

中國美術全集

工藝美術編 9
玉器



中國美術全集編輯委員會

中國美術全集

工藝美術編 11 竹木牙角器

中國美術全集

工藝美術編 11 竹木牙角器

中國美術全集編輯委員會編

本卷主編 朱家潛 王世襄

出版者 文物出版社

(北京五四大街二十九號)

責任編輯 木林

封面設計 仇德虎

攝影 胡錘 劉志崗 郭群

汪俊樑 郭林福 廖衍猷

賴榮祖 王露 孫之常

董建國

編輯助理 胡德生 劉靜

印刷者 百花印刷廠

發行者 新華書店北京發行所

一九八七年十二月 第二版 第一次印刷

編號 八〇六八·一五〇四

國內版定價 一三〇元

版權所有

凡 例

一 《中國美術全集》分繪畫編、雕塑編、工藝美術編、建築藝術編、書法篆刻編五部份，每編又分若干冊。

二 本卷爲工藝美術編第十一冊：竹木牙角器。由於更早的器物歷代多已流失損毀，本卷所搜集的主要爲明清時期的作品；清末以後的近現代作品，今後將另行編冊。

三 本卷搜集的工藝美術品，分竹木器、牙角器和家具三大類。由於這類品種過於龐雜，所選的範圍：竹木器類僅限於明清兩代名家的竹刻和具有較高藝術價值的無款之作，竹刻的旁枝別衍、鏤刻做古銅器和貼黃器，以及與竹刻互有影響並多出自竹人之手的木雕小件；牙角器類主要是象牙雕刻、犀角雕刻及做古器物；家具類主要是比較珍貴的凳椅、桌案、牀榻、櫃架等生活用具。

四 本卷內容分三部分：一爲論述，二爲圖版，三爲圖版說明。年表、索引及總目等，綜編爲全集的一個專冊。

竹刻總論

王世襄

竹刻是我國特有的一種專門藝術。可以代表其最高水平的是明、清兩代名家的作品。也有一部份作品未刻作者姓名，但藝術價值却很高。這和繪畫一樣，無款之作，也有藝苑奇珍。

另一種器物，數量不多，可視為竹刻的旁枝別衍，那就是鏤刻很精的做古青銅器竹雕。

還有一種盛行於清代，用竹筒內壁的竹黃做器物貼面並施鏤刻的貼黃器。精製者，尤其是清代宮中的御物，技藝既高，花色亦繁，可謂窮工殫巧。不過上述兩種，祇堪稱精美的工藝品，而還夠不上真正的藝術品。

明清木雕小件，往往和竹刻有密切關係，不僅互相影響，有的可能就是出於竹刻家之手，故不妨附帶述及。

本篇即按以上分類，依次作簡畧的闡述。

一 竹刻

我國在遠古時期即用竹製造生產和生活用具。出於愛美的天性，在竹製品上施加裝飾，與雕花的玉、石、骨、木器原無差異。故於原始社會遺址中，倘發現有雕飾的竹器，不足為奇。惟竹材易壞，很難保存至今。現知較早有高度文飾的實物是長沙馬王堆一號西漢墓出土的彩漆竹勺〔圖一〕。勺柄以龍紋及編辮紋為飾，並用浮雕、透雕兩種技法。它年遠而製精，是一件珍貴的竹刻。

唐代竹刻，宋郭若虛《圖畫見聞志》記載頗詳：王倚家藏竹筆管，「刻《從軍行》一鋪，人馬毛髮，

亭臺遠水，無不精絕。每一事刻《從軍行》詩兩句。……其畫跡若粉描，向明方可辨之」(一)。郭氏描繪入神，吾人却信而不疑，因為有現藏日本正倉院的唐尺八(圖二)可證。尺八用留青法淺雕仕女、樹木、花草、禽蝶諸物象，純是唐風，與當時之金銀器鏤鑿及石刻綫雕同一意趣。所謂「留青」，即保留竹之表皮為花紋，刮去花紋以外之表皮，露出淡黃色竹肌作地。竹材乾後始能奏力，此時表皮已由青轉白。所謂「跡若粉描」，與留青之花紋正合。刻後不須一兩載，表皮即呈淡黃色，但此後變化不大。竹肌則由淡黃而深黃，由深黃而紅紫，故皮、肌色澤之差異，越久越顯著，花紋亦日益清晰。千百年來，留青為竹刻之重要技法之一。

宋代竹刻家有詹成，見陶宗儀《輟耕錄》。成高宗時人，所造鳥籠「四面花板，皆於竹片上刻成宮室、人物、山水、花木、禽鳥，纖悉俱備，其細若縷，且玲瓏活動」(二)。西夏實物有寧夏陵墓中出土的竹雕殘片(三)，浮雕人物，陰刻圖案，製作亦精。其為當地所刻，抑為南方傳來，尚待考證。

