝绢，细丝绢与粗丝绢，还有稀薄绢和网

网绢,应该以相同质地的丝绢相配补。但是,不论是纸本画心还是绢本画心,凡是需要揭裱的书画大都年代已久,有的有上百年甚至上千年的时间。从现代的材料中去寻求与古旧书画一样的材料,是很难找到绝对一样的。不同时代的纸、绢、绫等材料,都有各自不同的面貌。比如,隋唐以前只有麻纸,隋唐以后有了皮料纸,宋以后出现了竹料纸。早期宣纸无帘纹,大都加工为半熟纸。明以后抄纸大都用竹帘作“纸模”,有明显的帘纹。明末清初出现了泥金笺、粉笺、蜡笺。另外“古画至唐初皆生绢”①;“唐人画或用捣熟绢为之,然止是生绢捣,令丝褊不碍笔”②。“宋有院绢,匀净厚密,……细密如纸者”③。明清还有一种编织疏松的大眼粗绢。明后期又流行平滑、柔软的光绫(又称“素绫”、“板绫”),除此之外,还有未经捶平的圆丝绢与捶制的扁丝绢以及矾绢等等。加之在同一时期,宫廷与民间、地区与地区的差别,可以说古旧书画的质地是多种多样的。能够选配到年代相近“包浆”相似的补料,已经是很不容易了。尽管前些年故宫博物院向有关厂家定做了一批仿古绫绢,以作古旧书画的补料,仍然有很大的局限性,比如色彩的种类,材料的新旧,都存在很大的差异,新纸的光和旧纸的光有所区别,旧纸的光柔而滋润,有一层自然形成的“包浆”,新纸的光则显得浮而不实。补纸的光强或光暗都容易看出补洞。由于造纸的帘纹不同,帘纹的大小、宽窄、距离也有所差异,这就需要平时注意多方积累、搜集废旧书画材料,如揭裱时拆装的旧料,应收集起来分别整理分类,注册登记,同时对号“入座”保管好,用时按编号取出,起码是相似的配补。

①米芾:《画史》。

②赵希鹄:《洞天清录集》。

③文震青:《长物志》。

或是购买伪劣书画作为补料。另外，自己还可以将新料加工成旧料，叫“做旧”。如将新纸、绢、绫长期暴露在空间，接受烟熏尘浸，风吹日晒，促其自己老化，使之更接近古旧书画的面貌。

古旧绢心一般结构比较细密，而且酥脆少光。配料如果绢纹相同，只是酥脆程度有差别而与旧光不同，可在搪瓷盘里用漂白粉水将补绢浸透，然后经过清水淋洗取出放在裱台上，吸干水分，用薄浆贴在水油纸上稍挣平挺，揭起后在底下衬上白纸待干。干后，试看色浆是否相似，如果还有差别，则再刷一遍胶矾水，待干后再与画心对比，如法盘弄几次，补绢经过几次盘弄，就像旧画绢心。曾被经常反复舒卷一样，能变得酥脆和产生旧气包浆，自可与旧绢相似，甚至乱真。

如果是纸的光头不符，产生欠光，可在调色时加进少许白芨胶 光头太大，可用瓦灰调色闷光。还可以用浸煮橡子水、茶叶水、焦米水作染料的色水染纸、绢，令其产生一种古旧气。也可以向纸、绢表层涂刷面浆水，填堵绢的丝眼。也可用刷胶水，甚至打蜡推砑的方法，增加补料的光度。

二、补缺口

画心经过洗净、揭掉背纸和托纸后，便成为单层，画心上的大小破洞，断裂缺损都显露出来，补缺口就是指对这些地方的处理过程。首先，对这些破损地方进行“刮口子”（又称“磨口子”）。其方法是 右手握利刀，依破口处边沿轻轻刮出 0.1～0.15cm 的坡度，使粘补的接口厚薄均匀。

生宣纸柔软并且纤维长，趁潮湿刮口子比较容易。绫绢等质地较硬的材料，需要干后才能刮口子，有时需要极细的砂纸磨擦，使搭口处形成一个斜坡面。

补缺口(又称“补心”)的方法,有以下三种:

(一)碎补

又称“零补”“贴补”。画心经刮口子后,用毛笔沿其破洞口内斜坡面刷一层薄浆水(绢、绫本可略稠些),然后将选配好的补料,对准帘纹(纸本)、纹丝(绢本),平放在破洞上,其正面朝下,反面朝上。大块的补料用棕刷刷上,小块补料可用手指按紧粘住。纸本可趁潮湿时用利刀轻轻刮掉其多余部分。

绢本需待干后,才能刮掉多余部分,搭口处刮时也要形成一个斜坡面,以使之和画心的斜坡面粘连,正好形成一层厚薄相同的边口。口子刮的好,厚薄一致,就不会出现凸凹不平的现象。上浆要稠稀合适,浆糊要干净,不能产生黄口。在绢的正面涂刷一层浆糊,令其与正面的水油纸相粘,并垫水油纸排实。

纸本画心,如果质薄而松,破口边沿可以用手指轻轻磨搓成斜坡。不论是用刀还是用手指都需要破口边沿干净。如果旧画有虫蚀鼠咬小洞以及裂痕,可用垫粉、风纸贴“舌条”的办法补平。垫粉是在破洞的托纸背后涂上一层白粉,补足破洞;网纸是在破洞背后补上一块相似的纸,待干后磨去边圈,夹在覆背纸中间,可以遮住破损。画有断折的裂缝,要在裂缝处的托纸背面贴好舌条,夹在覆背纸中间,弥补断裂处的拉力。扇面的断裂在托心时一起粘补。边线与四角的残缺,可以直接取正补贴,也可以先补贴,待起台后,再裁切取正。补缀之法,远在唐代的张彦远就有过提示,即所谓“补缀抬策,油绢衬之,直其边际,密其缝隙,端其经纬,就其形制,拾其遗脱,厚薄均调,润洁平稳。”

(二)整补

又称“整托”。画心经刮口子之后,直接上浆,用染配好的整纸或整绢(如是绢本画心,应先刷合单层绢后,再覆合托纸)托

心，洞不单补，托好后晾干，再在托纸的后面用白纸垫洞衬平，称之“阴纸”。

有的古旧书画，残伤破损十分严重，遍体碎洞，绢质或纸质也很糟朽，一个个的补洞极费工时，这类心子只能找相似的补料进行整补。“整补”对纸本画心来讲，并无什么影响，而绢本画心再覆托一层整绢，则会因为使用稠浆黏合使画心变厚变硬。其牢度也不及纸张，还容易出现“重皮”（脱层壳空的意思），以及由于收卷时的挤压，造成断裂，影响书画寿命。由此可见，对于绢本画心的整补应持慎重态度。

整补的材料色彩宜浅不宜深。红色、黑色千万不能深过头。补料如果太浅，可在托前加染色彩。补料如果色深，应在托前洗色（用高锰酸钾、草酸洗去一部分颜色），干后对比观察是否可用。也可实验先补一个洞，看其效果，认为合适再托。有的古旧书画大小洞很多，也可以先把大洞配相似的材料补好，留下若干小洞进行整补。不论是整补还是先补一部分大洞，都要把破口边沿刮好，补料的浆糊不但要稠稀合度，而且要清洁干净，这样补起来才厚薄一致，不会产生“黄口”“黑圈”。

（三）镶补

又称“斩补”“铡补”。绢本画心质地坚韧，不便刮口，可以采用把破口切割正齐，再镶嵌上一块补料，要求帘纹或丝纹对准，四口碰缝，不重叠，不留隙缝，严密无间。具体操作方法：

1. 先将补绢贴在水油纸上备用。
2. 将补绢垫在揭好的绢本画心洞口下面。对准绢的经纬丝缕，并用浆糊粘住其四角，以防移动。
3. 揭去破洞处的水油纸。
4. 用薄快锋利的小刀按洞的大小把破洞的“圆形”斩成“方

口 ”(正方表或长方形)。这样,垫在下面的补料也同时切成同样大小和形状。

5. 再将画心背面朝上平铺在裱台上 (破洞处可以临时铺垫水油纸,以利补后起台)。

6. 将裁切的补料,准确的嵌进破洞处。

7. 沿碰缝加贴 0. 3cm 左右的网面绢,在背面进行加固。

以上这种方法称之“镶补”。裁切时应注意要干净利落,动作要果断,一次即告成功,不得重复回刀,以免裁出毛茬,横竖两刀不得超越两线的交接点。拼得要严丝合缝,能够使得补绢痕迹从顺丝顺缕中隐去,能达到补处莫分之效果。但其缺点是扩大了画心的损伤面积,变小洞为大洞。补好以后舒卷日久,纵然背后有网绢加固,也仍然不可避免地会发生断裂,故一般较少采用。此法适宜镶补珊瑚笺、冷金笺等不易做斜坡补口的纸本画心。

以上所述的三种方法,以‘碎补’最为理想,不但能收到天衣无缝的效果,又可使画心神韵尤存,舒卷柔顺平挺,不易断裂,利于保存,可以达到‘存真’程度,使得古旧书画‘延年益寿”。

第五节 古旧书画托心

古旧书画经过洗、揭、补之后,即可进行托心。旧画的托心与新画的托心方法基本是一致的,但在具体操作上有所差异,与新画相同之处不再赘述。

一、配托心纸

古旧书画托心纸,一般不用原白的宣纸,都要人工做旧、染

色，否则，容易从画心的损伤缝隙处露出白色斑点，特别绢本画心，容易从绢丝的纹路中透出托纸，使画面发花。染色一般要比画心略浅一些，接近画心的颜色，不可太深或太浅，有时画心需要深一些，如此方能衬托画心的颜色。托纸经染色后，需晾干以后备用。

二、托心

经揭过的古旧书画心，大多数采用湿托，个别情况下也采取覆托。

(一)湿托

1. 将染好的托纸,润水折叠闷透,放置一旁,以消除经染色而出现的波纹。

2. 将画心的水份吸干，将其背面清除干净，自右而左依顺向画心的背面刷浆。新画托裱一般用粉浆，是为了以后容易揭裱,而旧画则用面浆,使其牢固。旧画心经托心后,还要经过刷胶矾水、全色等几道工序,如经水湿,粉浆容易‘重皮’而面浆则能避免以上现象的出现。用的浆水也比托新画心略稠一些。排笔运行的距离不可过长，无论左右还是上下行刷，笔身都要直立,让笔尖触及画心,尽量减少来回重复次数,边刷浆边检查是否将画心的破损部分带起，如出现带起画心部分，应及时复位，直至全部完成。刷完浆水后，干一干再刷一遍浆，旧画吃浆多，所以要刷二遍浆水。

3. 将备好的补料，按粘补遗留下的小破洞与缝隙的大小，剪成相应的小块补料或小条。用镊子夹放，或以毛笔直接蘸浆黏合。

4. 擦净画心四周的余浆，挑净遗落在画心上的异物。扯线

检查方心是否方正，若有出入应用浆刷进行伸缩调整。

5. 粘局条，一般旧画心都经过方裁，比较方正故多采用软局条。将备好的 3cm 宽的宣纸条，贴在画心的四周。

6. 大幅的画心上托纸比较难掌握（因托纸用水闷润不挺妥),可借助晾杆进行上托纸,具体方法是 在画心的上下边沿横放二条较长的晾杆；再每间隔 10cm 左右竖着将晾杆搭放在二边的横杆上,形成‘ 井 ’字型木框(如图 48)。

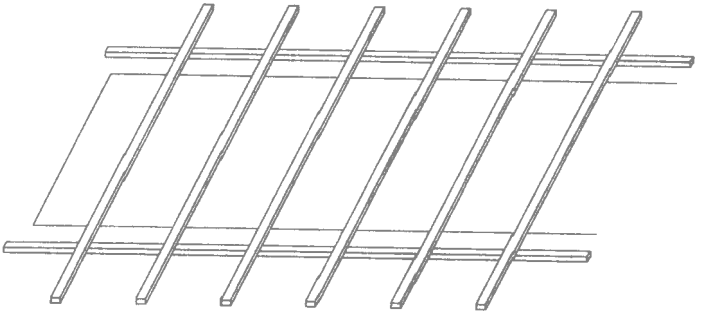


图 48 “ 井 ”字形木框示意图

7. 将折闷的托纸展开放在裱台上，轻轻用棕刷刷平，由二人配合,搭放在井字木框上,取正右首位置,轻轻刷合。然后,自右而左边抽晾杆，边刷合托纸，直至全部完成。

8. 取走两边的横杆，进行排实。

“ 整补 ”的画心,配托纸应比画心四周余出 3cm,另裁配 3cm 宣纸条。画心上完托纸后，沿四周显露出的印痕，向画心四周的外口刷浆,将 3cm 的宣纸条覆合在刷浆部位,称之为‘ 隐局条 ”,干干以后，垫高丽纸进行排实。

(二)覆托

1. 将托纸润湿、刷浆，然后垫干宣纸撒水，再挑除遗落的排

笔毛等异物。

2. 喷湿画心，并将干净的潮毛巾依次覆盖在画心背面。

3. 将托纸浆面朝下平铺在湿毛巾上面。小幅画心先从右首始，折起一段托纸，取走一条潮毛巾，再把托纸原位刷合。然后，再依次重复(向右)折托纸、撤毛巾、原位刷合的步骤，直至全部完成。

稍大的画心，可将托纸向右或向左折起一半，从中间开始，边撤毛巾，边刷合托纸。完成一半后，再进行另一半。排实之后，粘贴隐局条。

质地破损较为严重的画心，适用此种方法，以避免受到排笔的触及粘连。

三、揭去衬料

画心上好托纸后，用清水润一下托纸的四周边沿，然后从画心一头掀起，用一根木棍放至画心中间，将画心慢慢挑起，将裱台擦净，铺上一层高丽纸，将画心放置上面排实一遍。再将画心翻过来正面朝上，用排笔蘸清水，在表层的衬绢（绫）或水油纸或油光纸上润刷，衬绢随之便可揭去。水油纸或油光纸须经棕刷轻排，以促使水分渗透层里，然后从上首开始将水油纸或油光纸一张张揭去。揭时一定要加倍小心，不要将画心部分带起，如有画心被粘连时，应立即用针锥将画心部分拨离归回原处，并用手指按牢。如遇折皱可用清水润一下，折皱自然伸展开。待全部衬料揭去以后，再细致检查，对于绢丝开缕、破损处裂缝及卷曲等，进行调整复位。整补画心的破洞处，还需用清水笔轻洗，以去除遗粘的浆糊。

