



沈初藝錄·說華蓋

王世襄集

竹刻藝術·說葫蘆

生活·讀書·新知三聯書店

王世襄集

竹刻藝術

目 录

刻竹小言

金西厓 著 王世襄 整理

简 史	003
备 材	011
工 具	012
做 法	014
述 例	022
述例续编	048

竹刻小识

竹刻简史	062
论竹刻的分派	070
竹刻款识辨伪	073

试谈竹刻的恢复和发展	080
------------	-----

此君经眼录

此君经眼录 (图版 1- 图版 86)	088
---------------------	-----

散记

记小孤山馆藏竹刻五件	162
扑朔迷离的清溪松溪款竹刻	166
对“三松制”款竹雕老僧的再认识	174

图版目录	177
------	-----

插图索引	179
------	-----

刻竹小言

金西厓 著

王世襄 整理

余少习工程，夙疏文墨。壮年就业，奔走遐迹，营建之余，独喜刻竹。伯兄北楼，殫思画学，每取砚池余滓，于臂搁簔边为作小景，付余镌刻。仲兄东溪，素工斯艺，朝夕濡染，遂爱之入骨。居家之日，恒忘寝食，仆仆征途，亦携竹材刀刷相随。耽之既久，稍有会心。自《可读庐刻竹拓本》、《西厓刻竹》两书付印后，远近同好，时来相质，或询取材之方，或咨镂刻之法。亦尝与二三友好，摩挲前人之制，研讨其构思运刀之妙。忽忽四十余年，非学刻竹即论竹刻，真所谓“何可一日无此君”矣。吾甥畅安，笃好工艺。今夏过沪，谓余曰：“刻竹之书，向无论著，竹人两录（金元钰〔坚斋〕《竹人录》，褚德彝〔礼堂〕《竹人续录》），仅叙史传。吾舅答问之词、谈艺之说，多前人所未发，曷不汇集成书，以嘉惠后学乎？”长夏稍暇，乃拣平时札记，寄付畅安，属为编次缮正。学刻竹者，或可资参考之一助也。

吴兴金西厓 沪上寓庐

戊子十月

简史

竹之始用，远在上古。操作之具，起居之器，争战之备，每取给于竹。六书盛行，削竹为简册，文字乃书于竹。《礼记·玉藻》，士大夫饰竹以为笏，是用竹于典仪，且有文饰之施焉。晋王献之有斑竹笔筒名“裘钟”，六朝齐高帝赐明僧绍竹根如意，庾信有“山杯捧竹根”句，皆为竹制之工艺品，而有殊于一般器用矣。

竹刻传世之最早者，殆唐时赍往东瀛之尺八乎？其雕法用留青。留青者，留竹之表皮青筠为文，以刮去青筠下露之竹肌为地。文上更加线划，呈人物花鸟诸像。宋郭若虚《图画见闻志》载：唐王倚家藏笔管，“刻《从军行》一铺，人马毛发，亭台远水，无不精绝。每一事刻《从军行》诗两句。……其画迹若粉描，向明方可辨之”。盖浅刻毛雕也。元陶宗仪《辍耕录》记宋詹成造鸟笼，“四面皆花版，于竹片上刻成宫室、人物、山水、花木、禽鸟，纤悉俱备，其细若缕，且玲珑活动”。器虽淫巧不足尚，但可知其刻法为透雕。唐宋两朝，竹雕已具备不同刻法，惟传世器物及知名刻工绝少，文献记载亦鲜，当时似尚未形成专门艺术。

自宋以降，雕刻巨像若洞窟摩崖，寺观雕塑，渐趋消替，而可陈置几案之雕刻，则异彩纷呈，灿然夺目。诸如琢

玉之山，镂牙之器，刻犀之杯，范铜之兽，浮雕之剔红，隐起之宝嵌，德化之瓷像，寿山之人物，乃至细镌砚石，精模墨丸，多为前代所未有。盖雕刻之体制规模，题材技法，至元明而大变。竹刻之形成专门艺术，约当明代中叶。渊源风貌，自不能脱离其时代，与诸工艺正互影交光，息息相通也。

由来言竹刻源流，每依作家地域，分嘉定、金陵两派。其说始自清金坚斋。惟竹人诂限两地，刻法嬗变，因时更易，同地所制，前后或大异，故不宜归纳于两派。兹述简史，试就其发展概况，分为明代、清代前期、清代后期。竹刻虽小道，亦如书画诸艺，不同时期，各有其时代风格也。

明代

约 1520—1644

明代中叶以前，未闻有以刻竹名者。自正德、嘉靖以还，乃有三朱及李、濮。三朱嘉定人，李、濮金陵人，所谓嘉定、金陵两派，以此分焉。

三朱者，朱松邻鹤（字子鸣），其子朱小松纓，其孙朱三松稚征也。朱氏世本新安，自宋建炎移居华亭，又六世而东徙，遂为嘉定人。松邻工行草图绘，深于篆学印章，并精雕镂。所制有笔筒、香筒、杯、罍诸器，而尤以簪钗等服饰

