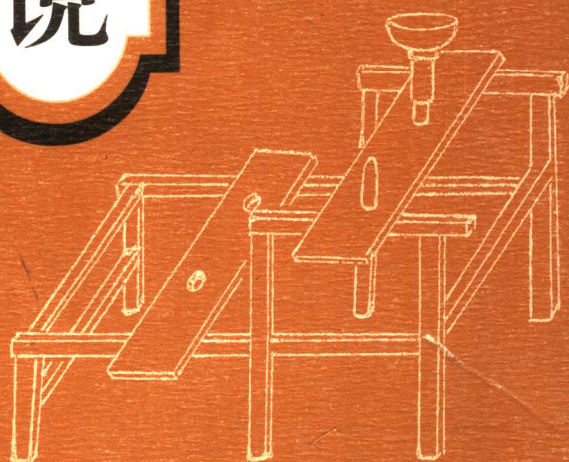


中国古代物质文化
经典图说丛书

[明]黄成 著 [明]扬明 注 长北 校勘 译注 解说

髹饰录图说



山东画报出版社

本课题得到国家社科基金单立学科——全国艺术科学“十五”规划资助项目
“中国艺术设计的历史和理论研究”项目的支持

中国古代物质文化经典图说丛书



髻饰录图说

[明] 黄成 著

[明] 扬明 注

长北 校勘 译注 解说

山东画报出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

髹饰录图说 / (明) 黄成著; (明) 扬明注; 长北译注. — 济南: 山东画报出版社, 2007.4

ISBN 978-7-80713-288-2

I. 髹... II. ①黄 ...②扬...③长... III. ①髹饰录—图解②漆工—工艺 IV. TS959.3-64

中国版本图书馆CIP数据核字 (2006) 第013326号

责任编辑 陈晓东

装帧设计 王 芳

主管部门 山东出版集团

出版发行 山东画报出版社

社 址 济南市经九路胜利大街39号 邮编 250001

电 话 总编室 (0531) 82098470

市场部 (0531) 82098047 82098042

网 址 <http://www.hbcbs.com.cn>

电子信箱 hbcbs@sdpress.com.cn

印 刷 山东新华印刷厂临沂厂

规 格 150 × 250 毫米

14 $\frac{1}{2}$ 印张 242幅图 191千字

版 次 2007年4月第1版

印 次 2007年4月第1次印刷

印 数 1-6000

定 价 39.80 元

如有印装质量问题, 请与出版社资料室联系调换。

建议图书分类: 传统文化



总序

杭 间

与宫崎骏的其他动画片一样,《千与千寻》也有一个超乎孩童观者经验之上的故事情节:在现代社会生活的一家三口人无意之中跌入忘川,千寻的父母因为贪图物欲,而被沦为动物,千寻也几乎忘了自己的名字,从此成为奴隶,生活在一个完全由物质控制的世界里。而在忘川中惟一的正面的代表——“小白”,虽然时刻保护千寻并提醒千寻牢记自己的名字——因为忘记了自己的真实身份意味着永远回不到故乡,然而,即便是“小白”自己,也只记得自己原是人类某一河里的白龙,但究竟出自哪条河流——这关乎着他的名字,却已经遗忘。影片的结尾当然光明战胜邪恶,千寻偶然回忆起自己家乡那条早已在城市文明进展中干涸并已经淹没在立交桥下的河流的名字,千寻和父母及其“小白”终于回到了故乡。

在新千年到来的时候,宫崎骏推出的这部动画片无疑是耐人寻味的,成人的观众,在《千与千寻》的象征中读到了意味深长的寓意,它让我们觉得古代的一切并不遥远,仿佛在城市的某一个黄昏,你坐在沙发的扶手上,恍惚之际,推开某一扇门,你就来到古代,就如同威廉·莫里斯在《乌有乡消息》中写的那样。

在过去的几十年里,在现代科技的飞速进步背景下,人类给自己编写了许多伟大的神话,并对未来充满了美好的预期,事实也确实一直在印证着这一点,我们的互联网技术发展得太快了,我们的生物技术的进步令人瞠目结舌,具体到我们每一个平常而普通的家庭,以月份周期在更新换代的家用电器,让我们深深恐慌和无奈!但是,当我们回到了“家”,关上门,面对自己、自己的身体,以及由此而来的灵魂的需要,发觉我们仍然还是那个过去的“人”,面对着这些,我们自问:今天的一切,离古代已经发生过的究竟有多远?

也许并不远。人在物质“进步”面前的解放,确实改变了几代人的生活样子,但是在夜深人静时,或者在血缘为背景的传统关系中,我们有很多理由认为,人类的昨天、前天,仍然还很清晰,很亲近。这不是怀旧,而是人类对“原乡”的一种与生俱来的记忆。因此,在21世纪重新审视我们并不遥远的物质文化传统,也许具有巨大的现实意义,当代的物质的发展并未带来精神提升的同步,我们有理由重新探索过去生活的意义。在那里,我们仿佛跃入那个以身体接触全部物质创造的年代,在融会天地的古代劳动中体会生

命存在的快乐。

另一方面，从当代学术的发展来看，中国古代物质文化也确有重新审视的必要，以典籍为主要载体的中国古代文化传统，因了各时代无数文人俊杰的努力而充满了他们的真知灼见，但是这种强烈个人色彩的“真知灼见”因了人们认识的不断进步，而呈现出局限性，需要后来的人去不断发现，情况还不仅仅于此，近几年来，物质遗存超乎典籍之上的无言的可靠性，正受到了学界越来越多的注意，因为考古发现的古代物质遗存活动在很多时候还有赖于偶然，而田野调查又有巨大的时空局限，因此，探索一种针对古代物质经典的综合阐释方法，也许是十分有意义的，这就是《中国古代物质文化经典图说丛书》的缘起。

