書畫立軸裝裱及收藏

The Mounting and Storage of Chinese Painting and Calligraphic Hanging Scroll

徐健國

Shyu Jiann-Gwo

臺灣藝術大學書畫藝術學系講師

前言

書畫裝裱格式是經過歷代逐步演變成今天所見之裝裱格式。而立軸、手卷及冊頁爲傳統書畫裝裱格式三大種類。其中立軸又爲現今最爲常見之裝裱格式，其種類及變化也最多。故本文僅就裱褙定義、包含範疇，立軸之起源、裝裱格式種類、配色、格式之搭配、裝裱工序、展掛及收藏作一較深入之介紹。

【關鍵字】立軸、裱褙、小托、覆背、宣和裱

一、裱褙定義

何謂裱褙？我們可以從字面上解釋：

裱：表面增加，指在書畫作品周圍鑲黏材料。

褙：背面、厚度增加，指在書畫作品背面以漿糊等黏合劑，將材料托黏在一起，增加厚度，使書畫作品平整，對書畫作品起加固、保護及裝飾的作用。綜合來說，書畫裝裱，即於書畫周圍鑲黏材料、背面加托材料，對書畫作品起裝飾、加固及保護作用的裝潢藝術。它同時有賴於書畫藝術的存在與發展，是書畫作品發展過程中的輔助性藝術。裱褙，亦稱表背，由於唐宋曾以絲織品托表於背面，故亦稱裱褙，而此名稱一直沿用至今。在中國，南方多稱爲裱畫，北方多稱裱褙或裝裱。

二、裱褙包含之範疇

裝裱本身是一門易學難精的藝術，其所包含範疇概分三部分：

（一）工藝：指可經由不斷練習而完成的操作工序。例如裁紙、上糊、鑲黏材料、小托、覆背等工序。

（二）材質：指任何與書畫裝裱材料有關的材料科學。例如紙張種類、組成性質、漿糊材料等。

（三）美學：有關裝裱美學上的相關知識。例如如何配色？裝裱尺寸及比例等均屬之。

其中工藝與材質屬於科學的研究範疇，只要多閱讀、研究及操作就可以獲得良好的效果，但美學卻是所有裝裱中最難掌握及學習的，因爲這與裝裱人員本身的藝術美學涵養及天賦有很大的關係，而一件裝裱作品予人好壞的第一印象往往是在美學上見真章。

起源

軸，又稱立軸、掛軸、掛幅、豎幅、軸子、條山。關於書畫立軸裝裱之起源，一般咸認爲唐朝出現。由於盛唐時期經濟文化發達，書法與繪畫特別是山水

等大幅畫作之興起，而縱長的書畫亦多見，單一的卷軸裝（手卷）已無法滿足此類大、長之作品。於是在手卷之基礎上發展出立軸的裝裱格式。其原因分析如下[1]：

1.手卷前有天頭，後有拖尾；立軸上有天頭，下有地腳。

2.手捲前有天杆，後有地軸，背面有包首及題簽；立軸上有天杆，下有地棍，背面上方有包首及題簽。

3.唐代手卷上下無邊，立軸左右亦無邊。宋代手卷上下有深色仿古細邊，立軸則左右鑲有深色仿古細邊。由以上幾點分析可以了解立軸形式由手卷演變而來。

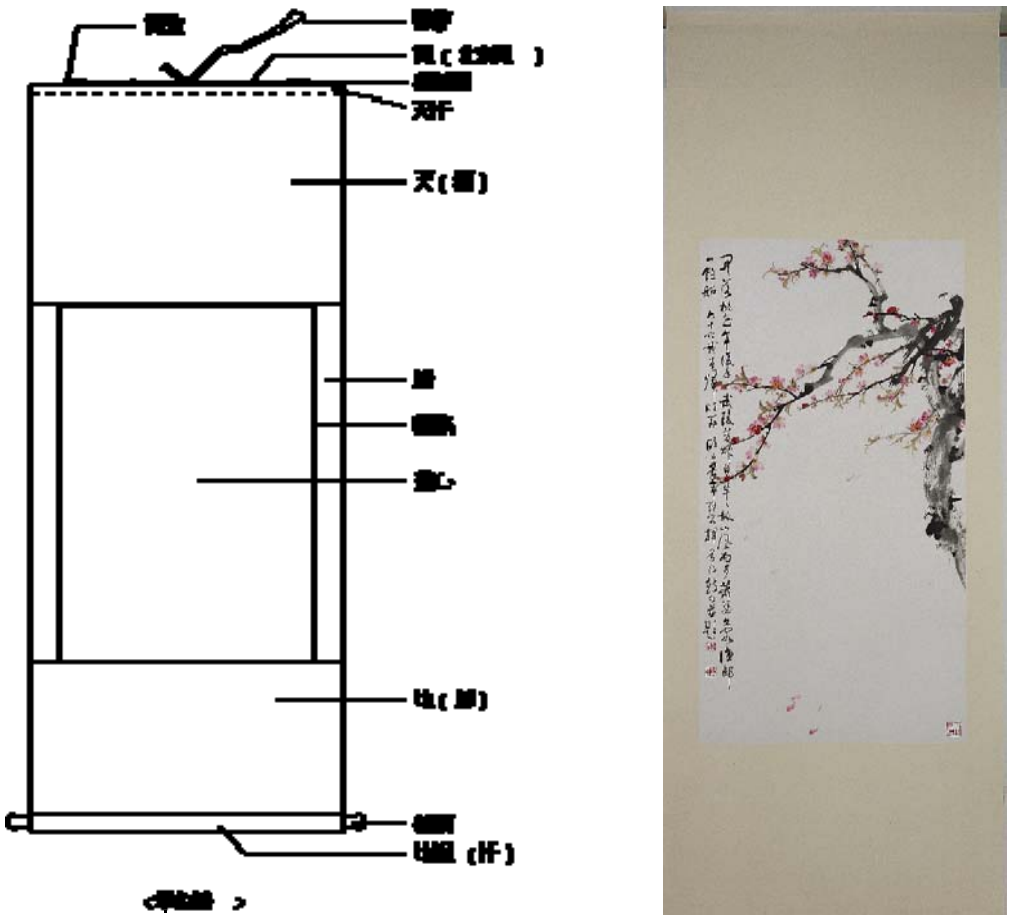
三、格式

常見的立軸裝裱格式有中堂、條幅、對聯、通景屏、屏條(條屏)、橫披。中堂及條幅依配色又分一色裱、二色裱、三色裱及宣和裱。

1. 一色裝：又稱單色裱、單色鑲。唐代出現。係於畫心上下左右鑲黏同一種顏色材料之裝裱格式，上爲天，下爲地，左右爲邊，爲最早出現之立軸裝裱格式。單色裱各部名稱見（圖 1）。唐代立軸多不鑲邊(受唐手卷格式影響)，宋代左右鑲仿古色細邊，後來又出現寬邊。寬邊單色裱有人認爲係明代始出現，但據北宋《人物畫》[2]畫中有一有飄帶單色裱之掛圖，其邊已是寬邊，故可以推斷宋代已出現寬邊之裝裱（圖 2）。單色裱多用於長形畫心。天地高度比約爲 3：2，此係沿用宋裝舊制。單色裱中亦有於畫心上方鑲黏約與畫心等寬的仿古紙張或素白紙張供人題字之用，此紙張稱爲詩堂或詩塘，也有事先寫好再鑲黏上去。詩堂主要用於偏短之畫心，其高度不宜超過畫心高度 1/2-1/3，以免視覺上有喧賓奪主之嫌。畫心與詩堂之間直接鑲黏或隔開皆可。另有一種於畫心上下與天地交接處各鑲一條帶色且與畫心天地顏色有區別的錦條，稱爲錦眉或錦牙，此係爲讓色調偏淺且畫面過於單調之作品有變化而做之裝裱變化。但如果畫心爲濃墨或重彩，加鑲錦眉反而有畫蛇添足之減分效果。