重于时，乃至直名其所制曰“朱松邻”。王鸣盛《练川杂咏》即有“玉人云鬓堆鸦处，斜插朱松邻一枝”之句。清初何匡山得朱手制竹罌，遂以名其室。宋荔裳赠《竹罌草堂歌》，一起曰：“练川朱生称绝能，昆刀善刻琅玕青。仙翁对弈辨毫发，美人徙倚何娉婷？石壁巉岩入烟雾，涧水松风似可听。”可见人物山水，无所不能也。

松邻之作，传世已罕。曾经寓目者，有北宗山水臂搁及高浮雕松鹤笔筒。嘉定竹刻，松邻有创发之功。论其工艺，若就所见者而言，质拙乃其特色。一事一艺，其肇始每如是，设与其子若孙相较，则增华焕彩，愈足见家学三传而后来居上。“制度浑朴”，乃金坚斋品题松邻语，殆亦有鉴于斯也。

朱小松字清甫，擅小篆及行草，于绘事造诣更深，长卷小幅，各有异趣。金坚斋称其仿诸名家，“山川云树，纡曲盘折，尽属化工。刻竹木为古仙佛像，鉴者比于吴道子所绘”。清初人有咏小松所制竹根文具者，中曰：“藤树舞鳞鬣，仙鬼凸目睛。故作貌丑劣，虾蟆腹彭亨。以此试奇诡，精神若怒生。琐细一切物，其势皆飞鸣。”凡所雕琢，形象生动活泼，概可想见。毛祥麟谓小松“能世父业，深得巧思，务求精诣，故其技益臻妙绝”，盖有出蓝之誉。褚礼堂《竹刻脞语》记竹山雕件，古松虬枝老干，旁有湖石嶙峋，石磴用叠糕皴，刀法简古有味。一老者坐石磴，右手执卷，左手执羽扇，似在沉吟。松身近根处有“小松”二字篆书款。此件曾与礼堂同观于友人斋中。至于高浮雕则有陶渊明归去来辞图笔筒，制于万历三年，构思运刀，更为精绝，见《述例》。

朱三松为小松仲子。陆扶照《南村随笔》称其“善画远山淡石，丛竹枯木，尤喜画驴。雕刻刀不苟下，兴至始为之，一器常历岁月乃成”。所制器有署崇祯年款者（《竹刻脞语》著录朱三松制辟邪纽竹根印，款署“崇祯庚辰三松制”），卒

年或已入清。传世实物，清宫旧藏屏风仕女笔筒，允称佳制。其画稿虽取陈老莲《西厢记》插图斟酌而成，但将绘本改为高浮雕，采用多种刻法以分宾主虚实，备见经营。屏风后陈设数事，为插图所无，是又出新意，为拓画境。故不论雕工构图，皆显示其精巧娴熟之手法。清赵昕撰《竹笔尊赋》，其序谓：“嚆城以竹刻名，……镂法原本朱三松氏。朱去今未百年，争相摹拟，资给衣馔，遂与物产并著。”盖嘉定竹雕至三松而器物愈备，技法愈精，声名愈盛，而学之者亦愈众。《竹人录》所载如秦一爵、沈汉川、禹川昆仲，及汉川之子沈兼，皆师法三松而有名于时者。《南村随笔》谓“嚆城竹刻，自明正嘉间高人朱松邻鹤创为之，继者其子小松纓，至其孙三松稚征而技臻绝妙”。《对山书屋墨余录》亦称：“人谓小松出而名掩松邻，三松出而名掩小松。其实松邻之名，晚年始噪，至小松而盛，三松则继其余耳。”皆概述朱氏一门之承授发展，足资后人参核焉。

李耀字文甫，《竹个丛钞》称其“善雕扇骨，镌花草玲珑有致。亦能刻牙章，尝为文三桥捉刀”。三桥卒于万历年年癸酉，年七十六，是文甫亦嘉靖时人也。

濮澄，复姓濮阳，单称姓濮，字仲谦，生于万历十年壬午，清初尚健在。《太平府志》称“一切犀玉髹竹皿器，经其手即古雅可爱，一簪一盂，视为至宝”。《陶庵梦忆》谓仲谦“貌若无能，而巧夺天工。其竹器一帚一刷，竹寸耳，勾勒数刀，价以两计。然其所以自喜者，又必用竹之盘根错节，以不事刀斧为奇，经其手略刮磨之而遂得重价”。宋荔裳《竹罌草堂歌》，亦有为仲谦赋者：“白门濮生亦其亚，大璞不斫开新硎。虬髯削尽见龙蛇，轮困蟠屈鸱夷形。匠心奇创古无有，区区荷锄羞刘伶。”所谓“大璞不斫”、“轮困蟠屈”，皆言其不事精雕细琢，只略施刀凿以见自然之趣。此与一般竹刻不同，故曰“匠心奇创”。其制作风格，与嘉定朱氏迥不相侔，但

异曲同工，实未容轩轻。金坚斋断然谓“濮派浅率不耐寻味，远不如朱”，实囿于地方门户之见，未足视为定论也。

仲谦真迹，传世亦罕，大抵雕工繁琐而题材庸俗者，多为妄人伪刻；或取无款旧器，添署濮名，以冀获售。古董肆所见，多此类也。

明代竹人，三朱、李、濮外，自具面目，允称巨匠者，尚有张希黄。惟《竹人录》以希黄非嘉定人而不收，清人笔记，又多不记希黄行实，其字号里贯遂不详。余旧藏笔筒，希黄款下有“张宗略印”，意宗略乃其名，而以字希黄行耳。或谓张为江阴人，确否亦待考。

