

中國美術分類全集

中國竹木牙角器全集

1

竹刻器



中國竹木牙角器全集編輯委員會編

中國美術分類全集

中國竹木牙角器全集

1

竹刻器

圖書在版編目 (CIP) 數據

中國竹木牙角器全集·竹刻器 / 《中國竹木牙角器全集》
編輯委員會編—北京：文物出版社，2009.8
ISBN 978-7-5010-2735-4

I.中... II.中... III.①雕刻—中國—古代—圖集②
竹刻—中國—古代—圖集③竹刻—中國—古代—圖集 IV
K879.32

中國版本圖書館CIP數據核字 (2009) 第036786號

中國美術分類全集

中國竹木牙角器全集

第1卷

竹刻器

中國竹木牙角器全集編輯委員會 編

出版發行者 文物出版社

(北京東直門內北小街二號樓)

本卷主編 劉岳

責任編輯 郭維富 段書安

製版者 北京文博利奧印刷有限公司

印刷者 文物出版社印刷廠

經銷者 新華書店

二〇〇九年八月第一版第一次印刷

書號 ISBN 978-7-5010-2735-4

印張 二一

定價 三四〇圓

版權所有

中國美術分類全集總論

啓

地



中華民族的文化，從時間久遠來講，已有五千多年歷史，這是中外人士都知道的；從覆蓋的面積來講，可有若干萬平方公里的區域，也是中外人士都已看到的；若從它的構成因素來講，恐怕了解的人士就比較不太多了。

無論研究中華文化史或欣賞由此文化所構成的美術作品的人，沒有不驚嘆它的燦爛、豐富而有應接不暇之感的。如果探討其原因所在，就會理解到絕不可能僅僅是某一時代、某一地區、某一民族所能獨自創造完成的。中國是個多民族的國家，各族之間自古即隨時隨處，互相習染、互相融合，才有現在所見的驚人燦爛的文化及其成果。

世界歷史上有不少幾千年前已建立的文明古國，但至今已不存在或雖仍存在却曾中斷過一段時間的并不少見。而我們中國則綿延數千年歷史未曾中斷，甚至某個事件的日期，古史書上的記載可以和出土文物銘刻相吻合。中國的歷史長河中，雖也曾有些小段為某些兄弟民族掌了政權，但他們都是中華民族家庭的組成部分，沒有割斷中華文化傳統，所以說中華文化是五千多年綿延未斷的文化，可稱當之無愧的。

幾年前，中央宣傳部組織了衆多的文化、文物工作的專家，編成《中國美術全集》六十冊。出版以來，讀者眼界大開，這六十冊書起到了現有的任何博物館及任何文化藝術史的論著都無法取得對人民的啓發、教育作用。事實很簡單，無論哪個博物館，哪部研究、介紹這類學術的著作，都不可能同時擁有這些陳列品和實物的直觀插圖，凡有過閱讀、研究這類書籍的人都知道，讀千百字的文字說明，不如看一眼實物，那麼能一次瀏覽這些圖片，豈不「勝讀十年書」！

現在我國文化、教育事業隨着經濟的發展而不斷地擴充、提高。文史書籍的搜集、重印，以及從種種角度加以整理傳播，已取得普及與提高的極大效果，而美術方面也不容無所擴展、充實。由于原六十冊的內容難以盡納各個時代的代表作品，而且新發現的文物珍品也有待補充。更有些近、現代的優秀作品，反映中國文化藝術新發展的，過去還未及選編，現在亦應納入。于是領導上再次組織群力，在以前六大冊的基礎上翻成幾倍，編為《中國美術分類全集》，預計約有三百餘冊。這部新編巨著中，藝術種類雖然變動不大，但在每一種類中并非只數量加多，重要在盡力增加具有代表性的名品。

本書所收各類藝術名品，以國內、境內公、私所藏為主，國外、境外藏品中最重要的名品具有代表性的，也酌量收入。至于近期最新發現以及最近出土的，由于編輯印刷工序關係未及補充，俱有待于續編工作。

這部巨著成書，我們雖然足以自慰，但從中華文化中美術類的全部來說，還有很大的距離，希望本書的讀者，尤其是世界的廣大專家，能把它看成是中華文化中美術部分的扼要介紹，才較符合實際。現在我們全體工作人員共同敬願廣大讀者予以指正！