[1] 中國書畫裝裱工藝學院書畫裝裱教研室編《中國書畫裝裱藝術》，齊魯書社，2002 年，41 頁。

[2] 2.該圖收藏於台北故宮博物院，圖版引自李慧淑〈小景畫與花鳥點景山水畫〉《故宮文物月刊》1984 年 8 月，50 頁。



（圖 1）單色裱各部名稱及實例



（圖 2）北宋 人物圖

2. 二色裝：又稱雙色裱、雙色鑲。於宋代出現，受宋代手卷裝裱影響，當時僅

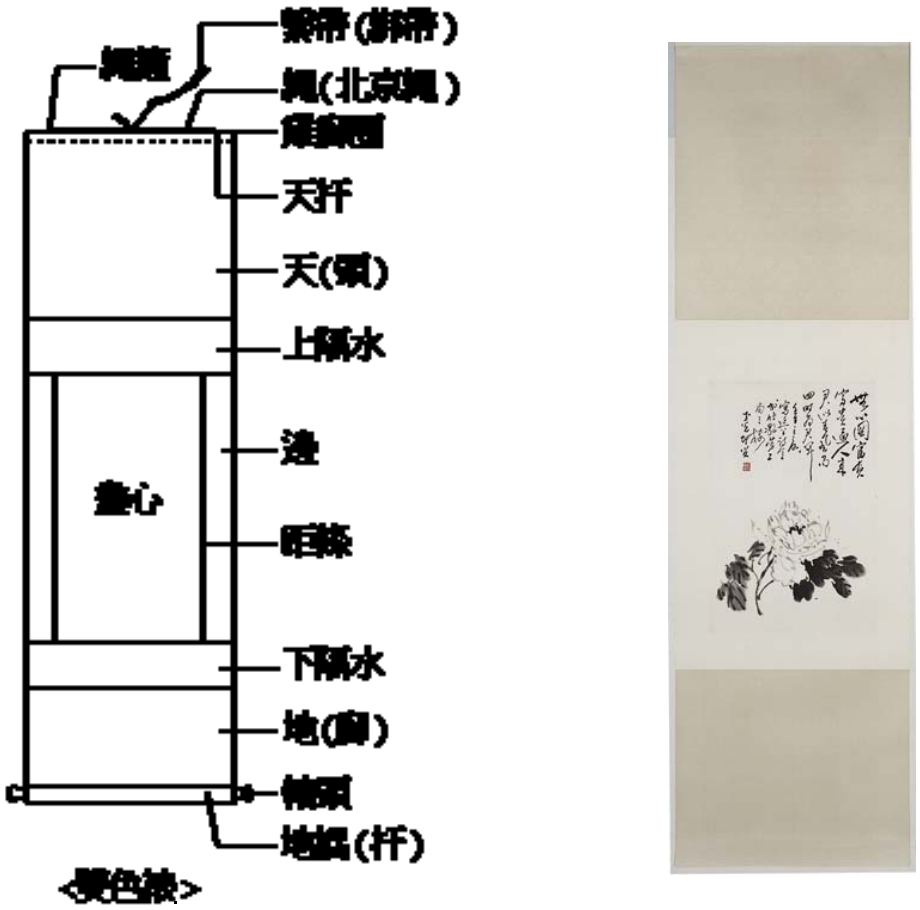
有仿古色細邊。即畫心左右鑲黏褐色細邊並於畫心上下鑲黏上、下隔水，再鑲黏天地。二色裱各部名稱見（圖 3）。現今常見之二色裱則於畫心上下鑲黏隔水，左右鑲邊，再鑲黏天地。上、下隔水及邊合稱玉池(邊框、圈框、圈檔)。明代則出現以下三種二色鑲：

（1）綾圈綾天地二色鑲：玉池與天地皆爲綾材料。

（2）絹圈綾天地二色鑲：玉池絹爲材料，天地爲綾材料。

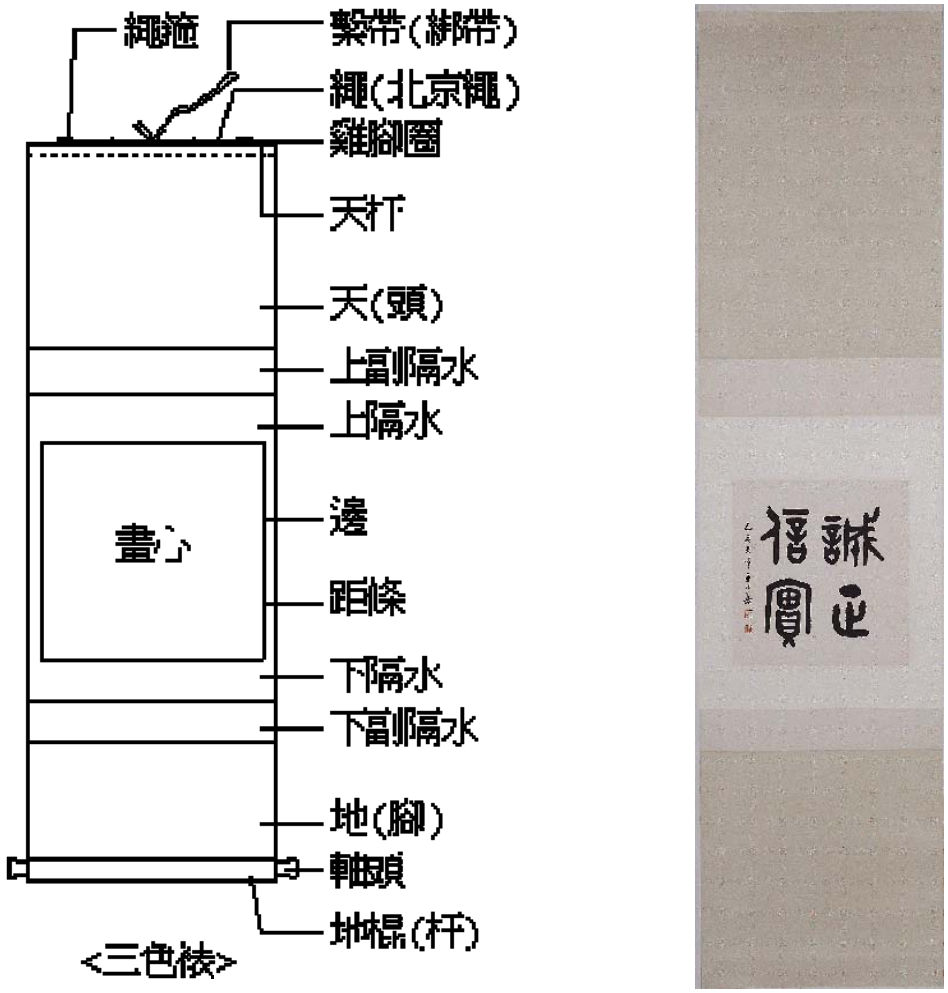
（3)仿宋宣和狹邊裝：畫心上下鑲黏隔水，再在畫心二側及隔水上下鑲黏褐色(仿古色)狹邊，然後再鑲黏天地。

現今二色裱亦有隔水及天地皆使用絹材料裝裱，稱爲絹圈絹天地二色裱，視覺上較雅致。但因絹爲素色、素面且無花紋，稍有瑕疵極易看見，故在材料挑選上須更爲謹慎。二色裱多用於小畫或畫心較短者。配色時須注意天地顏色宜深，隔水顏色宜淡，如此會將畫心突顯出來，而予人立體的視覺效果。