希黄所制皆用留青法。留青之制，唐时已有，日本正仓院所藏之尺八是也。惟希黄所做，要在借青筠之全留、多留、少留及不留，以求深浅浓淡之变化。于是绚烂若水墨之分五色矣。若取与尺八纯用全留之青筠作花纹相较，是一大发展。其法是否始自希黄，尚难遽断，顾缜丝、刺绣，早有退晕之法，雕漆中之剔彩，亦分层取色，且见色晕之运用。是留青刻法之发展，或得自其他工艺之启示，而希黄为这一刻法之杰出者，固不待言也。传世希黄之制，以楼阁山水笔筒为最精，见《述例》。

竹刻自明代中叶起，名家辈出，形成专门艺术。此时雕法大体有三：以深刻作浮雕或圆雕之朱氏刻法；以浅刻或略施刀凿即使成器之濮氏刻法。以留青为阳文花纹之张氏刻法。制器则初尚簪钗等服饰，渐为几案间陈置器物所取代，品类亦日见繁备。此百三四十年，可称为竹刻工艺之初步发展时期。

清代前期

1644—1795

自清初至乾隆为清代前期。百五十年间，竹刻大家，技法创新而又启迪于后者，有吴之璠、封锡禄、周颢、潘西凤四人。

吴之璠，字鲁珍，号东海道人，

为三松后嘉定第一名手，刻竹年款多在康熙前叶。金坚斋称“今流传人物花鸟笔筒及行草秘阁，秀媚遒劲，为识者所珍”。黄世祚《练水画征录校补》谓：“鲁珍初居南翔，徙天津，邑中流传绝少。所刻笔筒有贡入内府者，款镌槎溪吴鲁珍。”《竹刻脞语》记鲁珍之作，仅见相马图笔筒及杨柳仕女臂搁二件。此或限于江浙一隅。以余南北所见，有对弈图（黄杨木雕，但刻法与竹笔筒无异）、采梅图、滚马图、张仙像及赞（作于康熙二十七年戊辰）、牧牛图、戏蟾图（作于康熙二十八年己巳）等笔筒及人物行草臂搁，共十数器。历时三百余载，传世实物不可谓少，足见鲁珍以刻竹为业，一勤奋精进之艺术家也。

鲁珍除工圆雕外，更善浮雕。其浮雕大抵可分为两种。一种用深刻作高浮雕，师法朱氏，深浅多层，高凸处接近圆雕，低陷处或用透雕，实例如对弈图笔筒是也。一种为浅浮雕，乃前人所未备，而鲁珍出以新意者。上述各笔筒除对弈图一器外皆是。正以其别具面目，故论者多道及之。如陆扶照谓鲁珍“另刻一种，精细得神”。金坚斋称“所制薄地阳文，最为工绝”。褚礼堂则以为鲁珍所刻，可拟龙门石刻中之浅雕。其中尤以“薄地阳文”一名，成为鲁珍浅浮雕刻法之术语，为竹刻艺术增添一专门词汇。鲁珍此法，其突起高度虽低于朱氏之高浮雕，但游刃其间，绰有余裕。一则因鲁珍善于在纸发之隙，丝忽之间，见微妙之起伏。照映闪耀，有油光泛水、难于迹象之感。此可于上述实例之牛马形象中见之。谛视其借以表达此种意趣之竹质，只用坚实而润泽之表层肌肤，若越此而及竹理，便松糙晦涩，不中用矣。二则鲁珍明画法，工构图，善用景物之遮掩压叠，分远近，生层次，故能在浅浮雕之有限高度上，甚至在高低相同之表层上，有透视之深度。此可于实例采梅图笔筒中见之。鲁珍常用之另一

手法，亦明代竹刻不经见者，为萃集精力，刻划只占全器某一局部之一事一物，此外则刮及竹理，任其光素，或有雕刻，不过略加勾勒而已。如此则宾主分，虚实明，朴质可见竹丝之素地，与肌肤润泽上有精镂细琢之文图，形成对比，相映生色。上述笔筒，除对弈图一器外，均用此法，与明代深刻之浮雕笔筒，景物周匝，布满全身者又大异。鲁珍之作，具上述诸特色，故论者有精细得神、最为工绝之誉。明清之际，亦制墨琢砚至精之时代，种种文图，浮雕隐起，颇有与鲁珍之雕刻理法相通者。是竹刻之浅浮雕，与模墨琢砚，又非绝无关联也。

受鲁珍嫡传者有其婿朱文友，或作文右，号筠斋。又王之羽，字谓韶，号逸民。其舅徐氏与鲁珍比邻，谓韶日从鲁珍游，尽得其运腕之法，故亦名冠一时。

嘉定名工，与鲁珍同时而略晚者为封锡禄。封氏一门皆刻竹，锡爵（字晋侯）、锡禄（字义侯）、锡璋（字汉侯）兄弟三人，号称鼎足。其中杰出者，又推义侯。康熙四十二年癸未，义侯、汉侯同时入京，以艺值养心殿，名乃愈噪，族兄封毓秀有诗记其事。