我國竹刻雖歷史悠久，惟發展成為一種專門藝術則在明中期以後。其始僅少數文化水平較高的藝術家致力於此。隨後或父子相傳，或師徒授受，或私自倣效，習之者衆，遂形成專業。清人金元鈺著《竹人錄》推為開派的竹刻家為嘉定的朱松隣(鶴)，金陵的濮仲謙(澄)(四)。據文獻記載，二家並不專事刻竹，而兼用犀角、象牙、紫檀等雕製器物。可知竹刻與犀、牙等刻件，往往出於一人之手。不過在此之後，竹刻之所以能發展成為專門藝術，其主要原因乃在竹材價賤易得，可供人大量採用。倘竹材為希世之珍，又安能有多人從事此種雕刻，並有大量作品傳世？另一方面，正因竹材價賤易得，故刻者必須殫精竭智，創造多種技法，博採各種題材，度形製器，狀態寫神，發揮竹材的特點，攀登這一藝術的高峯。祇有如此，始能與十分珍貴的犀、牙、紫檀等刻件，一爭短長。此又促使竹刻家必須創造出藝術價值高於一般工藝品的作品。不言而喻，數百年來倘竹刻家未能創造出質優而量多的作品，那末竹刻也就不足稱為我國特有的一種專門藝術了。

竹刻藝術的發展，大致可分為明、清前期和清後期三個階段。

明代竹刻名家自朱鶴始。鶴號松隣，字子鳴。世本新安，自宋高宗建炎(公元一一二七——一一三〇年)移居華亭，又六世而東徙，遂為嘉定人。他工行草圖繪，深於篆學印章，所製有筆



一 朱纓歸去來辭圖筆筒

筒、香筒、杯、罌諸器，而尤以簪釵等首飾重於時。王鳴盛《練川雜詠》有「玉人雲鬢堆鴉處，斜插朱松隣一枝」之句〔五〕。據此可知松隣兼雕犀、牙。荆釵竹簪，古雖有之，但婦人奩中飾物，自以犀牙等貴重物品爲主。

松隣年遠，作品流傳絕少，傳世刻有款字者，率皆贗品。現存可視爲真蹟的是南京博物院所藏筆筒〔圖三〕。刻法用高浮雕，老松巨幹一截，密佈鱗皴瘦節。其旁又有一松，虬枝紛拏，圍抱巨幹。松畔立雙鶴，隔枝相對。背面刻竹枝、梅花。據題識乃爲祝壽而作。論其整體設計，並不完全成功。巨大松幹與圍抱之松枝，不類同根生成。仙鶴形象，古拙有餘，矯健不足。梅竹亦稍嫌繁瑣，似過份渲染壽意，以致影響構圖之精練。如取松隣之子（小松）或孫（三松）的作品相比，未免遜色。不過吾人不得據此作爲否定筆筒爲真跡的依據。因爲松隣開山創派，質拙渾樸，自在意中。子孫繼武，後來居上。故陸扶照《南村隨筆》稱：「膠城竹刻，自正、嘉間高人朱松隣創爲之，繼者其子小松纓，至其孫三松稚征而技臻絕妙。」〔六〕蓋藝術之發展，有積累、提煉和創新之歷程。家學三傳，遂超祖而越父。

朱纓字清甫，號小松，擅小篆及行草，於繪事造詣更深，長卷小幅，各有異趣。金元鈺稱其倣古諸名家，「山川雲樹，紆曲盤折，盡屬化工。刻竹木爲古仙佛像，鑒者比於吳道子所繪」〔七〕。清初人有詠小松所製竹根文具詩，中曰：「藤樹舞鱗鬣，仙鬼凸目睛，故作貌醜劣，蝦蟆腹彭亨。以此試奇詭，精神若怒生。瑣細一切物，其勢皆飛鳴」〔八〕。凡所雕琢，形象生動活潑，概可想見。毛祥麟謂小松「能世父業，深得巧思，務求精詣，故其技益臻妙絕」〔九〕，實有出藍之譽。小松爲人高傲耿介，妻堅有《先友朱清甫先生傳》，載《學古緒言》中，以爲「世或重其雕鏤，幾欲一切抹殺則過矣」〔一〇〕，蓋小松品質高潔，書畫皆工，不僅竹刻一藝，超邁前輩。

小松傳世之作有淵明歸去來辭圖筆筒，刻於萬曆乙亥（公元一六二五年）〔挿圖一〕。其代表作則爲上海博物館藏的劉阮入天台香筒〔圖四〕，於直徑僅三・七釐米的竹管上，將神仙洞府，遠隔塵寰之境界，劉、阮與仙女對奕之神情，刻劃得盡美盡善，使人嘆爲觀止。