需要提醒自己的是，正如前面所强调的那样，有关“故乡”的生活物质文化，经验的感性总是让我们感到亲切，我们常常在这种心情的驱使下，对传统作了许多夸大其词的赞美，很多时候对它在工业面前的节节败退熟视无睹，那些不知不觉来临的、滋长的乡土情怀，在愈有教养的人群中，就愈成为一种保守的出发点。因此，这提示我们应该有一个“本土知识体系”的角度，因为“本土知识体系”虽然也指“传统”，但它又与“传统”迥然有异。它是一个现代的概念，它虽然强调“本土”，但它不保守，它是开放的系统。它的强调“本土”，是为了提示在世界文化格局中，本土文化的价值的重要性；强调“本土”，是为了整理出知识体系——一个科学的、冷静的、非民族主义的、全方位的传统文化系统，这就使得我们把眼光放远，去那复杂的现实和历史的迷雾中寻找真正的“本土价值”所在。所以它能小心地绕过经验的误区，拒绝偏执，在广义综合的大背景下，使终极关怀精神自然而然贯穿学术研究的始终。

这套丛书的设想，冀望“图说”是一种重新阐释，“图”是真实之图，所选图片均来自出土、传世文物，或源自古代版刻、民间艺术实物、民俗活动、手工艺过程的记录等，“图”是文字的创造性的发展，“说”是重新做注，是今日的视点，但是为了使更多的读者能有兴趣，除了有“概说”介绍所选版本的作者事迹、版本流传、内容和思想及其影响外，还强调注释的可读性。

所选典籍计划有《考工记》、《雪宦绣谱》、《营造法式》、《长物志》、《园冶》、《髹饰录》、《天工开物》、《陶说》、《景德镇陶录》、《格古要论》、《装潢志》、《古玉图考》、《绣谱》等等，陆续完成。

这样的—个工作，难度是可想而知的。虽然有前贤、同仁的学术成果奠定了很好的基础，但图像资料缺乏，又囿于学识，所以一定会有许多不足之处，还请同行、方家指正和支持。如前所说，如果这套“新瓶装旧酒”的丛书，在我们未来生活中，在心灵回“原乡”的途中，能起到一些作用，这就是我们最大的欣慰。

2002年10月3日于北京光华路

凡 例

1. 《髹饰录》现存版本有：传世孤本蒹葭堂钞本、从蒹葭堂钞本转出的丁卯朱氏刻本。又有两种解说本：索予明《髹饰录解说》据蒹葭堂钞本，王世襄《髹饰录解说》据朱氏刻本。《髹饰录图说》（以下简称《图说》）分别简称其“索解本”、“王解本”。

2. 《图说》以蒹葭堂钞本为依据，全录原钞本黄文、扬注。凡蒹葭堂钞本明显舛误、不得不更正处，予以勘正并在注释中说明理由，原钞本异体字予以更换并在注释中言明，古体字、通假字不予更换，文字不予润色。各版本有违蒹葭堂钞本处，一一校勘而出，从、舍理由言明于注释。王解本将《髹饰录》集标、章标、节标各计为一条，或节标与正文同级，或数条正文计为一条；《图说》则全依原钞本黄文目次原样单列，黄成正文一条一计，得《乾集》一一五条、《坤集》一〇五条，每条前编号，条首文字作粗体，以便读者查检。蒹葭堂钞本为繁体字，《图说》统一使用简体字。

3. 《图说》中有【黄文】、【扬注】、【译文】、【补说】等字样。【黄文】指黄成《髹饰录》原文，以仿宋出之；【扬注】指扬明原注，与【黄文】构成密不可分的整体，以仿宋排于【黄文】之后；【译文】是笔者对【黄文】、【扬注】的整体意译。【黄文】、【扬注】内容交叠时，不重复意译；黄、扬意见相左时，则【黄文】、【扬注】分段意译；黄、扬立论有误处，译文中不加更正，而于【补说】中指出。【补说】是笔者以古今髹饰工艺对黄文、扬注所作的补充解说和对黄文、扬注、索解、王解提出的辨正，引用文献随文注出。每章末尾，集中补说《髹饰录》未曾言及、应纳入此章而无法纳入某条的古今髹饰工艺：以宋体排于原钞本文字之后。为避免重复补说，笔者对钞本前后交叠的内容，前解详而后解略，《六十四过》工艺解说略而《坤集》分门别类的工艺解说详。蒹葭堂钞本无标点，《图说》中标点系笔者所加，与索解本、王解本不尽相同，读者见仁见智。

4. 寿碌堂主人诚然博学，钞本上增补、眉批、案语每多考证经史，烦琐举证，旁生枝节，使钞本平添赘文，益增艰深，引文亦多随意而欠准，于髹饰工艺所涉不深，所言不准。朱氏刻本将寿碌堂主人眉批、案语、增补剔除《髹饰录》正文，以删除枝蔓，由阙铎进行选择性地校对并加笺证附于书后。《图说》效法前人并加以改进，精选寿碌堂主人眉批、案语、增补和阙铎笺

证中对理解黄文、扬注有所补益的条目，加之以[寿笺]、[寿案]、[寿增]字样，排列于注释之内，以使体例统一，笔者对寿言、阉笺所作的勘正，也置于注释，以[燕案]与之区别。

5. 《图说》面向不同读者：[译文]、[补说]紧扣髹饰工艺，立足浅显实用，以便漆工和学子作为工具书翻检，同时可资学者参考；正文后注释，侧重于校勘版本，校核引文，解析经史，主要面向学者，同时可资漆工和一般学子参考。浅、深文字分开，目的是化《髹饰录》之艰深为简明，使漆工和学子读懂《髹饰录》，使《图说》成为现代实用的髹饰手册，同时力使此书成为考据精审、学者案头必备的古代物质文化经典解说。