揭去衬料后，将画心翻过来用棕刷在背面洒水点继续排

实。最后，将画心正面朝上用刮刀将画心旧浆部分刮掉，平放在裱台上晾干。

揭下的衬料，绫绢部分，应洗净晾干，以备再用。水油纸则应擦净浆糊，贴在大墙上挣平备用。

四、搓浆

绢本画心上好托纸、揭去水油纸后，还需消除掉画心表层的遗留余浆，这道工序称之为“搓浆”。

具体方法是：当画心晾至半干时（破碎严重的画心，可先将其晾干，再润水回潮），以右手中间三个手指轻轻地搓拭画面，将遗浆搓离成为小碎条。

手指搓动时，须并拢、平放，范围不宜过大，用力要适中。为了安全起见，可先在画心的空白处试作搓摩，以求有的放矢。一般情况下，自右而左，依次顺丝搓浆（逆丝搓动，会使画心开裂受损，也不便于除净遗浆），搓掉的干浆应及时的清除干净，手指也要不时的用湿毛巾擦拭，以避免干浆硬利触伤画心。

五、贴舌条

画心上好托纸、晾干后，需要在其断裂缝的背面，粘贴 0.3cm 的宣纸条，称为贴“舌条”（又称“折条”、“嵌折”、“贴衬”）其主要作用是防止画心继续断裂。

具体方法是：

1. 配舌条：选较薄的宣纸，折叠成 5～8 层，5cm×40cm 左右规格，使用纸的横纹，否则容易断裂。先将外边裁齐，然后将纸上下两端各留 1cm，中间部分裁成宽成 0.3cm 左右的小纸条（称“舌条”，如图 49）。

2. 贴舌条：将画心背面朝上平铺在裱台上，把舌条放在裱

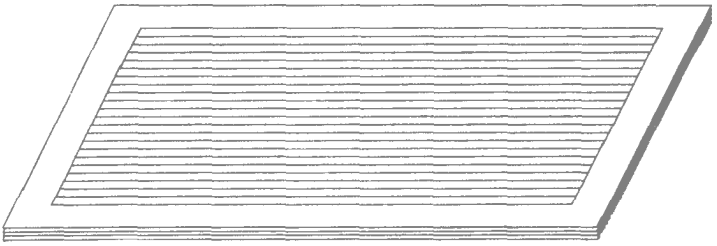


图 49　配舌条示意图

台一侧，调稠浆糊，用棕刷在舌条表层刷浆，然后剪掉第一层舌条纸两端 1cm，使之成为一条条独立的舌条。用左手食指粘起一条舌条贴在折缝的中间，右手随即按牢实，左手轻轻用力将多余部分舌条扯断，依次类推，将每根折缝全部补齐。

待第一层舌条纸用完后，再刷第二层舌条纸，用同样方法继续粘贴第三层、第四层……

需要贴舌条的画心，通常在其背面就会显出折纹。遇到辨认不清时，可将画心铺到拷贝台或玻璃窗上，利用透过的光亮进行粘贴。

3. 贴舌条应注意以下几点：

（1）贴舌条应依裱件顺行，而不得违裱件逆行。如：立轴只能横贴，手卷、横幅要竖贴。而揭裱的册页，则不必贴舌条，因册页不进行卷舒，故不会出现断裂现象。

（2）帖舌条时，应尽量避免叠压，当其长度不够时，应以毛茬相接。

（3）向舌条刷浆时，应避免层间位置移动，否则会影响舌条的揭起。

（4）每一件画心的舌条，其纸料及宽度应相一致。

第六节　全画心

古旧书画经过洗、揭、补等工序之后，还需要对破损之处进行补色,这道工序称‘全色’或‘全补”。接补所缺的画意又称“接笔”。

一、打胶矾水

古旧书画经托、补、贴舌条后,需在其背面润刷淡胶矾水，以中性为主,能托颜色为宜,这道工序称‘打胶矾”。

(一)调配淡胶矾水

调配方法前面已有介绍,不再赘述。但是,用于古旧书画的胶矾水要求更高些。配制时,胶、矾、水的比例要恰当,浓淡适宜。否则,胶多会使画面产生胶光发滑 矾多泛白,画面表层出现一层白色的结晶颗粒,补全的颜色浮在上面,挂不着色 胶矾水过稀,补全的颜色就会渗漏,补不好 胶矾水太稠,行笔时发涩。所以胶矾水的质量直接影响全色。打胶矾水要达到八成生熟，以包全上去不漏不浮恰到好处。

胶矾水因画心的托补料质地不同，其吸收渗透力也不尽相同,并受季节、气候以及每个人的操作手法不同而影响全色的效果。总之,古旧书画打胶矾水,要先在小范围内试验成功,然后再大面积地涂刷。

(二)打胶矾水

将画心背面朝上平铺在裱台上,用排笔刷蘸淡胶矾水,自右而左依次将淡胶矾水刷在画心背面托纸上。绢本与不易渗水的画心,应垫水油纸进行排刷,促其透入表层。

第一遍胶矾水刷过以后，等 15 分钟渗透好了，用棕刷将画心刷平，然后再刷第二遍胶矾水，比第一遍要薄一些。

(三)刷淡胶水

将画心背面垫高丽纸，并一同将画心翻过来，使画心正面朝上,刷淡胶水。注意正面不要刷‘ 胶矾水 ”,以免正面泛光。

画心经过刷淡胶水，干了以后画面滋润，否则，画心无精打采,所以,此举又称之‘ 醒画 ”。

(四)晾干

将画心起台，移至备好的干纸上，晾干。也可用晾杆挑起，放在晾架上晾干。

二、贴画心

古旧书画经打胶矾水晾干后，必须待贴平挣干后再进行全色。如果画心破损严重，应先将画心正面朝里上墙，同时进行“ 封挣 ”,以防旧画心上墙后容易挣裂或挣断。一般南方地区气候比较潮湿,可以不进行封挣,直接上墙挣平画心就可以了。具体方法是：先准备一张比画心四周大出 2cm 经过方裁的高丽纸。将画心反扣在案子上,用小排笔蘸清水闷润画心。将备好的高丽纸叠在一起,用清水刷一遍,刷一张折叠一张进行闷润。然后,用棕刷刷平画心,将闷润好的高丽纸覆在画心背面,用高丽纸时以使用横纹的比较结实。如果一张纸不够长需要接一张时，接缝处需用稠浆糊黏合覆好后排实，然后将画心反过来正面朝上,在高丽纸边沿拍浆上墙挣平。这道工序为‘ 封挣 ”。

画心干后,再把画面朝外,上墙全色,这样可以防止古旧书画补处翘口。

为了便于全色,画心贴平有平贴与立贴两种做法。手卷、册

页是平放在案子上欣赏之画，故全色亦宜平放在案台上进行。平贴,可以坐着全色,一般较大的画心也都采用此法。立轴、屏、对是悬挂在墙壁上欣赏,全色适宜贴在壁上立着进行,多采用立贴,这是为了符合欣赏规律,全色部位也可以少露痕迹,效果较佳。具体方法是：

(一)平贴

小幅书画心，可以直接在画心背面四周拍浆贴在裱台适于全色的地方,挣平全色。

大幅书画心，全色可以分段进行。

(1)画心背面朝上平铺裱台，在其下部润水 30～40cm ,然后根据受潮面积,裁配高丽纸作“封纸”。

(2)润水折叠封纸进行闷润。刷平画心受潮湿处，在其左、右、下三口垫隔糊搭浆,随之刷合封纸,并用力排实。

(3)在封纸左、右、下三口废边搭浆,将画心正面朝上贴在裱台边沿。由于受潮的上口处于画心中部，无法搭浆，只能沿其边口垫衬干宣纸,并摞放尺板以重物压住。其余部分收卷起来即可（如图50）.

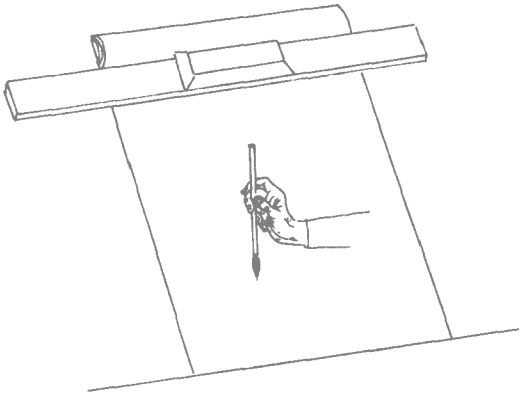


图 50　全色示意图

完成下部全色后，随之撤去压衬在画心上下

层的宣纸及尺板等物。接着，将画心起台去掉封纸。再依次向画心上部润水，吸纸贴台。其方法与第一次一样；惟封纸上下口都处于画心中部时，只须在左右二口搭浆，上下二口均垫宣纸及尺板以重物压住。最后一段吸纸后，则在左、右、上三口搭浆，压住其下口。

另外，为了防止裱台的红色透过画面而影响全色，也避免封纸与裱台粘连，也可在贴台之前，在封纸下面垫一层干宣纸。

（二）立贴

1. 按画心规格裁配比画心四周大出 2cm 的高丽纸作“封纸”，并将其刷水折叠闷润。

2. 将经过刷淡胶矾水的旧书画心背面润水，稍候片刻等其水分渗透，再将画心刷平。

3. 沿画心废边四周搭浆，并将润潮的高丽纸覆合、排实。

4. 在高丽纸废边上搭浆，上墙挣平、全色。

封纸的长度不够时，可在接口处抹几点稠浆，再将接纸压缝 3cm 左右覆合刷牢。

立贴可以站立全色。使画心的方位与裱件的竖立悬挂相一致，故光与色较准确。另外，全色之后，直接下墙进行方裁，以减少触及画心的次数。但较大的画心全色有一定困难。

三、全色

画心贴干后，用毛笔以色和墨填补残缺处，以恢复其原来的面貌，称其为“全色”。

（一）主要工具和颜色

调色碟（或调色盘）、砚台、笔洗、笔架、中楷、小楷狼毫笔、大号羊毫笔、各种国画颜色与墨。常用的国画色有：藤黄、赭石、

花青、朱磲、旧墨。还应准备朱红、胭脂、石青、石绿、碗金、白粉等。

(二)调配颜色

调配颜色是全色的基础,调配不出准确的颜色,是很难做好全色工作的。调配颜色应在自然光线下进行，这样才不至于偏色。要调配准色彩，首先得具有关于色彩的一些基本知识。红、黄、蓝是色彩三原色,原色之间相混合称之为间色,间色与原色相混合称之为复色。各种不同的色相，混入不同程度的黑色和白色，就能调配出上万种以上的色彩。只有熟练地掌握了色彩知识后，才能运用自如地对色彩进行仔细分析和准确调配。在调配颜色前得首先分析命纸的颜色与画心底色的差异，需要哪些颜色来调配。分析出所需颜料后，还有一个各色相之间搭配比例的问题。这方面的技巧,主要靠实践经验的积累。调配出颜色与画心本色相比较,缺什么色就加什么色,如缺黄加黄、缺红加红、缺暗加墨等,缺多少加多少,只有不断试色,才能逐渐调配出接近画心本色的颜色来。然后，将调好的颜色涂在多余的命纸上,经多次试色,觉得基本相似后,再在画心的边角处试全,从小面积的地方开始。如果发现偏色,就调整颜色,直至觉得满意为止。一般来说,面积小的破洞,是不易看出所全颜色的准确性的,洞越小越不易看出差别。所以试全颜色时,要逐步从小处到大处进行,不断调整颜色,一直到对较大的洞全色都满意时,调配的颜色就比较准确了。

调配颜色的同时，还应注意颜色的浓度问题。一般情况下全色时,总是把颜色的浓度调得比需要的浓度淡一些,在同一个地方需要 3～5 次才能将它的颜色全得与画心底色一致，这样全出的颜色才均匀、柔和。

(三)方法和技巧

全色的姿式,无论是平全或立全,均应端正,眼睛与画心须保持一定的距离。凡手、臂所能触及的画面处，应垫衬几层宣纸。用具放置在画心右侧。

全色时对毛笔的选择没有严格要求。一般情况下，只要笔尖不秃不发叉、柔软而富有弹性的毛笔都行。全细缝的可用衣纹笔，全小面积的破洞可用小号羊毫笔，全较大面积的破洞可用大号羊毫笔，全大面积的底色可用三管排笔。

根据画心的残破情况，有以下几种全色方法：

1. 中锋点填。

用小楷狼毫笔,蘸少量颜色,在调色盘边刮去多余颜料,直到刮不出时,再用宣纸边角吸去一部分,并把笔毛调顺,就可全色了。行笔时,笔杆垂直,笔尖向下轻点,或自左而右轻划。以笔尖梢头触及画面,笔锋保持尖细。小洞孔裂缝适用此种方法,称为‘点染法”。

2. 侧锋顺行。

用中楷狼毫笔,笔杆向右稍斜,自右至左由上而下,从破洞上方的边沿处着笔，笔尖对着边沿处左右来回移动，下一笔衔接上一笔，平稳地向前行笔，以笔尖接触画面，一笔接压一笔，笔间不得出现空隙。边缘处不易涂到，要特别注意画心与命纸边沿交接处,既要全到位,又不要全到画心上。全边沿处,要用笔尖对着小心进行。每全完一处,待颜色干后再全第二遍、第三遍等。每一遍全色,都要尽量把颜色涂匀,当颜色与画心非常接近时，就不要再全面涂色，而要仔细观察所全之色有无不均匀的地方。找着浅点后，用极淡的颜色将浅点全至与旁边的色度一致。这种方法又称‘波进法”,最为常用。

3、侧锋烘染。

用大号羊毫笔,笔杆向右倾斜,自左至右,由上而下,顺笔运行。以三分之二笔锋接触画面，笔笔相连，笔间不得出现空隙。待第一遍晾干后，再烘染第二遍，至到满意为止。较大破洞，适用此种方法。此法又称“烘染法”。