朱稚征，號三松，小松次子。《南村隨筆》稱其「善畫遠山淡石，叢竹枯木，尤喜畫驢。雕



刻刀不苟下，興至始爲之，一器常歷歲月乃成」〔二〕。傳世精品有清宮舊藏、現在臺北之窺簡圖筆筒〔插圖〕及殘荷洗〔圖五〕。前者刻一高髻婦人，背屏風而立，雙手持卷，正在展讀。右方一女子，潛出屏後，蹀躞欲前，以指掩唇，回首斜睇，意欲窺視展卷之人，彼呼此應，神情連屬，生於顧盼之間。所寫乃《西廂記》故事。後者就竹根雕成荷葉狀洗，蟲蝕之葉邊，半殘之花朵，郭索之小蟹，無不狀寫入微，饒有生趣。故宮博物院藏寒山拾得像，似全不費力，將二僧天真憨稚之神態，畢現於刀鐸之下，亦堪稱傑作〔圖六〕。

自朱氏三世之後，嘉定學竹刻者愈衆，並以之爲專業。故趙昕《竹筆尊賦》序謂「膠城以竹刻名……鏤法原本朱三松氏。朱去今未百年，爭相摹擬，資給衣饌，遂與物產並著。」〔三〕本卷所收竹雕臥獅洗〔圖九〕、透雕鍾馗挑耳圖筆筒〔圖一〇〕、竹雕漁家嬰戲〔圖一〇〕等，雖無款識，製器運刀，頗具朱氏風格。將其定爲嘉定竹人受三朱影響之作，似無大誤。

以創金陵派著稱的濮仲謙，名澄，複姓濮陽，單稱濮，仲謙乃其字，生於萬曆十年壬午（公元一五八二年）。錢牧齋《有學集》有《贈濮老仲謙詩》，作於順治戊子、己丑間（公元一六四八——一六四九年）〔一〕，故知其卒年已入清。《太平府志》稱仲謙所製「一切犀玉髹竹皿器，經其手即古雅可愛，一簪一盃，視爲至寶。」〔二〕張岱與仲謙相交甚深，所著《陶庵夢憶》謂仲謙貌若無能，「而巧奪天工焉。其竹器一帚一刷，竹寸耳，勾勒數刀，價以兩計。然其所以自喜者，又必用竹之盤根錯節，以不事刀斧爲奇，經其手略刮磨之而遂得重價」〔三〕。可知仲謙治竹，不耐精雕細琢，祇就其天然形態，稍加鑿磨，即已成器，大有「文章本天成，妙手偶得之」之趣。其審美觀念及創作方法直可上擬西漢霍去病墓石刻。時代相去緬遠，器物大小懸殊，但脈理實相通。

仲謙因聲名甚著，故贗品特多。傳世之作，刀法神妙，且與前人言論完全吻合者，尙難舉出實例。故宮博物院所藏松樹形竹根壺，柄下有「仲謙」楷書款，確爲竹雕精品。惟鑒家或以爲刀法深而繁，與濮氏風格不侔，而竟與朱氏差近。或以爲濮氏未必無此刀法，前人失記，遂滋疑義。今並記之，以俟續考。

三 張希黃樓閣山水筆筒



四 吳之璠牧牛圖筆筒



仲謙之後，率意操刀而自然成器者，實罕其人。百餘年後，始有揚州潘西鳳，偶或近似。此與三朱之後，競相師法，由門戶而擴為宗派大異。故嚴格而論，所謂金陵派是否存在，大可商榷。

明代竹人，專刻留青者為張宗略。張氏，字希黃，以字行。其確切年代及里籍均不詳，或謂江陰人。唐代留青，竹皮留去分明，故紋與地，截然兩色。希黃則藉皮層之全留、多留、少留，以求深淺濃淡之變化，故絢爛成暈，如水墨之分五色，實為留青技法之一大發展。希黃代表作有昔為英人大維德所藏今歸美國波士頓美術館之樓閣山水筆筒（插圖三）。其高僅四寸，而樓閣壯麗，氣象萬千。本卷所選筆筒（圖八），層樓高聳，山如列屏，亦是希黃精心之作。

綜上所述，可知明代刀工，大體有三：以深刻作高浮雕或圓雕之朱氏刻法；以淺刻或略施刀鑿即可成器之濮氏刻法；以留青為陽紋花紋之張氏刻法。取材初則犀、牙、竹、木，無所不施。嗣後習之者衆，遂成專業；犀牙等珍貴物料，自然就被竹材所取代。

自清初至乾隆為清前期（公元一六四四——一七九五年）。在這一百五十年間，竹刻大家在技法上有創新，影響又較著者有吳之璠、封錫祿、周顥、潘西鳳等四人。

吳之璠，字魯珍，號東海道人，是三松之後的嘉定第一高手，刻竹年款多在康熙前葉。金元鉅稱「今流傳人物花鳥筆筒及行草秘閣，秀媚遒勁，為識者所珍」（二六）。褚德彝《竹刻脞語》記吳氏之作，僅見相馬圖筆筒及楊柳仕女臂閣（二七），實則傳世之作尚多。本卷所收就有二喬圖（圖一）、松蔭迎鴻（圖二）、東山報捷（圖三）、松溪浴馬（圖四）、荷杖僧（圖五）等筆筒五件，其中前三件為真品無疑。此外可信為真蹟的尚有滾馬圖、牧牛圖、採梅圖、人騎圖、老子騎牛圖、戲蟾圖、張仙像等筆筒七件及換鵝詩臂閣一件。去今三百餘載，據不完全的統計已有十數器。可見吳之璠是一位勤奮精進的竹刻家。