义侯擅长圆雕，上承朱氏之法，而刻意经营，以新奇见胜。毓秀诗云：“松邻小松辈，工巧冠前明。岂期后作者，愈出还愈精。”言实有征，非美其私也。毓秀对义侯之圆雕，复有以下之描绘：“或雕仕女状，或镂神鬼形，奔出胫疑动，拿攫腕疑擎。或作笑露齿，或作怒裂睛。写愁如困约，象喜如丰亨。豪雄暨彬雅，栩栩动欲生。狮豹互蹲跃，骅骝若驰鸣。器皿及鸟兽，布置样相并。摹仿擅独绝，智勇莫能争。”所谓摹仿，乃谓摹仿现实之写生，而非摹拟前人之成器也。

金坚斋《竹人录》对义侯之竹刻艺术，有更高之评价：“吾嚆竹根人物，盛于封氏，而精于义侯。其摹拟梵僧佛像，奇踪异状，诡怪离奇，见者毛发竦立。至若采药仙翁，散花天女，则又轩

轩霞举，超然有出尘之想。世人竞说吴装，义侯不加彩绘，其衣纹缥缈，态度悠闲，独以铍刀运腕如风，遂成绝技，斯又神矣！”坚斋嘉定人，生于清代中叶。明代圆雕，所见必多，义侯之制，设无超轶前人之处，坚斋安能对其倾倒若此？但封氏之作，传世亦罕。此或由于后人重三朱之名，封氏制者，款识每遭剜剔，另镌贗款，伪托为三朱之制。《述例》中之竹根老僧，疑即此类也。

义侯子侄辈，攻刻竹者尚有始鹵、始镐、始岐等，但皆不及义侯弟子施天章。天章字焕文，雍正间供奉如意馆，授官鸿胪寺序班。乾隆三十九年卒于婿王谦家，年七十有三。王鸣韶撰《嘉定三艺人传》，其首即施天章。金坚斋谓“封氏家法，专以奇峭生新为主。焕文一出，而古色古香，浑厚苍深，駸駸乎三代鼎彝矣”。是焕文虽得封氏之传，但又自具一家面目者也。

周颢与封义侯同里同时而年稍幼。颢字芷岩，又号雪樵、尧峰山人，晚号髯痴。康熙二十四年生，乾隆三十八年卒，年八十有九。

钱大昕有《周山人传》，称芷岩于画独有神解，仿古贤山水人物皆精妙，尤好画竹。嘉定竹人自三朱、沈、吴之后，芷岩更出新意，作山水树石丛竹，用刀如用笔。不假稿本，自成丘壑。其皴法浓淡坳突，生动浑成，画手所不得者，能以寸铁写之。王鸣韶《嘉定三艺人传》谓芷岩“画山水、人物、花卉俱佳，更精刻竹。皴擦勾掉，悉能合度，无论竹筒竹根，浅深浓淡，勾勒烘染，神明于规矩之中，变化于规矩之外，有笔所不能到而刀刻能得之”。对芷岩所刻山水，人无耳目，屋无窗棂，树无细点，桥无略约，尤为赞叹，以为出人意想之外，于嘉定诸大家后，可称别树一帜。至金坚斋则更谓芷岩以画法施之刻竹，合南北宗为一体，无意不搜，无奇不有。若取历朝诗家与竹人相拟，芷岩可当少陵，二百余年，首屈一指。推崇备至，可谓

蔑以加矣。

按芷岩不仅名载《竹人录》，画籍《墨香居画识》、《墨林今话》亦有传。蒋宝龄称其“幼曾问业于王石谷，得其指授，仿黄鹤山樵最工。少以刻竹名，后专精绘事，遂不苟作”云云。故设谓刻竹家自朱氏祖孙以来皆能画，乃竹人兼画师，则芷岩实画师而兼竹人。

芷岩于刻竹无所不能。褚礼堂曾见所制东方朔像，长髯披拂，宽袍广袖，右手握桃，左手按膝，滑稽神态，现于眉目。高仅一寸六分，乃圆雕也。礼堂又有深刻始于明之朱松邻，周芷岩始集其大成之论。余以为此深刻乃指以光素之竹面为地，而刻痕则深陷入地之刻法，兹拟以“陷地深刻”名之。尝见芷岩于臂搁上刻阴文蕙草一株，花萼剝剔极深，蕊舌卷转，玲珑可爱。臂搁笔筒，刻法与此近似，而陷地更深者，又有两种常见题材。一为荷花，一为晚菘。器上或刻芷岩作，或无款。刀工美恶亦不等。余意此法设非自芷岩始，亦至芷岩而臻其妙。其美者为真迹，恶者乃仿刻耳。