全色应掌握先全小块，后全大块，每个洞口先全边口，后由一边向中间全补。先全小洞，利于试色是否对路，看是否漏矾。如色笔到处出现深点，说明矾性过小，应再矾一遍方可着色。摸清色路,再全大洞,就比较容易。

因为画面气色变化无穷，全色就要灵活多变，不能一概而论。既要掌握行笔的方法，又要掌握全色的各种技巧，才能适应画面的各种变化。如补粉笺，色内要略加白粉。如果画面颜色有浓淡干湿不同,就应多调几种颜色,灵活加减,全出深浅变化,色随意转，才能气韵生动。每次调色不宜过多，随调随用，颜色要调得比画心上色气浅些，如一次不足，可多全一遍。如果急于求成，水色一时不易浸入画心而浮在表面，易使色彩呆滞发暗；如果调得淡些，干后经过再度补色，色彩比较活滋润。此外，还要注意颜色湿时较深，干后神色较淡，浅了再加，缺色再添。全色必须根据原有画意，切忌别出心裁，自作主张。小洞全不好，索性来个大块烘染，这就破坏原画意境，致使面目全非，转为画害。

小块脱落或挖款挖补等处的全色，要根据纸纹的横直，用横笔或竖笔全色，效果较好。画心经药水调洗，画面容易发灰，要加补缺色和增加色气，恢复原貌，可先用羊毫笔饱蘸色水烘染较淡底色，但不宜太湿，待半干后再以小楷笔用积墨法点染出恰当的气色。所谓“积墨法”,其法先淡渐深,层层点染,这叫做“大

胆洪染,小心收拾 ”。由于颜色经淋洗以后褪淡,可用颜色‘ 背敷 ”,即是把颜色染在纸、绢的背面。从正面看,既能恢复色气,又能保持画面干净。如遇到主花色薄，欲使色气厚重，可在纸绢背面涂以相当粉色颜色‘ 托底 ”,用来加强厚实感。添补粉质色彩,为求色厚,也可以先用水质颜色‘ 打底 ”,如染粉质颜色,干后不够沉着,可先刷轻胶矾水,待干后再‘ 罩染 ”。经过几遍染色以后，虽然墨色已分，但不够明显，则可用较重颜色 “ 钩擦 ’以提神。写意画全色有意‘ 渗化 ’于笔墨之外,像未干时那样，可用笔蘸颜色之后再饱蘸淡胶矾水落笔，色水自然 “ 渗化 ” ，而且胶水结边，起水晕墨章的效果。全工笔重彩颜色时,为了使全色敛于墨线之内,通常用粉质颜料‘ 填嵌 ”,可使工笔重彩更见精神。增补树叶和苔点石色，可在墨底上点染，但须见笔触 如染石则可染之而不见笔触,称之为‘ 点染 ”。如染烟云大面积色块,用淡色‘ 烘晕 ”,敷色时水分要饱满,不宜太干,干则色不润，不润则枯。此时为了增强色彩效果，可调极淡的相当水质的颜料，迅速在其表面飞刷一过，自然润泽，称之为 “ 飞色 ”,但与罩色不同。

画心边沿为保留边款印记,有时虽曲,确不能裁直,此时应用板尺比准，以色笔点染补齐曲口。补色后还要从光线不同的位置上检看一遍，如显出尚有漏补缺失或补处光色不足，应一一将其补全。

有时破洞全色之后，泛出白色，或者与画意设色有较大变异,这种情况叫做‘ 泛色 ”。补救方法是,再在破洞口刷上一次胶矾水,待干之后,再根据全色不同的颜色,采取相应措施。若全色的颜料是矿物质原料，应再罩上一层植物颜料。如是石绿颜色,可罩上一层汁绿 朱红色的可罩上一层曙红色 光色太暗的

可罩一遍白芨水；颜色太亮可涂一点粉质和胶水则色光自然转变。至于由于使用药水洗涤,使画面发灰,可以加罩一层同类颜色,以求复原。

有的古旧书画作品,表面看起来好像有一层薄‘霜’似的物质,从侧面看更明显,尤其是书法作品,这种情况,用一般方法全色是很难达到这种效果的。应该首先同普通画心一样进行全色,使其与画心底色略浅一成时,可用少量钛白粉与部分全色的颜料混合在一起，进行全色。这样全色的破洞处也与画心一样有一层‘薄霜’,与画心本色十分吻合,在书法作品上的效果会更好一些。这种方法称之为‘起霜’。能否起霜。关键是混入钛白粉要适量,过多会呈现明显白色,与画面很不协调,过少则出不了‘霜’的效果,只有通过多次试色和多次试全,不断调兑白粉与全色颜料的比例,直至满意后,再全面全色。

全色从四面(正看、倒看、左右两侧)都不易看出补洞,称之为‘四面光’,是最为理想的修补效果。有的只能达到正面、两个侧面看不出补洞,称之‘三面光’,较为次之。有的只能达到两面、甚至一面看不出补洞,就更次之了。应力求每一个破洞都能达到四面光的要求,使整个画面达到完整一致的效果,这才是全色的最高境界。但是,很难达到这一境界,尤其是破洞的颜色与底色相差较大时,就更困难,即是从正面看颜色相吻合,但是换个角度看时,全色处就显得深暗一些,这是光线在全色部位反射不同所造成的。我们之所以能看到物体的颜色，是因为物体能反射某种光波,而将其余的光波吸收。如果物体是红色,实际上是这种物体能反射出红色光波，其他的光波被它吸收。黑色物体能吸收所有光波，所以成为黑色。白色物体则能将所有光波全部反射出来。全色用的国画颜料是由极细的颜色颗粒组成

的。当它是单一色彩的时候,都反射出同一种光波。而全色时是将两种以上的颜料混合在一起，从正面看时反射的光波是它们较为均匀的混合值。而从侧面看时，每一种颜料颗粒反射光波的多少便发生了变化。因为命纸颜色与画心底色相差越大，涂抹在破洞处的颜料颗粒就越多，厚度也越大。如果将它放大来看，其表面的凹凸程度也明显增加，再加上这些不同颜色小颗粒排列也并不那么均匀，从正面反射的光波与侧面反射的光波便发生了变化。从正面反射的光波就是我们全色时要求的颜色,从侧面反射的光波,由于凹凸面的作用,部分光波被乱反射掉,自然要发暗一些。所以全色越重,越不容易做到‘ 四面光 ”,即使表面被砑光，也改变不了这种发暗的现象。只有配的命纸越接近画心底色，全在破洞的颜色越准确，才越能达到“ 四面光 ’的效果。

四、接 笔

将画面上因残缺而失去的笔墨给以接补，称之为“ 接笔 ”。接古人笔墨,要具备丰富的书画知识,了解各个流派的笔墨特征，掌握用笔运墨的笔法技巧，配备适用合意的毛笔工具,才能达到勾勒有理、皴点合情、既经添补、视无破绽的高级水平。

接笔的主要工具为毛笔。明代供应的毛笔有软毫、硬毫、兼毫三大类。软毫以羊毛毫为主，它的特点是柔润圆熟，容易濡墨含水刷色，写字丰满厚实，单线可一气直下，大写意可泼墨成块。硬毫以兔毫、狼毫为主,兔脊毛制的笔叫‘ 紫毫 ”,黄鼠狼尾毛的笔叫‘ 狼毫 ”,这种笔性强锋锐,富有弹性,落墨化水和干燥枯渴都较为快速，善用之则干湿燥润变化多端。兼毫是

用软硬毫合制之笔，有五紫五羊、七紫三羊及大、中、小白云等。按大小规格分，大的有“斗笔”、“提笔”，中的是“大楷”、“中楷”，小的叫“小精工”、“小楷”、“小红毛”以至“描笔”。所用之笔与作画接笔之笔道有关。如点花使用白描，画技干用狼毫，钩筋使用衣纹或叶筋，翎毛蜂须使用须眉，山石用蟹瓜，点画心作用小白云秃笔，天水、烟云、地坡、石岸使用排笔等。冷色用笔与暖色、墨色用笔应分开使用，不得混用，以免串色。其余用笔可以通用。各种毛笔用过之后，应立即冲洗干净，置于笔架或笔筒内。

接笔使用的毛笔应软硬兼毫、大小精细具备。宋代书画家米芾曾说：“笔不可意者，如朽竹篙舟，曲箸哺物。”说明毛笔的优劣，于接笔的效果是不可忽视的因素。

制笔于宋代中期已比较完善，南宋姜夔《续则曲》论造笔云：“笔欲锋长劲而圆，……按则曲，舍之则劲直如初，世俗谓之回性。”说明宋笔已是锐齐圆健。米芾用笔已见丰满肥润，即是明证。但真正使用纯羊毫作书画之风始于清代蒲华、陆廉夫、翁方纲、梁同书等人。明代沈周中晚年书画惯用秃笔，清代恽寿平早期山水喜用新笔。新笔尖，秃笔圆，故笔之软硬、新秃不同，所作书画笔道也不同。

接笔，首先要揣摩书画作者所用毛笔及其笔法，其次再揣摩墨法。明代朱耷喜用淡墨。徐渭善用墨中加入胶水，用笔濡墨以后再以笔蘸胶水薄墨，故其水晕墨章别有情趣。清初程邃晚年喜用极干墨，蒋廷锡墨笔花卉有时墨中加入赭石水，黄宾虹喜用宿墨。接笔运墨者不可不知。

笔法，即用笔之法。中国书画以笔墨行线为基础，绘画以线为骨，以墨色取韵。中国画的笔墨既能表现物象形体，又有离开

具象而能独立存在的抽象之美，中国画是以具象美与抽象美相结合而耐人寻味的画种。中国绘画如果去掉了特有的笔墨，也就抽走了美的核心,只能成为‘ 工匠 ’画了。

笔法，首先要执笔正确，所谓“ 执得合，才能用得便利 ”。无论是学书作画还是接笔，首先要训练执笔。正确的执笔，是先用拇指、食指与中指捏住笔杆，以食指帮助中指包在笔杆外面为一方，无名指、小拇指和拇指抵在笔杆里面为一方，五个指头齐头并实共执笔杆，以取得用力的均衡。由于指并实而使掌自虚，致笔杆直立，由此使变化多样的笔道产生富有“ 迫力 ”的各点和线，从而达到中国书画独有的“ 用笔的内在力量 ”,即南齐谢赫《六法论》所谓之‘ 骨法用笔 ”。这与欧洲习惯的用笔方法完全不同。因此，线条在中国画中比西洋画中更为优美。

运笔，根据书画大小的需要，可作小范围内运转或作大幅度的运动。如工笔画、中小楷书法或较短的线条接笔,一般是用手腕使指而运动,依靠手腕筋骨肌肉的松紧、牵动、回旋、弹跳，致使手指提按、推拖、转侧、顿挫的动作完成。如画写意画,运线长,大楷或行草书线条幅度大,笔锋恣肆磅礴,就需要运用肘肩的运动来完成,即所谓‘ 悬腕 ”‘ 悬肘 ”。

相传清道人李瑞清作高过头顶的摩崖大字，是将大笔一把倒执,笔头向上,手臂伸直,高举过顶而运腕作书。故‘ 法无定法 ”,重在运腕取势。接笔全色有立全、平全之分,运笔如何得心应手,主要在于锻炼运腕的功力,所以要练习悬腕、悬肘和站着作画的功力。特别是把画心贴在墙上竖着接笔，不但运笔方便，而且便于大面积接补，有利于远视接补的效果。

笔锋的运用，有中锋、侧锋之分。所谓中锋即笔锋垂直在

画面上运行，笔尖在笔划中央运行，如锥划沙。在运行中要笔锋微微搓摩运动，切忌一滑即过，导致笔迹浮滑。古人作画强调笔笔中锋,写出笔道犹如屋漏痕,即是用笔的‘涩味”。李可染曾问黄宾虹，作画时笔在纸上行为什么有声音？黄答：行笔最忌轻浮顺画，笔重遇到纸的阻力则沙沙作响。唐诗有云“笔落春蚕食叶声”,这是绘画行线的‘阻意”,行线而能在纸上磨擦有声，笔力已达到很高境界。画线最基本的原则是画得慢而留得住。每一笔都要送到底，切忌飘滑。运笔轻重疾徐才能使墨入纸，线条才能沉着痛快，笔锋回环转动含蓄而下，如屋漏水顺着壁上石灰细粒阻滞而行，其痕中间透亮，两边不光而毛,即犹如‘屋漏痕”。

至于侧锋,即以笔锋横斜纸上,大面积着纸,利于画出比较宽粗的笔画，能出现虚实变化的飞白，呈现一边光一边毛的笔迹，墨色自浓而淡的变化。接笔作画一笔之中还要求变化多端，能中侧锋并用,着意于‘写”,通过干湿、轻重、顺逆、缓急的用笔，能同时画出线、面、点、皴、染的多种笔法,方尽接笔技法之妙用。

书画用笔,讲究‘欲右先左,欲下先上,无垂不缩,无往不复”的运笔法,目的是在运笔的矛盾中,产生‘力在其中’的艺术效果。书画用笔是灵活多变的，正因为如此书画才创造出各种流派和个人风格。接笔前应首先摸清原作的笔路风格特点，小部分的缺损,可以依原作的笔路进行添补。大面积的缺损,有据可查者,可按其原作查找到的根据接补,无据可查者,一定要打出初稿,请有关专家鉴定模仿水平,认可后,再慎重地在接补处起草落墨。

接笔的关键是掌握笔墨的准确性：不仅笔法逼真、风格雷

同，其墨色也要与原作相同或相似。要符合原作用笔，中锋笔路不能改为偏锋，渴笔不能改为湿笔。要按画心纹理和画意落笔，起笔有锋,转笔有折,须笔有起伏,一波三折 笔有收尾,抑扬顿挫。书画用笔，切忌添添描描。不解其法的常用干笔细添，实际上就是“涂”“抹”,仅见其墨,小见其笔,小洞接笔尚可鱼目混珠，大面积接补，不但费时太多，而且不合原来画意。所以在接笔之前，应该临习原作用笔、用墨、用色，摸清画意，然后落墨。决不要草率涂抹，按自己的手法随意处置，标新立异，破坏原件风格的统一。