之璠擅長多種刻法，除立體圓雕外，更善浮雕。浮雕又有兩種，一用深刻作高浮雕，師朱氏法，深淺多層，高凸處接近圓雕，低陷處或用透雕，實例如東山報捷黃楊筆筒（圖三）及二喬圖筆筒（圖一）皆是。一種是淺浮雕，乃吳氏自出新意，為前人所未備。例如松蔭迎鴻（圖二）、滾馬圖（圖四）、牧牛圖（插圖四）、採梅圖等幾件筆筒皆是。正以其別具面目，故論者多道及之。

如陸扶照謂之璠「另刻一種，精細得神」〔一八〕。金元鈺稱吳氏「所製薄地陽文，最爲工絕」〔一九〕。緒德彝則以爲之璠所刻，可擬龍門石刻中之淺雕。其中尤以「薄地陽文」一名，成爲之璠淺浮雕刻法的術語，爲竹刻藝術增添一專門詞彙。吳氏此法突起雖不高，但游刃其間，綽有餘裕。他善於在紙髮之際，絲忽之間，見微妙之起伏。照映閃耀，有油光泛水，難於跡象之感。其妙可於松蔭迎鴻〔圖一三〕、滾馬圖〔圖一四〕、牧牛圖等刻件上見之。凡畫面傳神之部位，吳氏祇用堅實而潤澤之表層肌膚，越過此層，竹材便鬆糙晦澀，不堪使用。又因他明畫法，工構圖，善用景物之遮掩壓疊，分遠近，生層次，故能在淺浮雕之有限高度上，有透視之深度。此亦可於採梅圖及松蔭迎鴻筆筒〔圖一三〕中見之。其常用之另一手法爲萃集精力，刻劃祇佔全器某一局部之一事一物，此外則刮及竹理，任其光素；倘有雕刻，祇不過畧加勾勒，或留待刻字題詩。如此則賓主分；虛實明，樸質無華之素地與肌膚潤澤上有精鏤細琢之文圖形成對比，相映生色。二喬圖〔圖一五〕、松蔭迎鴻〔圖一三〕以及牧牛圖、戲蟾圖、採梅圖等筆筒均用此法。此與明代三朱等家所刻香筒、筆筒，器身周匝佈滿景物者又大異。

之璠造詣甚高，創新既多，影響亦鉅。受其嫡傳並載入《竹人錄》者有朱文友、王之羽等人。卷中無款松下飼馬圖〔圖一八〕及「西仙」款醉仙圖筆筒〔圖一九〕，所用皆吳氏薄地陽文刻法。類此作品，傳世不少。故謂繼往，之璠自然是嘉定派之佼佼者；若說開來，則在康、雍之際（公元一六六二——一七三五年）也曾形成一個以吳之璠爲首的竹刻流派。

嘉定名工，與吳之璠同時而畧晚者爲封錫祿。封氏一門皆刻竹，錫爵字晉侯，錫祿字義侯，錫璋字漢侯，兄弟三人，號稱鼎足。其中傑出者，更推錫祿。康熙四十二年癸未（公元一七〇三年），錫祿、錫璋同時入京，以藝值養心殿，名乃愈噪，族兄封毓秀有詩紀其事。

錫祿擅長圓雕，上承朱氏之法，而刻意經營，以新奇見勝。毓秀詩云：「松隣小松輩，工巧冠前明。豈期後作者，愈出還愈精」〔二〇〕。毓秀對錫祿之圓雕，復有以下之描繪：「或雕仕女狀，或鏤神鬼形，奔出脛疑動，拿攫腕疑擎。或作笑露齒，或作怒裂睛。寫愁如困約，象喜如豐亨。豪雄暨彬雅，栩栩動欲生。獅豹互蹲躍，驊騮若馳鳴。器皿及鳥獸，佈置樣相並。摹倣擅獨絕，