芷岩虽擅多种刻法，但最为清人所称许者，乃其所刻山水。何以故？盖芷岩乃将南宗画法入竹刻之第一人。

芷岩画法南宗，不论师承画迹，均足为证。其竹刻山水，以《河北省第一博物馆半月刊》影印之三器而言，亦纯属南宗（其中云林小景一件，为后人摹刻，但仍是南宗面目）。惟芷岩之前，竹刻山水及人物点景，皆法北宗。金坚斋论朱氏祖系之作，有“画道皆以南宗为正法，刻竹则多崇北宗”之论。钱大昕和《练川杂咏》亦有“花鸟徐熙山马远，无人知是小松传”之句。入清后如吴之璠之山水人物，仍是北宗，于采梅图笔筒可见。至芷岩乃一变前法，而以南宗入竹刻。当时四王一派，已风靡画坛，文人学士又多以南宗为正法。无怪芷岩出，竟以更出新意，别树一帜，二百余年，首屈一指相誉矣。

芷岩山水，以阴刻为主，功力自深。其轮廓皴擦，多以一刀刮出，阔狭浅深，长短斜整，无不如意。树木枝干，以钝锋一剔而就，有如屈铁。刀痕爽利，不若用笔或有疲沓之病。刀与笔工具不同，故虽是南宗皴法，或具斧劈意趣。所谓“画手所不得到者，能以寸铁写之”盖指此。所谓合南北宗为一体，亦指此。

在竹刻史中，芷岩乃一关键人物，刀法有继承，有创新，更有遗响。清代后期，竹刻山水，多法南宗，不求刀痕凿迹之精工，但矜笔情墨趣之近似。于是精镂细琢之制日少，荒率简略之作日多，其作画刻竹之功力，又远不逮芷岩，于是所作亦无足观矣。芷岩之遗响若是，固非其始料所及也。

芷岩之侄周笠，字牧山，亦有画名。王鸣韶论其刻竹不与芷岩相袭，“生意远出，神气内涵，万点当虚，千层叠起，浑厚中自露秀色”。惟牧山少于芷岩十余岁，又先十年卒，故作品较芷岩为少耳。

潘西凤，字桐冈，号老桐，浙江新昌人，侨寓扬州。《郑板桥诗钞》有赠潘桐冈诗，中曰：“萧萧落落自千古，先生信是人中仙。天公曲意来缚縶，困倒扬州如束湿。空将花鸟媚屠沽，独遣愁魔陷英特。志亦不能为之抑，气亦不能为之塞。……丈夫得志会有时，人生意气何终极！”又有绝句：“年年为恨诗书累，处处逢人劝读书。试看潘郎精刻竹，胸无万卷待何如！”是老桐乃宿学之士，困顿繁盛之地，以鬻艺为生者也。

老桐刻竹，有名于时，以居扬州久，又经板桥誉为濮阳仲谦以后一人，故论者以金陵派目之，手制器物，亦有与仲谦刀法相似者，《述例》收其臂搁一事，用畸形卷竹裁截而成，虫蚀斑痕，宛然在目，似未经人手，而别饶天然之趣。铭文款识，著字无多，隽永有味，寓意似出老庄。张陶庵谓濮制以不事刀斧为奇，而巧夺天工。老桐此器，可以当之。

仲谦工浅刻，老桐亦工浅刻。曩见

一湘妃竹扇骨，板桥就其斑纹，作梅花数点，以瘦枝连缀成画，老桐用浅刻法出之，有疏影横斜之妙。又曾见菊花臂搁，浅刻亦精。

上述二三器，老桐尚未尽其所能，缘深刻亦其所长。褚礼堂记老桐摹刻十七帖馆本，凡十二简，即是深刻。字字神采照人，故礼堂称其“精妙无匹”。

老桐刻件中最见功力者，为昔在沪上所见之《秋声赋》笔筒。草堂三楹，坐案前就灯读书者为欧阳子，户半扃，一童子倚门而立，首微仄，侧耳而听之态，刻划入神。堂后及庭院左右皆高树，枝叶尽向一方斜去，落叶且有随风飞舞者，萧瑟之声，不觉盈溢于耳。刻法有浅有深，运用得宜。刀刀精到，绝无率略之处。虽嘉定名家最工之制，亦未必能过。

综此可见老桐擅多种刻法。若谓是金陵派，便以为只工浅刻，固属失实。而竹人不宜局限地域，以嘉定、金陵两派强分，又于此可见矣。

清代前期，刻竹或专工某门，或刀法独具一格，但其成就及影响，未能与以上四家相埒者，尚有数人。周乃始，字墨山，《竹人录》称其善刻芭蕉丛竹，褚礼堂曾购得所制山水笔筒甚佳，中有蕉林丛篁，足证金坚斋所语非虚。顾珏，字宗玉，山水人物，细入毫发。陆扶照称其刻笔筒动经数月，玲珑太过，不耐久传，故无可取。但其工巧精深，自不可及。时其吉，字大牛，弟其祥，字天行，能深刻，善摹名胜山水图。邓嘉浮，字用吉，镌折枝花最工妙。枝本附比，叠叶重花，金坚斋以“薄似轻云”拟之。侄渭，字得璜，号云樵，善刻行楷。张叔未以为嘉定竹器刻字，乾隆朝云樵山人邓渭为最，所镌笔筒拓本，收入《清仪阁所藏古器物文》册十，书迹秀丽。嘉道时期刻字尚整饬之风，已见于此矣。