（圖 3）二色裱各部名稱及實例

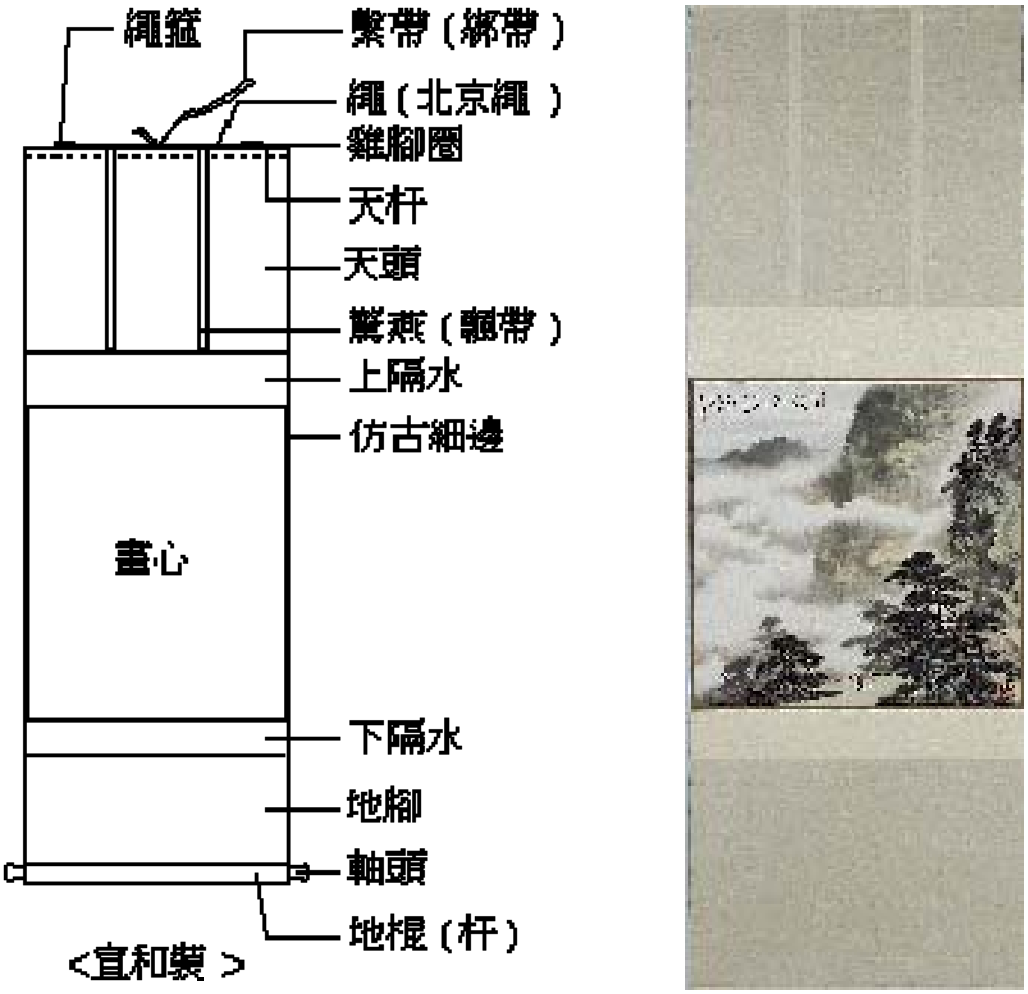
3. 三色裱：亦稱三色鑲。清代出現。如畫心偏短又需要整件規格較長的裱件，天地就得相應加長。但如只採用單色裱或二色裱，則畫面略顯單調，如果採用三色裱，則可使整體作品的色調及形式豐富有變化。三色裱係畫心由三種顏色的材料鑲黏，畫心四周鑲黏玉池，上下鑲黏副隔水再鑲黏天地，天地高度最大，副隔水高度最小。亦可只於畫心上下鑲黏隔水、副隔水及天地後再於二側鑲黏仿古細邊，增加拉長之視覺效果。三色裱各部名稱見（圖 4）。其配色原則同二色裱，即離畫心越遠，顏色越重或越深，越靠近畫心顏色越淡或越淺。此裝裱格式多用於畫心寬扁或方正者。



（圖 4）三色裱各部名稱及實例

4. 宣和裝：又稱宣和裱、宋式裝。因是始於宋徽宗宣和年間，故稱爲宣和裝。宣和裝在裝裱上有二大特色：即天頭上有驚燕及畫心四周有一仿古細邊。據傳，驚燕一開始並未黏貼於天頭上，希望藉由風的吹動使其飄動，進而達到驚嚇燕子的目的，使其不敢停於天杆上，以免污染畫作，故稱驚燕。又因風吹會

飄動，故亦稱飄帶。後來因飄帶年久老化易脫落，使裱件殘缺不全，爲防其再脫落，明代時期將其黏貼於天頭之上，驚燕的功用遂由實用性轉成裝飾性。而驚燕的出現，可以使一個大的天頭色塊分割成有狹寬及顏色對比的三部分，免除天頭過於單調、呆板而達到豐富變化的美學效果。其裝裱格式有二[3]：一爲畫心四周直接鑲仿古色小邊，再鑲上下隔水及天地(圖 5)。《宋人十八學士圖》[4]（圖 6）中的掛軸即爲此種裝裱格式。另一爲畫心先鑲黏隔水再鑲仿古色小邊。天頭上加貼驚燕。驚燕材質及顏色同隔水。

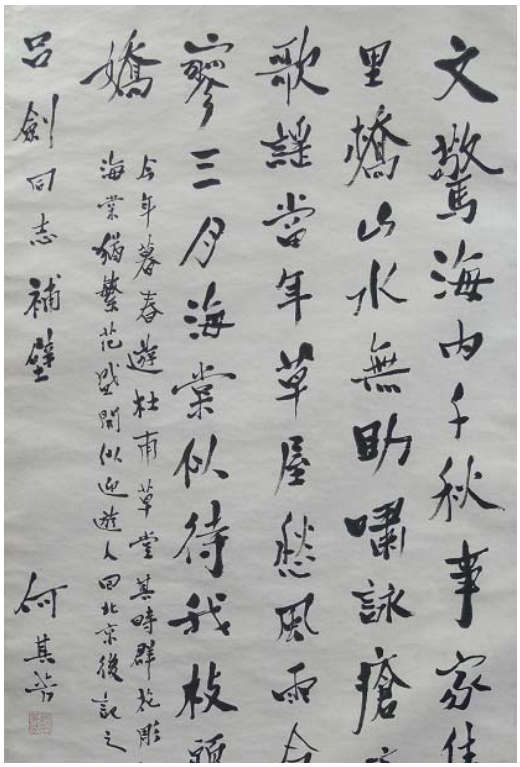


（圖 5）宣和裝各部名稱及實例

[3] 王以坤《書畫裝潢沿革考》，紫禁城出版社，1993 年，21 頁。
[4] 該圖收藏於台北故宮博物院，圖版引自《故宮書畫圖錄》第三冊，1989 年，63 頁。



