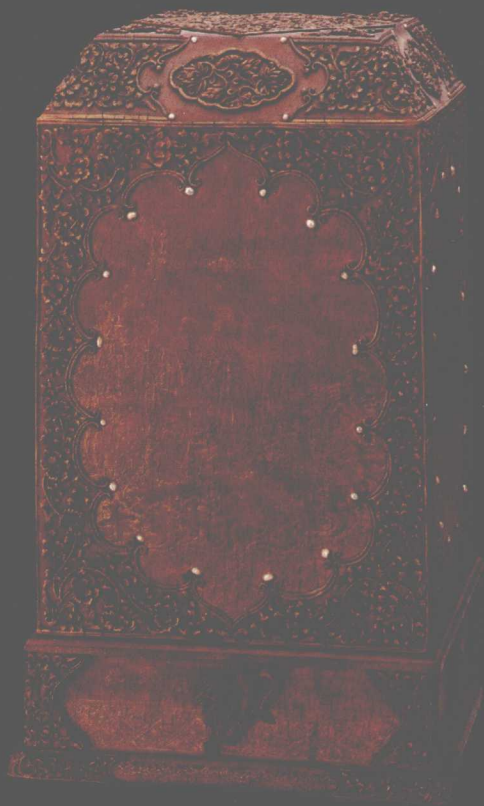


浙江省博物馆典藏大系

ZHE JIANG SHENG BO WU GUAN DIAN CANG DA XI

槁木奇功

GAO MU QI GONG



浙江古籍出版社

浙江省博物馆典藏大系

槁木奇功

浙江古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

槁木奇功 / 浙江省博物馆编. — 杭州: 浙江古籍出版社,
2009. 3

(浙江省博物馆典藏大系)

ISBN 978-7-80715-447-1

I. 槁… II. 浙… III. 漆器(考古) — 简介 — 中国
IV. K876. 7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 028138 号

浙江省博物馆典藏大系
槁木奇功

浙江省博物馆 编

- 出版发行 浙江古籍出版社
(杭州体育场路 347 号)
责任编辑 朱艳萍 张 姣 方 靓 杨少锋
艺术总监 朱艳萍
美术编辑 刘 欣
激光照排 杭州兴邦电子印务有限公司
印 刷 北京华联印刷有限公司
开 本 889×1194 1/16
印 张 13
版 次 2009 年 3 月第 1 版
印 次 2009 年 3 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-80715-447-1
定 价 188.00 元(平)

《浙江省博物馆典藏大系》编辑委员会

顾 问：毛昭晰
主 任：鲍贤伦
副 主 任：陶月彪 陈官忠 陈 浩

总 主 编：陈 浩
副总主编：李 刚 赵雁君

委 员：（按姓氏笔画为序）

王 炬 王小红 王屹峰 李 刚 杨 铿
沈军甫 沈琼华 陈 浩 陈官忠 范珮玲
郑幼明 赵幼强 赵雁君 陶月彪 鲍贤伦
蔡 琴 蔡小辉 黎毓馨

《槁木奇功》

主 编：范珮玲
撰 文：范珮玲 陈姝洁 石 超 张丽明 陈亚萍
陈丽萍
摄 影：郑旭明

序

浙江省博物馆创建于1929年，初名“浙江省西湖博物馆”，是中国最早成立的博物馆之一。经过近八十年的发展，如今已成为集收藏、研究、展示、教育和休闲于一体的综合性人文科学博物馆。多个馆区分布于杭州城市中心，包括西子湖畔的孤山馆区、大运河边的武林馆区、老和山旁的文保科研基地、栖霞岭下的黄宾虹纪念馆和昭庆寺东的沙孟海旧居等，展示着浙江自古迄今优秀的传统文化，彰显着一种开拓进取、历久弥新的浙江精神。

自建馆以来，经过几代人锲而不舍的努力及社会各界的支持，藏品总数已近十万件。其中，以稻作文化为基础的河姆渡文化的遗物，实证文明起源的良渚文化玉器，“春秋五霸”之一的越国文化遗存，支撑“瓷器之国”的越窑青瓷、龙泉窑青瓷，装点“东南佛国”的五代两宋的佛教文物，以及南宋时期的金银货币，汉代会稽镜，宋代湖州镜，古代漆木器等，不仅具有明显的区域特色，而且还具有颇高的学术价值和文化意义。此外，历代名家书画、玺印，现代革命文物等，也都是影响浙江乃至中国历史，推进文明进程的宝贵遗物。

为发挥藏品的作用，本馆除了在省内举办各种陈列、展览外，还曾在全国各地和德国、日本、新加坡、法国、瑞士、澳大利亚等国家以及我国香港、澳门、台湾地区展出具有浙江特色的文物艺术品，引起了世人的广泛关注和兴趣。与此同时，各种反映本馆藏品的专著和图录亦陆续出版，对繁荣文化事业、推动学术研究起到了积极的无可替代的作用。然而，陈列展览不仅内容有限，而且难以与人朝夕相伴，既往的出版物又未能全面、系统展示本馆藏品的基本面貌，所以，在信息化的新世纪，我们以图书为载体，将本馆收藏的具有代表性的藏品编辑成《浙江省博物馆典藏大系》十二种出版发行，以冀使更多的人了解浙江的历史与文化，准确地掌握本馆藏品的基本信息，促进展览交流、学术研究、艺术鉴赏，为文明社会的发展作出贡献。

历史文化遗产，是人类在征服自然、改造自然和推动社会发展过程中知识和精神的累积，是全人类的共同财富。作为历史文化遗产重要组成部分的文物艺术品，是人类智慧的结晶，蕴涵着无穷无尽的生命力，不仅是逝去时代各种信息的载体，而且对当今社会的进步也具有显而易见的现实意义。展示历史文化遗产，发掘其固有的历史、科学、艺术价值，弘扬和传承民族优秀传统文化传统，促进文化交流、经济发展和社会进步，是浙江省博物馆义不容辞的要务，《浙江省博物馆典藏大系》的出版，意义正在于此。