6. 《图说》着力以图释文。全书附工具、设备、操作流程图一〇六幅，不同装饰工艺的漆器作品照并图案、名款等一三六幅，蒹葭堂钞本书影九幅。所选作品多为《髹饰录》问世以后散见于各地的民间漆器，以使《图说》成为《髹饰录》问世以后、传统漆器装饰工艺的全面记录，与已出版图册不相重复。因本书意在解说传统，所选漆器以工艺传统地道、能解说《髹饰录》条目为求，对综合运用各类漆艺的现代漆画，按《髹饰录》分类介绍其对传统漆艺的延续和新创，不介绍产品。

7. 为方便读者认识《髹饰录》庐山面目，《图说》中，插入蒹葭堂钞本《髹饰录》书影。其中大字是黄成原文，黄文下双行小字是扬明注释，字下文字是寿碌堂主人增补，上、下方小字是寿碌堂主人眉批和案语。书末附漆工术语索引和参考文献，以便读者查找、对照和检索，故本书又兼漆艺词典之功用。



总 论

我国古代漆器工艺的经典著作——《髹饰录》

《髹饰¹录》是我国古代唯一传世的漆器工艺专著。作者黄成，明代隆庆间新安名漆工，原著文字极为简略。天启间，嘉兴名漆工扬明为之逐条加注并作序，使《髹饰录》成为传世完书。

一、《髹饰录》流传及其版本

《髹饰录》在我国早已失传。日本享和年间，时当我国清代乾、嘉之际，木村孔恭氏藏钞本一部于蒹葭堂，世称“蒹葭堂钞本”。明治维新以后，蒹葭堂钞本进入日本官方藏书库——浅草文库，又辗转进入帝室博物馆——今东京国立博物馆。日本各图书馆、学校及私家所藏钞本，均从蒹葭堂本钞出²。因此，蒹葭堂钞本是《髹饰录》传世的唯一孤本、《髹饰录》研究的唯一依据。

民国初，中国营造学社社长朱启钤先生，在日本美术史家大村西崖《支那美术史》中得见介绍《髹饰录》的文字，遂致函大村西崖，索求到蒹葭堂钞本《髹饰录》的复钞本，于是撰写弁言，请罗振玉题签，阚铎选笺寿碌堂主人眉批、案语并附跋语于书末，1927年刻板付印二百本，世称“丁卯朱氏刻本”。1972年，台北故宫博物院索予明先生，向东京国立文化财研究所资料室长川上泾先生索求到蒹葭堂钞本复印本，交付台北故宫博物院《故宫图书季刊》1972年，三卷二期影印刊出。从此，《髹饰录》在台湾和大陆分别流传蒹葭堂钞本和丁卯朱氏刻本。

二、对《髹饰录》思想的分析评价

《髹饰录》乾、坤两集，凡十八章，除黄成所列各级标题和乾、坤集引言外，正文凡二百二十条。《乾集》凡两章，论髹具和工则：《利用第一》，记制造漆器的材料、工具、设备；《楷法第二》简论髹漆工则，列举各类漆器装饰可能产生的过失，叙述过失产生的原因。《坤集》凡十六章，涵盖三方面内容：前十四章（《质色第三》至《单素第十六》）把漆器装饰分为十四大类，逐类予以介绍；《质法第十七》叙述漆器胎骨的制造；《尚古第十八》写古漆器的断纹、修复和漆器的仿造。每集开首，各系以百余言赞语，概括说

明全集要旨。作者以“乾”、“坤”为两集命名，其意当源自《周易》“成象之谓乾，效法之谓坤”（《易·系辞上传》）。《乾集》记髹具、工则等制器前后的应知事项，围绕“成象”叙述；《坤集》记漆器各类装饰工艺和胎骨制造，围绕“效法”铺陈。

（一）《髹饰录》反映的造物思想

《髹饰录》极为典型地反映了我国古代手工造物的独到思想。

1. 天人合一的哲学观

天人合一的哲学观贯穿《髹饰录》始终，成为全书造物思想的主线。

《乾集》卷首系之以赞语云：“凡工人之作为器物，犹天地之造化……利器如四时，美材如五行。四时行、五行全而百物生焉。四善合、五采备而工巧成焉。今命名附赞而示于此，以为乾集。乾所以始生万物，而髹具、工则，乃工巧之元气也。乾德至哉！”中国古代人民视天为最高信仰，“大哉乾元，万物资始，乃统天”（《易·彖辞上传》），工匠制造器物，正是对天地自然的模仿。工具、材料好比四时、五行，四时、五行化生天地万物，天时、地气、材美、工巧相合，再巧用五色，便造成器物。《乾集》一开首，便凸显出我国古代天人合一的哲学观。

《乾集》中，分别以天、地、日、月、星、风、雷、电、云、虹、霞、雨、露、霜、雪、霰、雹等天文景象，春、夏、秋、冬、暑、寒、昼、夜等时令交替，山、水、海、潮、河、洛、泉等山川景象，比附制造漆器的材料、工具。如黄成以“天运”比附旋床，因为旋床像天一样圆形运转，以“日辉”比附金，因为金光好比阳光；以“月照”比附银，因为银光恰如月光；以“电掣”比附锉刀，因为用锉刀如风驰电掣；以“云彩”比附颜料，因为漆调颜料如五色彩云；以“水积”比附湿漆，因为漆是漆树的汁液；以“露清”比附桐油，因为桐油如露之清，等等。黄成说，“土厚，即灰……大化之元，不耗之质”，扬明补注，“黄者，厚也，土色也。灰漆以厚为佳。凡物烧之，则皆归土。土能生百物而永不灭。灰漆之体，总如率土然矣”。土是天地大化一开始便赋予人类的物质，在五行中居于首位，不管什么物质，焚烧以后都归于泥土，土化生百物而永远不灭，做漆器用的灰，大抵像随处可见的黄土。《髹饰录》体现了中国古代充分利用自然材料的造物思想。面对今天人工材料造成的环境污染，《髹饰录》的造物思想值得借鉴。