（圖 6）宋人 十八學士圖



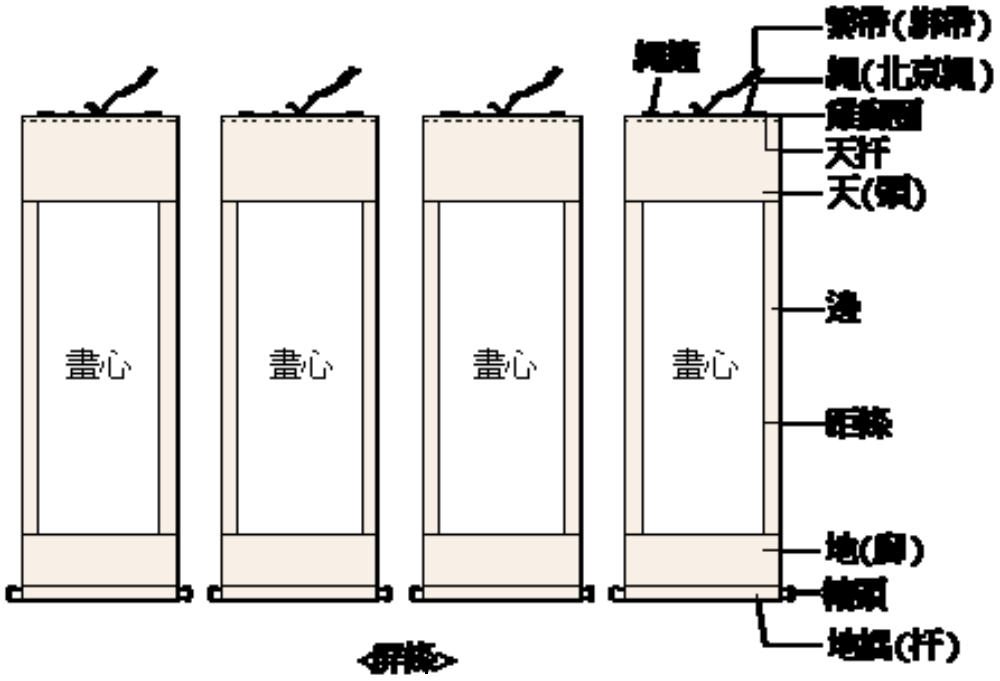
（圖 7）提款某某補壁實例

5. 屏：始於唐，流行於宋，盛於明。諸多書籍皆謂屏始於明代，但依據《中國書畫材料史》[5]記載：「古人繪畫採用絹底，有一圖數幅者，世傳王右丞，有六幅一圖。」由此可知，屏條之作，爲唐代創始，宋人繼之。由於屏條書畫既有利於陶冶人性品德又可大面積張掛，裝飾牆壁，因此有些書畫家爲人作畫時，往往於落款題「某某先生補壁或某某先生糊壁」以表謙虛，即源於此。現今則不一定限於屏條才用，單張作品也常見（圖 7）。其格式有一屏多景（多景屏、屏條、條屏）或跨幅連屏（通景屏、海幔）。

（1）條屏(屏條)：相傳是由屏風演變而來，是由多種內容既獨立又互相銜接的畫心組成，可單獨或同時展出。屏條各部名稱見（圖 8）。其畫心尺寸及裝裱規格要求統一，每組最少四條，傳統上遞增取雙數，現今則不一定取雙數，亦有取單數者，可依畫心內容不同而有不同的稱謂。如集梅蘭竹菊爲一屏者稱爲四君子屏、四屏或四幅屏；集行草篆隸書體爲一屏者稱四體屏；集春夏

[5] 轉引自中國書畫裝裱工藝學院書畫裝裱教研室編《中國書畫裝裱藝術》，齊魯書社，2002 年，45 頁。

秋冬四季景色爲一屏者稱四季屏；集十二月景色爲一屏者稱爲十二月景色屏或十二屏。亦有以其數量稱之，如四條屏、八條屏。多爲一色裱，軸頭可有可無。

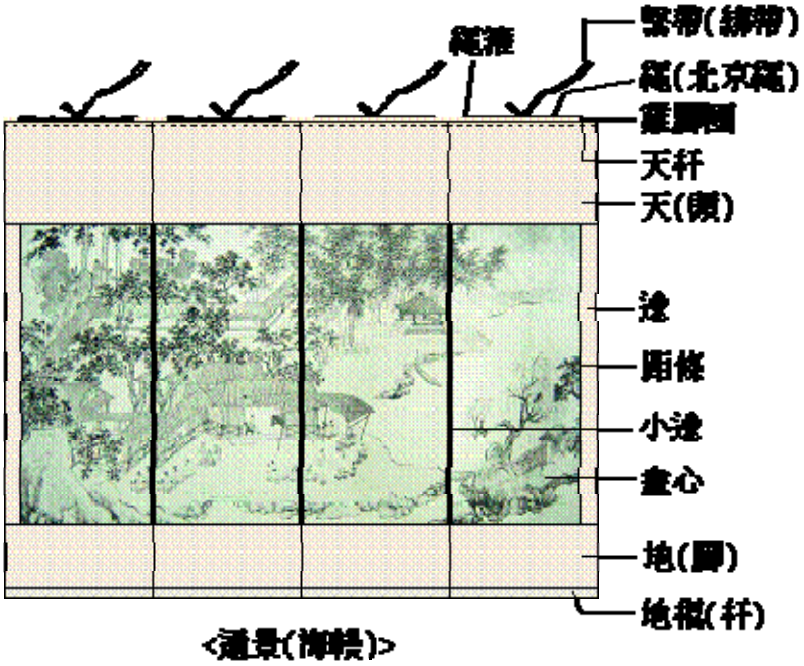


（圖 8）-1 屏條各部名稱



（圖 8）-2 屏條實例

（2）通景屏：亦稱連屏、海幔。係由古代壁畫演變而來。因作品大，一張紙無法全部畫入而分成數幅在一起的作品。多爲一色裱。通景屏裝裱時首尾兩幅外側可鑲寬邊或窄邊，而作品之間只鑲一分左右的細淺絹邊，使畫意不斷，且作品捲起時不會直接接觸到畫心，具有保護畫心的功能。首尾外側裝軸頭(亦可不裝)，其餘均爲平軸。通景屏各部名稱見（圖 9）。

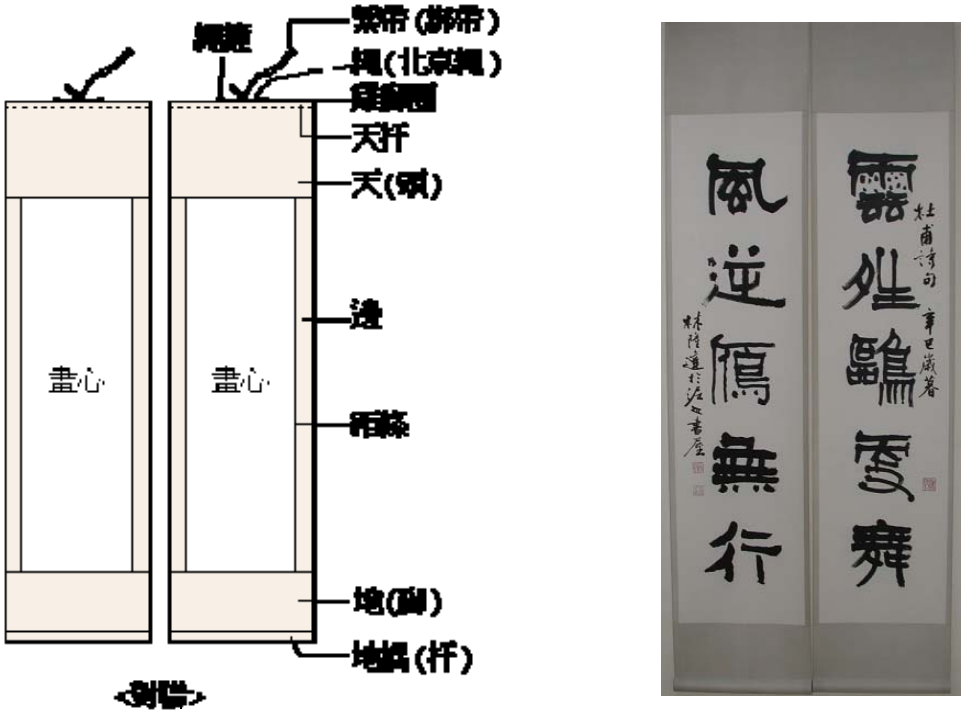


（圖 9）-1 通景屏各部名稱



（圖 9）-2 通景屏實例

6. 對聯：又稱對子、楹聯、楹帖、門對、字聯、書聯。裝裱格式的對聯始於明而盛於清。如畫心爲雙行長句，可稱龍門對。由於最早對聯多與中堂或條幅配套，爲使主賓相應、脣齒相依，故其配色較中堂淡一些，尺寸較短且地棍不安軸頭，只以錦包封，多爲一色裱。對聯各部名稱見（圖 10）。