浙江省博物馆常务副馆长

陈浩

综 述

□范珮玲

漆木器，在这里主要指漆器和木雕。漆器和木雕是浙江省两大传统工艺品种，也是浙江省博物馆两个具有浓郁地方特色的藏品门类。这次是馆藏漆木器的首次结集出版，并且收入书中的绝大部分藏品是首次出版面世，所以本卷典藏将以全新的面目展示浙江省博物馆的漆木器藏品。

本书分漆器篇、古琴篇、雕刻篇三大部分。古琴也是漆器，是漆器中的乐器，本应归入漆器篇，但考虑到古琴器型统一，功能特殊，并且浙江省博物馆馆藏古琴数量较多，多为珍品，所以特从漆器篇中提出来，另设古琴篇。漆器篇收录的主要是髹漆的家具和器皿，有木胎漆器、竹胎漆器、石胎漆器、铜胎漆器、陶胎漆器以及脱胎漆器。其中，木胎漆器是最多见的。雕刻篇收录的主要是带雕刻的木质器皿或摆件，未加髹漆的木器也归入此列。

漆器篇

一

漆器是中国特有的工艺美术品之一，是我们的祖先对世界文化的杰出贡献。中国是世界上最早发现并使用天然漆的国家，是漆器工艺的发祥地，而浙江又是中国漆器的发祥地。浙江的漆器工艺在中国工艺美术史中占有重要的一页。早在新石器时代早期，我们的先民就已经认识到漆树流溢出的浆汁在自然的环境中会形成黑色的坚膜。这种后来被称为“生漆”的浆汁，涂在器物上，能起到固器和装饰的作用，且易清洗，无异味，简便实用。1974年，考古工作者在浙江余姚河姆渡遗址第一、第二文化层（距今约6500—6000年）出土了两件漆器：木胎朱漆碗（P004）和漆木筒（P004），这两件器物是迄今为止我国乃至世界上发现的最早的漆器实物。⁽¹⁾朱漆碗为斫木胎，即木碗用一整块木料斫挖而成，器壁较厚，敛口，呈椭圆瓜棱形，圈足略外撇。外壁有一层朱红色涂料，内髹黑色。经鉴定这种朱红色涂料和马王堆汉墓出土漆皮的裂解光谱图相似，可认定为是以朱砂为着色剂的天然漆。漆木筒外壁缠藤篾，藤上髹漆，出土时呈金黄色。这说明河姆渡的先民们已掌握了把生漆提炼成透明熟漆的髹漆技术，并在熟漆中加矿物色剂，从而达到美化器物的效果。

除了河姆渡，良渚也出土了大批漆木器。浙江余杭反山遗址出土的良渚文化时代的漆木器中有一件嵌玉高柄朱漆杯，这是我国迄今已知最早的嵌玉漆器。⁽²⁾距今约四千年的卞家山遗址也出土了大批漆木器，其种类之丰富、保存之完好为世所罕见。⁽³⁾其中，首次发现的红彩黑地漆变形鸟纹器盖以及同时出土的觚形漆器的造型风格和相似的纹饰在商、周、战国时代的文物中时有出现。所以考古界认为，除了玉器之外，漆器也是良渚文化的代表器物。

从河姆渡文化和良渚文化出土的漆器分析，长江流域的先民已经掌握了髹漆技术，并认识到朱砂与加工过的漆混合可以调制成熟漆。这就是漆艺和漆的开端，也说明浙江境内的新石器时代，特别是新石器时代晚期髹漆技术已臻成熟。

浙江早期漆器出土资料较少，除了新石器时代有重大发现外，唐代和五代的漆器只有零星出土。浙江漆器工艺被大量提及的主要是北宋及北宋以后的。2006年12月，浙江安吉楚文化考古中发现大量保存完好的漆器，又为浙江漆器发展史续上了一链。安吉高禹镇五福村天子湖工业园出土了耳杯、漆案、漆奁、漆卮、漆木梳、漆盘、博局（棋盘）和漆木瑟等几十种漆器。出土的博局、漆木瑟为浙江省首次发现。⁽⁴⁾特别值得一提的是，在同一个地点大量发现保存完好的漆器为省内首次。经初步鉴定分析，该墓葬出土文物的时代为战国晚期到西汉初年。

1973—1975年，宁波海曙区和义路遗址唐代第一、第二文化层中出土碗、盘、茶托等各式漆器19件，⁽⁵⁾ 这些漆器都是木胎、光素无纹，或内髹朱漆、外髹黑漆，或内髹黑漆、外髹朱漆，仅一件器物衬有麻布，其余都直接在木胎上髹漆。茶托径14.1厘米，高4.4厘米，外髹黑漆、内髹朱红，托具口沿敞坦，直口圆形座，造型与瓷器的托具一样。盘、碗如有圈足的，圈足的圈底大多有文字，如“萱”、“周泽”、“吴上田”等，所写的字与底色反差明显。

1986年湖州飞英塔发现一件五代时期嵌螺钿木胎黑漆经函，⁽⁶⁾ 长40.3厘米，宽20.8厘米，高23厘米，盖顶，通体髹黑漆，以螺钿镶嵌图案装饰，函盖顶板饰三朵宝相花，旁板饰佛像、菩萨、供养人、狮子、白象等佛教题材图案，函底有楷体朱书题记“吴越国顺德王太后吴氏谨拾宝，装经函肆只入天台山广福金文院，转轮经藏，永充供养。时口亥广顺元年十月口日题记”，说明经函的主人是五代吴越王钱俶的生母吴汉月。