中國美術分類全集領導工作委員會

總顧問

鄧力群

主任

王忍之

副主任

龔心瀚

于友先

劉忠德

房維中

劉積斌

常務副主任

許力以

委員

啟功

廖井丹

高明光

張文彬

謝辰生

中國美術分類全集總編輯出版委員會

總編輯 啟功

常務副總編輯 趙敏

副總編輯 邵宗遠 劉玉山

張國生 吳士餘

委員

(按姓氏筆畫為序)

于永湛 王朝聞 王樹村 王琦 王伯揚 艾中信 朱家潛 沈鵬

李學勤 李書敏 宋鎮鈴 金維諾 周誼 林文碧 吳士餘 吳成槐

吳鵬 馬承源 段文傑 俞偉超 邵宗遠 姚鳳林 陳允鶴 陳宏仁

孫振庭 奚天鷹 啟功 寇曉偉 張仃 張國生 常沙娜 許力以

清白音 楊伯達 楊牧之 楊新 楊瑾 楊純如 趙敏 趙志光

趙貴德 鄧白 樓慶西 劉玉山 劉振清 劉建平 劉慈慰 樊錦詩

閻曉宏 謝稚柳 關山月 羅哲文 龔繼先

一九八六年至一九九七年期間曾任《中國美術分類全集》領導工作委員會、

總編輯委員會的副主任、總編輯、副總編輯及編委名單如下：

領導工作委員會 副主任 吳作人 劉杲

委員 袁亮 張德勤

總編輯委員會 總編輯 邵宇

副總編輯 陳允鶴 楊瑾 龔繼先

委員 古元

中國古代竹刻藝術發展概述

劉 岳

中國是竹類資源最為豐富的國家之一，在南至海南島，北達黃河流域，東起台灣，西迄西藏錯那和雅魯藏布江下游的廣大地域內都有竹類分佈^{〔一〕}，而歷史上其分佈範圍可能更廣。據考，由於氣候變冷與人類活動等因素，「自五千年前的仰韶文化以來，竹類的分佈的北限大約向南後退緯度一—三度。」^{〔二〕}漢以前，地處長城以北的西河美稽（今內蒙古准格爾旗西北）還有竹生長^{〔三〕}；黃河中下游渭河平原的整屋（今陝西周至縣東）、鄂（今陝西戶縣北）一帶產竹量多質優，經濟價值很高，《史記·貨殖列傳》曾謂：「渭川千畝竹……其人皆與千戶侯等」，自漢代起那裡就成為官營竹園之一，設官管理，稱司竹長丞；太行山東麓淇水流域的淇園（距今河南淇縣西北一七·五公里），先秦時享有盛名，相傳商代即為官屬竹園^{〔四〕}，《詩·衛風·淇澳》詠之：「瞻彼淇澳，萋竹猗猗」^{〔五〕}，漢元封二年（前一〇九年）、河平元年（前二八年）兩次用淇園竹堵塞黃河決口^{〔六〕}，到東漢初河內太守寇恂還可伐竹「為矢百餘萬」^{〔七〕}，可見其地產竹之多。不過，北魏時期，淇園似已衰敗，酈道元行經此處，曾感歎「通望淇川，無復此物（竹林）」^{〔八〕}。至唐時新興的河內（今河南沁陽縣）官竹園已取代淇園的地位，成為北方的又一處重要經濟林區^{〔九〕}。

正因分佈廣泛，資源豐富，國人也成了最早認識且最善於利用竹的民族。據考古發現，距今一萬年前長江中下游和珠江流域的原始人類已開始栽培和使用竹類^{〔一〇〕}。南朝宋人戴凱之所編《竹譜》記載了四十多種竹名及其性狀，而到了元人李珣的《竹譜》中，這個數字增加至三百三十四種。在對竹的認識不斷深入的過程中，竹也逐漸滲透到人們生活的方方面面。「斷竹，續竹，飛土，逐肉」，這首《彈歌》描述先民以竹製獵具捕獵的場景，是早期以竹為器的生動描述^{〔一一〕}。而進入歷史時期，不論是修造建築、製造交通工具，還是用