智勇莫能爭。」此處所謂之摹倣，顯然指摹倣現實之寫生，而並非摹擬前人之成器。可見，沒有寫生之工力，是雕不出如此生動之形象來的。

金元鈺對錫祿之竹刻藝術，有更高之評價：「吾膠竹根人物，盛於封氏，而精于義侯。其摹擬梵僧佛像，奇蹤異狀，詭怪離奇，見者毛髮竦立。至若採藥仙翁，散花天女，則又軒軒霞舉，超然有出塵之想。世人競說吳裝，義侯不加彩繪，其衣紋縹緲，態度悠閑，獨以銛刀運腕成風，遂成絕技，斯又神矣！」〔三〕錫祿之圓彫人物，傳世絕少。今幸有上海博物館藏羅漢像〔圖七〕，吾人才得見其神彩。乃知金氏「梵僧佛像，奇蹤異狀」數語，絕非虛譽。至於封錫爵，故宮博物院藏有所雕晚松形筆筒〔圖六〕，題材新穎，刀法亦工，惟與其弟之羅漢像相比，藝術價值高低，不可同日而語。實則金元鈺謂嘉定竹根人物「盛於封氏，而精于義侯」，早已寓有軒輊之意。

周顥與錫祿同時里而年稍幼，其字芷巖，又號雪樵、堯峰山人，晚號髯癡。康熙二十四年（公元一六八五年）生，乾隆三十八年（公元一七七三年）卒，享年八十有九。

錢大昕有《周山人傳》，稱芷巖「於畫獨有神解，倣古賢山水人物皆精妙，尤好畫竹」〔三〕。嘉定竹人自三朱、之璠等名家後，芷巖「更出新意，作山水樹石叢竹，用刀如用筆。不假稿本，自成丘壑。其皴法濃淡坳突，生動渾成，畫手所不得到者，能以寸鐵寫之」。王鳴韶《嘉定三藝人傳》謂芷巖「畫山水、人物、花卉俱佳，更精刻竹。皴擦勾掉，悉能合度，無論竹筒竹根，深淺濃淡，勾勒烘染，神明於規矩之中，變化於規矩之外，有筆所不能到而刀刻能得之」〔四〕。對芷巖所刻山水，人無耳目，屋無窗櫺，樹無細點，橋無略約，尤為贊嘆，以為出人意想之外，於嘉定諸大家後，可稱別樹一幟。至金元鈺則更謂芷巖「以畫法施之刻竹，合南北宗為一體，無意不搜，無奇不有」〔四〕。若取歷朝詩家與竹人相擬，芷巖可當少陵，二百餘年，首屈一指。推崇備至，可謂無以復加。

按芷巖不僅名載《竹人錄》，畫籍《墨香居畫識》、《墨林今話》亦有傳。蔣寶齡稱其「幼曾問業於王石谷，得其指授，倣黃鶴山樵最工。少以刻竹名，後專精繪事，遂不苟作」〔五〕云。故若謂刻竹家自朱氏祖孫以來皆能畫，乃竹人兼畫師，則芷巖實畫師而兼竹人也。



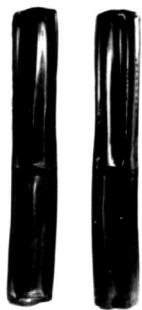
芷巖擅長以多種刀法刻各種題材。惟最爲當時人所稱道的乃所刻山水。這是由於他是將南宗畫法融滙入竹刻的第一人。

芷巖畫法南宗，不論師承畫蹟，均足爲證。其竹刻山水，以所見之溪山漁隱（挿圖五）、仿黃鶴山樵山水（二六）及松壑雲泉圖（圖三）等三件筆筒爲例，確是南宗。惟芷巖之前，竹刻山水及人物配景，皆法北宗。故金元鈺有「畫道皆以南宗爲正法，刻竹則多崇北宗」之論（二七）。錢大昕和《練川雜詠》亦有「花鳥徐熙山馬遠，無人知是小松傳」之句（二八）。下逮吳之璠，所刻山石、松針，仍是北宗，於松蔭迎鴻（圖二）、採梅圖等筆筒中明顯可見。至芷巖乃一變前法，以南宗入竹刻。當時四王畫派，正風靡畫壇，文人學士又多以南宗爲正法。無怪芷巖一出，使人耳目一新，競以更新意，別樹一幟，二百餘年，首屈一指等交相稱譽。

芷巖山水、竹石（圖三）以陰刻爲主，功力自深。其輪廓皴擦，多以一刀刮出，闊狹淺深，長短斜整，無不如意。樹木枝幹，以鈍鋒一剔而就，有如屈鐵。此於溪山漁隱筆筒中可見。刀痕爽利，不若用筆或有疲沓之病。刀與筆工具不同，故雖是南宗，或俱斧劈意趣。此於松壑雲泉筆筒（圖二）刻欵字之山石上可見。所謂畫手所不得者，能以寸鐵寫之蓋指此。所謂合南北宗爲一體，亦指此。

在竹刻史中，芷巖乃一關鍵人物。刀法有繼承，有創新，更有遺響。清代後期，竹刻山水，多法南宗，不求刀痕鑿跡之精工，但矜筆情墨趣之近似。於是精鏤細琢之製日少，荒率簡略之作日多，其作畫、刻竹之功力，又遠不及芷巖，於是所作亦無足觀。芷巖的遺響若是，恐非他始料所及。