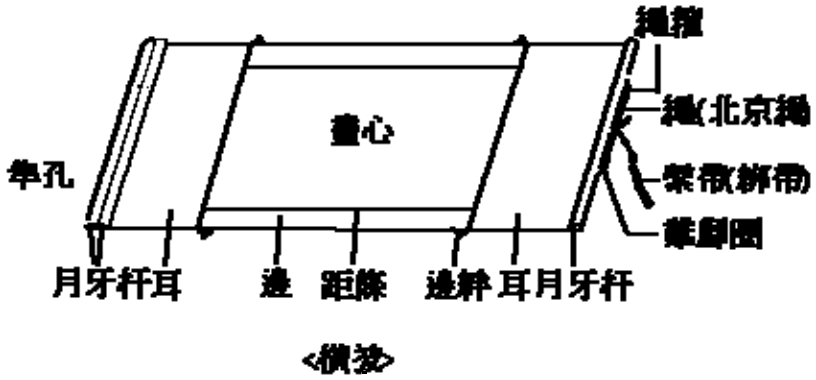


（圖 10）對聯各部名稱及實例

7. 橫披：亦稱橫掛、橫式裝。大件橫式作品如裱成手卷形式時不利於張掛，爲了便於張掛欣賞，遂出現了橫披的裝裱形式。而橫披的出現年代一般皆認爲是米芾父子所創。宋趙希鵠：「橫披始於米芾父子，非古制也」。而米芾所著《畫史》中亦提到：「余家董源霧景橫披全幅山骨隱顯，林梢出沒…知音只求三尺橫掛」。但有人卻提出不同的看法[6]：其認爲唐人李昭道所繪《明皇幸蜀圖》係橫幅，如不裝裱，難以流傳至今。因此推斷盛唐時期即已出現橫披的裝裱格式。但不論是盛唐或北宋，可以確定的是：最遲於北宋米芾父子時期即已出現橫披之裝裱格式。橫披可用於寬扁畫心。但於鏡片出現後逐漸式微。多爲一色裱。橫披各部名稱見（圖 11）。橫披的出現解決橫幅書畫不便張掛的問題。其最大特徵處爲其左側有二半圓形杆(稱月牙杆)及裱件上下有絆(亦稱邊絆、貓耳朵、提耳)，可固定裱件張掛時不下垂，半圓形月牙杆可於張掛時貼緊牆面，收藏

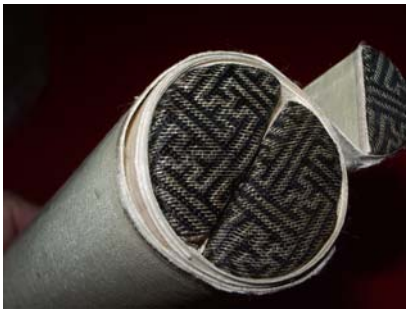
[6] 中國書畫裝裱工藝學院書畫裝裱教研室編《中國書畫裝裱藝術》，齊魯書社，2002 年，50 頁。

時兩個半圓杆可合爲一圓杆，便於收捲書畫（圖 12）。立軸各種裝裱格式比較見表 1。



（圖 11）橫披各部名稱及實例





（圖 12）橫批左側月牙杆打開成爲二半圓形木杆，合起來後成一圓杆便於收捲書畫。

裝裱格式	出現時間	適用畫心種類	特點	配色要求
單色裱	唐代	長形畫心	簡單、素雅	以能襯托畫意爲主
雙色裱	宋代	長度較短或方正畫心	同單色裱，但配色較有變化	越近畫心顏色越淺淡，天地顏色最深
三色裱	清代	寬扁畫心	配色變化最多	同雙色裱
宣和裱	北宋	寬度同中堂畫心	天頭有驚燕，畫心四周有鑲仿古色細邊	同雙色裱，驚燕顏色及材質與隔水相同

屏條	唐代	多件成套畫心	可看成多件成套單色裱，每件裱件皆有邊，可安軸頭或平軸，可單獨或同時展出。	以能襯托畫意爲主，顏色多淺淡
通景屏	唐代	一畫多幅組成畫心	每幅之間僅鑲約 1 分淺色細邊，不安軸頭，以防因距離過大畫意不連貫，最外側二幅之外側可鑲寬邊材料，展時需同時展出。	以能襯托畫意爲主，顏色多淺淡
對聯	明代	成對畫心	因搭配中堂，爲使主賓相應、脣齒相依，故尺寸較小，顏色較淺淡且不安軸頭	以能襯托畫意爲主，顏色多淺淡
橫披	最晚北宋出現	橫長畫心	左側有二半圓形月牙杆，裱件作品上下側有提耳以利掛圖	以能襯托畫意爲主，顏色多淺淡

表 1. 立軸各種裝裱格式比較簡表

四、顏色、尺寸及格式之搭配

（一）、配色：書畫裝裱中顏色之搭配無一定之規定，以能突顯畫意不會對畫心產生喧賓奪主效果爲主要依據。裝裱材料的染色鮮少由單一顏色調成，多

使用複色調和，並加少許墨，使顏色看起來協調、沉穩，可用同色調或對比色等方式來襯托畫心。通常是先將襯染好的各種材料置於畫心旁比對後再決定使用何種適合之材料，惟須力求溫和協調，不宜過淡、太新、太跳、太豔。既不能對比過於強烈，也不能太協調一致，分不出主從。雖說無一定之規定，但以下就筆者就一些實務上之經驗提供讀者參考。

1. 單色裱可做同色系或對比色之搭配。同色系時需於彩度及明度上做變化搭配，通常可以冷調配冷色，暖調配暖色，書法作品則以中色調爲原則來搭配顏色。例如畫心爲黃色系，則材料亦以黃色系、仿古色系、淺黃色或牙色爲主。如要做對比色之搭配，則材料可以藍色系爲主要之配色。同色系時如在明度上提高，會予人高雅、明快、溫和的感覺。例如黃色系畫心配牙色材料。但如作品與材料色相及明度過於相近，則會予人呆板及呆滯感。彩度的使用上除非畫心爲工筆等重彩畫，否則彩度過高，畫心與材料搭配起來後會有格格不入、非有一整體之感。另新畫不宜用染舊之材料配色，反之，舊畫亦不宜用新材料做搭配，否則皆會有不協調的感覺。

2. 二色裱及三色裱：係玉池(邊與上下隔水之合稱，亦稱圈框、圈檔)、副隔水及天地爲三種不同之顏色，配色上有下列幾點可供參考：

（1）同色系之配色於明度及彩度上做變化。例如同爲仿古色系時天地顏色較深、玉池顏色淺、副隔水顏色之明度及彩度介於天地及玉池之間。同色系之配色常予人溫和協調之視覺效果。

（2）非同色系之配色時顏色變化較大，視覺效果明顯，但須注意彩度通常不宜過高，否則裱件作品整體視覺上易給人一分爲二之感，好像不是一整件作品。如一定要用重色來做搭配，則染色時須於對方顏色中加入一點自己的顏色，以使顏色雖不爲同色，卻仍有協調之感。例如天地爲藍色，隔水爲黃色，雖然黃藍爲對比色，但染黃色時可加一點藍色，染藍色時可加一點黃色，如此裱件完成後會給人既有對比之效又有協調之感。明文震亨《長物誌》之〈裝褫定式〉:「上下天地需用皂綾、龍鳳雲鶴等樣，不可用團花及蔥白、月白二色。二垂帶用白綾，闊一寸許。烏絲粗界畫二條。玉池白綾亦可用前花樣。…」其天地爲黑綾，驚燕用與玉池同色之白綾，但於驚