从考古发现的漆器看，工艺都非常精美，技艺也很高超，我们可以推断，漆器是浙江重要的工艺品种，并且历朝历代绵延不绝。

二

浙江的漆器在两宋时不仅在技艺上达到了很高的水平，而且在生产上也颇具规模，除官方设置的生产机构外，民间漆器的制作也十分普遍。宋代手工业的发展有一个突出的特点，就是手工业产品普遍进入流通领域，漆器生产则形成了地方生产中心。从出土漆器和史籍记载推断，宋代浙江是当时全国漆器的主要产地，温州、杭州是当时的两大生产中心，产品遍及南北各地。宋孟元老《东京梦华录》中曾提到开封有“温州漆器什物铺”。⁽⁷⁾ 宋吴自牧《梦粱录》中记载南宋时杭州有“清湖河下戚家犀皮铺，里仁坊口游家漆铺”，“彭家温州漆器铺”，平津桥沿河有“温州漆器”等，可谓漆铺林立。当时甚至还有以漆器命名的地名，如著名的“李官人双行解毒丸”就设在“漆器墙下”。⁽⁸⁾

宋代漆器出土较多。1954年，无锡宋墓出土有漆盘、漆碗。⁽⁹⁾ 杭州、温州工匠制作的漆器往往习惯在器物上留产地、作坊名等字铭。如1959年，江苏淮安杨庙镇北宋墓葬中，出土75件漆器，⁽¹⁰⁾ 凡有文字的大都黑地红字。漆胎多为木胎糊以织物，木胎极薄。从字铭上看，是杭州、温州、江宁等地的产品。

(一)

宋代髹漆工艺的成就主要体现在金漆、犀皮、螺钿、雕漆四种工艺手法上。根据考古出土资料的情况看，浙江主要是金漆、一色漆和雕漆三种髹漆工艺品种。

《弘治温州府志》载：“古漆器之类，独出永嘉，然漆非土产，仰于徽、严之商，征重而价贵。故人力取精而倍其赢，于是温之漆器名天下。”⁽¹¹⁾ 温州漆器以金粉作为装饰，主要品种为戗金和描金。戗金就是在素漆（用朱色或黑色漆）地上，以针刻画出差纹，或山水树石，或亭台屋宇，或人物故事，然后再在刻纹中上漆后再填以金粉。漆器戗金工艺有明确记载的始于元代，元末明初陶宗仪在《南村辍耕录》中记载：“嘉兴斜塘杨汇髹工戗金戗银法：凡器用什物先用黑漆为地，以针刻画，或山水树石，或花竹翎毛，或亭台屋宇，或人物故事，一一完整。”⁽¹²⁾ 记载了元代的戗金工艺及装饰图案。明初曹昭的《格古要论》也有戗金工艺的记载。明末杨明为《髹饰录》作注：“余间见宋元之诸器，希有重漆划者，戗迹露金胎或银胎，文图灿烂分明也。戗金、银之制，盖原于此矣。”⁽¹³⁾ 考古发掘资料弥补了文献资料的不足，湖北光化县西汉遗址三号、六号墓出土了两件漆戗金动物纹卮，年代相当于汉武帝时期，所以说至迟在西汉中期就已经有戗金漆器了。⁽¹⁴⁾ 宋代的戗金无论文献还是实物，都不曾被提及和发现。直到1977—1978年，在江苏武进县村前乡南宋墓一次出土了三件戗金漆器，⁽¹⁵⁾ 并且每一件都有产自温州的铭文，这不仅填补了我国漆器工艺史的空白，还更进一步地肯定了温州作为宋代制漆中心的地位。下面将收藏在常州市博物馆的三件精美的南宋温州制戗金漆器作一简介：

朱漆戗金仕女纹莲瓣形奩，直径19.2厘米，通高21.3厘米。此奩作莲瓣形，共12棱。分盖、盘、中、底四层。木胎，髹朱漆，口沿镶银扣。盖面戗刻庭院仕女图，仕女二人，长裙曳地，发髻高耸，执扇挽臂而行。周身莲瓣肥厚饱

满，奁身12棱间细红钹刻莲花、牡丹等折枝花卉，花枝间留出朱地空白，显示清新高雅的格调。奁盖内侧有朱书铭文“温州新河金念二郎上牢”。

黑漆填朱钹金花卉纹盒，长15.4厘米，宽8.3厘米，通高14.4厘米。木胎，长方箱形，由盒、浅盘和盖三部分组成，子母口，内外髹黑漆，盖面钹柳塘小景图。盒四壁立墙细刻钹金山茶、牡丹、菊花、梅花、荷叶、莲枝等花卉。通体钹金图案外黑漆地上，密钻细孔，填朱漆，产生了唐代银器中常见的鱼子地装饰效果，构图疏密有致，艳而不俗。盒盖内侧有朱书款“庚申温州丁字桥巷麻七叔上牢”13字铭。

朱漆钹金人物花卉纹长方盒，长15.3厘米，宽8.1厘米，通高10.7厘米。木胎，长方箱形，由盒、浅盘和盖三部分组成，子母口，口部套一浅盘，外通体髹朱漆，内髹黑漆，盖面钹一幅老翁杖头挂钱出游图。盒四壁立墙细钩钹金花卉纹，纹饰排列对称、均匀，共大、小八组。此盒装饰线条简洁，画意清新明了，出土时色泽鲜艳，光亮如新。盒盖内朱书款“丁酉温州五马钟念二郎上牢”12字铭。

这三件作品，无论是髹漆、钹金工艺，还是造型、装饰工艺水平，都可以说是代表了当时漆器的最高水平，也让我们见识了千年以前的温州漆器的高超技艺和惊人的制作水平。这三件作品的工匠们都把自己的名字留在了作品上，这足以说明工匠对作品的自信，从侧面反映了南宋时期商品经济的发达程度，也证明了两宋时期温州是制作漆器的著名产地，产品行销南北。