《坤集》卷首，系之以赞语云：“凡髹器，质为阴，文为阳。文亦有阴阳，描饰为阳。描写以漆。漆，木汁也。木所生者火，而其象凸，故为阳。雕饰为阴。雕镂以刀。刀，黑金也。金，所生者水，而其象凹，故为阴。此以各饰众文皆然矣。今分类举事而列于此，以为《坤集》。坤所以化生万物，而质体文饰，乃工巧之育长也。坤德至哉！”中国古代认为，万物都由地所化生，“至哉坤元，万物资生，乃顺承天”（《易·彖辞上传》）。《坤集》以阴阳五行为纲，为纷纭错综的漆器装饰工艺定位并分类：凡是造漆器，地子是阴，纹饰是阳。漆器用漆来描写花纹，漆是木，木生火，描写的花纹凸起于漆面，

所以是阳，雕镂的刀是黑金，金生水，雕镂的花纹凹陷于漆面，所以是阴。据此，不管什么漆器装饰，都可以划分出阴阳。阴阳相调化生万物，阴阳相调，生成各种漆器装饰。

总乾、坤二集，主旨是说工人制造器物，当取法天地造化。作者以乾、坤大道阐述髹漆工则；以天、地、阴、阳、四时、五行附会漆器工艺，强调人与自然的造物法则，见中国人天人合一的哲学观。

2. 敬业、敏求的工匠精神

黄成把工匠品德作为漆工入门前必须知晓的工则，置于全书第二章，予以高度强调。《楷法第二》涵盖两方面内容：《三法》、《二戒》、《四失》、《三病》，从理论上确立了一个健全漆工的品德规范；《六十四过》就实践论述髹漆工艺中容易出现的过失（黄文）以及产生过失的原因（扬注）。《三法》中，“巧法造化”指师法自然，“质则人身”指漆器的胎、灰、布、漆取法人体的骨、肉、筋、皮，“文象阴阳”指漆器纹饰依据阴、阳设定。作者一次又一次地提出取法天地造化的造物纲领，把它作为漆工工则加以强调。《二戒》说，忌“淫巧荡心”，忌“行滥夺目”，即反对装饰过度，反对粗制滥造。扬明解“淫巧荡心”说，“过奇擅艳，失真亡实”；解“行滥夺目”说，“共百工之通戒，而漆匠须尤严矣”。明中叶以来业已泛滥了的奢靡时风，集中表现于刻意追逐奇巧的工艺品装饰上。作者以全书大半的篇幅介绍林林总总的漆器装饰，同时反对过于奇巧、华而不实的时风，反对舍本逐末、虚有其表而实质偷工减料的作品，是难能可贵的。《四失》是，“制度不中”，“工过不改”，“器成不省”，“倦懒不力”。它要求工匠自始至终都要具备勤勉的、一丝不苟的工作态度，制器前，要了解髹漆工则；制器中，要知过即改；制器后，要严格省察。第四失扬明注“不可雕”，语出《论语》“朽木不可雕”，则明显指向工匠的品行。显然，作者认为，工匠品行最为重要，如果一个漆工，连敬业精神都不具备，和他奢谈工则，岂非空话？由于学成手艺的不易和制造手工艺品给主体带来的精神愉悦，古代工匠总是以虔诚的心态沉浸于造物，所谓“不问千日工，只问谁人做”。作者强调的，正是这种近乎宗教虔诚的敬业精神。《三病》是“独巧不传”，“巧趣不贯”，“文彩不适”。扬明注“独巧不传”道，“国工守累世，俗匠擅一时”，黄成不仅反对技艺不肯传人的保守观念，更对工匠提出了要当国之名工、不要当俗匠的高度要求，国工传芳百世，俗匠技擅一时；“巧趣不贯”要求漆工注意艺术作品整体趣味的连贯；“文彩不适”要求漆工注意花纹色彩的适度。一件漆器，如果整体不和谐，文彩不适当，装饰愈精巧，愈适得其反。“贯”和“适”，正是艺术作品最为重要的形式法则。

除《楷法》章外，敬业、敏求的工匠精神贯穿全书。如黄成对洗盆和手巾的解释是，“作事不移，日新去垢”（《利用第一》），语出《礼记·大学》：“汤之盘铭曰：‘苟日新，日日新，又日新。’”扬明注“宜日日动作，勉其事不移异物，而去懒惰之垢，是工人之德也”，显然不仅是解释洗盆，而是要

求漆器工人像每天盥洗一样，日日勤勉，专注于漆艺。书末讲仿效古漆器，仿效的目的是“以其不易得，为好古之士备玩赏耳，非为卖骨董者之欺人贪价者作也”，仿效他人之作，“有款者模之，则当款旁复加一款曰：‘某姓名仿造’”（《尚古第十八》）。对比今天人心的浮躁和假货的泛滥，黄、扬二人严肃、负责、不欺世的态度，堪为百世师、天下法。