燕二側畫一黑線以與天地顏色達到異中求同之視覺效果。

3. 中間色調和(溫色調和)。黑、白、金、銀色不冷也不熱，與任何色彩搭配皆可達到協調之效果，亦可於染多色裱材料時，加入此類顏色以達調和之效。
4. 如畫心爲白底黑字時，其配色變化較小，建議可徵得書畫所有人同意，將畫心稍加染色，使畫心帶有顏色，在配色時可有較多之彈性。例如筆者曾受託將一件寬扁書法作品裱成立軸，該作品原爲白底黑字，又希望裱成立軸，如裱成單色略顯呆板單調，雙色裱則視覺上無法拉長，故選擇裱成三色裱較爲理想，可使整體作品的色調及形式豐富有變化。但因係白底黑字，三色裱之配色彈性不大，故徵得所有人同意先將畫心染成仿古色後，再將天地、隔水及副隔水以染畫心之顏色做底加入其他顏色調配，再染材料，使裱件作品整體有一基調且顏色有變化，最後裝裱成三色裱後呈現協調溫和之感，整體質感增加不少（圖 13）。但不論用同色系或對比色系之配色，須注意如用淺色材料時，材料尺寸可稍大一點，使用深色材料時，則須注意材料尺寸不宜過大，以免予人壓迫感。

（二）、尺寸及格式之搭配

尺寸及格式之搭配，端看畫心、材料顏色、書畫所有人及裝裱人員美學涵養決定。雖然無一定則可循，但以下僅就筆者裝裱多年之經驗提供讀者參考：

1. 畫心長者可裱成單色裱，較短或方正寬扁者可裱成二色裱或三色裱，畫心過於細長者，通常爲求裝裱完後作品視覺上不要過於細長，邊可適當加寬，較有大方之感。
2. 材料顏色淡者，尺寸可稍大一點，裝裱完成會予人大方之感覺。材料深者，則鑲配尺寸不宜過大，以免因深色材料過於寬大，視覺上給人壓迫感。
3. 畫心色淺或字小者，邊材料的顏色宜淡不宜濃，或僅用深色細邊，避免給人壓迫感；畫心顏色濃重者，邊大或小、材料色深或色淺皆可，如欲配寬邊者，須注意邊之寬度以視覺上不壓迫畫意之尺寸爲原則。
4. 如畫心像長尺一樣非常細長，則除了可以用寬邊來增加裱件作品寬度外，亦可僅於畫心上下鑲黏天地後，直接於二側鑲黏從地到天的仿古通天細邊（亦稱旗杆邊），使視覺上更加拉長，此種裱法考驗裝裱人員的裁功及鑲粘材料尺

寸計算精準的功夫，如果稍有裁切不正，則因是通天細邊，上下寬度易被看出不等。但如裝裱功夫夠扎實，裱好後其予人精緻典雅之感，卻令人印象深刻（圖 14）。惟並非任何畫心皆可裝裱成此種格式，需畫心顏色淺淡或小字爲宜，如爲大字，裱成此種格式易給人彆腳小氣不夠大方的感覺。如不想裝裱成上述二種格式，亦可先染與畫心顏色接近之紙張，鑲粘於畫心四周，增加畫心整體尺寸後，再依一般裝裱方式裝裱（圖 15）。



（圖 13）畫心經過染色再裱之作品



（圖 14）單色通天邊裱



（圖 15）畫心四週加染紙張再裱

五、傳統立軸裝裱工序

小托襯染材料 → 方裁畫心及裁配材料 → 鑲黏材料 → 齊邊 → 定馬口

點 → 扎通天眼 → 翻邊 → 劃馬口線 → 黏馬口紙 → 配覆背紙及包首 → 覆背上板 → 下板 → 蠟砑光 → 剔邊 → 裝天杆、地棍 → 穿繩及繫帶 → 成品

小托：亦稱托心、托畫心、初托、初裱。書畫作品完成送裱前，通常因爲書畫時紙張吸收水分後，產生起皺現象，造成書畫不平整，故裝裱時會先在畫心背面托黏一張空白宣紙，並上板繃平，以利後續工序之進行，此工序稱之。其畫心背後所粘合之紙張稱爲小托紙，又因此張紙張品質之優劣會直接影響畫心之壽命，故亦稱命紙。小托爲書畫裝裱工序中最基礎也最重要之一道工序。通常依畫心厚薄選用不同厚度之紙張小托，畫心薄者命紙就可稍厚一點，反之則命紙需厚一點。原則上調整命紙與畫心之厚度，等同於襯好綾絹材料之厚度即可。小托依上糊於畫心或命紙上之位置不同位分濕托及乾托二大類，其中乾托又分覆托(即一般所稱之乾托)及飛托二種。

1. 濕托：亦稱平托、直托，爲最常見之小托工序，適用於不易走墨、跑色及暈開之畫心。其操作方法:畫心正面向下 → 噴水濕潤 → 刷上漿糊 → 覆上命紙 → 刷平刷實 → 翻面檢視→ 四周上糊 → 上板 →掙平(圖 16)。



1.畫心上糊(一)



2.畫心上糊(二)



3.覆上命紙，刷平刷實



4.翻面檢視



5.四周上糊



6.上板

（圖 16）濕托工序

2. 飛托：適用於輕度脫色、絹本畫心、木刻水印等作品。工序：漿糊刷於命紙正面上→畫心正面朝上覆在命紙上→以乾淨豬鬃毛刷刷平→翻面刷平、刷實→再翻面檢視→四周上糊→上板掙平。飛托因毛刷會直接接觸到畫心，故少用。
3. 覆托：又稱搭托，即一般所稱之乾托，適用於易走墨、跑色、暈開之畫心。其操作方法：畫心噴少許水，捲起悶潤→命紙正面上糊→命紙下方置入吸水紙吸水(亦稱撤潮) →畫心正面向下打開整平→命紙上糊面覆於畫心背面，刷平、刷實→翻面檢視→四周上糊→上板掙平。

上述三種操作工序中濕托因含水量最多，故用糊最淡，利於日後揭裱。又因濕托操作工序最簡單且顯色效果最佳，故小托時可以濕托就不要乾托。

方裁：又稱裁方、四裁、方心，即將已上板掙平之畫心裁直、裁正。其法係將上板乾燥掙平之畫心揭下，先裁一長邊，再以此邊爲基準，上下對翻對齊，定另一未裁之長邊寬度，裁去多餘的紙張，再將此二邊左右重疊對齊、定點，展平畫心，依定點位置裁去剩餘二短邊。

裁配鑲料：就是將已托染上板掙平之綾絹等材料揭下，依據畫心大小、顏色進行裁配材料之工序。材料尺寸及顏色之選定，應由收藏者與裝裱師依畫心內容共同商定。《裝潢志》:「…而賓主定當預爲酌定裝式彼此意愜，然後從事則兩獲令終之美。」一般天地(上下對應位置之材料)高度比約爲 3：2，左右二邊寬度視畫心及材料顏色決定，畫心色深者，邊可寬可窄；畫心色淺者，邊之寬度應適度縮小或顏色不宜過深。傳統上以能突顯畫意爲主，多以淡雅爲主要之搭配。

鑲粘材料：將裁配好之材料鑲粘於畫心四周之工序稱之。鑲粘順序爲畫心四周先鑲粘二長邊，再鑲粘天地。爲免將來重裱時畫心及材料被裁去而造成損失，可在畫心及材料之間鑲粘一細窄約 3-5mm 之紙條，1/3 寬度粘在畫心上，1/3 寬度粘在材料上，留出紙條中間 1/3 位置，以利將來重裱時裁切用，此讓畫心與材料之間有一緩衝之區域之紙條稱爲距條（圖 17），亦稱助條、局條、出助、出距、襯條或讓距，紙條之顏色以淡雅不影響畫意且不易褪色爲主，以免干擾畫心意境，明代時已出現含距條之裝裱《裝潢志》〈襯邊〉一節即有記載：「補綴既完，用畫心一色紙，四周飛襯出邊二三分許，爲裁鑲用糊之地庶，分毫無侵於畫心」。



（圖 17）距條(畫心四周白色部分)