描金是用金粉在漆器上绘画纹样，亦称泥金。1966年瑞安仙岩寺慧光塔出土的檀木堆漆描金经函（P045、046）是宋代漆器中的一件精品。⁽¹⁶⁾经函檀木胎，合外函和内函为一套，出土时内函藏有佛经。内函（P020）除函底外，通体均工笔描金，用金粉描绘团花、忍冬等纹样。此函的金色花纹与一般的描金漆器做法不同，是用金粉调胶，直接用笔画到漆面上去的，表面不再罩漆保护。采用这种方法是因为内函之外尚有外函，又藏入塔内，不会把金色磨残。描金线条流畅，运笔生动自如，反映了当时高超的技艺。内外经函均为盃顶盖，外函通体髹浅棕色漆，外函顶部及四壁用漆灰堆出佛像、供养菩萨、神兽、飞鸟、花卉等，并嵌小颗珍珠，其余部分饰以工笔描金花卉和飞天。函底中间有金书一行，其中“大宋庆历二年”等字依稀可辨。据“建塔助缘施主姓名”载，此函为永嘉严士元所舍，知经函为温州制品。宋时温州漆器有全国第一之称，此函反映了当时漆艺发展的最高成就。

（二）

一色漆漆器光素无纹，没有任何装饰与花纹，有的通体一色，有的表里异色。一色漆器物一般都是民用器，大多是生活用器皿。宋代一色漆漆器胎体以薄木胎制作而成，所以宋代一色漆器大都胎薄体轻，造型简洁大方，漆色光亮，方便实用。宋代一色漆漆器还有一个显著特点，就是许多器物在器外壁或器底都以朱漆写有铭文，说明漆器的制作地点。根据考古资料，写的是杭州或临安的如“杭州兀本胡如虎乙未南口”，“壬午临安府符家真实上牢”，“乙酉杭州吴口上牢”，“壬申杭州真大上牢”等；写有温州的如江苏淮安宋墓出土的“丁卯温州开元寺东黄上牢”，“戊申温州三叔上牢”。⁽¹⁷⁾

温州一色漆实物有：江苏省淮安杨庙镇出土的黑漆花瓣形碗，该碗六瓣花形，敞口，高圈足，通体髹黑漆，碗身有朱漆文字款“丁卯温州开元寺东黄上牢”。⁽¹⁸⁾此碗现收藏于南京博物院。据2007年1月16日浙江在线新闻网站载，温州信河街工地出土七八件宋代温州一色漆漆器残片。朱红色的长柄漆勺，勺池扁浅，勺柄曲线流畅；银扣黑漆碗保存完整，碗口留下一圈箍银的印记；两把半月形黑漆梳篦，梳齿根根小巧精致；花瓣型容器边沿依稀映出原来的色彩；黑色的器物底上标有鲜红的“南”字；方盒边缘四层圈叠胎骨清晰可见。其中木梳、木勺等生活器皿均属首次发现。

杭州漆器以一色漆为主，如杭州老和山南宋墓出土有碗、盒、盘、奁等，均为一色漆漆器。⁽¹⁹⁾其中一件黑漆钵（P006），通体髹黑漆，外壁朱书“壬午临安府符家真实上牢”。“壬午”，当为宋高宗绍兴三十二年（1162），“符家”，应是作器人的姓名款识，说明当时临安府是全国漆器产地之一。宋代一色漆器有灰质坚密、光泽莹澈一种，也有灰质疏松、漆色晦暗的，两种相去悬殊，可能与实用品或殉葬品有关。此碗应为实用器，是盛食器。不论是从髹

漆工艺，还是从有精确的制造时间来讲，都堪称宋代一色漆漆器中的典型作品。杭州近郊发现的一件宋代黑色八瓣形三层漆奁，⁽²⁰⁾上层装铜镜一面，中层有脂粉小漆盒四双，下层放有梳篦之类。外形与菱花镜相同，装饰极其吻合，而且分层重叠，既实用又美观。

(三)

雕漆是漆工艺中重要的品种之一。雕漆通称剔红，据文献记载，雕漆是漆雕的总称。它是在木胎或金属胎上，层层髹漆，达到一定的厚度后再在漆上雕刻花纹图案。根据漆的颜色不同，分为剔黄、剔红、剔黑、剔绿、剔彩和剔犀等多种。最常见是剔红和剔犀。剔红就是纯朱色漆地上施雕，剔犀是红、黑、黄等各色漆相间涂抹，再在漆层上雕出花纹。考古实物有温州博物馆藏北宋白象塔出土的阿育王漆塔和漆雕背光等。

北宋时期在温州漆器的制作中还出现了立粉工艺，王世襄先生在《中国古代漆器》一文中称之为“识文”工艺。识文是堆漆的一种，即用漆灰堆作阳线花纹或平地堆作阴线花纹，花纹与漆地同一颜色，表面不髹色漆。在这些花纹上屑金、泥金或打金胶上金和贴金可称为“识文描金”。瑞安仙岩寺慧光塔出土的舍利函和经函（P042-046）都采用这种装饰工艺，⁽²¹⁾尤其是舍利函，识文工艺极其高超。此函檀木为胎，方形盂顶，须弥座式函基，通体髹浅褐色漆。四壁饰连弧形开光，两弧线交汇处镶嵌小珍珠一颗。四壁中部开光内金粉白描佛教故事各一幅，开光以外布满识文描金折枝牡丹纹。盂顶盖面开光内饰对称缠枝莲花，开光外饰折枝牡丹。函基腰部四壁中间堆饰狮纹。函底内有金丝栏金书题记11行，具录施主舍钱造宝函盛舍利名位，末尾署“大宋庆历二年（1042）壬午岁十二月题记”字样。出土时里面藏有鎏金舍利银瓶、佛像、玲珑银塔等供品。制作工艺精湛，人物线条流畅而挺拔，纹饰多样而饱满。宋代识文漆器全国罕见，这件舍利函又有明确的生产日期和精确的出土地点，可以说是宋代识文漆器的典型作品。