3. 精致尚古的审美观

中晚明，艺术思想中的复古思潮和浪漫思潮交织，而以复古思潮在江南文人中甚嚣尘上。“玩好之物，以古为贵，惟本朝则不然。永乐之剔红，宣德之铜，成化之窑，其价遂与古敌……始于一二雅人，赏识摩挲，滥觞于江南好事之缙绅，波靡于新安耳食之大贾。曰千曰百，动辄倾囊相酬”（[明]沈德符《敝帚斋余谈》），古玩、时玩都成了富豪、士大夫搜罗的对象。时风所及，漆器、瓷器、金属工艺品、织绣工艺品等，装饰化、陈设化、纯艺术化了，我国工艺美术品中数量可观的一部分，背离了它作为生活器用的根本用途，成为纯艺术品，以至被今天的研究者称之为“特种工艺美术品”。为适应收藏市场的需要，中晚明工匠制造漆器，必以精致的复古为追逐。如《洒金》条扬明注，“近有用金银薄飞片者，甚多，谓之假洒金。又有用锡屑者，又有色糙者，共下卑也”（《罩明第五》）。用金银箔碎片比用金银丸粉单薄而少含蓄，扬明不予赞许；用锡屑播撒草率而急就，扬明也不予赞许。可见扬明的审美，为备求精致的江南文风所左右。又如黄成论剔红，“唐制多如印板，刻平锦，朱色，雕法古拙可赏，复有陷地黄锦者。宋元之制，藏锋清楚，隐起圆滑，纤细精致”（《雕镂第十》），推崇的是唐代剔红的古拙和宋元剔红的藏锋含蓄。黄成还以《编斓》、《复饰》、《纹间》三章，论述在一件漆器上综合运用宋、元名匠创造的装饰工艺，以取得五彩斑斓的效果。其实，装饰过分，反不如以一门工艺装饰的漆器淳和古雅，《编斓》、《复饰》、《纹间》三章，表现出明中叶以降装饰风的弥漫和漆器审美的倒退。书末，黄成专设《尚古》一章，扬明直言，“名尚古者，盖黄氏之意在于斯”。此章《断纹》条，专论“髹器历年愈久”而生出的断纹；《补缀》条，专论“补古器之缺”，要求“有雅趣”；《仿效》条，专论“模拟历代古器及宋、元名匠所造，或诸夷、倭制等者”，目的是“为好古之士备玩赏”，要求“不必要形似，唯得古人之巧趣与土风之所以然为主”，反映出当时工匠受文人影响、精致尚古的审美观。

（二）《髹饰录》评价

1. 漆器工艺史上划时代的经典著作

《髹饰录》诞生于我国装饰漆器的高峰时期。它全面完整地记录了这一时期千文万华的漆器装饰，提出了较为合理的装饰分类方法。作者对漆器装饰工艺的逐条记录，使后世漆工技有所本；作者为各类漆器定名并且分类，使后世文物工作者有所依凭；作者品鉴漆器良窳，切中肯綮，为后世艺术研究者和欣赏者提供了重要参照。以阴、阳为漆器装饰分类，尤为极富中国特色的创造。《髹饰录》不仅为今人研究和继承传统漆器工艺提供了完整详备

的资料,也为今人记录新的髹饰工艺提供了参照,为今人定名和分类新的漆器装饰提供了依据。现代,北京、四川、福建、台湾等地的漆艺家们,逐条仿效《髹饰录》所记载的漆器装饰,创作出许多反映时代精神的新漆器。漆器——我国伟大的独家发明流传至今,《髹饰录》的贡献是划时代的。《髹饰录》必将流传广远,泽被万代。

2. 时代局限和个人局限

笔者在学习和研究《髹饰录》的过程中,发现《髹饰录》不免有历史的和个人的局限。

① 套用经史名句,行文过于艰深

《髹饰录·乾集》过多地以天地阴阳、自然现象附会制造漆器的材料、工具、设备,过多地套用经史名句。如《利用第一》写装饰漆器的材料“金”,扬明注,金像太阳的光辉,像人君的恩德,使万物和顺,魑魅不敢作乱,漆器用金,能使诸色和而不乱;《利用第一》写装饰漆器的材料“银”,黄成解释为“宝臣惟佐,如烛精光”,扬明注,漆器用银衬托金,就像月亮辅佐太阳、臣子辅佐君王一样。对造物材料的认识,打上了君臣伦理思想的深深烙印。黄成对旋床的解释是,“有余不足,损之补之”,语出《老子·七十七章》“有余者损之,不足者补之”;黄成对湿漆的解释是“其质兮坎,其力负舟”,语出《易·卦传》“坎为水”、《庄子·逍遥游》“且夫水之积也不厚,则其负大舟也无力”;黄成将曝漆盘并煎漆锅命名为“海大”,解释为“其为器也,众水归焉”,语出《庄子·外篇》“天下之水,莫大于海,万川归之”;至于“模凿、斜头刀、剡刀”像河图上的天数与地数有五十五之多,便托其名为“河出”;“笔砚、搯笔砚”像洛书对角的数字相加都得十,中央的数字是五,便托其名为“洛现”,强拉《易·系辞》“河出图,洛出书”的传说,十分牵强。套用经、史名句,是宋《营造法式》以来形成的我国古代造物著作传统。明中晚期,匠而能雅,匠而能士成为时髦风气。黄成身为工匠,淹通经史,自是一件儒雅之事。他反复引譬设喻,套用经史名句,其意并不在经史,却增加了不少与漆艺并无关联的文字,不仅使叙述蒙上了层层面纱,更淡化了文字的主旨,造成后人对《髹饰录》的误读——引经论典、以治经的方法解说《髹饰录》。