插圖一

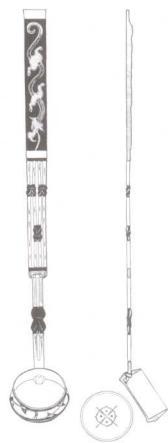
作生產、生活用具，乃至飲食、服飾、樂器、文具等領域，竹的身影無處不在^{〔二〕}。甲骨文中「箕」、「筭」、「箠」等字均從「竹」^{〔三〕}，到了《說文解字》的時代，「竹」部已發展出一百四十多字，大多為日常生活用具名。文字的孳乳從側面表明了竹用之廣。而據晉人郭義恭臚列：「廣人以竹絲為布，甚柔美；蜀人以竹織履；可製箴編篋為籬篋；斷材為柱，為棟，為舟楫，為桶斛，為弓矢，為筥、盒、杯，為箔、席、枕、几，為笙、簧樂器；實可服食，汁可療病，筍可為蔬。其中恒多，莫可枚舉。」^{〔四〕}所指雖為交廣見聞，卻未嘗不可視為對竹之用的一個總體性概括。

而在以上種種不同功用下產生的竹製器物，慢慢增加了技術與審美方面的因素，於是這也就成為傳統最富特色的工藝門類之一——竹刻發展的嚆矢。

孕育期——明中期以前竹文化的積澱與竹刻藝術的緩慢演進

竹材易朽，史前期實物留存無多。據考古資料，目前已知最早的成形竹製品，為江蘇常州新石器時代早期（約一〇〇〇〇—四〇〇〇年前）的矛形竹器，以長形竹片製成，一端尖圓，一端平齊，鑽有圓孔^{〔五〕}。晚此之竹製品則以編織物為主。如西安半坡遺址中，曾發現陶器底部有竹編織物痕跡^{〔六〕}，而吳興錢山漾下層等長江流域遺址所出土的竹編器具已具有相當的精巧性^{〔七〕}。

春秋戰國時期的竹製品可以原屬楚國控制範圍的湖南、湖北、河南部分地區的考古發現為代表。其數以千計，品類亦較多樣，既有喪葬用大竹席、竹簾、竹網，日用器具竹筥（插圖一）、竹簍、竹籃、竹扇、竹席、竹筥箕、竹井圈、竹筒、竹夾、竹鼎蓋等，用作兵器的竹弓、竹矢杆、竹矢箠、戈矛的「積竹」柄^{〔八〕}、肩輿與車輿之構件，用作文具之竹筆桿、竹片、小竹筒，及排簫、篴、笙、竹相等，達二十六種^{〔九〕}。特別精美的還有髹漆裝飾，如江陵望山一號墓與九店四一〇墓出土的竹筥、馬山一號墓出土的竹扇等，箴細而薄，編做矩紋內填小十字形紋樣，漆色紅黑相映^{〔一〇〕}，而湖北鄂城百子畝三號墓出土的一件竹



插圖二

筒與長沙瀏城橋一號墓出土的矢箠上，還分別漆繪獸紋、雲鳥紋，比簡單的幾何裝飾更為醒目^{〔二二〕}。尤為引人注意的是江陵拍馬山十九號墓出土的三個帶蓋竹卮，通體髹黑漆，配有雕成獸蹄狀的底足^{〔二三〕}，被認為是「竹雕」之濫觴^{〔二四〕}。而二〇〇七年在江西靖安李洲坳發現的一處春秋中晚期（距今約二五〇〇年）墓葬中，出土了包括竹筥、竹席、竹扇、竹勺等品種的竹木器數量達一四四件，是目前所見受楚文化影響而擁有發達竹工藝的南方青銅文化的最新例證之一^{〔二五〕}。

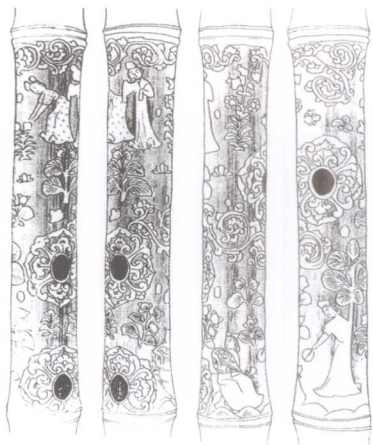
而為以往竹刻研究者所公認的「現知較早有高度文飾的實物」^{〔二六〕}，還是長沙馬王堆一號墓出土西漢早期的二件彩漆竹勺（圖一、插圖二），雖器表髹漆，但因竹胎運用了浮雕與鏤雕技法，故多被取作竹刻的珍貴例證。