北宋阿育王漆塔，1965年2月温州市白象塔出土。⁽²²⁾漆塔呈方形，四面，单檐，面阔12厘米，残高19.3厘米，由基座、塔身及顶层三部分构成。顶部中央刻12瓣莲纹，塔刹已损，四角为山花蕉叶，正面刻佛传故事，背面刻佛三尊。塔身中空，四面壁各镂刻券门，门楣刻番莲纹，门内刻佛传和佛本生故事，四角置倚柱，柱头各刻一金丝鸟。基座每面各镂刻佛像四身，结跏趺坐。《唐大和尚东征传》载，早年阿育王塔有“非金、非玉、非土、非铜、非铁、紫乌色，镂刻非常”之说。此塔胎骨系山麻干粉掺油脂等模铸而成，外涂褐红色漆，与记载相符。同时出土的还有漆雕背光，⁽²³⁾该背光“樟木胎，宽21.6厘米，高42厘米，通体涂漆。边缘镂雕火焰，上部及左右用浮雕、镂刻相结合，雕刻七朵大秋菊，花瓣向上突起、卷曲，宛如火焰。漆层厚度达1—1.5厘米，以朱漆作地，上涂褐黑色漆，并间以贴金”。以我对实物的观察，火焰和秋菊花瓣的制造方法应该与阿育王漆塔相同，即是用山麻干粉掺油脂制成的堆塑。

南宋剔犀牡丹纹镜奁（P047），2004年绍兴某砖瓦厂挖泥时发现，出土时品相极其完好，光亮如新，可惜现经脱水处理，镜盒另一面已基本缺损，仅剩一圈子口。镜盒内有双凤纹执镜一面。盒作圆形带柄，底面以子母口相合，夹纆胎。黑面，红间黄底，两面纹饰基本对称，每面雕盛开的牡丹花五朵，舒展的叶片穿插其中。刀口露出红黄黑多层色漆，肥厚圆熟，其中一层红色漆特别厚，看起来牡丹仿佛有红色勾线镶边，使镜盒的纹饰以红黑相间为主色，牡丹花看起来更加鲜艳夺目。

剔犀虽然是雕漆的一种，但与雕漆的其他品种又有不同之处，具有相对独立性。明代黄大成《髹饰录》“剔犀”条目的定义是“剔犀，有朱面，有黑面，有透明紫面。或乌间朱线，或红间黑带，或雕黪等复，或三色更叠。其文皆疏刻剑环、绦环、重圈、回文、云钩之类”。明人杨明对此条作注：“此制原于锥毗，而极巧致，精复色多，且厚用款刻，故名。三色更叠，言朱、黄、黑错重也。用绿者非古制，剔法有仰瓦，有峻深。”王世襄先生在《髹饰录解说》中对剔犀制法的定义是：“用两种或三种色漆（一般都是两种色漆），在器物上有规律地逐层（每一层由若干道漆漆成，各层厚薄并不一致）积累起来，至相当的厚度，然后用刀剔刻出云钩、回纹等图案花纹。在刀口的断面，可以看见不同的色层。剔犀，北京文物业统称曰‘云雕’，日本则称之曰‘屈轮’”。从以上三人的释义中可以知道，剔犀一般常见纹样是云钩纹、回纹、绦环等，馆藏的这件剔犀镜奁饰牡丹纹，极其罕见。根据考古资料，这是迄今发现的最早的花卉

纹的剔犀作品。剔犀的历史过去都只追溯到唐代，因为在文献中最早提到犀皮工艺的是晚唐人赵璘。宋元的剔犀技艺已渐趋成熟，王世襄先生也认为：“剔犀的定型可能在宋代。其器形、花纹和宋代银器有极为相似的地方。”这件剔犀执镜盒，是我国现知较早的剔犀实例之一，填补了浙江宋代雕漆史的空白，也是浙江境内发现的最早的剔犀实物。

“南宋时，嘉兴是雕漆的著名产地”⁽²⁴⁾，这个说法在《中国艺术史·工艺美术卷》、《中国漆器》等书中都有出现，因未找到考古资料印证，我暂且引用这句话。但嘉兴在元代就是雕漆的著名产地应该是没有疑问的，甚至可以说嘉兴的雕漆技艺影响了中国元至清数百年的漆工艺历史。

三

元代髹漆工艺成就最大的是雕漆，从近年发现的数件元代雕漆器看，件件制作精美，漆层丰厚，刀工圆润，且多有制作艺人的刻款。宋代良好的漆器生产基础为元代漆器的持续发展创造了有利的条件。北宋都城汴梁、南宋都城临安都是漆器生产的集中地，元代浙江的漆器生产有了更大的发展。据《格古要论》载，元朝嘉兴府西塘杨汇是重要的漆器制作地。流传到日本的几件佛经经箱，上有“延祐二年（1315）栋梁神正杭州油局桥金家造”字铭，可见元代杭州也是漆器的产地。⁽²⁵⁾元代官办的漆器作坊称油漆局，目前所知官方漆坊主要有以下几处：嘉兴、吉安、福州、苏州和杭州。⁽²⁶⁾

嘉兴西塘杨汇（今嘉善县）是元代著名的漆器制作中心。王佐增补《格古要论》卷八载：“元朝嘉兴府西塘杨汇有张成、杨茂，剔红最得名。”主要漆器品种是剔红、剔黑、剔犀。此外还有彭君宝（以作钹金、钹银著名）、张成、杨茂、彭君宝等漆艺名家，为推动元代漆艺的发展做出了重要贡献。⁽²⁷⁾

张成，浙江嘉兴西塘杨汇人，《嘉兴府志》载：“张成、杨茂，嘉兴府西塘杨汇人，剔红最得名。”张成的作品现在大陆仅见三件：一件为安徽省博物馆藏的“剔犀云纹盒”，一件是中国国家博物馆的“剔红人物纹盒”，一件是故宫博物院珍藏的“剔红栀子纹盘”⁽²⁸⁾。从现存的作品看，张成的作品以髹漆肥厚、雕刻精细、磨工圆润为主要风格，装饰题材有山水、人物、花鸟、花卉等。特别是那件“剔红栀子纹盘”，更是“藏锋清楚，隐起圆滑”，已成为元代雕漆的代表作，也是元代时代风格的象征。