② 总论成饰不载造法,文字失之太简

如果说《乾集》重在阐发原理,《坤集》则转向记叙成饰。令人遗憾的是,《坤集》叙述各类漆器装饰,却很少言及各类漆器装饰的具体工艺。其缘由可能在于:这本书是写给业内工匠看的。古代信息闭塞,工匠们很难知道历朝历代曾经流行过、外地世面正在流行着哪些漆器装饰。他们需要见多识广的人,帮助他们了解市面流行的漆器装饰。这就是黄成写《髹饰录》的初衷。至于具体工艺,千变万化,因人、因地制宜,得道与否,全靠工匠自己在实践中体悟。因此,除扬注每涉造法,黄文《质法》门涉及造法外,各章都是“总论成饰而不载造法,所以温古知新也”(《尚古第十八》扬明注),

“不载造法”可使工匠不为成法所拘，温习“成饰”，再创新法。随着漆器生产的萎缩，今天，谙熟漆艺、无需讲解造法的专职漆工少了，爱好漆艺、希望了解漆文化的业内外学子多了，“不载造法”的书便见出文化传承的不足。因此，有必要对《髹饰录》进行补说，使其最大限度地发挥文化传承的作用。

③ 分门未尽合理，一些内容重出。

黄成将漆器装饰工艺分为十四门，下属多种装饰工艺。分门有重叠，别类也可商榷。如《编斓》门工艺将两种或三种装饰工艺错施于一器，《复饰》门工艺美纹地上再以某门工艺装饰，《纹间》门工艺以填嵌门工艺与款、钱工艺互为纹、间。从字面看，《纹间》门工艺也可以归入《复饰》门，《复饰》门工艺也可以归入《编斓》门。只有熟悉这些工艺，并且仔细推敲黄成下文，才能体悟出三门装饰的差别。又如，“百宝嵌”虽然五彩斑斓，究其工艺，只是雕镂和镶嵌，理应从《编斓》门中剔出，而与“镌蛃”同列于《雕镂》门。《质法》门赘有“漆际”一条，“漆际”只是防止器物损坏而髹涂边棱的实用性髹涂，不以装饰为目的，与制造漆器胎骨毫无关系，赘于《质法》门实属多余，置于“总论成饰”的《髹饰录》也于理难圆。

综观全书，内容重出的条目不少。如《利用》章，黄文前已有“暑溽，即荫室”条，后又有“夜静，即窰”条；前已有“虹见，即五格搭笔砚”条，后又有“洛现，即笔、砚并搭笔砚”条。《编斓》门条目尤其混乱、零散且多重出。如黄成在此门已列“金双钩螺钿”条，扬明又将“螺象之边，必用金双钩”注于“描金加蛃”条下；黄文前已有“描金加蛃错彩漆”一条，包含了描漆与嵌蛃两种工艺，后又设“描漆错蛃”条，也属重出。

④ 概念未尽清晰，层次尚可推敲

《髹饰录》中的一些叙述，概念含混，未能自圆。如《质色》章，黄成先已言“黄髹，一名金漆”，后又言“罩金髹，一名金漆”，何为金漆？尽管漆器业内“金漆”所指不一，作者著书立说，自应注意区别。“识文”本是《阳识》门中识文描金、识文描漆、揸花漆的前期工艺，黄成于此章另立《识文》一条，将“识文”界定为“有通黑，有通朱”的髹法，扬明补注为“以灰堆起”，“花、地纯色”。也就是说，黄、扬二人都以同一名词指向不同内涵的属、种概念。“衬色”是“螺钿”漆器制作的一道程序，不是以两三种装饰工艺错施于一器，黄成于《填嵌》门单列《衬色蛃嵌》一条，已属牵强，《编斓》门又列《衬色螺钿》一条，既属重出，更造成分门概念的含混。《雕镂》门《堆红》条下，黄、扬二人记载了三种堆红工艺：在木胎上雕刻以后罩以朱漆，用灰漆堆起后罩以朱漆，用漆冻脱印后罩以朱漆。如果“漆冻脱印”后罩红归于《雕镂》门能够成立，则“漆冻模脱”后描金何以未归《雕镂》门，倒归于《堆起》门《隐起描金》条下？分门的交叉与含混，源自作者自身概念的含混。依笔者愚见，在木胎上浮雕以后罩以朱漆可归于《雕镂》门；用灰漆堆起或用漆冻脱印浮雕图像后罩以朱漆，归于《堆起》门较为恰当；用漆冻脱印锦纹后罩以朱漆，则归于《阳识》门较为恰当。古代信息闭

塞,漆工各操方言而识字者少,造成漆器业中,大量地方性术语和一词多义、多词一义现象的存在,概念含混,是整个漆器业长期的通病。业外人面对漆器工艺的专有名词,如坠五里雾中,想理清漆器工艺的枝经肯綮,花三年五载深入“虎穴”怕还不成。有感于此,笔者早就呼吁:在信息发达的现代社会,有必要建立漆器工艺的“共同语”,取代误端百出的方言,也就是说,有必要对漆器工艺专业术语进行科学的、统一的界定³。

《髹饰录》章节次序的安排尚可推敲。漆器不管如何装饰,都要先制造胎骨。如将专论胎骨制造的《质法第十七》提在《坤集》首章加以论述,然后论述各类漆器的装饰,则论述逻辑更为合理。而在尚未展开对漆器装饰的论述之前,就先论述漆器装饰的过失,显然为时过早,也无法避免空泛。理应将“六十四过”移于《坤集》末尾,或拆散置于《坤集》相应各条之下,则将大大有助于读者加深对髹饰过失的理解。