在此後漫長的歷史時期裡雖然文獻中不乏筇竹杖^{〔二七〕}、蘄簞^{〔二八〕}等工藝名品的記載，但堪稱竹刻藝術品者卻不多見，而流傳實物更可說少之又少。

據《南齊書》載，齊高帝（四七九—四八二年在位）曾以「竹根如意」賜明僧紹^{〔二九〕}，這是文獻中所見最早的竹製圓雕器物。北周庾信有「野爐燃樹葉，山杯捧竹根」的詩句^{〔三〇〕}，或同樣為以竹之地下莖為材料製作的酒具。

關於唐代竹刻的記載，以北宋郭若虛《圖畫見聞志》中所記德州刺史王倚家藏筆管為最著，其上刻《從軍行》詩意圖，「人馬毛髮，亭台遠水，無不精絕」，其畫「向明方可辨之」，已似微雕，云「用鼠牙雕刻」^{〔三一〕}。而實物則有江西南昌出土的竹根俑，造型粗樸，腳用竹根，身用竹莖，頭髮、左手另用竹簽插入^{〔三二〕}，是已知最早的竹製圓雕人物。日本奈良正倉院則藏有最早的傳世竹刻品——留青「尺八」，器表留青筠作陽文，有仕女、樹木、花蝶等，純為唐風^{〔三三〕}（插圖三）。

至宋則終於有了第一位載名典籍的竹工匠人詹成：「詹成者，宋高宗朝匠人，雕刻精妙無比。嘗見所造鳥籠，四面花版，皆於竹片上刻成宮室、人物、山水、花木、禽鳥，纖細具備，其細若縷，而且玲瓏活動」^{〔三四〕}。實物則只見寧夏之西夏陵出土竹雕殘片，浮雕人物，技巧熟練，推測「是盤類邊緣裝飾中的一段」^{〔三五〕}。其產地尚待考證（插圖四）。



插圖三



插圖四

而元人楊瑀記「家藏竹龜」，「首尾四足，皆他竹外來者。竅小，兩頭倍大，可轉動而不可出，故用縱橫之竹，紋理顯然。背載三截碑牌一，兩側有轉軸十，亦外來之軸。首大腰細，不知何法得入。偏叩匠者，莫能曉所謂。特以鬼工稱之。」至於時代，他認為「乃古人以老竹片所製」^{〔三三〕}。

通過上引實物與文獻例證不難發現，在這一發展階段，除了那些窮工極巧、神乎其技者外，竹製品還難以得到文人士大夫等上層人士的關注。其囿於實用，以批量產出面目雷同的作坊作業為主，精緻的作品、著名的竹人、集中的產地都還不能形成規模，因此難以被稱為一個歷史意義上獨立的工藝門類。我們可以借用兩個傳統文學批評的術語來概括孕育期的竹刻發展——「串珠」式和「草蛇灰線」式的，其發展脈絡若隱若現、時斷時續，但卻始終在民間保持着旺盛的成長力，並為其自身的勃興準備了條件：首先，竹刻的各種技法，如圓雕、浮雕、陰刻等，甚至為其獨有的留青陽文法等都已賅備，且初步成熟。更為重要的是竹文化的積澱越來越深廣，而竹的象徵意義也日益豐滿^{〔三六〕}，尤其是其「不剛不柔、非草非木」^{〔三七〕}、堅挺、長青、中空、分節等自然屬性經過傳統思維模式轉化後，被比附於士人最高的人格理想「君子」，於是竹具有了「剛、柔、忠、義」和「本固、性直、心空、節貞」等儒家式美德——「竹之於草木猶賢之於眾庶」^{〔三八〕}；另一方面，為文人們所熟知的王徽之「不可一日無此君」、蘇東坡「無竹令人俗」的宣導，以及「竹林七賢」、「竹溪六逸」等故實，又投射着道家式的自由精神，而儒道互補的二元結構，恰是古代知識分子的眾趣人格模型，可以說，竹完美地體現了這種看似矛盾實則和諧的生命律動，其意涵也深深植入一般知識人的精神世界。竹文化的影響流衍至文學、繪畫領域，詠竹的詩篇汗牛充棟，以畫竹名世的畫家亦代不乏人。因此，直接取竹為材製作工藝品必然會得到更多關注，當量變的積累到達一定程度時，竹刻的迅疾發展也就是順理成章的了。