书法作品缺损部分的笔划，接笔后墨太新，需要做旧，最好使用旧墨。如果没有旧墨可在新墨里加少量白粉，冲淡亮度，使其发旧。也可以添加灰尘或烟灰，使其变旧。接笔时可根据具体情况，作不同处理。

在金笺上接笔，因画面太光滑而不易着墨，可用大绒布擦抹,即可受墨。

五、启封、方裁画心

古旧书画经过全色接笔，画面干透，即可下墙揭启画心背面的封纸。先用竹启子从一端慢慢插入画心与封纸之间，先起开一口,以尺板压住画心,再轻扯封纸,边扯边移动尺板(使尺板紧依纸缝),直至全部扯下来。

古旧书画大都经过一次装裱，画心基本是规矩的，一般不须切裁，只将画心四周留出 0.6cm 软局条，将其余裁掉便可进行镶覆。如遇画心四周破损不完整不规范时，不要硬性取正，以免缩小画面，应采取接补全色的方法使画面取得完整。画心下墙后，按软局条的标准，用竹启子打一条线为界进行全色，使画面

边际取正。还可以在镶活时采用“挖嵌补正方法”。具体做法是：将非正直的画心，摆放在裁配好的嵌料上，按其曲斜程度，均等左右（或上下）边料，进行挖嵌补正。这样处理虽然画心位置不正，但整个裱件仍是整齐的，且丝毫无损画体。

第七节　应注意的问题

古旧书画的揭裱，主要是对画心进行洗、揭、补、全。其他镶覆工序与新书画装裱基本相同。但是，考虑到画心本身的文物价值，以及残损老化的纸绢材料，在某些方面又有些特殊要求。

一、备镶料

配备古旧书画的镶料，一定注意画心与镶料的新旧对比不可太强，掌握新画用新料，旧画用旧料的原则，镶料的颜色应以比画心浅为准，整体效果做到古朴淡雅才能比较协调。大幅的旧料比较难找，多数采用新料做旧法以适应配备旧画的镶料。其具体做法是：在托染新料时加墨色的数量要比用于新画镶料多，加墨越多，色彩纯度（色彩的鲜艳度）也就越低，也就越接近旧料。可以直接在白绫、绢上染成所需要的色彩。也可以在色绫上做旧。做旧染色时必须同时把色绫的颜色考虑进去，才能调兑出自己需要的色彩，否则，很难调准颜色。

需要染色做旧的绫绢，在托制时，用浆需要大一些，因为干后再染色做旧进行排实时就容易排出一部分浆糊，这样上墙挣后才柔软。如果在托制绫绢时用浆过少，染色做旧时一见色水容易重皮、脱落，甚至粘到案台上，造成不必要的修复

麻烦。

二、“还旧”裱件的镶接

“还旧”的裱件,应在其左右两边(有时也包括上下隔水)外口,各镶粘 1.5cm 左右宽的绢条（颜色略深于边料）。

如果原古旧画心是直接压镶在边料上的，一经加镶局条还旧,必然造成边料(长度)及上下隔水(宽度)的短缺(各差二个局条的宽度）。出现这种情形时。可以用边料自身的富余料，或选配近似的材料，以碰缝法粘补。粘补的边料应接在上端，上下隔水的补料应分别镶在左右两侧。其经纬横竖应与原镶料相一致。

三、覆背

古旧书画的覆背，就根据具体情况分别采用湿覆或干覆。湿覆时应注意在覆画时，应垫在画心上面一层高丽纸进行排实，避免棕刷触及画面造成新的破损。绢本古旧书画心覆背时，可采用二层单宣,一层皮棉连,三层覆背纸较为安全。

采用干覆时，应在画心下面垫一层干宣纸再进行排实，以防脱色等意外情况的发生。

无论采用湿覆还是干覆,在进行排实时,凡粘贴“舌条”处，都要逐一墩啄。

遇到伸胀比较大的画心（多为绢本），不必强行将其刷平，待贴墙时,扯线取直左右(或上下)两口,松弛中间部分,便会自然挣平。

四、上墙挣平

古旧书画覆背好以后，一般采用先飘干、后上墙挣平的方法。因为,古旧书画破损多,纸的拉力减弱,如果直接上墙,容易出现断墙现象。飘干以后，使得整个裱件形成一个整体，然后在其背面洒水，四周拍浆上墙挣平。古旧书画上墙一般采用正贴，待其挣干后，还要做好全色的后期工作，因为有些个别颜料经覆背遇水后会有脱落。另外，小范围、分段全补的颜色，有时难免出现微弱的差异，因此需要添色补平。

五、验收

古旧书画，经过上墙挣平后，方可下墙打蜡、砑光、剔边、装天地杆、系绳带,以恢复作品的原貌。然后,进行拍照存档。

作品复原后是否符合要求，应从以下几个方面进行验收。

第一,古旧书画本身是否有新的损伤,色、粉、印画意有无丢掉或变化，送修要求和施工计划有无变动。

第二,破洞修补及霉污清除情况

第三，装裱式样次序是否符合送修意见，所配颜色是否协调。

第四,边、局条、包首、签条、杆别大小宽窄是否适当。裁、贴、装各工序操作后各边口处理是否干净利落，各处是否有空壳、欠浆。

第五,轴、卷、册、转边、局条是否均匀一致 挂轴、手卷装好后,卷起来是否齐 挂轴挂起来是否直 册页连接次序是否正确，裁切后是否规矩。

第六,裱件完成后,还要从软、薄、平、光来检查质量。挂轴挂起来。手卷展在案台上要舒展、平直自然、背面砑得是否光

滑、柔软。在所有裱件中检查是否光洁、干净。

第七,经验收合格后,双方应签署验收意见,并在裱件的背面空白角落加盖修复单位或装裱师印章和完成日期。

第十四章

关于出土书画文物的揭裱与修复

随着我国考古事业的迅速发展，不断地从地下发掘出大量的优秀文化遗产。如湖南长沙出土的西汉(168 年)马王堆帛书帛画等书画文物、新疆吐鲁番出土的南北朝（420～500 年）的麻纸文献，唐代绢地彩绘仕女画等珍贵文物等，多数是书写或彩绘在丝织品上的艺术珍品。这些文物大都是作为随葬品埋入地下的，已有几百年甚至几千年的历史。由于埋在墓穴内受到地下条件的影响,有的霉烂脆裂 有的酥松 有的几层或几十层粘贴在一起,形似帛砖 有的长期浸泡在水中,腐烂糟朽,湿时像泥,干了就像粉末状 有的粘结在漆木上,如同板面 有的与黏土、石灰结连成块 有的被污液浸蚀肌体,有的遭虫蛀鼠咬……千疮百孔,残状复杂。总之,呈现在人们面前的,与传世书画是截然不同的另一种景象，如何修复它们，对装裱工作者来讲无疑是一个新课题。

由于书画文物出土后，从地下来到地上，自身的生存环境发生了变化，随之带来许多问题。如有的出土时，色彩很鲜艳，过了一段时间颜色即变为灰暗等等。因此，必须采取特殊手段，来保护这些文化遗产。

第一节　现场处理

一、在考古挖掘中如发现书画文物,应该对现场进行详细的记录,注明墓葬的年代、墓的主人、墓室结构,以及书画摆放的位置、现状、环境等。多件作品,还要按照排列(或摞压)顺序,逐一编号登记、拍照存档。对于墓室内的温度、干湿度,也必须进行准确的测试。作好原始记录,不仅能够增强保护工作的科学性,还会对日后的诸多方面产生直接的指导作用。比如 当我们掌握了书画所处位置、环境，就可以对其受到的污染作出准确的判断，确定它是尸体腐烂液体浸入，还是木油、漆油或其他物质所致，从而有针对性的进行处理。另外，只有了解清楚墓室内的温度、干湿度,方能有效地控制外部条件,使书画出土后依然处在久已习惯的环境里。如此,还可以通过不断的积累,逐步摸索出书画殉葬的有关规律与特点，根据不同时代推断书画的质地与装裱情况,根据墓室的地理位置,推断书画自身的状态以及可能出现的变化,进而掌握南方与北方、内地与边疆、寺庙与古塔、墓室与窖藏之间所存在的各种区别,以便事先研究对策,做好准备。

二、由于书画出土时的具体情况不同,所采取的处理措施也不一样。但是,一般均须进行包裹,以便于安全转移。

第一,对于潮湿书画,干后酥松易裂,这类书画文物,未施工前要极少接触空气,从现场取出后,立即在每卷外表裹一层潮棉絮,并在折缝处多填脱脂棉防止摺口断裂,然后装入消毒塑料袋内排出空气,打进氮气,密封后放进定制的木盒里,上下及四周填衬棉絮,令其固定。加盖之后,再装入塑料袋中,捆扎结实,并标明画件的编号。

如果画件依附在木板或器物之上而不便分离时，应尽量将附属物一起运走。如当年湖南长沙马王堆三号墓出土的帛书有二十余件就是叠放在长方型漆盒格内，因经过在地下有二千年的叠压，加上水分的浸入，帛片互相粘连，像长方型砖块一样，紧贴漆盒壁,与漆盒粘连,只好连同漆盒一起装入木箱内,四周多垫棉花,以防止运输途中颠簸而损伤,运到北京,进行修复。

遇到画面颜色脱落的情况，则不宜直接铺盖棉絮或其他物品,应加工制作相应规格的柜架,蒙罩一层塑料薄膜,以保持一定的湿度。

第二，对于未受潮湿的书画，无论是成卷或成块、成团状，均宜以棉纸包裹,装入消毒的袋内,再充灌氮气并密封,然后放置在木盒内,四周垫衬棉絮,以防颠簸而损伤文物。

第三,凡属质地酥脆、残缺的画件,不宜收卷,应按照原状放置在垫衬棉纸的木板上，再罩盖棉纸封护，然后平放入定制的木匣中,以棉填充四壁。

能够收卷的画件，亦应在其上下垫衬棉纸将画心夹在中间,以粗纸筒收卷,然后裹塑料薄膜,装入木盒中,四周填充棉絮。

三、书画出土后，应尽可能迅速安全地就近运送到修复工作室,进行保护处理。如果就近不具备条件进行修复,应该迅速转移护送到条件较好的地方进行修复。较小的画件，应由两名专业人员护送。对于体积较大的画件，在运行路程较长的情况下,应切实做好防颠簸、防火、防冻、防霉等各项准备工作。无论选用什么交通工具，一定要由专业与保卫人员共同押运护送。

到达目的地后，应立即进行保护处理和揭裱，如遇特殊情况短期不能修复时，应将其转移到与墓室条件基本相同的地方

进行保护。必须每日观察测试,记录变化情况。否则,画面将受到进一步损伤。如长沙东南郊陈家大山周坟 1949 年出土的西周‘ 夔龙仕女图 ’帛画,由于当时对本身的污染没能及时进行处理，因此与地面空气接触后逐渐变成灰暗。到 1973 年修复时，画面上的黑线和凤尾上所画白粉羽毛都已模糊不清。而明朱檀墓出土的书籍与画卷，虽然因其数量较多，整个揭取过程延续了一个多月之久，但由于选择了与墓室条件基本相同的防空洞用来存放经水浸泡过的书籍、画卷，就未曾发生过类似现象。

第二节　清理揭启

由于出土书画文物情况比较复杂，应该根据具体情况，采用不同的方法进行清理画面污迹和揭启。

一、质地较牢固、老化不太严重的绢本、纸本文物文献的修复

质地较牢固而未被水浸湿的书画，可采用传统方法进行处理。如我国新疆等地区,气候干燥,墓穴内与地面上的干湿比较接近，因此那些地区的出土文物一般的可根据传统的揭裱方法处理。先以羊毛刷初步清除外层的尘土，然后将画面摆放在高丽纸上,若能直接打开,则最为理想,如果有轻微粘连,可用薄竹启子挑揭。遇到画件质地较厚硬的情形，应先喷洒少许清水，令其回潮，然后再将其展开。

画心的残损处,应注意保持原状 脱落的残片,要记准原来的部位,细心收放。然后,对画面上的颜色、墨迹较浓的地方,先作是否掉色的试验，如掉色，应在较浅的颜色地方涂一次胶矾

水，深的地方要涂两次胶矾水。胶矾水的比例是胶四矾二，溶于八倍的水。由于水的比重大，如果水少，相对胶性就浓了，不易渗透到颜色里去与画件（纸绢）黏合。干后再作一次试验，如果还掉色，可再涂一次胶矾水，直至颜色牢固为止。干后根据具体情况可采用‘飞托’或‘湿托’的方法处理。

对于叠在一起的书籍，先清除外层的尘土，然后将其摆放在高丽纸上，拆去装钉线与纸捻，用针锥挑开单层书页的一角，再插入薄竹启子，慢慢捅揭，每揭开一页，随之将其展开摆放到平整、洁净的宣纸上，按书页顺序垫衬揉放，并加木板压牢。

由于古代善本（珍贵的刻本或写本）书籍，是以整纸对折为一页的，其纸口最容易断裂，因此无论原书口有无页码，均须重新编号，以防出现差错。

原书页残破处，应标明具体位置，仔细地将其夹放在宣纸中间。

二、画件脆裂而成碎片后的处理

例如：新疆出土的唐代绢本仕女图文物，因脆裂而成碎片。应先在裱案上铺一张小油纸或塑料薄膜作为衬垫，将画件正面朝上放置在上面。由于画件脆化，质地变酥，稍一触动，即会进一步断裂，可先用喷壶向上喷洒蒸馏水，让雾状水散落到画件上面，待水分渗透之后，再将画件碎片一一放平，然后细致地辨清绢纹的经纬，按章法、结构、颜色、花纹等逐一拼成原状，在衬垫水油纸或塑料薄膜上轻轻洒水，利用水的浮力碰接缝口，将断裂丝纹碰拢，拼齐挤紧。挤的方法是将画件的碎片两脱口往当中挤，居中碰拢。这时要注意画心内容，特别是线条或笔划，不能移动走样，造成错位，以使其成为较完整的画面。然后，用

毛巾吸干水分，在水油纸正面刷稀浆糊，覆盖在画面上使其固定，以免碎片移动。最后，连同衬垫的水油纸或塑料薄膜一起翻过来，称之“翻水油纸”，揭去衬垫的水油纸或塑料薄膜，使画件背面朝上，便可以加托了。这种方法称为“碰缝”或“挤缝”。