上述清前期各家，除潘老桐外，均嘉定人，一地荟萃，练水诚为竹刻之乡矣。其中吴鲁珍浅浮雕之微妙得神，封、施师弟圆雕之超朱轶沈，周芷岩之南宗

山水及陷地深刻，潘老桐得濮法之神，又兼工浅雕深刻，皆冠绝当时，又垂法后世。其余诸子，或有传香绘影之能，刻棘镂楮之巧，亦为刀工增添一格。故此百五十年，可称竹雕刻法大备时期。

清代后期

1796—1911

自嘉庆至清末为清代后期。此百十余年，竹人更多，且不限嘉定、金陵两地。东南诸省，各有名工。兹列举其中之佼佼者，略为论次于此。至言赅备，则竹人两录，尚有遗珠，更非此稿所能及矣。

蔡时敏，庄绶纶，皆工人物。

时敏，字逊初。金坚斋称其所雕十八尊者，摹李龙眠。“庞眉深目，朵颐丰颡。猛如搏虎豨龙，静若拈花执帚。曲尽变化，无有同者。”

绶纶，字印若。专工仕女，自谓周昉、仇英所绘，皆其粉本。所制有四美人图、杨妃春睡图、红叶题诗图等香筒。

按蔡、庄均与金坚斋同时同里。金谓时敏不袭封氏面目，故知所作为立体圆雕。庄刻香筒，故知所作为透雕。可见乾嘉之际，圆雕透雕，均尚流行。此后则作者日少，而以阴文为主矣。

张宏裕，方絮，皆工小像。

宏裕，小字百福，嘉定人，工画人物。初刻花果，后弃去，专刻小像。按以竹雕为小像，封义侯曾自镌之。但金坚斋则谓宏裕“弄异标新，独以三寸竹为人镂照，自朱氏至今，别开生面矣”。又张灏有《题张宏裕竹刻小像诗》，一起云“刻竹开生面，权舆古未尝”，均以为竹刻小像自宏裕始。文士叙事赋诗，夸饰在所难免。宏裕之前，已有竹雕小照，可以断言。惟其盛行，则当在清代中叶以后也。

方絮，号治庵，字矩平，浙江黄岩人。《墨林今话》称其“精于铁笔，刻竹尤为绝技，凡山水人物小照，皆自为粉本于扇骨臂搁及笔筒上。阴阳坳突，

钩勒皴擦，心手相得，运刀如用笔也”。李兰元有赠治庵诗：“方子诗画兼能事，精于镌竹本余技。岂知翻样出汗青，复擅传神到刻翠。”《前尘梦影录》记“方为释六舟达受作庐山行脚图像于臂搁，须眉毕现，而为阮元作八十小像更佳”。褚礼堂曾见六舟像臂搁，谓“凸起分许，神气栩栩，与其自画剔灯图小像相同”。

张、方两家，均刻小像，但雕法不同。张为立体圆雕，方为浮雕。自方以后，雕像多用留青或阴刻。浮雕渐少见，圆雕则濒绝迹矣。

此时刻画本最佳者，当推蔡照、袁馨两家。

照原名照初，字容庄，浙江萧山人。能篆隶，好治印、擅刻竹木，《淞山笔记》称“任渭长以画名海内，所绘《列仙酒牌》、《于越先贤传》、《剑侠传》，笔法精细，非庸工所能办”。而容庄为之“奇巧工细，有观止之叹”。所作扇骨，数以百计，花卉、山水、人物咸备，亦均由渭长落墨，容庄奏刀。刻法以阴文为主，昔有拓本流传，惜未影印刊行。惟容庄固擅作多种雕法者，《刻竹脞语》记渭良绘渔翁臂搁，乃用留青刻成。

袁馨，字椒孙，海宁人。《广印人传》谓“浙中以刻竹称者，惟椒孙与容庄两人而已”。褚礼堂曾见所刻臂搁，“任渭长画洛神，雕法工细绝伦。雾鬓风鬟，眉目端丽，衣褶有吴带当风之妙”。

清代晚期，竹人自画自刻者日少，虽名手如蔡容庄、袁椒孙，画稿亦非自作，而有求于画师矣。

精刻字者有周锺、韩潮。

锺字剑堂，嘉定人，以精刻小字称著，嘉庆时卒。金坚斋谓所刻箴边字，“细如蝇鬣，而分行布白，层次井然，见者诧为鬼工”。所刻多由同里浦俨斋熙作书，而浦熙固善作细楷者。

韩潮，字蛟门，归安人。刻扇骨小行楷，可作数百字。刻前似不先写，乃用镌石章边款之法为之，亦不事修饰，故或有不甚连属处。但一气呵成，转觉

其自然活泼，无甜熟态。

刻字自乾嘉整饬一派，渐趋向细密。细密难工，亦是一种发展。惟至其极则如江都于啸仙，自称浅刻毛雕，出金陵一派，所刻扇骨字如芥子，每边不下十数行。刻时但凭指腕感觉，用锋颖划去，刻成亦无由看清，须持放大镜照读。究其实，刀法视濮仲谦大异，与前人所谓金陵派无涉。浅刻若此，乃以纤小炫奇，故堪称绝技，而非绝艺。徒为好事家所珍，不为真鉴者所赏。鲁迅先生于《随感录》中，早谓此等本领不过弄玄虚耳。