⑤ 难免误注错注,诚属瑕不掩瑜

应该肯定,扬明注文大大升华了《髹饰录》的价值,但是,扬注也不乏对黄文误注、错注之处。如《阳识》门扬注为“其文漆堆,挺出为阳中阳者,列在于此”,而从黄成下文看,《阳识》门不仅包括用漆平堆出花纹的装饰,还包括用漆灰平堆出花纹的装饰,平堆的花纹上,有加之以描金、描漆等阳纹,也有加之以戗金、刺花等阴纹,并不都是“漆堆,挺出为阳中阳者”,是为扬注不当。扬明于此门《识文》条也注有“以灰堆起”,后注将前注推翻。《编斓》门“金线钩描漆加蚶”有金线而无金象,扬明却将“为金象之处,多黑理”注于此条,是为误注。《复饰》门黄成所举,有二饰重施,也有三饰、四饰重施,扬明注为“二饰重施”,偏窄。黄成于《裹衣》门已列《皮衣》一条,《质法》门《布漆》条下,扬明却注“古有用革、韦衣”,将作为装饰的“衣”混同于制胎工艺中的“筋”即“布漆”。尽管如此,扬注对漆艺传承,功可盖世。

⑥ 史料描述欠准,不能苛求古人

黄、扬二氏生当信息匮乏的古代。扬明认为“漆之为用也,始于书竹简”(扬明序),其实,早在文字发明以前的新石器文化时期,先民已经在木器上涂漆,1978年浙江省余姚县河姆渡文化遗址出土“木碗……内外都有朱红色涂料,色泽鲜艳,它的物理性能和漆相同”⁴(见图1)。扬明又说,“盖古无漆工,令百工各随其用。别有漆工,汉代其时也”(扬明序),显然因为《考工记》没有记髹漆之工,而汉代典籍有了关于漆工的记载。现代考古成果说明,湖南长沙战国墓出土的漆器上已经刻写有工匠名款⁵。扬明注“余间见宋元之诸器……鎗金、银之制,盖原于此矣”(《鎗划第十一》),把鎗金、银漆器的起始定得太晚,现代考古成果说明,湖北光化西汉墓出土的漆奭上已经用鎗金装饰。二十世纪以来,我国出土大量战国秦汉漆器,其立雕、透雕、针划、铜扣、铜辟、铜耳等装饰,均为黄、扬二氏未曾见过,而未见载于《髹饰录》。视野所限,这是我们不能苛求于古人的。



图1 余姚县河姆渡文化遗址出土漆木碗（浙江省博物馆藏）

任何一本书，不足之处在所难免，何况作者是四百年前信息匮乏的古人？再者，何为不足，见仁见智。如索予明先生认为，黄成、扬明论述材料时，缺乏量剂观念^⑥。笔者恰恰以为，我国传统造物妙就妙在取自自然材料，不同产地的大漆、不同的髹漆季节，不同的制漆工艺，都会造成配漆量剂的细微变化，手工制器的妙处，正在于全凭经验把握，其中体现了我国古代造物重心追意摩、即兴创造，重感性的直觉体悟，重经验的积累，重整体性、混沌性、不确定性的特点，我国传统造物的美学，正是体悟的美学。如果强用化学量剂限定，唯一的办法就是抛弃手工，抛弃自然材料，抛弃自然干燥条件，彻底进入化学制漆时代和电子操纵时代，我国手工造物的精粹也便荡然无存！

三、《髹饰录》诞生的时代背景

漆树原产我国，漆器髹饰工艺是我国先民的伟大发明，流传东南亚并且深刻地影响了东南亚特别是日本的漆器工艺。变化奇巧的传统漆器装饰，凝聚了古代工匠的聪明才智。它是我国八千年工艺文化的结晶，是我国造物艺术由低级向高级发展的历史见证。因此，我国漆文化得到世界人士的充分肯定。

早在距今约七千年的河姆渡文化时期，我国先民已经在木碗上髹涂朱漆。而在河姆渡文化之前，必然有一个使用木器并在木器上髹涂本色漆的漫长时代。从虞舜以漆器作为食器，到大禹以漆器作为祭器，三代漆器主要是为礼乐服务的。战国，新兴地主阶级从生活享受出发，注重器物实用，轻巧的漆器取代青铜器，登上了日用器皿的舞台。战国秦汉五百余年间，我国实用漆器进入了空前的、也是绝后的盛期，木、皮、竹、藤、麻等材料为胎骨

的漆器，以轻便、美观、耐用、抗腐蚀等优点，成为生活用具的主角。长江中下游的楚国，气候温润，盛产木、漆，漆器工艺尤其发达，湖北江陵和随县、湖南长沙、河南信阳等地楚墓出土的战国漆器，以夸张奇特的造型、深邃缤纷的色彩、流动诡谲的画面，成为战国造物和战国图画极为重要的遗存、中国漆器工艺史上的最强音。

然而，我国漆器好景不长，流年不济。东汉青瓷诞生以后，瓷器一跃而为主要食器，排挤了漆器在实用器皿中的地位。一代代漆工们用创造性的劳动，使我国漆器在裂变中走向更新。魏晋出现了夹纻佛像，唐代出现了雕漆、金银平脱、嵌螺钿，宋代出现了戗金、剔犀、嵌铜丝螺钿、软螺钿镶嵌，漆器装饰性、绘画性一步步增强，实用性一步步减弱，近古，终于出现了我国漆器的第二个高峰——装饰漆器的高峰。随江南工商业的兴起和文化中心的南移，元代，我国漆器生产中心移到了江南。