杨茂，与张成齐名，且是同乡。杨茂的传世作品，大陆也仅三件：故宫博物院的“剔红花卉纹尊”、“剔红观瀑图八方盒”和北京艺术博物馆珍藏的“剔红梅花纹盘”⁽²⁹⁾。一般在盘底等隐蔽处以针划“杨茂造”，笔道极细，需在适当的角度及光线下才能看清。杨茂的作品也都用刀犀利，藏锋清楚，线条柔和。张、杨艺术风格有其共同特点：“藏锋清楚、隐起圆滑”，但在细部的处理上又各有千秋。杨茂的作品，颇清淡典雅；而张成的作品，则显豪放富丽。二人的作品传世甚少，杨茂的更为罕见，弥足珍贵。

张敏德，元代末年的雕漆能手，生平事迹待考，很可能是张成的后代。其唯一的传世作品是收藏在故宫博物院的“剔红赏花图盒”⁽³⁰⁾，此盒雕刻非常精细，构图完美，如同一幅浮雕画卷。盒内一侧针划细款“张敏德造”。他的技艺比起张成有过之而无不及，其时代也不晚于永乐年间，当是西塘又一高手。幸有此盒传世，才使这位杰出的剔红艺人不至于湮没无闻。

彭君宝，也是嘉兴西塘人。《格古要论》卷八载：“元朝初嘉兴府西塘有彭君宝者，甚得名，钹山水人物、亭观花木鸟兽，种种臻妙。”可惜传世品中未发现有关“彭君宝”款的作品。

四

15世纪上半叶，亦即明代永乐、宣德年间，由于帝王的重视，雕漆器的制作取得了极高的成就。文献所见，永乐初年朝廷即以大量的剔红器赏赐日本。方志也载，嘉兴漆工张成、杨茂善于剔红，永乐皇帝曾想召见他们，但二人已歿，遂由张成之子张德刚入京，经面试称旨，即授予营缮所副的官衔。张德刚在继承其父张成雕漆技艺的基础上，

集嘉兴与云南制漆业之长，使明代的雕漆取得了卓越的成就。其管理工艺事务的“果园厂”官营漆作所出的雕漆、填漆，制品制作精美，被称为“厂制”。宣德时又有嘉兴漆工包亮被授予同样的官衔。营缮所副是工部的正八品官，承造官方的用器。可以说，明初官方制作的雕漆器工艺在很大程度上是受到了嘉兴地区漆工艺的影响。⁽³¹⁾

永乐雕漆器，堆朱甚厚，往往多至百层左右，雕者施刀后，还都加以仔细的磨光，以使轮廓圆浑，花瓣、叶片都呈现深浅起伏的浮雕效果，抚之圆润如玉，风格与元代的一脉相承。所以永乐剔红器历来皆受赏家称扬，被视为明代工艺的一项巨大成就。湖州市博物馆收藏有一件明永乐剔红芙蓉花圆漆盒，是浙江境内见到的唯一一件馆藏永乐雕漆作品。

馆藏雕漆器物主要以清代的为主，清代雕漆重刻工而轻磨工，乾隆时期的风格精工而纤巧，如乾隆款剔红碗，花纹细，层次多，刻工细，玲珑精致，是清代雕漆作品中的精美之作。

五

据工艺美术史记载，元代民间漆器生产遍布江南各地，除传统的漆艺制作地嘉兴外，宁波和苏州的金漆也很有名。元代晚期和明朝初年，宁波漆器知名度已超过嘉兴和苏州。

宁波的泥金彩漆（描金漆器）源远流长，从现有的文字资料看，宁波的朱金漆工艺在唐代时就已非常高超，并被广泛用于佛教造像和殿堂建筑上。尽管现在实物已不复存在，但日本奈良的唐招提寺可以作为佐证。唐天宝十一年（752），扬州大明寺高僧鉴真一行三十多人在宁波阿育王寺停数月后，到日本奈良建造唐招提寺，建筑及殿内佛像大量采用了朱金漆工艺。⁽³²⁾

据南宋《宝庆四明志》载：日本输入明州的主要是黄金、砂金，同时明州的丝织和漆原料以及佛教题材绘画、佛像及工匠大量输入日本。在宋代的中日贸易中，日本也向明州输入日本的朱金木雕，当时被百姓称为“倭漆”。乾道九年（1173），明州商人杨本纲自日本回明州带回日本太宰府平清盛（藩主）给明州知府的复牒及礼物如描金橱、描金提箱和黄金等。明州“居民遂仿效之”，日本的倭漆工艺影响和促进了宋代宁波朱金漆工艺的发展。⁽³³⁾

宁波的描金漆器至明代已达鼎盛时期，据《浙江通志》载：“明宣德年间，宁波泥金、彩漆缥霞、描金闻名中外。”“缥霞”即“漂霞”，是洒金的一种。据《髹饰录》描饰条目载：“洒金，一名砂金漆，即撒金也。麸片有粗细，擦敷有疏密，罩髹有浓淡。又有斑洒金，其文：云气、漂霞、远山、连线等。”⁽³⁴⁾王世襄先生注：“云气、漂霞、远山、连线都是洒金的不同名称，由金点、金片分布状态的形似而得名。据推测，洒金的点、片在一件器物上通体疏密是一致的。斑洒金则有的地方疏，有的地方密，并且金片的聚合，形成云霞之状，所以才给它取出不同的名字来。”据《宁波朱金木雕》一书载：明成化四年（1468），日本贡船到宁波，明朝皇室委托宁波府置办给日本的赠礼，除丝绣品外，还有朱红漆彩妆钺金轿一乘，朱红漆钺金交椅一对，朱红漆钺金交床两张，朱红漆褥金宝相花折叠面盆架两座，朱红漆钺金碗20个，褥金黑漆钺金碗20个。可见当时宁波的钺金工艺已非常发达。

浙江境内出土的明代漆器不多，馆藏的描金圆漆盒（P023），夹纻胎，通体施黑漆，盖面圆形开光内描金松下高士图，构图完美，线条简洁，是一件不可多得的从明代纪年墓中出土的漆器。