勃發期——明晚期以嘉定地區為中心的竹刻藝術的興起

明代中葉正德（一五〇六—一五二一年）、嘉靖（一五二二—一五六五年）以來，竹刻獲得了長足的發展。金元鈺所撰《竹人錄》中推為開宗立派的祖師朱鶴、濮仲謙等，聲譽之隆，絕非孕育期之詹成等可比，「隨後或父子相傳，或師徒授受，或私自仿效，習之者眾，竟形成專業」^{〔三九〕}，載名典籍的竹刻家達二三百人之多，與此前千年史料寥寥的局面相比，真有天壤之別。雖然《竹人錄》、《竹人續錄》等系統專書時代偏晚^{〔四〇〕}，但竹人軼事與竹刻名跡自晚明即不斷見諸各種筆記文集、方志里乘，卻也是不爭的事實。「歷史」對竹刻工藝的「前倨後愛」未免突兀，這當然應該歸因於史料留給我們的印象。早就有西方理論家反思過歷史寫作的局限，我們自不必如某些新歷史主義者般強調「歷史的文本性」^{〔四一〕}，但從某種意義上說，歷史確「是被記錄下來的事件」^{〔四二〕}，故撰史者當時時警惕——也就是說朱、濮等人並非從天而降，他們是自民間工藝環境中生出的代表，而竹刻在明代中晚期勃興式的發展也只是一個工藝傳統的水到渠成而已。

我們感興趣的是發生這種轉變的原因。一個可能的原因是竹刻在嘉定（今屬上海市）等地生根發芽，成為地方特產，而國人歷來最重鄉土，故而得到當地有識之士大力宣揚，自是理所當然^{〔四三〕}。更重要的原因則與社會演進，商品經濟萌芽，思想禁梏鬆動，市民文化興起，某些知識分子價值觀趨向多元有密切關係。關於明代中晚期社會經濟方面的變化，中外學者已有大量研究，本文限於篇幅，只能舉出商業的發展帶動商人地位的提昇，士、商身份的消長，如多米諾骨牌引起連鎖反應，「明清社會結構的最大變化便發生在這兩大階層的昇降分合上面」^{〔四四〕}。「四民」的界限有時已難以劃清，「四民不分」或「四民相混」成了這時的一個重要社會現象。「工」的地位也有相應提高。《松窗夢語》的作者張瀚在記述自己遊歷「燕中」的見聞時，特別提出「睹百貨充溢，寶藏豐盈，服禦鮮華，器用精巧，宮室壯麗」，而「此皆百工所呈能而獻技」^{〔四五〕}，高度肯定了工匠們對社會繁榮的貢獻。而其人有時「且與縉紳先生列坐抗禮焉」^{〔四六〕}，甚至還有聯姻之事發生^{〔四七〕}。「公安三袁」之

一的袁宏道就曾慨歎：「古今好尚不同，薄技小器，皆得著名」，那些工藝佳品，「士大夫寶玩欣賞，與詩畫並重」，而「當時文人墨士名公巨卿，炫赫一時者，不知湮沒多少，而諸匠之名，顧得不朽」^{〔四八〕}。著名的文人張岱更是指出看重這些工匠的理由是「蓋技也而能近乎道矣」^{〔四九〕}。透露出的是一種舊的等級觀念被打破後的樸素的人本主義思想：

「則天下何物不足以貴人？特人自賤耳」^{〔五〇〕}。約與社會思潮的轉變同時發生的是工匠經濟

依附關係的弛懈，明政府規定的輪班赴京服役的二十餘萬班匠，到嘉靖時已有約百分之八十通過折銀的辦法獲得了工作的自由^{〔五一〕}。這些匠戶現實處境的改善，無疑進一步促進了工藝

創造的能動性。階層壁壘的打破對居於上層的「士大夫」^{〔五二〕}觸動最大，雖然思想領袖王陽

明早有「古者四民異業而同道，其盡心一也」^{〔五三〕}的教化，但他們面臨的身份認同危機還是

前所未有的。一方面科舉之途壅塞，據顧炎武估計，明末全國生員有五十萬^{〔五四〕}，而明初不

過三—六萬，但科考錄取率卻不斷下降，以鄉試為例，嘉靖以後降至百分之四以下^{〔五五〕}，這

意味着有百分之六十至百分之七十的生員只能以此身份終其一生。另一方面，捐納入仕的方便之門卻洞開，因此「棄儒就賈」的情況頗不鮮見^{〔五六〕}。而從商之外，更多士子的人生選擇