明永、宣年间，封建社会经济积累逐渐丰厚，以华为美的审美倾向上升为主导性审美，宫廷作坊果园厂造填漆、雕漆漆器，备极精致。明中后期，不仅朝廷“靡然向奢，以俭为鄙”（[清]顾炎武《肇城志》），在经济富庶的江南，文人和富豪之家也竞相收藏古玩、时玩。于是，我国工艺品装饰愈来愈奇巧，工艺愈来愈繁琐，漆器装饰空前丰富，到了“纷然不可胜识”的地步，百宝嵌漆器、软螺钿漆器等，以装饰为最高目的，完全脱离了生活实用。以至西方人认为“装饰艺术才是明朝艺术最大的特长”。江南漆器名工辈出，个性创造成为时髦风尚，明初名工如张德刚、包亮、洪髹（见康熙《嘉兴府志》），宣德间名工如杨埏（见邓之诚《骨董琐记》），明中后期名工如方信川（见[明]张应文《清秘藏》）、蒋回回（见[明]高濂《遵生八笺》），明末名工如周翥、江千里（见邓之诚《骨董琐记》）等，集中于江南。江南文人从精致生活的需要出发，一改我国历史上重道轻匠的传统，纷纷提笔撰写工匠和工艺。加之资本主义的萌芽和西方人文复兴、科技革命的反响，中晚明，社会思想活跃，学说蜂起，理论研究讲求实证，我国古代最务实、最富于创造精神的工艺理论著作，集中出现于中晚明。如果说我国古代造物典籍接近哲学而不是接近科学，中晚明，著书走向了调查实证；如果说六朝开创了我国艺术理论的形而上性格，中晚明至清，我国艺术论著从形而上走向了形而下，落实到对具体技法的过细研究；如果说六朝艺术理论研究是我国艺术理论研究兀然耸立的第一座奇峰，那么，我国艺术理论研究的第二座奇峰，在中晚明拔地而起。《髹饰录》诞生于中晚明这样一个时代动荡变化的关捩，《乾集》立意、造句和遣词都带有浓重的哲学色彩，《坤集》内容则落实到了形而下。《髹饰录》的诞生，是中晚明文化氛围使然，是中晚明漆器装饰工艺集大成使然。纵使五代《漆经》^⑧尚存，《漆经》也不可能成为我国漆器工艺史上的经典著作，因为五代漆器装饰工艺尚欠丰富，作者朱遵度无法预见中晚明千文万华的漆器装饰工艺。是时代把《髹饰录》推向了古代漆器工艺经典著作的位置。

徽州古称“新安”。明代，徽州人就以经商名扬天下。中晚明，“富室之称雄者，江南则推新安，江北则推山右。新安大贾，鱼盐为业，藏镪有至百万者，其他二三十万，则中贾耳”（[明]谢肇淛《五杂俎》卷四）。美丽的山川、悠久的历史、丰富的人文积淀以及强有力的经济支撑，孕育出了包括新安理学、新安画派、徽州版画、徽州建筑、徽州园林、徽州盆景、徽剧、徽墨、歙砚在内的一整套徽州文化，也孕育出了以剔红、软螺钿为代表的新安漆器。黄成，号大成，生当文化高潮中的徽州，时人誉“新安黄平沙造剔红，可比园厂，花果人物之妙，刀法圆滑清朗”（[明]高濂《燕闲清赏笺上·论剔红倭漆雕刻镶嵌器皿》），当时售价便“一盒三千文”（[明]吴騫《尖阳丛笔》）。受徽风濡染，黄成能通经史，又必定见闻广博，于是以自身经验加以以耳闻目见，写成传世千古的《髹饰录》。

浙江嘉兴西塘，水路四通八达，农、工贸易兴旺，元代便以制造漆器名闻遐迩，西塘人张成、扬茂擅造剔红漆器。张成《栀子花剔红圆盘》（故宫博物院藏），黄漆地上髹朱红漆约百余层，盘中央雕盛开的栀子花一朵，枝叶、花蕾穿插其间，构图简练，刀法圆活，藏锋不露，磨工精到，朱红鲜艳而润光内含，充分表现出大漆漆质之美和雕漆工艺之美。张成《曳杖观瀑图剔红圆盒》（故宫博物院藏），盒面髹漆八十道左右，按中国画布局，刻老者曳杖观瀑，身后童子随侍，再现了江南平和宁静的文士生活画卷。扬茂《剔红山水人物八方盘》（故宫博物院藏），亭、栏、树、石疏朗有致，入刀虽浅却层次分明。西塘人彭君宝（明人笔记又记作“彭均宝”、“老君宝”）“饒山水、人物、亭观、花木、鸟兽，种种臻妙”（[明]曹昭《格古要论》），所创鎗金鎗银法，见载于陶宗仪《辍耕录》。永乐时，西塘漆工名达禁中，张成之子张德刚与包亮先后被官廷召为果园厂营缮所副，使永、宣剔红上承元代嘉兴剔红藏锋清楚、隐起圆滑的风格，与宣德炉、景泰蓝并称为明代三大工艺名品。扬明，号清仲，生当天启间嘉兴西塘，其姓为提手之“扬”，或为西塘扬茂后裔。受漆器之乡的氛围和家学渊源濡染，方能为《髹饰录》加注作序。《髹饰录》是中晚明江南造物文化高度发达的产物，集中了江南乃至各地工匠的聪明才智。

四、《髹饰录》研究状况

明、清两代，《髹饰录》并未受到社会重视，晚明高濂盛赞黄成剔红技艺，却一字未提他的著作（见高濂《燕闲清赏笺》），清人编《四库全书》亦未将《髹饰录》采集入内，可见《髹饰录》乾、嘉间已在我国失传。寿碌堂主人是最早研究《髹饰录》的学者，其生卒乏考。他在蒹葭堂钞本上的眉批、案语、增补，大多离开工艺实质，引经论典，烦琐举证。其引证又多不据引文，随意编摘。不厌其烦地引经论史，使本想一读《髹饰录》的人望而却步。中国营造学社社长朱启钤先生将《髹饰录》蒹葭堂钞本之复钞本刻印行世以