晚清刻金石文者颇多，朱宝骊、杨澥、周之礼三家最有名。

宝骊，字又原，浙江德清人。工书画，精刻竹，镌箴边多摹写金石款识。

杨澥，原名海，字竹唐，号龙石，江苏吴江人。刻竹擅摹金文，刀痕深而且圆，别具一格，与一般深刻不同。

之礼，号致和，又字子和，江苏苏州人。摹刻金石文字及器形，残缺锈蚀，惟妙惟肖，与拓本较，不差累黍。

乾嘉之际，金石之学盛兴，或集款识，或拓器形，缩写钩摹，梓木勒石。风尚传播，遂见之于竹刻。工艺不能脱离其时代，此又一证。

早期竹刻多为光地，嘉道以后，糙地渐多。其用疑始于摹刻金石。泉币古镜，锈花斑驳，镌以状之，即是糙地。自此繁衍，乃有砂地、核桃地种种名色。

清代晚期，在雕法大备之后，竹刻仍有发展。以题材言，小像写真及摹刻金石，均为前期所罕有。以技法言，各种糙地，皆见用于此时。更重要者为此一时期之技法特色，力求以刀痕表现书画之笔墨。如借刻迹之深浅毛光，以逼真用墨之浓淡干湿，模刻书画，使人一望而知为某家，于更早竹刻中，殊不多见。故清代晚期，亦可谓在刀痕表现笔墨上有较大之发展。顾此一趋向，又导致时代风格之变化。良以此时竹刻，书画每出书画家之手。即使刻者自书自画，

亦十九为缩临或摹拟名家之作。所追求者，自以表现书画之意趣为多。书画家于竹上打稿落墨，只能一次告竣，势难随作随刻，待刻手雕完一层，书画家再作一层。故文图之经营位置，只在竹材表面。缘是，竹人所刻，亦只在竹材表面。于是一般阴文成为最常用之刻法，浅浮雕已极少见，高浮雕、透雕、圆雕、陷地深刻诸法，竟无人问津矣。正复以是，竹雕器物亦随之而变化。立体雕刻如生物形象及几案间器物已无制者，可供作高浮雕笔筒之竹根，亦视等弃材，所制者多为在表面上刻书画之笔筒、臂搁及扇骨矣。工艺之创作设计，与工艺之技法及工艺品之形制品种，其间之因果消长，盖若是也。刀痕表现笔墨，虽是技法之发展，其发展竟使刻法日趋平浅，面目未免单一。事物之得失利弊，相倚相伏，又若是也。故此百十余年，若就竹刻之主要趋向而言，不妨谓之为以雕刻再现书画之时期。

纵观四百余年之竹刻，可概括为由明中叶之质拙浑朴，发展为清前期之繁绮多姿；又自清前期之繁绮多姿，嬗变为清后期之平浅单一。以雕刻再现书画，

实为后期变化之主要因素。余自幼学刻竹，亦尝致力于表现书画之笔墨。始则常恨刀痕终非笔痕，未能惟妙惟肖。继则渐谙事物既殊，面目自异，设以竹刻之意趣，转而求诸笔墨，亦非笔墨所能尽似。譬如石刻画像，白描插图，乃至套色版画，在影印制版之术未精之时，未尝不恨其表现书画有所不备。及至今日，影印日精，石刻版画，翻成专门艺术，蔚为大观。竹刻之道，又何独不然？于是又以为竹刻固自有竹刻之书画。迨两鬓已丝，所见稍广，溯源循流，绎其嬗变，又终悟竹刻虽有竹刻之书画，但竹刻决不能为表现书画所局限，此正清晚期平浅单一问题症结之所在。竹刻与书画，尽多相通之处，但雕刻终究是雕刻。雕刻为立体艺术，书画为平面艺术，岂可尽废立体艺术，而代之以平面艺术？故竹刻中书画之意趣若愈多，雕刻之意趣必愈少，竹刻岂能为书画之附庸哉！嗟夫，心有所通，而时不我予。今已手颤目昏，不复能操刀运凿。博采诸法，去腐撷精，不拘一格，变古开今，使吾国之竹刻艺术，再呈异彩新辉，惟有企伫来哲矣。

备 材

竹之种类至繁。刻竹用材，毛竹为上，以其体硕而质坚也。

刻竹如雕立体人物、山水、鸟兽等，采用竹根，就其天然形态，设想构思，施加刀凿。其经营假借，与玉人治璞，原无二致。此等竹材，得之不易，须深入竹林，致力搜求。封毓秀赠两弟诗即有“取材幽篁体，搜掘同参苓”之句，言其取材之难也。如雕笔筒、诗筒、臂搁、扇骨等，则就竹身截取。选竹须谙产地，余曩岁多往天目山，以其土沃而竹壮也。伐竹须审竹龄，嫩者质地未坚，疏松不堪用。老者文理粗糙，不耐精雕，故以三年之竹为佳。采竹须知时，入冬方可，取其精华内敛而虫蠹少也。