趨向開放與多元，他們將才智與精力用於那些「不急之務」，與世風相鼓蕩，就成了消費時

尚的引領者，如《長物志》之類大量指導手冊就是例證^{〔五七〕}，其中充斥的雅俗判斷，則不乏

對那些暴發戶兼模仿者的嘲諷和嗤笑，也表明至少話語權還在士的掌握中。這從他們對竹人

的描述中也可見一斑，不論朱、濮，大多被刻劃成身懷絕技道德高尚的隱士，和那些懷才不

遇的士子並無二致，我們從中自然看到了「滿街都是聖人」^{〔五八〕}的陽明遺澤，但其間的取捨

其實依然嚴格地被把握着，進入「歷史」的始終都是幸運兒。

具體到竹刻而言，士大夫的促進作用極為明顯。竹材價賤易得，不似金玉，其文化

內涵須由士大夫給以鼓吹、傳揚，其創作更需士大夫贊助。而有些士人，像「嘉定四先

生」之一的李流芳（一五七五—一六二九年），在書畫之餘能以刻竹自娛^{〔五九〕}，錢大昕

（一七二八—一八〇四年）、吳曆（一六三二—一七一八年）、惲壽平（一六三三—一六九

〇年）等亦曾偶爾刻竹^{〔六〇〕}，而筆者據《竹人續錄》統計，其所錄清代竹人中有十七人具



插圖五

諸生身份，佔總人數百分之二十二以上^{〔六二〕}，他們的親身參與實為此種工藝加分不少。可以說，正是在他們的大力推動之下，竹刻的藝術性才能不斷提高，在各項藝術中的地位方有進躡之機，並能影響玉、牙、木等相關門類，也才有可能自日用竹工藝中分化出藝術化的竹刻創作。我們以下的敘述即圍繞後者展開。

若論竹刻則必自朱鶴始。雖然《竹人錄》將創始之功盡歸於他，顯系誇大之辭，但朱鶴為嘉定地區竹刻有影響力的先驅之一，當不成問題。鶴字子鳴，號松鄰，本安徽新安人，宋時遷居江蘇華亭，又六世始舉家東徙嘉定。約生於弘治中期（一四九七年前後），卒於嘉靖中期（一五五〇年前後）^{〔六一〕}。工行草繪畫，通篆學印章。曾受聘為松江大族陸深（一四七七—一五四四年）門下館師，與劇作家鄭若庸等相友善。精於雕刻工藝，有人以為他身隸匠籍^{〔六三〕}。以刻竹為主，兼刻犀、牙^{〔六四〕}。其聲名「晚年始噪」^{〔六五〕}，「所製簪匣，世人寶之，幾於法物，得其器者，不以器名，直名之曰朱松鄰」^{〔六六〕}，故王鳴盛《練川雜詠》有句云：「玉人雲鬢堆鴉處，斜插朱松鄰一枝」^{〔六七〕}。有人得其手製竹罌，便欣喜地名齋堂為「竹罌草堂」^{〔六八〕}。而其竹刻品似以簪、匣、冠^{〔六九〕}等日用為主，較之後世多與文人生活有關的器具頗有不同，也反映草創期之特點。朱鶴傳世作品極罕，本書所選松鶴筆筒（圖二）為爭議較少者^{〔七〇〕}。

朱鶴長子朱纓繼承了乃父刻竹家法，而更勝一籌。纓字清甫，一作清父，號小松，生於正德十五年（一五二〇年），卒於萬曆十五年（一五八七年）^{〔七一〕}。世傳其貌古神清（插圖五），高傲耿介，嗜酒放達，能詩，擅小篆、行草，繪畫造詣更高，在嘉定「自縉紳大夫以及鄉黨鄰里，莫不以為有道之士」^{〔七二〕}，因此得與「嘉定四先生」之婁堅（一五六五—一六三一年）、唐時昇（一五五一—一六三六年）及曾官至禮部尚書的徐學謨（一五二二—一五九三年）等相友善，而像李流芳（一五七五—一六二九年）更是可能曾學刻於小松^{〔七三〕}。其雕刻造詣極高，所製竹木雕神仙佛像，「鑒者比於吳道子所繪」^{〔七四〕}，「刀鋒所至，姑無論肌理膚髮，細入毫末，而神爽飛動，若恍然見生氣者」，可惜他「雅矜其伎，不肯輕為人露指」，「須興至始一運斤」，「非經歲月不能得」^{〔七五〕}。故其作品傳世亦少，