齊邊：即將鑲好材料的裱件作品二側定寬度裁齊之工序稱之，如此，作品捲起才會平齊。

定馬口點：於天地外側，由外向內定水平點，以作爲將來覆背下板後裝天杆地棍之基準點。此法係將齊邊作品之二長邊左右重疊對齊，上馬口點距天頭外側 2 公分，下馬口點距地腳外側約 6 公分打點。

扎通天眼、翻邊：將定好馬口點之作品展平，由下往上捲起，兩側撞齊，距二邊外側約 3-4mm 處扎眼，展平後以針錐在作品背面在點與點之間畫線，將邊向後翻起，上糊粘平並壓實。如作品未做翻邊

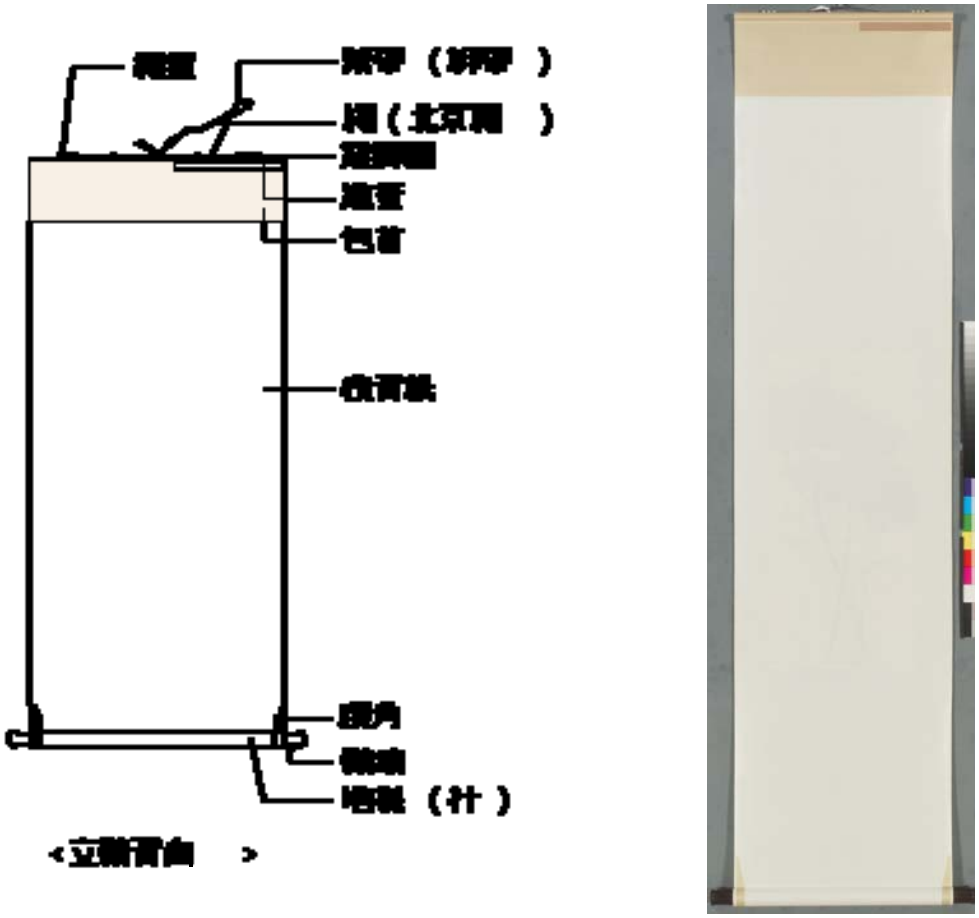
動作，則將來作品舒捲收藏時，材料外側易走絲掉線。此工序亦稱折邊、轉邊。

劃馬口線、黏馬口紙：將翻邊完成之作品展平，於左右二側馬口點處劃一直線，並向材料正面翻折，於翻折處後面黏貼馬口紙(上馬口紙約2寸，下馬口紙約6寸)，以利於將來包天杆地棍用。

配覆背紙及包首：包首係作品背面上端高約8寸之絲織品（圖18），其作用是保護作品收捲後，於拿取過程中避免因磨損而達到保護作品的目的。裱件如有做包首，則收捲後看起來高雅精緻。一般掛軸包首多用絹(常見)及綾(少見)，顏色無一定之規定。色淺，雖淡雅但易髒；色重，則須注意避免影響天頭正面上端可能會有深色影子出現。覆背紙係由二層宣紙組成，厚薄依裱件作品而定。大件作品可稍厚，小件作品可薄一點。選用二層宣紙而不用一層較厚紙張來覆背，其目的有二，一爲調整紙張厚薄不勻，避免產生將來作品展掛時拉力不均現象之產生；二爲因爲使用二層宣紙，第二張宣紙可以掉頭旋轉 180度，可以錯開簾紋，彌補紙張簾紋處纖維較少之情形發生。另須注意如果畫幅過長，覆背紙需接紙時，宜避開人物臉部。

覆背上板、下板：將包首及覆背紙黏貼於作品背面，並貼上題簽及護角之工序即稱爲覆背，又稱覆活。此工序用糊較小托爲濃，而用糊之濃淡由裝裱人員依自己之習慣自行拿捏，通常以糊刷刷上漿糊時可以看見刷痕爲度，但天氣潮濕時糊宜濃些，乾燥時則可淡一點；紙薄，糊可淡一點，紙厚，糊宜稍濃。覆背上板掙平時間通常需二周以上爲佳。畫越大，上板時間宜拉長。因爲上板時間長，作品經過反覆收縮膨脹，減弱纖維對水分的敏感度，另增加其尺寸安定性，下板後作品較易平整。《裝潢志》〈上壁〉：「停壁愈久愈佳，俾畫歷陰晴燥潤，以副得心應手之妙。」故上板時須注意不宜使作品乾燥過快，以免因收縮過於劇烈而產

生作品開裂等問題。下板時須以氣候乾燥時爲之，如於氣候較潮濕時下板，則作品完成後較易翹曲。《裝潢志》〈下壁〉:「上壁宜潤，貴其滋調，下壁宜燥，庶屏瓦患，潤燥失宜，優劣繫焉。」



（圖 18）包首位置圖

上蠟、研光：又稱研活。裱件下板後經打蠟，並用研石推研，此工序稱之研光。其目的有二：一爲增加光滑度、減少覆背紙對畫心之摩擦。立軸因需捲起收藏，如覆背紙未經研光，紙張硬挺、粗糙，捲舒時，易摩擦到畫心造成畫面顏料之磨損，此種現象以對聯及重彩畫最爲明顯，常常可以看到裱件作品背面有正面書畫之痕跡，此非書畫家功力深厚，力透紙背，實爲裱件作品未上蠟研光，致收捲時，因覆背紙對畫心摩擦，將顏料帶至覆背紙上所致（圖 19）。如使用較粗糙之紙張覆背，此種現象將更爲明顯。二爲增加裱件柔軟度及密實度。裱件經研光後，會因裱件紙層之間的空隙減少，致厚度較薄。

增加密實度，裱件會較柔軟、不硬挺，利於舒捲保存。上蠟時須注意上蠟方向須平行立軸長度方向，以免因有小沙子橫向上蠟造成橫向刮痕，舒捲後易造成摺痕，甚至引起作品斷裂。



（圖 19）裱件未上蠟覆背紙摩擦正面將顏料帶至背面

市面上常見的蠟有三種：

（一）石蠟：亦稱白蠟，即一般製作白色蠟燭之材料，爲一種碳氫固體混合物，得自於石油，無色或白色，呈半透明狀，有油膩感較粘手，如畫心顏料不夠牢固時，易將顏料粘走，造成畫意之減損，因較粘故適於各種紙張上蠟。