潘西鳳，字桐岡，號老桐，浙江新昌人，僑寓揚州。《鄭板橋詩鈔》有贈潘桐岡詩，曰：「蕭蕭落落自千古，先生信是人中仙。天上曲意來縛繫，困倒揚州如束濕。空將花鳥媚屠沽，獨遣愁魔陷英特。志亦不能爲之抑，氣亦不能爲之塞。……丈夫得志會有時，人生意氣何終極！」（二九）又有絕句：「年年爲恨詩書累，處處逢人勸讀書。試看潘郎精刻竹，胸無萬卷待何如！」（三〇）可知老桐是一位飽學之士，因困頓維揚，才成了以刻竹爲生的藝術家。



老桐刻竹，有名於時，因居揚州久，又經板橋譽為濮陽仲謙以後一人，故論者以金陵派目之。

其手製器物，亦有與仲謙刀法相似者。曾見素臂閣（插圖六）全無雕飾，用畸形卷竹裁截而成，蟲蝕斑痕，宛然在目，似未經人手，而別饒天然之趣。銘文隸書兩行：「物以不器乃成材，不材之材君子哉。」著字無多，雋永有味，寓意似出老莊。又如竹根筆筒（圖二四），只取土下數節，略加裁剪磨，便圓熟可愛。從這兩件作品中却能看到老桐所持的返樸歸真的審美觀念。

仲謙工淺刻，老桐亦然。三家合作壽星臂閣，黃瘦瓢畫、李復堂題、潘老桐刻，壽星為淺刻（三一）。四家合作紫檀筆筒（圖二五），蔡嘉畫老人，老桐仍用淺刻。當然淺刻只是老桐擅長的刻法之一；如摹刻古人法帖，老桐又能以深刻現其神彩；所刻留青菊花亦絕佳。

清前期竹人，名家輩出，次於四大家的如鄧孚嘉，字用吉，福建人，流寓嘉定，以善刻折枝花卉著名。其圓雕淵明採菊（圖三〇）是經過精心設計，全神貫注才刻成的。此外還酌選後添款和無款的作品。竹枝筆筒（圖三一）雖非仲謙真跡，時代亦不能晚於康熙（公元一六六二——一七二二年）。東方朔（圖二七）、李鐵拐像（圖二八）及竹根蟾蜍（圖一九），均製於乾隆時期（公元一七三六——一七八五年），尚可見明人緒餘。園蔬圖筆筒（圖二六），刀法採用陷地深刻。此種刻法，明代未見，大約是清前期才開始出現的。

清前期竹人繼承了明代的刻法，同時又有創新，故刻法大備。尤以吳之璠之薄地陽文，封氏一門之圓雕，周芷巖刻山水、竹石之運刀如用筆，潘老桐之隨意刮磨而得自然之趣，皆冠絕當時，無出其右，後人效法，更難企及。故此百五十年可謂竹刻之鼎盛時期。

清後期竹刻家名載史冊者多於清前期。惟自具面目、卓然獨立、堪稱大家的實罕其人。早在清前期，已有刻者致力於用刀痕鑿跡來再現書畫之效果。至十九世紀，於竹上表現筆情墨趣，更被多數竹人視為竹刻之最高追求。其始作俑者為周芷巖，而後繼者不能自畫自刻，有賴書畫家代為設計打稿，刻竹者乃淪為單純之刻工，遂導致竹刻藝術之全面衰落。

大抵求畫家打稿，只能在竹材表面落墨，一次而罷，不可能刻去一層求人再畫一層。正緣此故，常見刻法祇限於低而淺之陽文或陰文。盛行於往昔，曾創造出雕刻精品之圓雕、高浮雕、透



雕諸法逐漸失傳。技法之失傳，又影響竹刻之品種；圓雕器物，透雕、高浮雕之香筒、筆筒，製者日稀，廣泛流行的是祇在竹材表面見刀痕的臂閣、扇骨之類而已。

清晚期竹人造詣較高者爲尙勛及方絜。

尙勛善刻留青，除蒐入本卷兩件（圖三、三三）外，尙有流往海外之載鹿浮槎筆筒（插圖七）。一面刻枯槎泛水，上載髯叟，薜蘿爲衣，芒草作履，肩荷藥鋤竹籃，中貯蟠桃芝草，仙菊瑤葩。旁立稚鹿，昂首仰望，所圖爲道家神仙故事。背面陰刻篆書「載鹿浮槎」，楷書「丁卯尙勛製」共九字。三件人物及景色皆位置妥貼，狀寫入微，不愧是留青高手。

尙勛之名，不見竹人傳記。所刻款識又過於簡略，故迄今不知其字號、里貫及生卒年代。自從發現淺浮雕竹林七賢圖、八駿圖筆筒（圖三四），乃知尙勛所刻並不限於留青。倘取此件刀法推斷其時代，當爲嘉、道間（公元一七九六——一八五〇年）人。