六

清代漆器品种、门类众多，多种技艺融于一器。从现存器物看，较为世俗化，并且以在民间日用器皿直接上漆为主。清代漆器的特点之一是多种漆工艺的综合运用，使一件器物上具有两种或两种以上的漆工艺。《髹饰录》把这一类漆器归入“斑斓”类。清代这种装饰风格反映在宁波漆器上尤为明显，从保留至今的宁波漆器及髹漆家具看，年代大多是清末民初的，延续了这种集多种髹漆工艺于一身的装饰风格。宁波漆器中除一色漆漆器外，大多数漆器都是集多种髹饰工艺于一身的，即一件器物上有描金，有堆漆，又有彩漆和螺钿镶嵌等。如朱漆描金人物纹大箱（P032）以黑漆勾勒纹理，以金漆描绘花纹，画面绚丽多彩，富有装饰意味。床的花板更是为了突出装饰效果，常用描金彩漆工

艺、镶嵌工艺和朱金木雕等多种工艺相结合的装饰手法，强调热烈喜庆的气氛。从现存的器物看清代至民国时期宁波和温州是浙江的两大制漆产地，两地髹饰风格的地域特色非常明显。宁波漆器以朱金漆漆器为主，温州漆器以描油漆器或金漆漆器为主，器具上少见用朱漆。

宁波漆器、髹漆家具从工艺门类分，主要有一色漆、描金、堆漆、朱金木雕、骨木镶嵌几大类。

一、一色漆。宁波一色漆漆器仅见朱漆器。这有三方面的原因：一是我国漆器自古即尚朱色，且髹朱漆是相对于髹黑漆以外最方便的髹漆方法，只要在透明漆中加入朱砂等成分即可。二是因为宁波漆器是民间日用器皿和家具，木胎，胎体大多较厚实，基本上采用最为单纯简便、朴实的髹涂方法——厚料髹涂法，漆料直接髹涂在器物表面，无需上漆灰、麻布，也无需研磨，一髹而就，自然干燥。根据漆工资料记载，厚料的选料为稠厚的透明红推光漆调入广油制成，通常比例是红推光漆30%、广油20%、色料50%。第三，也是最重要的一个原因，宁波漆器、家具，都是作为嫁妆的家具，红色更能衬托喜气，更显华丽。

朱漆以鲜红明亮为最佳，因以天然的朱砂等矿物质作色料，故永不退色。据明《髹饰录》记载，制造朱漆与季节有密切关系，春夏两季做出的朱漆，鲜艳明亮，秋季所做的颜色深老，冬季不宜做朱漆。朱多漆少，则发色鲜明；朱少漆多，则红得深暗。⁽³⁵⁾

朱漆器通体光素，虽无任何装饰与花纹，却以其优美的造型和纯正的漆色取胜，器物上的铜箍、铜面页等成为绝好的装饰。如朱漆素纹小提桶（P015），球形器身，下连圈足，上接流线状细圆提梁，似高高甩起的细绳。造型圆润而空灵，简约而委婉，线条变化富有韵律感，质朴中透着高雅，颇有文人气息，具有明式家具的遗韵。还有宁波红柜，线条纤细而挺拔，无论造型和装饰都给人简单、秀美、大方的感觉。这些通体光素的器具，极具明式家具遗韵，也是宁波漆器、家具中最杰出的品种之一。

二、一色漆与朱金木雕相结合。这类器具本书中归入朱金木雕类。宁波漆器中占比例最大的是朱髹局部施雕。如提桶、梳头桶、拗斗、杠箱、房前桌、春凳等，都是主体甚至是通体髹朱漆，仅仅在提梁、吉子花等部位施雕并加金饰，华丽而不失典雅。朱漆浮雕夔龙纹拗斗（P106）是我很喜欢的一件宁波小木器，拗斗通体髹朱漆，造型简洁，色泽光润，仅在柄端浅浮雕夔龙纹，并加金彩。现在尽管金彩已脱落殆尽，露出深褐色的金胶，但那褐色夔龙更为朱红的拗斗带来了古朴的气息。

还有一类是以朱金木雕为主要装饰手段的漆器和家具。如花轿、千工床等。朱金木雕是木雕上贴金漆朱的木雕艺术。为什么朱金木雕不归入雕刻类而归入漆器类？一是因为宁波的朱金木雕大多作为日用器皿的局部装饰；二是朱金木雕的特色是“三分雕，七分漆”，其装饰效果主要来自漆而不在雕，因此雕刻并不十分精细，而漆木的修磨、刮填、上彩、贴金、描花却十分讲究，所以还是归入漆器类更合适。朱金木雕的雕刻表现形式以浮雕为主，也有圆雕、线雕、透雕。朱金木雕以日用装饰木雕为主，大都应用于民间日用陈设、家具装饰，如床的挂面和四周屏风、桌椅的牙子、桶的提梁和圈足、器具的面板或盖子等部位。采用的题材内容多为喜庆吉事、民间传说、神话故事、地方戏曲、名人典故等，情节生动，带有连续性。平板上的浮雕是其最常见的形式，浮雕大多采用深浮雕，又称朱金花板，但立体的朱金圆雕、小型装饰性透雕——木吉子、牙子也精巧生动，别具风韵。

“乾隆四十三年”款的红杠箱（P083），通体朱漆，但局部施雕髹金，底板四周饰雕栏，立柱与雕栏间有镂雕夔龙坐角牙子。两组立柱间饰浮雕双龙纹、双狮纹、双鹿纹、双猴纹、双麒麟纹花板共六块。所有立柱的顶端均饰覆仰莲纹。制作精美，装饰华丽，体现了清初“康乾盛世”的气魄及高、精、雅的时代特色，是一件罕见的有明确纪年的清初民间漆器精品。

三、描金。描银也归入此列。在朱、黑漆膜上描金上彩，描绘花纹，宁波漆器大多不再研磨推光及罩透明漆。描金彩漆是描金与描彩漆两种漆工艺的合称。描金是漆器中常用的装饰手段，《髹饰录》中说：“描金，一名泥金画漆，即纯金花文也。朱地、黑质共宜焉。”描金漆的做法是在黑漆地或红漆地上加描金花纹，沈福文先生撰写的《漆工资料》上具体介绍了描金银漆的制作过程：“将打磨完的中涂漆，再髹涂红漆或黑漆，这层叫做上涂漆。干燥打磨平滑……推光达到光亮后，用半透明漆调彩漆。薄描花纹在漆器面上，然后放入温室，待漆将要干燥时，用丝棉球着