三、“板块式”书画文物的揭启

在出土文物中发现不少帛书、帛画，它们原先是写或画在一段绢上折叠起来或用一根竹木作心卷在上面保存的。各种文献资料折叠后放在一起，长期摞压使所有折处均断裂、粘连在一起，成为“板块式”文物。如马王堆三号墓出土的帛书二十余件，就似长方形砖块。为了使它揭开后顺序不乱，可以采用以下方法进行施工：在大搪瓷盆内，铺上塑料窗纱，注入蒸馏水，将“板块式”的帛书、帛画轻轻放入盆内，使水没过帛书，使其自然沉在窗纱上，水通过表面和边缘的空隙渗入层间，使黏性的物质稀释而失去黏性，促其层间松动。浸泡一段时间之后（约 48 小时）；发现渐渐有了松动的迹象后，可用竹起子轻轻拨动帛书，在松动较大的层中，慢慢捅进启子轻轻地拨起缝隙，水跟随竹起子充分进入内层，利用水的浮力将分开的部分挪至同一盆内另一块塑料窗纱上，连同窗纱轻轻提出水面，平放在多层高丽纸上吸去水分晾干。这样把大叠变成小叠晾干后，在最上的一层比较容易干，纤维收缩，边口会上翘起，显出单绢层次，用小竹起子从边口插进，慢慢向里试探着掀动，如拨不动时可换一处边口伸入，另一只手用二指夹住绢边慢慢向上提拉揭下一层单片，要记录大叠编号并将单片也编成小号，为校勘拼接时的根据。

小起子逐步向里伸拨，有时有一小块两层重叠在一起掉落

下来，可等下一片揭出再揭小碎块。方法是：用两小块水油纸，都刷上稀浆糊，贴在画绢的两面，立即把它拉开，每一块小水油纸上就会粘上一块碎绢片，不等它干透就在碎绢心正面贴上刷过稀浆的水油纸，加以固定保存，到托心时再把这一小块回复到原处。

揭出的单片上凡有重彩的要先刷淡胶矾水加固，干后才能小托。每片都用作旧的新绢裁成比单片四边大出 2cm 的配料，采用覆托法进行小托，上墙挣平并同时编号，便于专家辨认。待初步考释解读定出篇章次序后，再进行拼对。拼接口两边留出 0.2cm 搭缝，用稠浆糊粘牢，最后画心朝下，背面(托的新绢)朝上，用清水润湿，揭去托纸，换上整张作旧的宣纸重托。这样拼接后是帛的原宽度。

四、丝纤维拉力弱、画面已模糊不清的帛画的修复

长沙东南郊陈家大山周坟 1949 出土的西周“ 夔龙仕女图 ”帛画，到 1973 年修复时，画面已模糊不清。处理方法：将画面向上平铺在画案或玻璃板上，上面置玻璃隔离器，将文物放在器内施工，手能伸进器内操作，而又不使气味跑出。将画件先用清水润湿，再用百分之三的双氧水在画面上刷一次，经过 5～10 分钟后，用棉签沾氨水(NH_3) 在画面上移动，棉签不能碰到画绢上，直至绢地黑线和铅白均复原为止。最后用清水淋洗一二次，黑线和铅粉就清楚了，晾干后刷一次淡胶矾水，干后就可以进行装裱了。

长沙楚墓出土的‘ 乘龙升天 ’帛画，因长期埋藏墓中，死尸流出的脂肪和膏泥灰土等杂质浸入绢丝的细眼空洞中。处理方法：先将画面向上平铺在裱案或玻璃上，然后在画面上涂刷一次

用冷清水溶解的 5% 的小苏打溶液,过 5～10 分钟后,以 2～3% 高锰酸钾(热水溶液)刷一次,待紫红变成茶色后,再以 2% 的草酸溶液涂刷，退去高锰酸钾留下的茶色，最后再用清水冲洗一二次，以(PH)试纸验其是否还留存酸性,如未尽可以再淋洗、再试验，直到去尽酸性物质为止。

在淋洗时，一定要时刻注意画面的墨和颜色是否有浮动等情况。如发现颜色有浮动，淋洗立即停止，将玻璃板摆平，自然晾干（不要用毛巾或干布去吸水分，以免将颜色粘掉），再用淡胶矾水涂刷加固。经此法处理，画面清晰后，可按传统的方法托裱。

五、长期埋入地下重新出土后的传世珍品书画的修复

一件手卷或挂轴，因埋入地下受到地下条件的影响，纸绢纤维膨胀，纤维内原有的木质素和装裱时所用的浆糊掺杂，黏结成一根纸棒，画心与背纸互相粘连。如果以上情况下出土的书画文物受潮未干，容易打开时，应立即打开；不容易打开或粘得太牢时，用蒸馏水或离子交换水浸泡若干小时后，再取出揭开。揭开画卷时，使画面上留下一层背纸，然后再把这单层背纸乘湿揭下来。有时湿揭也会连同单层背纸把有墨和颜色的画意一起揭下来。这种现象往往出现在绢本书画里。因为绢是动物纤维，耐湿性不如植物纤维。在绢丝纤维受潮已经完全失去拉力时，墨和颜色中的胶质就会渗透出来与背纸粘在一起。揭时如果画面已经粘连在背纸上，只能把背纸有画的地方，一小部分、一小部分地剪下来,复归原位。

例如：山东鲁王墓出土的宋人绢本画“金秋葵”纨扇卷，有

宋高宗金笔对题，绢的纤维已经风化，所见的丝纹是原画绢的印痕，画意和金字大部分都粘在背纸上，复原时仍用原托心纸，将背纸带画意的部分剪成小块，用浆糊涂在画处，按原画意位置粘在原托心纸上，待干后，把贴粘在画意正面的背纸用利刀轻轻刮掉。因为不可能全部复回到原处，所以所缺乏之处要用接笔补全。此画后半段有元人题跋，是纸本的，打开后，字面粘有半层背纸的纸衣，在揭下这半层纸衣时，用极薄的小竹起子串通逐渐揭掉，揭开复原后，均可按传统方法托裱。

六、其他

第一，有些用纸本书写的文书，因某种原因炭化，文书的内容虽可以用红外线摄影照出，但纸炭化后卷曲凹凸不平，首先要托平才可照相。托平的方法是：用竹起子把一层层纸灰挑起，摆在塑料薄膜或耐酸腊纸上，下面衬一块木板或玻璃板，用大号羊毫毛笔沾稀甘油（开始可能 20～50% ，甘油有凝固性，又易渗透），从中间开始轻涂，逐步向四周扩展，利用水的浮力，用毛笔尖轻轻推平整。在卷曲严重之处，用笔不慎可能会使纸灰折叠在一起，那时不要去硬推，要多加水分，用笔尖在灰层中间轻挑起上面一层，贴在笔尖上，使其回到原处，直到把它完全推平，托住塑料薄膜同下面垫的底板把一头慢慢提高，使多余水分流掉，然后用一张净皮宣纸，采用覆托法托起来。用浆要适当，浆糊太厚妨碍摄影，太稀又粘不住纸灰。

上托纸时，只须用排刷的一边尖头轻刷，因为用力过大会压散纸灰，妨碍摄影效果。

上好托纸后，连同塑料薄膜一起翻到干纸上，再揭去塑料薄膜，上墙挣平，待干后即可摄影。

第二，凡是稀绢，稀布之类的画件，施工前必须先作试验。可先涂一层胶矾水或浆糊涂料来填密其网眼。试验中要注意用水的冷或热、时间的长或短等问题。如果时间过长，胶矾、浆糊就会溶解，画面中的墨线和颜色也容易跑掉，从而损伤画件。因此，做试验时要特别谨慎，注意掌握时间长短，作为正式施工时的标准。作好试验后，施工时一定要使画件正面向上，并完全平铺在裱案上，发现画面墨线和颜色有变化时，立即停止淋水，待干后改用其他方法洗污渍，如化学药品漂白等。画面洗干净后，全部刷上一层淡胶矾水加固，然后，才能继续施工装裱。

七、破损扇面的修复

先将扇面折叠在一起，将扇骨抽出，然后将整个扇面浸入清水中，浸透。配一张比扇面大的水油纸或油光纸，同时将油光纸浸入水中浸透，将未揭的一层用排笔刷清水，继续闷润，有利于继续揭另一面的托纸。

再刷一张油光纸，用清水浸透刷平，将揭下来的一层画面，用清水刷平，使画面漂浮在油光纸上，充分利用油光纸的光滑一面，用排笔刷将各部位对齐对正。因为油光纸的毛面固定在案子上，可以不使油光纸移动。尽量调正画面的各个部位，使其破损的画面恢复到完整的部位。然后，吸水固定其位置，再进行小的调正。可用食指肚轻轻拍打，慢慢使其移动。

进一步检查画面的背面，看揭的是否均匀。如有没揭掉的托纸，应进一步揭掉，个别小地方可以用手指搓，逐渐将遗留托纸揭掉。如有破损的地方，应就地取材，将揭下来的部分材料挑选适当的托纸进行修补。用棕刷进一步刷实，同时清扫纸屑。

继续揭扇面另一面的托纸。如果命纸很结实，不一定全部

揭掉,因为整个扇面都刷过胶矾水,牢度较好,可以只揭薄一层托引。再取一张同前面相同大小的油光纸，覆在已经揭过的扇面背面，用排笔沾清水刷平，将扇面画心夹其中间。

将二层油光纸夹住画心,同时掀起、翻身,用排笔沾清水将油光纸刷平,使画心朝上,揭去画心上面的一层油光纸,以检查画心各部位的位置,看是否对齐和平正,同时清除画心边沿上的沿边纸。然后,将油光纸覆在上面,用棕刷刷平,再掀起来,擦净案子翻身。最后，将背面的一层油光纸揭掉，注意不要移动画面,慢慢揭,发现有画心起台时,应用针锥或小镊子将画心恢复原位。将油光纸揭掉后，用棕刷进一步刷平刷实。用相同的方法，将扇面的另一面进行翻身，检查各部位的位置是否有出入，发现有移动应及时调正。

配染托纸。按扇面的颜色和大小染一张略浅一些的托纸。

调浆。扇面较小用浆不多,可以直接在案子上调浆。用棕刷将稠浆沾清水调稀，比托花绫的浆糊略稀一些。

上托纸。先用清水刷托纸,折叠起放在一旁进行闷润。用排笔沾调好的浆糊,刷到扇面的背面,要刷匀,运刷要轻,不要将补的纸刷走形。用毛巾将扇面四周的余浆擦净，用小镊子清除扇面遗留下的笔毛,将托纸覆在画心的背面。然后,裁切 2cm 的宣纸条作为局条，通过托纸透出扇面四周沿口刷浆糊，贴隐局条。先将局条纸放在湿毛巾上潮一下,使其湿润,然后将局条沿扇面的四周,贴进 0.3cm 的局条。垫报纸用棕刷排实,垫上一层高丽纸,进行翻身,进一步排实。揭掉画心正面的一层油光纸,将扇面翻过来再进一步排刷一遍,墩实局条的边缝。然后,连同高丽纸一起将画心翻过来,使其正面朝上,将高丽纸衬在画心底下进行晾干。

第三节　消毒加固

书画、书籍文物出土后，由于长期埋入地下，会遭多方污染,因此必须进行消毒。否则,不但对文物无益,还会对人体健康带来危害。

由于出土文物自身的情况各异，应采取不同的方法进行消毒。如水蒸气消毒、酒精消毒、环氧乙烷消毒、甲醇蒸气消毒,以及高锰酸钾、草酸消毒。

一、水蒸气消毒

文物是书法作品,出土后,清除污物后,可将书法作品或书籍放入蒸笼内蒸 30 分钟，一方面进行消毒，同时为揭启打下基础。因为一蒸浆糊的黏性就过头了,不粘了,容易揭启。但绘画作品不能用蒸气消毒，因为颜色一蒸反而会跑色。

二、甲醛蒸气熏蒸消毒

将书籍放入消毒箱的隔板上，抽真空，做好药剂配备工作，利用甲醛气体进行密封消毒。甲醛的水溶液又称福尔马林，是一种防腐剂和杀菌剂，对纸张副作用较少。将纸张浸泡在福尔马林(或其他杀菌剂)里,晾干后,再用其包裹或覆盖在书画上面,亦可起到消毒作用。

三、环氧乙烷消毒

将书画、书籍文物放入特制的塑料袋内，并一次放入环氧乙烷灭菌片。尔后,抽真空充环氧乙烷气,密封。放置阴晾处,待

环氧乙烷片由红变蓝后，说明目已达到，即可取出书画或书籍。如备有环氧乙烷消毒罐则更为理想。

四、高锰酸钾、草酸消毒或酒精消毒

可直接将其涂抹在书画文物上，与去污一同进行。

文物消毒，不仅需要具备一定的设备、条件，还需进行测试、试验、论证等许多专业性很强的工作。因此，应请文物保护机构及有关人员协助、指导完成。

加固工作，一般是在书画出土之后立即进行。潮湿的画心须待晾干后进行，特殊情况亦可在揭托之后进行。

由于书画文物长期埋在地下，受到各种有害因素的影响，其质地大都老化腐朽，而失去拉力，敷在纸或绢上的墨迹颜色也因失去胶性而很容易洇晕脱落，所以必须涂刷一层胶矾水加以固着。胶矾水的比例与全色‘ 胶矾 ’不同，全色时打胶矾是考虑到不渗水的因素，而如今纯是为了加固。所以，矾应尽量少一些，有时亦可全用胶水。如较浓重的书法作品，因长期埋入地下，墨已脱胶，出现墨迹龟裂起翘等现象，可以用胶水渗透，晾干后再进行揭裱。胶水的浓度必须视书画情况而定，一般来讲，还是淡一点为好。

第四节　后期修整

书画、古籍文物经过出土清理揭启，以及消毒加固后，必须进行修整。修整的内容主要是指画心的复原与书籍的装订。

一、书画文物的复原

(一)传世书画文物大都经过托裱,质地较牢固,老化不太严重,经过清洗、揭、补、全基本恢复了原作的本来面貌,后期均可采用传统的装裱方式进行装裱。

(二)未经托裱的单片书画作品,尤其是写、绘在缣帛上的早期遗物,或因铺于棺椁,或因折压于匣囊里,许多内容是首次显露,一旦揭乱残片,是很难找到拼接依据的。遇到这种情况时,可先备一张白纸平铺于裱案上,将带边口或较大些的画心残片摆放在纸上,初步找出整个画面的原本规格。然后,再根据画面上的线条、字口、画意以及缣帛经纬丝,耐心细致地逐一拼对。