方絜，號治庵，字矩平，浙江黃岩人。能畫山水，嘗見設色扇面，師法四王。詩文畫傳記其事者有多家，而以《墨林今話》爲較詳。稱其：「凡山水人物小照，皆自爲粉本於扇骨臂閣及筆筒上，陰陽坳突，鈎勒皴擦，心手相得，運刀如用筆也。」（三）惟其刻法究竟若何，仍難使人理解。今據實物，除蘇武像臂閣（圖四〇）外，尙有故宮博物院藏人物臂閣、道光壬午刻漁翁圖臂閣、道光丙戌刻仕女臂閣、道光丙申款墨林先生小像扇骨等。各件刻法相同，即用竹材表面作地，陰刻竹肌作花紋。下刻不深，但在此有限深度內刻出高低起伏，所謂「陰陽坳突，鈎勒皴擦」，盡在其中。此種刻法，在方絜之前，尙未見到通體花紋刀法如此一致，且遊刃如此嫺熟。前此園蔬圖筆筒（圖二六）刻法曾名之曰「陷地深刻」，而方絜之刀法不妨稱之謂「陷地淺刻」。

按黃岩以產貼黃器著稱，至今此業不衰。一九四一年上海李錫卿編印的《嚼雪廬自玩竹刻》中收方絜刻貼黃小插屏，一面爲老子騎牛圖，一面爲行書五行，所用亦爲陷地淺刻法，祇刀痕更淺。近年黃岩貼黃藝人陳芳俊所刻箱盒蓋上花紋，亦採用此刻法（三三）。故知方絜之刀法與其鄉里之貼黃工藝有一定之關係。

清晚期無款竹刻仍有佳製，留青如春郊牧馬圖筆筒等（圖三七），借材巧做則有牧牛圖筆筒

〔圖三八〕。

本卷蒐集清晚期竹刻至道光時而止。一則因一八四〇年以後已入近代；二則因十九世紀後葉，竹刻藝術實每下愈況。直至本世紀初金西厓、支慈龢等先生出，竹刻始又有新的發展。

二 倣青銅器竹雕

傳世竹刻中有一種專倣古代青銅器，鼎、卣、尊、壺，無所不備。刀法刻意求工，以畢肖古銅器爲能事，並在裝柄安流、鏤雕提梁等方面多見巧思；惟受題材之限制，作者遂無法藉雕刻抒發其靈感，故宜自成一類，目之爲竹刻之旁枝別衍。

倣青銅器竹雕多無款識。祇葉義先生著《中國竹刻藝術》上冊有夔紋獸首壺，刻篆書陽文「蕭」字印。同書又有「足鏞」，底有「老同製」篆文印〔三四〕。殆有人慕潘老桐之名，妄刻此章而又誤「桐」爲「同」。潘氏喜用棄材製器，得自然之趣，與此風格大異。上海博物館藏倣古提梁卣〔三五〕，頸間刻隸書「蓬壺」二字，腹部刻文彭題七律，更顯然是後人所刻。

本卷所收五件〔圖四——四五〕，均清代宮廷中物，精謹整飭，更勝於流傳在民間者，其製作年代當在乾隆年間。又因其與《西清古鑑》著錄之器有相似處，當時可能召匠入宮，製於大內。乾隆之後，仍有作者，直至清代晚期。至於工匠姓氏，來自何方，以及其傳人等，均待進一步查考。

三 貼黃器

貼黃又有「竹黃」、「翻黃」、「反黃」、「文竹」諸稱。其工藝乃取竹筒內壁之黃色表層翻轉過來，經煮壓、粘貼到木製胎骨上使其成器。貼黃表面可任其光素，或鏤刻花紋。有人或認爲黃取自竹，故將「黃」寫作「簕」，實誤。

清中期以來，江蘇嘉定、浙江黃岩、湖南邵陽、四川江安、福建上杭均以製作貼黃著稱。據已知文獻記載，以上杭爲較早。《上杭縣志·實業志》稱：「三吳製竹器悉汗青，取滑膩而已。杭

獨衷其黃而矯合之，柔之以藥，和之以膠，製爲文具玩具諸小品。質似象牙而素過之，素似黃楊而堅澤又過之。乾隆十六年翠華南幸，採備方物入貢。是乾隆時尙精此技，今已不可得矣。」〔三六〕清紀曉嵐有詠竹黃篋詩並序〔三七〕，錄引如下：