插圖八



插圖七



插圖六

但一九六六年上海寶山縣顧村鎮明代朱守誠墓出土的小松款劉阮入天台圖香筒（插圖六），卻為我們提供了一個可信的早期竹刻實例。此器在三·九釐米直徑的竹筒上，合鏤雕、深淺浮雕、陰刻及鑲嵌等工藝於一身，令人歎為觀止^{〔七六〕}。另一件原藏王世襄先生儷松居的歸去來辭圖筆筒（插圖七），風格與前作極似，也應為小松真跡。結合本書所選幾件圓雕器物（圖四—六），則可看出其人物刻畫最具特點：比例短小，眉眼細長彎曲，鼻如蒜頭，而點景之松樹松鱗長圓，滿布樹身，松針成團或半側，山石無皴。

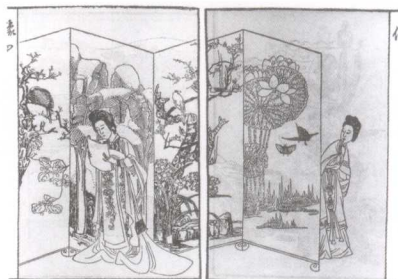
朱纓共有三子四女，第三子^{〔七七〕}稚征繼承了家傳雕鏤技藝。朱稚征，號三松，生於嘉靖三十八年（一五五九年）前後，主要活躍於萬曆年間（一五七三—一六一九年），卒年不詳。亦工繪畫，善遠山淡石、枯木叢竹，尤長畫驢。在竹刻方面精益求精，故作品也不多，他去世不久以後，嘉定當地「好古士大夫所藏真三松製者，重如拱壁，不輕餉人」^{〔七八〕}。

今所見三松款作品卻不少，其中自然真贋難出，本書所選仕女圖筆筒（圖七）及竹根和合二仙（圖九）均為名作，前者更有乾隆題詩稱賞。另一件殘荷洗（插圖八），流傳有序，也較為可信。而窺簡圖筆筒（插圖九），構圖與畫家陳洪綬（一五九八—一六五二年）為《張深之先生正北西廂秘本》「窺簡」一折所作插圖如出一轍，從中可見當時流行的木刻版畫對竹刻等工藝的深刻影響^{〔七九〕}。

三松與祖、父並稱「三朱」，有人認為「嚆城竹刻，自正、嘉間高人朱松鄰創為之，繼者其子小松纓，至其孫三松稚征而技臻絕妙」^{〔八〇〕}，但也有人對「小松出而掩松鄰，三松出而名掩小松」的說法不以為然，而稱朱氏之名「至小松而盛，三松則繼其餘耳」^{〔八一〕}。不論如何，「三朱」所共同探索出的吸收繪畫經驗，或自行繪製粉本，或將畫樣經調整移植於作品上，俾使構圖完整，留白適度的做法，以及「窪隆淺深可五六層」^{〔八二〕}的多層雕鏤技巧，都是開創性的，「為他處所無」^{〔八三〕}，而三松開始收徒傳藝，方使其得以發揚光大，也是不爭的事實。此後嘉定地區工匠「爭相摹擬，資給衣食，遂與物產並著」^{〔八四〕}。竹刻一藝在嘉定地區經「三朱」開拓，繼之者日眾，遂成風氣，流傳不絕，歷數百年發展演變，始終為竹刻史之主流。嘉定與竹刻二者焦孟難離，



插圖一〇



插圖九

揆諸史籍，再無一地可相提並論。

三朱之後，嘉定地區知名的竹人還有侯嶠曾、秦一爵（有的文獻誤作「秦一姐」）及沈氏兄弟漢川、大生，並漢川之子沈兼。其中侯嶠曾出身士大夫之家，其堂兄峒曾為天啟五年（一六二五年）進士，反清領袖，竹刻不過是其餘事，故作品傳世絕少，竹根雕翼獸（圖二八）因缺少對比，未審款識確否。而沈兼與其父曾親隨三松學藝，「盡得稚征刀法」（八五），因此赤壁泛舟圖筆筒（圖九九）雖有款識，但因風格不類，故難定為沈兼真跡（八六）。

這些竹人卒年多已入清，其創作風格自也延續下來，因此明末清初之作品面目有一脈相承之特點，未可判然分開，工藝之發展階段與朝代更迭之政治史不能重合之處多有，不必削足適履，這也是藝術史的常識。