在拼对时,除了要查阅许多资料外,还需请有关专家共同研究商定,以使该拼接后的画面经得住各方面的推敲。对于有争议或因空缺太多而找不准具体部位的残片,可留待日后情况明了时再继续完成。应坚决杜绝采用剪裁的手段,硬性拼凑画面的做法。

经过反复的论证,并确认拼接位置之后,随之对残片进行编号,并在垫衬纸上圈画所处的位置,然后染配托料。

托料的质地应与画心相同,颜色略浅于画心。绢托料可先托后染,托纸料可先染后托。

拼接时,先将晾干的托料正面朝上置于裱案上,并喷水将其刷平。然后,用三角尺板摆放直角,作为画心的边线。按顺序在残片背面刷浆,使其黏合到确定的位置上,垫水油纸排实。

如果残片朽腐不便提取,必须先在其背面粘托一层托纸,待晾干后,依残片边口剪去余料,再进行拼接。

全部拼接完毕后,起台晾干,再润水上墙挣平。

(三)书画文物由于长期埋在地下,有些书画‘底子’老化腐

蚀,出土时,纤维结构已荡然无存,只将丝纹痕迹,遗印在画心下面的物体上。如临沂金雀山出土的西汉帛画，与朱檀墓出土的绢地宋人葵花扇面，均属此类情形。

遇到此类情况,必须采取分片粘揭的方法,具体做法是 先进行拍照作为以后复原的依据，再绘制一幅与原件规格相同的图纸,并根据画面内容,合理地规划分片(尽量保持局部画意的完整),标明位置,编号记录。按照每一小片的面积,裁配略大一些的原宣纸(如加重净皮及托合的镶料纸等),作为‘ 翻引纸 ”;并在纸边处注明编号。待准备工作就绪时，便可在翻引纸上刷稍稠浆,直接将其黏合到确定的画面上,垫水油纸排实。当晾至近干时(亦可用吹风机加热),慢慢揭起来,画面就会粘连在翻引纸上。随之,再将翻引纸上的画面,黏合于刷有稠浆的宣纸上,垫水油纸排实,并趁湿揭去覆粘在画布上的翻引纸,放置在裱案上晾干。

按照以上程序全部进行完毕后,再逐件上墙封挣、下墙方裁修整，然后依编号顺序拼接成一个整体。

如果画面所依附的物体原浸在水中，取出后应在保持湿度的前提下,尽量吸干水分,以利于浆糊的黏合。若依附物体是干燥的,则须适当注水浸泡,促使画面下层松动。

如果画心质地尚能成型,可用热毛巾敷盖在画心上闷润,促使原来的黏合剂滑动。然后，吸干画面水分，再取一张高丽纸(作翻引纸)刷满稍稠浆糊,用覆托法黏合排刷。待晾至近干时,借助针锥、毛笔等用具,将翻引纸连同画心一起慢慢揭启。画心揭启后,令翻引纸朝下平铺在裱案上,做好必要的修整工作,再视画心质地等情况,进行托裱,将托好的画心翻至裱案一侧(为安全起见,最好铺一层塑料薄膜),以棕刷排平,并喷洒少许清

水，使正面（即翻引纸）湿度大于托纸，再将黏合在画上面的高丽纸(即翻引纸)揭去。

粘连在背纸上的墨色，可采取下面的方法复位。即先将原画心正面朝上平铺在拷贝台上，在画意上轻轻涂刷淡胶水或浆糊，再取来粘连墨色的背纸，按照透视显示的画意，将其复合到原位，并以手掌轻按，再垫水油纸用棕刷排实。晾干后，用利刀轻轻地刮掉附在墨色上面的那层背纸。

黏合复位时一定注意线条的衔接，要准确，不可错位。刮背纸时要用力轻巧，不可伤及画面。

二、书籍的复原

古代比较完整的书籍出土后，经过清理揭启之后，可依照原样装订成册。具体方法是：

(一)折书页

将压平的书页,依原书口印逐张进行折合。折完一册后,再依书页规格裁折四页空白棉连纸，平均分放在书册前后作为副页。然后,仔细检查核对内容顺序,确认无误时,在其上下二面垫放夹板撞齐，压实。

(二)订纸捻

将垫在书页上面的夹板向书口处移动，显露出书脑 2cm 左右,再根据事先量好位置的‘ 纸样 ”,在书脑的上下均等地各扎(打)二个锥眼,留着穿订纸捻。纸捻是用薄皮纸或棉纸条对折搓成的，其长度可依书册厚薄而定，两端剪成尖状以便于穿引；中间留 2cm 左右不搓,便于平面接触,不伤书脑。系结之后,剪去余料用小槌轻砸令其平整。

(三)配书皮

书皮通常采用磁青色或旧米黄色的色宣，经托合之后裁用。其规格应比书册略大些。

摆放时，首先要保证书口一边的整齐，并垫尺板压牢。然后,掀起书皮的另一边,在副页的边口与纸捻处各抹几点稠浆粘连(两面书皮用同一方法粘连)。随之以夹板压牢。晾干以后,依书册边口将多余的书皮裁掉。

每一套书籍无论有多少册，其书皮颜色均应当一致。每一册书籍无论规格大小，其前后书皮的横竖帘纹均应一致。

(四)扎眼

将书籍平放在夹板上,令书背向外,垫尺板压牢。按书册的长度,以 1、3、2 的分割方法，确定四个锥眼的位置。如书册长 10cm，其两头的锥眼距上下边口 1cm，距各自的第二个锥眼 3cm ,中间两个锥眼相距 2cm。锥眼与书背(脊)的距离,通常是第一锥眼与上下边口的二分之一左右。也可使四个锥眼之间的三段距离相等,术语称为“ 三合亭 ”。其余规格的书册,以此类推。规格较大的书册,有扎五眼、六眼的。但是,不管扎眼多少，其相互间距均应有规律。

锥眼的距离确定后,可用稍厚些的硬纸出个“ 样板 ”,并以此作为扎眼的标准。锥子的规格不宜太粗,垂直立放在书皮上,用木槌(选较硬木料制作,扁方形连直柄)敲砸。如果原书册有旧锥眼，则尽量不再锥扎。

(五)订线

通常选用白丝线，其长度为书册长度的 6 倍左右。

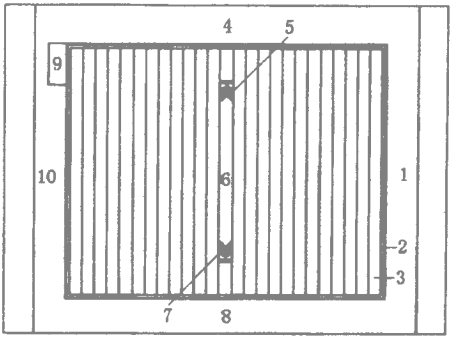
将书册(正面朝上)平放在夹板上,垫尺板压牢,令书脑向外移动错开 2cm(留出空间)以便操作。然后,从右边第一个锥眼插针引线(双股),先将线结挑夹到书背层间,再依照竖线绕背、横

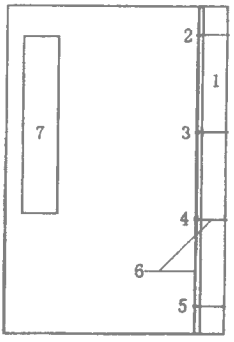
线直连、正反交替、自右而左再转回右边第一锥眼的步骤,完成订线工作。

订线的要求,一是结实,松紧适度;二是双线平行,笔直无叠压。

(六)贴签

签条的颜色应与书皮相谐调,尺寸、位置可参阅蝶装册页。粘贴时只在其四周抹浆虚贴,垫纸压干即可(图 51)。





(1)1、10 边纸　2、边栏　3、界
4、天头(书眉)　5、7 鱼尾
6、版心(中缝)　8、地脚(下脚)
9、书耳(耳子)

(2)1、书脑
2、3、4、5 锥眼
6、订书线
7、签纸

图 51　签条

对于残破断裂的珍贵的善本古籍,尚须采取一些特殊措施。如:书口断裂时,应将其拼对整齐,在书口背面抹浆,粘贴 1cm 左右与书色相同的薄棉纸条,称为"溜书口"。

一般的残破以碎补法解决;严重残损者,采用整托且隐补的方法处理,其工序要求与前述补画心相同。书页断缺时,可依

完整书页尺寸,在水油纸上画出残框,再进行拼对补托。

为了保护书册天头与地脚,书背处不受损伤,可将绫或绢裁成相应规格,在装书皮之前进行包粘,称“包书角”。遇到书页较薄的情形,可裁配适宜的棉连纸,夹放在页层中间,既能起到一定的加固作用,又可解决由于纸薄而相互透影的矛盾。较珍贵的古籍,多采用一种比较考究的镶衬方法,即将大于书页的白宣纸夹放在书页中间,用以保护其天头、地脚、书脑不受损伤。因这种做法显露在外的白边如玉色,而书页自身黄似金色,故称“金镶玉”。操作时,须持书页的衬纸上找准位置并扎眼做记,然后,逐页摆放在书脑上点浆粘连,再折合装订。

三、折扇的复原

出土的折扇,经过清理、揭启、修补、基本恢复了画面的原貌,但折扇原为实用物,是宋代由日本(一说朝鲜)传入我国,按文物应“修旧如旧”的原则,如果扇骨完好,应恢复折扇的原貌。明代以后折扇广为流行,并逐渐发展成一种独特的书画形式,如果扇骨腐朽不能继续用,可以将扇面装裱成立轴或横披,册页等装式。

(一)托合扇面

先将扇面样子平铺在玻璃板下面(标明贴条位置),然后取一张修补好的扇纸,放在玻璃板上面,对准扇样位置,然后即可刷浆、贴条子(宽 0.5cm 左右的薄纸,备穿扇骨用)。接着统刷浆糊,再把另一张修补好的扇纸覆合上,排实刷牢,搭在晾杆上晾干。此道工序称之为“合扇”。

覆合在一起的扇面,待晾干后即可上墙挣平,因为正反均有画意,上墙时宜采取前后二面吸纸将其夹在中间“双面封挣”的

办法。

（二）折扇面

将“样模”（用漆布制作的折扇专用工具）平放在裱案上，把挣平的扇面取中对折，并对准“洋模”中线摞放。然后，再取来另一“样模”，对准中线摆放在扇面之上并收折。经由上下二个“样模”的夹压，打开之后即形成规范的折印。

（三）“沿边”

将折好的扇面上下口裁齐，然后，进行“沿边”（即包边）。

先裁切绢条（一般为深色，宽 1cm 左右），并刷以稠浆糊，覆盖湿毛巾备用。再取来折好的扇面，立放在桌台前沿，以特制的木架顶住（一端靠附前身，另一端挤平扇面）。然后，将刷过浆糊的绢条沿折扇边口取绢条中间包粘，随之用手捋牢（图 52）。

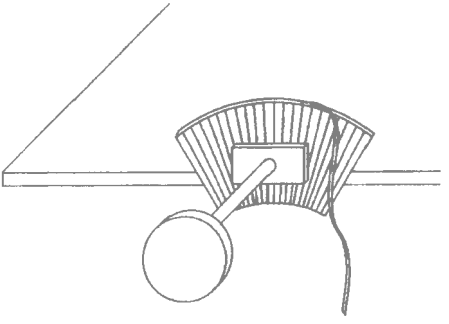


图 52　沿边（即包边）

（四）穿扇骨

先用废扇骨捅开扇面夹层中的纸条，再按顺序将扇骨插入纸条空间。然后，一同撞齐扇面，将前后二端粘于扇骨里侧。

第五节　应注意的问题

一、修旧如旧

出土书画文物的修复要求，与传世书画有所不同，后者需经全色接笔恢复原貌即“修复如新”而出土文物，除了对随葬的书法、绘画作品，仍按常规进行修复，其余诸如帛画、佛像、图表、文书等，则不必强求全色、接笔，可选配与画心底色相近的材料托合，或者直接用白色纸、绢做托料，清晰地显露出残缺处，称之为“修旧如旧”，保留其历史之真实面貌，这样有利于研究记录悠久书画艺术的文物的价值，就在于通过对文物本身的分析研究，了解当时社会政治、经济、工艺技术以及当时的风土人情等状况，为研究历史提供有力的物证。如书画文物在修复过程中不断进行接笔，势必对研究工作带来许多不利，也很难全面准确地探讨书画家的风格特点。年代越久，残缺部分越多，若接笔越多，就会将文物烙上虚伪的印痕。为了保护书画文物本身的“纯洁”，还是采取“修旧如旧”的原则为好。

书籍的修复是不进行全色的。无论残缺程度如何，只配与书页相近质地、颜色的材料补托即可，缺字处不补添，断裂处不接笔。

二、注意用浆的稠度

由于出土书画文物质地糟朽，因此，在托心用浆时，可较一般的古旧书画稍稠些。上完浆糊后要停一停、干一干再刷一遍浆糊。古旧书画吃浆多，所以要刷二遍浆糊。这样做的目的，主

要是预防因脱浆而造成画心损伤。

一般书画与古旧书画，在用浆上定要适度，因为还要考虑到日后的揭裱。但是,对于出土的书画文物来讲,已经不具备再次揭裱的条件，适当加稠用浆，是为了使托纸与画心紧密相粘而采取的必要措施。再加上合理的装式与收藏方法，那么质地残朽的画心，其“寿命”同样可以得到良好的延续。

三、收藏与保管

由于出土书画文物有着特殊的经历，故受损程度以及质地老化大都比较严重。对它们的装裱，首先考虑的应是如何才能使文物得到良好的保护。经验证明,小幅画件,装裱成镜心较为理想,它不必粘贴“舌条”,并免除了收卷带来的压折。平时可以在裱件之间垫宣纸,摞放收藏,或特制木匣存放 展览时,可放入镜框内保护，不受空气进一步侵蚀。较大的画心，欲裱成立轴,则应尽量选用较轻的木料作地杆,并适当加粗。也可将装好的画轴，卷到特制的护画筒上，令其周长加大，减少自身的压力。如马王堆西汉帛画就曾专门制作了一个，直径为 20cm 的草板纸筒作轴心，使这件珍贵文物得了妥善的保护。