上杭人以竹黃製器頗工潔。癸未冬按試汀州，偶得此篋，戲題小詩二首：

瘦骨碧檀欒，頗識此君面。誰信空洞中，自藏心一片。憑君熨貼平，展出分明看。

本自汗青材，裁爲几上器。周旋翰墨間，猶得近文字。若欲貯黃金，竄乃陳留製。

按乾隆十六年爲公元一七五一年，乾隆癸未爲公元一七六三年，是乾隆前期上杭貼黃器已達到較高水平，故得作爲貢品。而清代宮廷所藏貼黃器，窮工殫巧，更是在上杭已達到的基礎上極大的提高。當時可能召匠入宮製造，或飭員赴閩定製，或兼而有之。具體情況若何，有待作進一步查考。惟可以斷言者爲上杭貼黃在乾隆之前定有更早的歷史，其始至晚也在清初，乃至早到明代。

貼黃器以木爲胎。木胎可隨意造型，故能突破竹材爲圓筒形的限制，可以製成各種形狀的器物，並因此而增加其實用價值，所以貼黃器是值得並應該提倡的。不過貼黃甚薄，祇能淺刻。故貼黃器盛行後，圓雕、透雕、高浮雕、深刻等許多傳統技法失去了用武之地，一般竹人祇去製作淺刻易就的貼黃工藝品，很少再去雕製費力難成的竹刻藝術品，其結果竟導致清中期以後竹刻藝術的顯著下降。張鳴年《竹人錄》跋稱：「吾膠刻竹，名播海內，清季道咸以後，漸尙貼黃，本意浸失」〔三八〕，惋惜之餘，乃有此感慨之言。看來在發展貼黃器的同時，必須仍有造詣較深的藝術家致力於竹刻，纔能使我國特有的這種專門藝術長盛不衰。

一般民間的貼黃器，造型雕飾都比較簡單。但清宮所藏，精工華美，遠非民間者可比。僅就收入本卷的少數故宮博物院藏品作初步觀察，已知有下列多種的製胎、鏤刻及裝飾技法：在造型平整而較規則的器物胎骨上貼竹黃；在造型不規則的器物胎骨上貼竹黃〔圖四六〕；在貼黃面上加淺刻花紋〔圖四七〕；在貼黃面上劃錦紋並與鑲嵌工藝相結合〔圖四八〕；在本色貼黃上加雕刻〔圖四九〕；在本色貼黃上粘貼本色竹黃花紋並加雕刻〔圖五〇〕；在本色貼黃上粘貼深色竹黃花紋並加雕刻〔圖五一、五二、五三、五五〕；在本色貼黃上施火繪花紋〔圖五四〕；在器物的面上鑲深色竹絲，在竹絲上再貼本色



竹黃花紋並加雕刻〔圖五八〕；在器物面上鑲兩色竹絲，在竹絲上再貼竹黃花紋並加雕刻〔圖五九〕；貼黃器與火繪、鑲嵌等工藝相結合〔圖六〇〕；在鏤空的紫檀器上嵌貼竹黃〔圖六三〕；貼黃器與嵌玉工藝相結合〔圖六四〕；在竹絲及金屬絲的編織物上貼竹黃花紋〔圖六五〕等等。此外還有超出一般工藝品而富有詩情畫意的藝術精品如貼黃與嵌木相結合的芭蕉山石長方盒〔圖六六〕。總之，技法繁多，工藝複雜，變化無常，不勝備述。

值得注意的是故宮所藏的精美貼黃器，似全部是乾隆時期製品，此後宮廷未再製造或採辦。精巧而繁複的裝飾技法亦未見在民間的貼黃器上使用。這就使我們意識到應當研究並繼承清代貢品的技法來提高當代貼黃器的水平。

四 木雕

本卷搜集小型木雕八件，雖時代早晚有別，但或與竹刻有淵源關係，或本出竹人之手。因未刻款識，遂無從查攷。

魚龍海水作為工藝品圖案，十二世紀時已流行，實例如一九八三年四川遂寧南宋墓出土的銀盤〔插圖八〕。本卷所收的雕有魚龍海獸的紫檀筆筒〔圖六七〕，其花紋和銀盤大體相同，倘與團城元代大玉甕相較則更為接近。據動物形象，其雕製年代當在十五世紀，下限不會晚於嘉靖。再取與朱守城墓出土的紫檀螭紋扁壺〔圖六九〕相比，其時代風格顯然早於萬曆時製品〔三八〕。換言之，魚龍海獸紋筆筒的雕刻時代乃在竹刻形成專門藝術之前。故筆者認為此等紫檀雕刻，對朱松隣所創之高浮雕刻法，曾產生過影響。至於沉香鴛鴦暖手〔圖七〇〕，風格蘊藉細膩，直可與朱三松的圓雕竹根器相比擬，它的作者可能也曾雕刻過竹根器。

黃楊仕女〔圖七一〕及子母牛〔圖七二〕等顯然年代較晚，和清前期的某些竹根圓雕風格相近。而黃楊三幅海棠式盒〔圖七四〕，造型及刀工與清代的做古銅器竹雕又有相通之處。同一時期的種類截然不同的工藝品都往往相互有影響，更不用說均是用刀鑿製成的竹刻和木雕了。