而明代晚期嘉定地區之外，最重要的竹人為濮仲謙。他名澄，仲謙或為其號（八七）。

一說複姓濮陽，略稱濮，籍南京。據錢謙益（一五八二—一六六四年）作於順治二至五年間（一六四五—一六四八年）的詩《贈濮老仲謙》中「君與余同壬午」的自注（八八），可知濮氏生於萬曆十年（一五八二年），卒年當已在清初。史載其人貌不驚人，「粥粥若無能者」，但所製竹器巧奪天工，「一帚一刷，竹寸耳，勾勒數刀，價以兩計」，南京三山街上靠販賣他的作品得厚利者就有數十人之多（八九）。他還不止精通竹刻，「一切犀、玉、髹、竹皿器，經其手即古雅可愛，一簪一盂，視為至寶」（九〇）。其雕刻有獨特面貌，「用竹之盤根錯節，以不事刀斧為奇，經其手略刮摩之而遂得重價」（九一），所以宋琬以「大璞不斫

開新硎」句詠之（九二），可知重視選材，隨形施刻，刀法簡潔是他的一個重要風格。而另一種風格則為所謂「水磨器」（九三），推測應為極淺的浮雕或淺刻，若不向光紋飾幾不可見，

故前人稱讚是「減盡斧鑿痕」（九四），表現內容多為折枝花卉，並配有詩詞（九五）。史稱其作

品有扇骨、酒杯、筆筒、臂閣等不同種類（九六），但傳世帶款器物既少且率多疑義，即如河

北明墓所出的「仲謙」款竹扇骨（插圖一〇），亦被人認為「雕工平平」（九七），「可信性

大有問題」（九八）。本書所選松樹小壺（圖一一），雕鑄精密，風格與文獻所述有出入，卻

仍不失為一件精品。

至於金元鉅將濮氏列為與「嘉定派」相頡頏的「金陵派」創始人，早有論者給予尖銳的評斷^{〔九〕}，我們不必過於穿鑿。雖然晚明時南京地區以精製扇骨著稱，其中自然包括竹製，也有李耀等竹刻家出現，但也僅此而已，既無風潮，也乏後繼，更遑論產生什麼派別了。

除去嘉定、金陵兩地，浙江、江蘇等地亦有竹人活動（實際上前述濮澄、李耀的主要活動地區也在吳中），嚴望雲（一作閻望雲）即為代表。據《蘿窗小牘》等文獻載，嚴為浙中名匠，善攻木，著名鑒藏家項元汴（一五二四—一五九〇年）賞重之，嚴為其「天籟閣」所製香几、小盒等諸器，傳世多被當作古玩珍藏^{〔一〇〕}。從此可知，望雲僅偶為竹刻，但早期刻竹者實多兼擅各種材質，三朱、濮澄，莫不如是，遠不如後世竹人純粹，這似乎也是竹刻傳統形成與消費對象培育階段的一個重要特點。傳世望雲所製竹根雕荷葉式杯（圖一四），與著錄之形制、題詩、款識俱相吻合，這在已知竹刻作品中是極為少見的。

繁榮期——清前期竹刻藝術達到歷史的頂峰

大約從清康熙至乾隆中期（約十七世紀後期至十八世紀中期偏晚），嘉定竹刻迎來了歷史上的全盛時期。不僅完善了已有的兩個發展系統：一是「以竹筒刻人物、山水，若筆筒、酒杯、香筒諸器者，是就竹之圍圓而成，儼然名畫也」，另一是「以老竹根就其高卑、曲折、深淺之宜，刻為人物、山水、果蔬、花卉，名為陽文」^{〔一一〕}。而且名家輩出，新創紛呈，也帶動了整個社會對竹刻的認識、欣賞和收藏。其聲名遠播之下，終至「與古銅、宋磁諸器並重，亦以入貢內府」^{〔一二〕}。

被譽為朱稚征後「嘉定第一名手」^{〔一三〕}的是吳之璠。他字魯珍，自號東海道人。生卒不詳。約活躍於康熙中晚期。早歲居南翔，後得天津一馬姓縣令賞識，延為上賓，乃遷居而去，不知所終。因此，吳氏之名在家鄉頗寡人知，直到乾隆四十年（一七七五年）高宗見內府有筆筒上鐫「槎溪吳魯珍」，於是遍詢侍臣，後於《南邨隨筆》中查知，從此才