书画文物的收藏环境是有一定要求的。首先应保持清洁，并备有防尘、防火、防潮、防虫、防光(红、紫外线)等设施。室内温度以 20℃ 左右、相对湿度 55% 至 65% 较为适宜。低于 55% 会给楮素带来脆化作用,造成干裂、卷曲、收缩 高于 65% 霉菌则会乘虚而入。温湿度的急剧变化，对裱件的影响是极为明显的。《博物馆藏品保管》一书中讲:“在一天之内,温度的变化,上下不超过 2～5% 为宜。”我们平常见到的裱件变形,大都与温湿度的变化密切相关。

轴类书画一般都采用画套或画盒和画筒收藏。

(一)画套的作法

取布或绸缎等丝织品作材料,做成长度比裱件宽度(包括轴头)多 3cm、宽度以包裹裱件一周加 5cm 为准。左右做圆堵头,依裱件直径裁配,在边口加缝扎带(根据裱件规格确定数量)。有单层或夹层(加衬)二种做法。画套上可缝制丝绸签条,注明裱件年代、内容、作者等。

(二)画盒的制作

1. 下料。

选用 4 层厚度的草板纸或三合板、五合板裁切成比裱件长 2cm、高 2cm 为准的盒底、盒盖前后墙及左右两个堵墙(去除前后墙的厚度)。

2. 挖别眼。

在前墙上选好位置(一般在其长度的 1/4 与其高度的三分之一交汇处),挖二个别眼即可。

具体做法是,依袢带(以盒面料裁折而成)宽度,在确定的位置上用铅笔画竖线,再以别子宽度画出左右对称(∠1)的斜线,并以此为界用刀划透,背面挖凹槽(其深度如袢带厚度)。

3. 组装外盒。

将前后墙及左右堵墙之底剖面涂抹乳胶,并按顺序立放在盒底上,用绳捆牢。再在其上口压一平面重物,防止走形。

晾干后,在盒内侧四角立缝处,粘贴 2cm 宽的高丽纸条,再扣放盒盖,并在其与后墙接连处粘贴高丽纸条,盒内的接连缝粘贴布或锦条(与盒面同质料)。

4. 包面子。

一般选用锦料,所以又称"锦盒"。裁配时,先以前墙与左

堵墙的总长为一段（宽度比盒高多 2cm），盒盖与后墙为一块整料（长宽比实际需用各多 2cm）。然后，依照先包前墙与左右堵墙，后包盒面与后墙的顺序，刷浆粘牢，盒底里、外贴道林纸。

5. 穿袢、扎眼。

依前墙“ㄣ”型斜痕扎破面料，穿袢带（袢扣孔以容骨别前半部为准），余带料粘于内侧凹槽，并用小锤砸平。然后，将另一根袢带穿入骨别子孔中，找准位置（通常距盒盖边沿 1cm 左右，袢带里侧与袢扣外侧相冲直），画线做记，再用利刀在盒盖上扎孔，并将双层袢带一同穿人。确定长度后，在盖内侧挖凹槽，粘贴余料。

6. 粘内墙。

以盒内侧规格为准，裁配前后墙与左右堵墙（均系单层草板纸）。盒盖里层亦配单层草板纸，其规格比盖面缩小 1cm。接着，在裁配好的草板上铺棉絮、包绸面，再将其黏合到各自的位置上（如图 53）。

（三）卷画筒的制作

对于残损严重的书画文物，可以专门制作直径较大的卷画筒，以利于画件的保护。其具体作法如下：

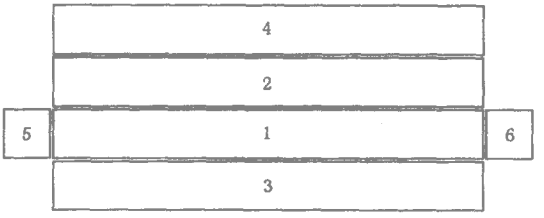
1. 制作内模。

根据书画裱件所需要的规格，选用较硬的干木料，制成圆柱状内模。其直径一般 10～20cm（手卷 5～10cm），长度应比裱件的宽度多 10～20cm。

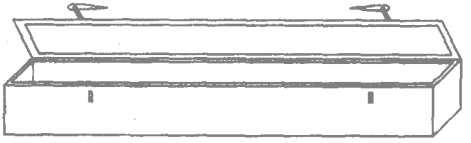
内模的制作，应精细规范，表层光洁。为了防止潮气浸人，可涂刷一遍白油漆。

2. 下料。

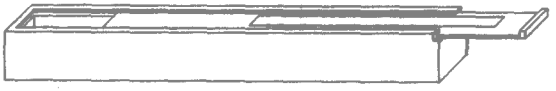
选用单层草板纸，其宽度按裱件的实际所需尺寸裁切，长



（1）1、盒底 2、3前后墙 4、盒盖 5、6 左右堵墙



（2）画盒



（3）抽盖式画盒

图 53 画盒制作示意图

度以包裹内模三周半为准。

为了便于操作，草板纸的使用应顺着横纹裁切。

3. 卷筒。

在裁配的草板纸背面刷浆（其稠度以不碍排笔运行为宜），稍候片刻后将其浆面朝下翻扣在裱案上，取内模平放在草板纸一端,并作为轴心将其滚动卷紧,直到黏合牢实为止。然后,用毛巾擦掉表层的浆糊，放在阳光下晒干。

4. 打磨。

纸筒晒干后,取出内模。

先用木锉将其两端与外露边口处粗磨一遍，再以沙纸细磨平滑。

5. 做堵片、垫片。

以内模直径为准，制作画筒两端的堵片与筒内的垫片。

具体作法：先根据要求以园规在三合草板纸（即三层黏合在一起的)上画圆圈,再用利刀沿圆线将其切开。一般的画筒除两端堵片外，筒内加一个垫片即可。

将切下来的圆片边口稍加磨拭，取中画一横线。再根据裱轴的外径尺寸，在圆片中心画一圆圈，并用利刀沿线挖切下来。然后,在已挖圆孔的圆片中线右上方,画一弧线,其外端作为将来的开口点。

6. 切画筒及圆片。

将裁切的堵片暂放置在画筒两口内，依显示的中线与弧线外端为准,在画筒二侧画线。然后,用利刀沿所画直线将其裁切剖开。

左右堵片与筒内垫片，亦按照一边直一边弧的画线，统一裁切。

7. 扣合。

先锉磨已经剖为二半的画筒外口，小片（作上半片）略凸弧,大片(作下半片)略凹弧。然后,将二片扣合在一起检验,确认符合相吻合的要求后，再取切开的圆片稍加磨拭，并分别摆放在二半画筒的两端与中间,调正准确位置,涂抹乳胶粘牢,扣合后以绳带捆扎,候干。

8. 连缝。

裁一条宽 2cm ,与画筒等长的单层草板纸,夹放在画筒直口的中缝间(外口与画筒平齐)。再备一条宽 2. 5cm ,与画筒等长的

高丽纸,取中连边在画筒外侧中缝处。待其晾干后,取出夹在中缝间的草板纸条,将画筒打平放在裱案上,对齐合缝,取中粘连与外缝相同的高丽纸。待其晾干，再在里缝合粘一条宽 3cm、与画筒等长的绫条。

9. 包筒面。

一般多以经过托合的花绫作为画筒面料，其尺寸可依比画筒长 2cm 比画筒周长宽 3cm 计算。

面料裁配好后,在其背面刷浆糊。然后,浆面朝下平放到画筒上包粘；余料黏合在里口及左右二端的堵片上。画筒左右堵片与中间垫片的剖面，裁 1.5cm 宽绫条粘贴。堵片的外侧贴花绫,内侧与垫片的两侧均贴白道林纸(如图 54)。

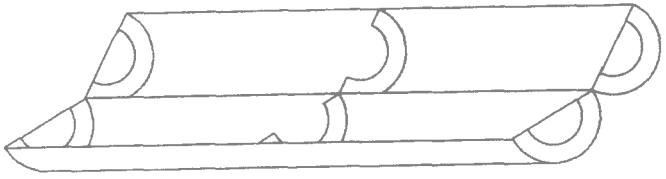


图 54 画筒制作示意图

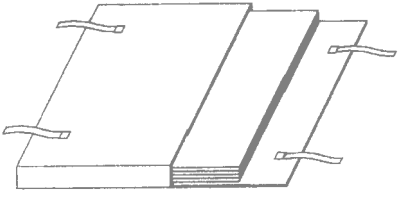
(四)硬册套的制作

册页大多采用织棉、缎制作册套,其外形类似书包,用来保护册页裱件。亦可制成以草板纸作胎的硬册套,称为“四合套”。开函处挖作月芽形的称“月芽套”,挖作云头形的称“云头套”(图 55).

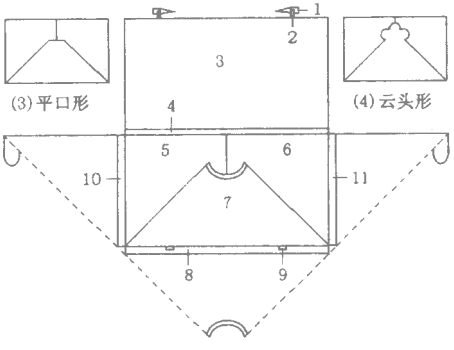
具体作法：

1. 下料。

选用 4 层厚度的草板纸或纤维板、三合板裁切成比册页长、



(1) 书包式册套



1、别子　2、袢带　3、盖　4、后墙
5、6、7舌头　8、前墙　9、袢扣
10、11堵墙

图 55　硬册套制作示意图

宽各长出 1cm 为硬册套的盖、底和舌头；再将舌头按照所需要的图案切成三部分。按照册页的厚度长出 1cm ,长度与盖、底的长度相等的二条为前后墙；与舌头的宽度相等的二条作为左右堵墙。

2. 挖别眼。

在硬册盖长度的 1/4 处，挖二个别眼即可。其具体作法与

画盒挖别眼相同。

3. 组装。

将册套的盖、后墙、底的连接处,和舌头与前墙、底的连接处,舌头与左右堵墙和底的连接处,粘贴高丽纸条,将其连接成为一个整体，待晾干。

4. 包面子。

一般选用锦料作为硬册套的面料。

裁配一块长是册套长 2 倍多 2cm、宽是册套 2 倍加舌头宽出 2cm 的锦料,平铺在裱案上。将册套内胎的一面涂刷稠浆(以不碍排笔行刷为准),然后将锦料覆在册套内胎上,调正好位置,用棕刷将其刷平。连同内胎一起翻身,使锦料垫在内胎底下,贴内胎的边沿留出 2cm 左右的余料，将其他剪掉，在余料上涂稠浆,包合内胎,在内胎里粘贴小于内胎 0.5cm 的白道林纸。

5. 穿袢、扎眼。

具体作法与盒穿袢、扎眼相同。

6. 贴画签。

要求与册页封面贴签相同。

四、展览与晾挂

书画文物出土以后，经过修复基本上恢复了原有的青春，它除了供考古人员的研究外,还可供人们欣赏、领略古人的艺术风采。书画文物长期收藏不展,对其本身的收藏也不利,应定期的晾挂。可与展览相结合,晾挂裱件的同时可对外开放,供人们欣赏。什么时候进行，可根据不同地区的气候条件选择不同的时间展晾。一般北方地区选择每年 5 月前后,春暖花开之际进行展晾,气候稳定,干湿度适中,是一年之中最佳时间。展晾时间

不可过长,过长恐为风湿浸损质地,若绢素画尤不可久挂,时间以一周左右为宜，也可分批分期的进行展晾。且记雨季不能展晾，以免潮气浸蚀画面。

展晾书画文物裱件时，应尽量避免用手直接握提裱件，以免汗渍浸蚀裱件，而且要轻起轻放，避免使裱件造成新的折伤。

1. 立轴的展挂。

立轴展挂时，应由两人配合进行，将手洗净，带上白手套，一人双手捏住天杆,另一人握住地杆两端的轴头,缓缓展开。屏对须用双手的食指、中指分别夹住其边际，由另一人协助展开。挂壁时，由一人托住两端轴头，另一人将画叉顶住丝绳中间,直立举起,平稳地挂在钩或钉上。单人挂画时,右手执画叉,左手托住裱件中部,挂到画钩之后,缓慢地展放。无论是展收或挂壁,最忌用手指托顶画背,这样的后果是,随着画件展开,即会留下折痕。

裱件收卷时,双手握转左右之轴头(屏对无轴头,只能握其杆身),须顾及边际,基本保持齐平,收卷一半时,用左手握住地杆中间,右手持画叉将裱件挑下。最好有另一人协助,从画叉上取下,两手挣紧裱件,另一人继续收卷裱件。卷毕,左手握裱件,右手捏住轴头,松转裱件,取齐边际。屏对则立放在裱案上,松转取齐。切勿用力紧卷。扎带一般缠绕二周,在天杆处系结,然后放入画盒中保管。

2. 横披的展挂。

将横披平放在裱案上,解开扎带后,一人轻按右天杆,另一人双手扶住裱件上下边际,徐徐展开。单人展开时,可参照卷轴的有关要求。

挂壁时，须两人相互配合，稳妥地固定在左右二侧的墙钉上,用图钉按牢上下边绊(月芽杆则直接将铁钉钉入卯孔中)。

收卷时,自左向右虚空卷收。卷空的大小须适当,太大不便收藏,还容易造成里杆(左天杆)晃动。太小则易折伤裱件。系扎带时用力要轻。

装月芽杆者与立轴的收卷方法相同。

天杆正装者，收卷后必须将其右杆向背纸处折倒，然后再系扎带。否则,不但系扎不牢,还会压伤裱件。收卷妥当后,放入画盒中藏之。

3. 手卷的展藏。

手卷由于窄长而不便挂壁展览。展览时应将其平和在桌面上,桌面上应铺罩毛毯或毛毡,先松解卷带(别子与带均放在天头首端)。然后,一人双手扶往手卷徐徐展开。另一人展现时,左手轻扶卷身,右手拇指插入展开卷下端,边展边收。切忌用右手捏握卷身，因其虚空，最易折伤。