（二）蜜蠟：亦稱蟲蠟或蜂蠟。是將蜂巢加溫後而取得之黃色蠟，經漂白脫色後即成爲所謂的晒白蜜蠟，或淡黃色黏著性之蠟，易粘。但以此種蠟上蠟研光後，裱件作品較柔軟。

（三）川蠟：亦稱白蟲蠟，係自白蠟蟲分泌物提煉而來，因多產於四川，故稱川蠟。此蠟清爽不粘手，適於立軸上蠟用。

除了蠟種影響研光品質外，研石粗細及覆背紙種類亦會影響研光品質。研石一般採用質硬易於手握的石頭，研光面須先加工磨平，不可過粗或過細。過粗，不但無法將蠟帶入紙中，更會將蠟及覆背紙纖維磨損；太細，則無法將蠟帶入紙中。另古籍中曾記載以連史紙作覆背紙最外層，取其易於受蠟且研光後極爲細緻光滑，爲覆背之最佳材料，此乃因其纖維細短，紙質細緻所致。但連史紙遇水易

破，非經驗老到的裝裱師不易勝任，惟依筆者經驗，如不使用連史紙，可用宣紙，但砑光時可多砑幾次或砑完後，再用更細的砑石再砑光，其光滑細緻之程度不亞於使用連史紙之效。另砑光時須注意有重疊鑲粘之處，需多砑幾次以減少厚度落差，收捲時裱件整體密實，較不會有捲收時兩側緊實而中間虛空之情形發生。

剔邊：將兩側多餘的覆背紙，以針錐劃線剔除之工序稱之。剔完邊後再用砑石將剔邊處之毛口砑平，可使毛口處平貼，剔邊以覆背紙重疊翻邊處 1/3 爲度。

劃馬口線：主要是將未覆背前之馬口線位置再確定一次，因爲覆背時可能因爲刷的力量或用糊等不均情形，造成馬口線不直，故需再確定一次，以免天杆地棍安裝歪斜。

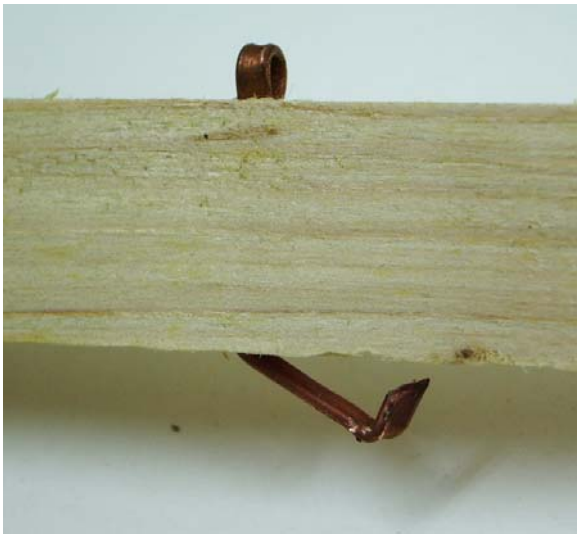
裝天杆地棍：天杆地棍材料以不泛油、重量適中爲宜。泛油易污染裱件作品，過重展掛時易對裱件作品造成拉力過大而變形。過輕，則無法使裱件作品展掛平整。傳統上，使用杉木(福州杉、福杉)取其重量及密度適中，且有香氣又不泛油。天杆長度同裱件作品寬度，二端以顏色及材質同包首之材料包封，不使木材端部露出，影響美觀。裝釘雞腳圈(銅環、銅鼻)之位置，如裱件作品窄，釘二支雞腳圈即可，位置爲天杆長度 1/3 處；如裱件較寬，則分別距兩側端部 1/9 及 1/3 處釘四支雞腳圈。雞腳圈材質以銅製爲佳，如爲鐵製，則生鏽後易將穿繩甚至天杆銹斷（圖 20）。通常雞腳圈之製作係將銅條敲扁後再彎成單腳或雙腳之雞腳圈，以單腳較常見（圖 21）。裝雞腳圈時，其腳需穿過天杆並倒插入天杆內（圖 22），以確保可以將裱件掛起不脫落，以免傷畫。地棍直徑不宜過小，過小則收捲後，畫心受彎曲力量大，日久易傷畫。常見舊畫下方橫向摺痕較上方多，就是因爲地棍過小，下方受彎曲力量過大，日久造成摺痕（圖 23）。但如一昧加大直徑，則需考慮是否會因爲過重造成對作品拉力過大而傷畫，通常直徑 1.4~1.5 寸較適當。



（圖 20）鐵製雞腳圈因生鏽而鏽斷穿繩



（圖 21）雙腳雞腳圈及單腳雞腳圈



（圖 22）雞腳圈倒插入天杆

掛繩：即將圓形棉繩穿入雞腳圈內，此棉繩亦稱縧繩、掛繩、畫繩、栓縧或北京繩。以有棉心，並外圍包覆一層棉線爲佳，且因棉繩彈性小，不易因掛久而造成穿繩越掛越鬆。穿繩穿好後線頭以絹條包黏，此絹條稱爲繩箍或封

箍（圖 24）。



（圖 23）地棍過小致作品下方摺痕較上方多



（圖 24）繩箍

繫帶：又稱扎帶或綁帶、畫帶、御帶。是裱件收捲後，用於捆扎裱件的一種扁形絲帶（圖 25）。繫帶宜扁不宜圓，顏色宜淺不宜深。如用圓形繫帶，收捲綁札後易使作品中央受力而有壓痕，日久甚者將裱件作品天頭處壓裂（圖 26）。不使用深色繫帶則是避免因深色褪色污染裱件作品。



（圖 25）淺色綁帶



（圖 26）圓形綁帶日久有壓裂天頭之虞

六、掛軸之收展及收藏

掛軸裝裱完成後，不宜隨即收捲，宜展掛一至二天，除可以觀察檢視裱件作品是否裝裱上有無問題外，並可審視裱件作品整體品質及利於作品伸展。作品展掛時以二人操作爲佳，一人以手指穿入掛繩，另一人雙手握住軸頭慢慢將裱件展開。如爲平軸裱件，則以食、中指或食、拇指夾住地腳二側，由另一人展開掛畫，展開方式同上述，並由一人將作品掛於牆上，另一人以手托住地棍，將作品緩緩展開；如僅有一人操作時，則先以畫叉頂住掛繩直立舉起，另一手含住地棍，將畫掛上牆後再緩緩將作品展放。觀賞作品時最忌以手自裱件作品背面托住畫心觀看，因如此的觀看動作會造成作品產生摺痕。收捲裱件作品時如爲二人收捲，則一人雙手分別握住地棍及軸頭，俟另一人將畫取下後再將作品收捲，收捲完畢後，左手握裱件，右手握住軸頭，鬆轉裱件對齊邊際再稍捲緊，將扎帶扎綁作品即可。如僅一人收畫，則一手輕握地棍，一手轉握軸頭，收捲至適當長度後再以畫叉頂住掛繩取下作品後，移去畫叉再將作品捲起，收捲完畢後，左手握裱件，右手握住軸頭，鬆轉裱件對齊邊際再稍捲緊，將扎帶扎綁作品即可（圖 27）。如爲平軸裱件，則以雙手捲握地棍，收捲至適當長度後再以畫叉頂住掛繩，取下作品後，將畫叉移去，再將裱件作品捲起收捲，完畢後將裱件直立放於桌上，左手握裱件右手按住地棍一端，鬆轉裱件對齊邊際再稍捲緊，將扎帶扎綁作品。一般立軸作品展掛以不超過一個月爲佳，如超過一個月，易使作品因展掛過久致產生永久變形。收捲裱件作品時須注意氣候宜乾燥，以避免因水氣包含於作品中日久易產生褐斑（Foxing）。收捲好之裱件宜以畫套(亦稱帙)裝包裱件或放置於木盒(梧桐木盒)中（圖 28）。裱件作品放置於木盒中除木材可調節溼度變化外，亦可減少作品碰撞及避免蟲害之傳播。



左手握地棍，右手捲起作品



以畫叉將畫頂住取下



將裱件上方朝下，移去畫叉



左手握地棍，右手捲作品



將畫捲好後綁緊綁帶

（圖 27）立軸收捲說明



（圖 28）放置裱件作品之木盒