竹材于未干透之前，表皮青筠，切不可擦伤，否则纵刮去青筠，肌肤仍有渍痕，再难磨泯。用刻留青之竹皮，更不可有纤毫伤损，刻成方莹洁如玉。故选取竹材，必须亲入山中，相择枝干挺直，周围停匀，净无斑点，节稀有长逾二尺之大竹，齐根斫伐。斩去小枝后，节节锯断，倾泻每节中之竹液，不使略有存积，以免从内泛出黄斑。然后每节用纸包裹，携运出山。

竹材到家，截成毛坯，贮大釜中，煮沸半小时后捞出，随手洗去竹上浮脂。

如此则表里脂汁，尽溶水中，如有虫蠹，亦皆死于沸汤，从此可耐久藏，无蛀蚀之虞矣。

臂搁毛坯，可置半阴半阳之处晒干，约一月余，青筠转为白色，是渐干之象。竹根及笔筒、诗筒等，切不可晒，只能多容时日，俟其阴干。倘经日照，必致外层先干而内犹润湿，表里收缩不一致，裂成缝隙。扇骨则不妨置屋顶或檐前暴晒，一月即可干透。

毛坯须干透后方能裁截定形。如不刻留青，此时可刮去表皮。惟愈入肌理竹纹愈粗，故表皮不宜刮去过多。刮时可用刀，或碎玻璃片亦可。次为磨光，先用细砂纸，再用羊肝石。砂纸可在长方木块上贴定，既便推按，又易平直。羊肝石亦可锯成不同片块，视竹材大小，随意选用。最后用粗布擦白蜡，用力往复，即生光泽。

各种材料，在未刻之前，可用布裹核桃仁擦一二遍，使稍油润。但刻后不可再擦，因刻痕油易沁入，刀口两旁，生渍可厌。

扇骨磨光后，尚有打孔烫钉一道工序。打孔务求垂直不偏，扇钉亦须圆正，粗细长短，与孔眼及股数配称方好。不然妨碍开折，且有散头之病。

工 具

入山伐竹，锄锯是赖。二物山中处处有之，不烦自备。惟雕刻用竹，非同一般竹材，不得稍有伤损，故工具务求锋利。如恐一时措借不及，自携小锯亦佳，锯条不宜厚，锯齿不宜大，否则将断未断时，竹丝每易撕裂。裁截时锯口两侧须支架稳实，勿使一侧垂落。将断时须放缓速度，皆防其撕裂也。

竹材携归，裁截定形，用锯及锉。制臂搁、扇骨之类，须先用劈刀，其形制似柴刀而背较厚。

学刻竹须先学磨刀，学磨刀须先学辨石。石以质纯无砂粒者为佳，有粗、细、软、硬之别。粗石可用一般磨刀石，细石可用羊肝石，以色紫如羊肝得名，南方磨剃刀多用之。

磨刀先用粗石磨，再用细石磨，可事半功倍。刀口厚薄或形状不合手时，更当先用粗石改变其式样，再用细石磨出锋刃。

磨大刀可用软石，石软反易收效。磨小刀宜用硬石，成锋后再在软石上轻轻晃动。小刀用软石磨，易陷入磨迹，以致棱角尽失。

磨刀须先看刃口。如刃口不合规格，或有缺齿，则第一步先修刃口。其法在粗石上垂直磨，待刃口修磨平正，第二步始磨刀。

磨刀宜先横刀磨，至见锋时再顺刀磨。如此收效速，且刀刃端正无草率相。

磨刀应留意手臂腕动作，体会如何方能手稳、力匀、路直。能如此则磨成锋

刃，犀利耐用。

刻竹用刀，原无定形，以合手为佳。刻者不妨于操作中据所需求，酌定式样，自行磨制。故刀形或多或少，因人而异。余平时只用三五柄小刀，分平口与圆头两种。平口刀与刻印所用者同而稍薄，刻阴文用之。如浅刻则用圆头刀。刻阳文中之核桃地，或摹刻泉币古镜之锈斑，亦用圆头刀。

如刻陷地深刻、浅浮雕、高浮雕、透雕及圆雕等，三五小刀外，须另备凹刃卷凿，及宽刃铲刀，因层次深而去料多，小刀剜剔无多，费力难成也。卷凿铲刀，可借用木刻工具，或稍改刀口即可用，不必全部自制也。

凡雕去料较多之器物，两手能同时

操作始便，故雕件须用钳夹固定，即所谓老虎钳或拿子是也。惟民间雕刻家，有更为简便之设置。其法于长凳上加布垫，上放雕件。以布带或绳索一条，作圈环绕之，使垂落在凳面之下，不及地面约三五寸。另用一粗木棒，一端着地，一端纳绳圈内。操作时人骑凳上，以一足踏木棒，雕件需勒紧或勒松，全凭足之踏重或踏轻，与雕凿时之用力大小，可随意配合，且无损于雕件。欲取下雕件时，抬足可以立办，故简便适用。此凳与钳夹，正可各置一具备用。

刻竹时棕刷帚不可须臾去手。刀口内竹屑，须随手清刷，俾知已否干净利落。刷帚用棕丝缠扎，愈紧愈妙。刷丝不宜留得过长，长则疲软无力。