需要展出时，将画面左右二边收卷部分各垫一木质镇尺，防其滚动，外罩玻璃罩以保护其安全。收卷时，将玻璃罩取走，从拖尾一端卷收,边收边卷,随时观察边际,保持平齐。卷毕后，将卷身立放在台面上,以轴片为中心,转动取正。卷带依卷身缠绕后,别子插在带中间,平放在木质画盒内收藏。

4. 册页的展藏。

欣赏册页时,应将册页平放在台面上。打开册面之后,右手的中指(或食指)插入页下空间,向右(蝴蝶式、经折式)或向上(推篷式)翻动。切勿掀着册口一页页翻动。这样做不但容易弄脏边口，还会造成不必要的损伤。

展出时，需将册页面垫高一些，以避免出现单开撅翘现

象。展览结束后，应将册页面合好后，放入册套内进行保管。

第六节　书画文物修复价值

一、艺术价值

装裱工艺本身就具有独特的艺术性。俗话说：“三分书画，七分装裱”。可见装裱工艺具有重要的艺术价值。装裱工艺虽然繁琐，但在长期的实践中，可以提高人们的文化素质，增强人们的审美意识，对于研究、继承和弘扬祖国的文化遗产，丰富民族艺术宝库，促进社会的精神文明建设，都具有十分深远的意义。

装裱工艺是一门综合艺术，一个装裱工作者，不但应会装裱、修复书画，而且还应具备书画篆刻、文史、美学等各方面的知识，又能增强自身的艺术修养，提高艺术造诣。只有这样，才能裱出好的艺术作品，达到完美的艺术效果。一个没有达到纯熟技艺的装裱工作者，也不可能修复好残破的传世书画作品和重要的文物文献。

二、收藏价值

装裱作品如同书画作品一样，都具有收藏价值，装裱艺术越高，作品收藏价值就越大。因为，装裱是决定书画文物生命的关键。这里所说的收藏价值，在特殊情况下包含着两层意义，即有时并不因为装裱的拙劣而失去作品本身的收藏价值。既然是传世名作和文物、文献，当然具有极高的收藏价值。

三、欣赏价值

凡具有较高艺术价值的装裱作品，都具有较高的欣赏价值。因为，装裱工艺本身就具有艺术的感染力，可供人们欣赏，给人以美的享受。

四、历史价值

凡是出土的书画文物都具有历史价值，同时也具有一定的研究价值和文物价值。如修复后的西周《蘷龙仕女图》帛画,为研究西周书画艺术的发展和当时的生活习俗，提供了宝贵的资料。

五、社会价值

书画作品本身就具有一定的艺术性，名人名裱更为人们所推崇，装裱技术的高低与其裱件的经济价值成正比。一件好的书画作品，在没有经过装裱之前，并没有完全实现其全部艺术价值,只有经过装裱工作者的再创造,对其增色完善之后,才使其本身所具有的价值得以完全的体现出来，使其本身的经济价值得以实现。

总之,在揭裱传世书画及出土文物、文献时,首先应当搞清艺术珍品的价值,做到心中有数 其次要耐心、细致,精心操作，大胆施工，避免因为我们的工作木细心，而使国家文物受到损失。这就要求我们要以高度的责任心去工作，只有这样才能为我国的文物修复事业做出自己的贡献。

后　记

中国书画装裱是一门古老的民族传统工艺，在传艺方面历来保守。旧社会采用师傅带徒弟的办法。所谓‘三年满，四年圆，报师还得搭一年’，三至五年才能出徒。老教育家田振伦先生向这种保守陋习宣战，于 1987 年创建了中国历史上第一所书画装裱工艺学院，它旨在振兴教育，抢救、继承和弘扬中华民族优秀传统文化，培养高级书画装裱专门人才，从而破除了有史以来书画装裱传统工艺艺不外传的陈规陋习，开我国书画装裱系统教育之先河，把书画装裱这一古老而高雅的民族传统工艺引进课堂，纳入正规教育，并开创了独具特色的教学方法。办学 15 年来，学院先后聘请了中国故宫博物院孙孝江揭裱大师、中央工艺美术学院刘金涛装裱‘状元’、中国考古学会暨北京研究生学会理事汤池教授、中央美术学院崔玉润装裱大师、首都艺术博物院李振江先生、北京荣宝斋朱成祥先生、山东省书画装裱协会副主席扬守谋先生、济南市文物总店赵玉修研究员来我院授课、举办讲座，进行艺术交流，大大的提高了学院的教学质量。应广大学员的强烈要求，学院书画装裱教研究对十几年来各位书画装裱专家来我院进行教学和举办讲座时的讲稿、录音、摄像进行了系统整理并编辑出版，从而形成了今天大家见到的《中国书画装裱艺术》一书。本书是众多专家，学者多年实践经验和技术创新的智慧结晶，可说是集南北装裱艺术成就之大成。特别是孙孝

江先生，他在生命的最后几年，为学院的教学和编撰教材付出了自己全部的心血。同时，本书在编撰过程中也得到了故宫博物院研究员张金英先生、山东省博物院研究员杨正旗先生和山东艺术学院、山东省工艺美术学院、山东轻工业学院部分老师的大力支持和帮助，在此一并表示衷心的谢意。

本书由于客观条件，尤其是我们水平所限，难免存在许多不足和不当之处,诚恳各位专家、读者予以批评指教,以便不断提高学院的教学水平。

书画装裱教研究

2001 年 8 月于济南

序

我喜爱书画，也喜爱书画装裱工艺。

有一段时间，我抽暇向北京一位知名装裱师学了番书画装裱工艺，一边求教，一边练习，但远未学到家，主要收获是得了点基础知识。

中国书画，是富有民族特色、为人们乐于鉴赏、收藏的翰墨丹青，书画装裱则是构成书画艺术不可或缺的条件。这两者如车之两轮、鸟之双翼，缺一不可，相得益彰。书画作品必须经过装裱，才能成为完整的艺术品。

为什么要这么说呢？

第一，中国书画大都创作于绢上或纸上。绢和纸是绵软物质，容易褶皱、破损，也容易退墨跑色，必须经过装裱工艺，把绢、纸展平，把色调加固，方可展现和保持它清新、典雅、秀丽的艺术特色。

第二，装裱的最大功能是锦上添花。装裱师经过精心设计，根据书画作品的不同意境和风格，采用不同装裱形式、不同色调，与之配合，加以衬托，从而使书画作品更美观，更有观赏价值。书画装裱实际具有书画再创作的功效。从这个意义上，可以说装裱师也是艺术家，高明的装裱工艺会使书画作品大为增色。

第三，经过装裱的书画作品便于悬挂、陈列、鉴赏、保存。书画装裱工艺是保证书画作品安全和延长寿命的重要措施。

第四，书画装裱，历来包括新字画装裱与旧字画揭裱修复

这样两种功能。新字画装裱是其本功，没有这个基本功，不仅无法装裱新字画，也根本谈不上对旧字画的揭裱修复。对旧字画进行揭裱修复，必须整旧如初，属于抢救再造之功，是装裱工艺的高层次，它要求装裱人员必须具有全面而娴熟的工艺技能、较高的艺术修养和文史知识。中国历来有“不遇良工，宁存旧物”之说。随着时间的推移和种种不良因素的影响，新字画都会变成旧字画，甚至破损不堪，需要从新揭裱修复。因此，书画装裱工艺中，旧字画的揭裱修复始终占有极端重要的位置。我们直到今天，仍能有观赏千百年前古旧字画的眼福，在很大程度上应当感谢那些技艺高超不辞辛劳巧于奉献的装裱师们。

所以，我由衷地喜爱装裱工艺，曾在一首小诗中这样吟道：

人善着装方入时，
古今字画贵装池；
装成宛若花常艳，
香溢千秋永解颐。

中国的书画装裱工艺有悠久的历史和丰富的经验。据唐代张彦远《历代名画记》记载，我国晋代以前已有装裱，至唐代趋向完善。《历代名画记》陈述的装裱经验,诸如‘补缀抬策,油绢衬之,直其边际,密其隙缝,端起经纬,就其形制,拾其遗脱,厚薄均调，润洁平稳”等等，至今仍具有实用价值。从唐代留下来的册页、手卷和各种轴画也可以看出，当时的装裱工艺已相当成熟，形式多样，做工精良。宋代由于两代皇帝喜欢书画，在宫廷内专设画院，成为独立的管理机构，为繁荣书画和装裱工艺无疑起到了推动作用。誉满神州的“宣和裱”就是当时装裱工艺成熟的标志。明清时期装裱业开始走向民间，并且由于地域不同，气温高低干湿各异，逐渐形成了具有不同特点和风格的各

种派系,如苏裱、京裱、扬裱、沪裱等。自然,由于缺乏科学的研究和理论指导，加上保守的陋习，各派也大都带有自已的偏见。

中华人民共和国成立后，随着经济的发展，教育的普及，文化的提高，书画创作与书画装裱也日趋繁荣，培养书画装裱人才是越来越重要了。特别十年浩劫后，书画装裱人才大有青黄不接后继乏人之势，技艺精湛，能够揭裱严重破损古旧字画的高级装裱人才则更是凤毛麟角。社会主义时代书画艺术空前繁荣的新形势，要求社会给予培养书画装裱人才以高度重视。

如何培养书画装裱人才？由师傅带徒弟是一种途径；由国家或私人办学校是又一种途径。我赞成两条腿走路，并且认为应当越来越看中后一种途径。

书画装裱是一项复杂而细致的专门技艺，书画装裱人才的培养需要有技艺娴熟的老师傅亲自传授，即在学徒的实际演习操练中作具体指导。因此，由师傅带徒弟这种传统做法具有很大优越性，在今后相当长时期内仍然适用。但同时我们还要看到，由师傅带徒弟这种传统存在局限性。我们在发扬师傅带徒弟优良传统的同时，必须创造条件，注意克服它的局限性。

由师傅带徒弟的局限性有下列几点：

第一，书画作品是一种高尚典雅的文化艺术，它所体现的思想、感情、意境、韵味,需要首先得到装裱人员的理解、赞赏和支持,并通过装裱工艺加以配合、衬托。书画装裱的这一特点,要求装裱师必须具有一定的文化知识和艺术修养，不能仅仅是会装裱技术的工匠。然而，这样的装裱师为数不多。

第二，就装裱工艺自身来说，它毕竟是一种文化行为和科学行为,在装裱技艺中有若干学问,诸如文学、美学、史学、数学、化学、物理学、材料学、色彩学等需要掌握。然而这种学问,也并非

每个师傅都具备的。

第三，师傅的传授总具有个人特点，即传授的技艺有高低之分，师傅的人品有优劣之分，思想有开明保守之分。师传的个人特点都会对装裱人才的培养产生影响。

第四，在旧中国，全靠师傅带徒弟来培养书画装裱人才，三至五年方能出师，师傅大多只传授手艺，没什么艺术理论，培养出来的徒弟文化素质普遍较低，大部分只能成为工匠。并且，在当时封建制度下，手工艺人多保守，即保留绝招，不教真本事，正如俗话所说，“教会了徒弟饿死了师傅，”以致书画装裱高级人才奇缺，大批破旧书画得不到及时修复。今天这种老传统的保守思想已有所改变，但还须彻底改革。

我认为，克服由师傅带徒弟局限性的最好办法是兴办学校。学校，古已有之，现代的教育制度则更为科学。学校教育具有群体智慧和现代科学的巨大优势。学校教育可实行理论与实践相结合，教学相长，科学管理，从方向上和措施上保证教学质量。举办以培养书画装裱人才为宗旨的专门学校，既可保留师傅带徒弟的优良传统，又可发挥现代教育制度的种种优势，能够为培养众多合格的书画装裱人才做出很大的贡献。

据说，20 世纪六七十年代，国家文物局和故宫博物院为培养高级书画装裱人才，曾举办过全国文博单位书画装裱修复人员学习班，上海文博单位也举办过类似的学习班。这种做法，比单靠师傅带徒弟的传统做法前进了一步。

20 世纪 80 年代后期，得知田振伦先生在山东济南创办了一所专门培养书画装裱人才的学校，我感到特别高兴。1992 年，我出席在广州召开的中国书画艺术暨装裱艺术研究会期间，有幸结识了这位中国书画装裱工艺学院的院长田振伦先生，并听

了他的发言，给我的印象是他很有胆略和见解。会后，我同他共同探讨了如何弘扬我国优秀传统文化的一些设想。几年后，我出差去济南时，又在田振伦先生的陪同下参观了他的这所学校。

书画装裱既然是一门与书画艺术紧密结合的传统工艺，它必得随着时代的发展而与时俱进；社会主义为促进精神文明反映在书画作品中的新特点也需要书画装裱工艺与之适应。这就要求书画装裱人员必须不断提高自身的文化素质和艺术修养。中国书画装裱工艺学院在这方面进行了大胆的尝试，即在教授书画装裱工艺的同时，增设了书画装裱史、材料学、文化学、色彩学、书法欣赏、国画欣赏等十几门艺术理论课，收到了良好的效果。

中国书画装裱工艺学院正是遵循从理论到实践、理论与实践相结合的教学方法，把书画装裱这一传统工艺纳入教育，引进课堂，通过课堂讲授和实际操作，培养出既有全面高级工艺，又有科学理论修养的我国新一代书画装裱人才。中国书画装裱工艺学院这一令人瞩目的教学成就，引起了社会各界的关注。1992 年在广州举行的中国书画艺术暨装裱艺术研讨会，1993 年在北京举办的国际中国书画博鉴会，1995 年在北京举办的世界首届“书圣杯”得奖书画和装裱作品展览会，这所学校学员的装裱作品均全部入选，共荣获国际特等金奖、银奖、铜奖 53 枚，荣誉奖 100 余枚。这集中展示了学院的教学成果和教学水平，被誉为中国书画装裱教育史上的奇迹。1995 年学院被国务院发展研究中心选为“中华之最”——中国惟一培养书画装裱人才的高校,并入选 1949～1995《中华之最荣誉大典》。

中国书画装裱工艺学院还有一个重要特点，即打破了历来