最细的金粉或银粉，刷在花纹上，花纹则成为金银色。”

宁波漆器除描彩描银外，很多器物是描漆与描金相结合。根据《髹饰录》：“描彩，一名描华，即设色画漆也。其文各物备色，粉泽烂然如锦绣。细钩皴理以黑漆，或划理。又有形质者，先以黑漆描写，而后填五彩。”描彩即在光素的漆地上用各种漆画出花纹的做法，又叫“彩漆”。如朱漆金边人物纹果盘（P031）是“彤质者，先以黑漆描写，而后填五彩”工艺的极好例子，即在红色地上描漆，人物、花卉等花纹先用黑彩勾出轮廓，然后在轮廓中填五彩。盘子金彩与五彩交相辉映，红、黑两色占主导地位，使器物华丽而不失稳重。

四、堆漆。堆漆是宁波泥金彩漆的重要工艺技法，是在用生漆髹成的漆膜上，用漆灰堆花纹或用模子在堆起的漆灰上印出花纹，再经雕琢、上漆，正是《髹饰录》所谓“隐起”的做法。隐起一般与描金及描漆相结合，《髹饰录》载：“隐起描金，其文各物之高低，依天质灰起，而棱角圆滑为妙。”王世襄先生为此条作注曰：“隐起描金，实际上等于用漆灰来作浮雕，阴阳高低完全按照物象的形状来定。物象上面或洒金屑，或上泥金，而物象上的纹理，或再用金勾，或用刀刻，或用黑漆钩。”堆漆用的材料用桐油、黏土、瓦粉、厝灰或石灰按一定比例捣制而成，以手揉不粘、压而不散为上。堆塑后的面形，数月后逐渐坚硬如石，不走形，不开裂，还可贴金上彩。如高堆堆灰盘龙描金小提桶（P057、058），朱漆地，遍体开光堆塑折枝花卉纹和婴戏纹，提梁上缠绕堆饰两相对龙纹，龙头最高部位高出提梁2厘米。圈足饰回纹，纹饰均泥金，线条奔放而粗犷，花纹艳丽而极富装饰味，但富丽豪华有余，精巧典雅不足。

朱金堆漆龙凤烛台（P059），木胎，朱髹，以调灰稠漆堆塑的龙和凤各自环柱缠绕，龙凤髹金漆。金龙威武刚毅，金凤温顺婉约，龙凤造型生动，活灵活现，呼之欲出。

宁波漆器中大量使用金漆工艺，或描金、或贴金，金髹有贴金、上金、泥金三种。行话说“一贴、三上、九泥金”，是指髹漆过程中使用纯金的含量。贴金是用金箔贴到已打好金胶漆的器物上去。上金是将若干张金箔揉碎成粉末后，用丝棉球蘸裹金粉，上在打好金胶漆的器物上。泥金是指用金箔和胶水研磨制成的金色颜料，用笔或细刷，扫贴在敷有金胶漆的器物上。不同时代的泥金有不同的含义，明代似只限于器物全体粘贴真金粉，清代晚期，不管用什么材料，只要周身上金色，都称泥金。宁波朱金木雕的金髹都用贴金工艺，器物装饰的描金花纹，一般用上金或泥金工艺。宁波的金髹表面不罩漆，即所谓的“明金”，其金色外露，容易磨残，有些器物年代一久甚至大部脱落，只于衣褶缝隙等可见残金痕迹。

五、骨木镶嵌。骨木镶嵌是宁波传统工艺品。宁波骨木镶嵌采用五彩缤纷的蚌壳或素白的象牙和牛骨等材料，按设计花样锯成各种图案，嵌入板材上的凹槽内，再经打磨、雕刻、油漆而成。它有高嵌和平嵌的结合。图案题材有民间传说、历史故事、名胜风景、花鸟静物和各种吉祥纹样等。家具品种有床、箱、桌、椅、墩、书架、茶几、橱柜和屏风等。现在大多以红木为底板，以牛骨为主要嵌材，配以黄杨木、螺钿、大鱼骨等，制作精良，具有独特的艺术风格。

温州漆器最常见的是描漆、描油类漆器。

《髹饰录》载：“描油，一名描锦，即油色绘饰也。其文飞禽、走兽、昆虫、百花、云霞、人物，无不备天真之色。”描油就是以油（多为桐油）代漆调制颜料。油与漆不同，鲜艳的色彩也能调制出，所以说“无不备天真之色”。温州描油漆器可说是五彩斑斓，多用墨绿色，极少见黑、红色。温州描油漆器还有一个特点，即多见仿生造型，如荷叶形盆、凤形盆、荷叶形盖等等。

温州漆器有一个常见的品种，就是金漆隐起描金果桶。这种果桶通体金髹，高一般45—50厘米，横截面呈八边形，外观四层，实则一半为盖一半为底，每层饰八个开光，开光内黑漆地隐起描金人物、折枝花或诗文，也有在开光内髹金的，开光外堆塑折枝花纹。这种器形温州地区民国年间非常流行，一般成对陈设于堂前，装饰效果多于实用功能。

宋代时温州堆漆工艺精湛，称誉全国，上文提及的温州瑞安仙岩寺慧光塔出土的舍利函和经函都熟练地运用了堆漆工艺。宋代以后，民间艺人把堆漆工艺主要用于佛像制作及富裕人家家具的装饰，但当时的堆漆都外露漆灰本色，表面不髹色漆。明清以后，在堆起的花纹上贴金、髹漆或髹色，发展成隐起描金、隐起描漆和隐起描油三个品种。清

末民初，温州民间艺人又把漆灰改为油灰堆塑，被称为油泥塑，20世纪50年代又在此基础上对油泥塑作了改良，形成当代著名的传统工艺——瓯塑。

清代至民国的漆器还常见竹胎漆器和皮胎漆器。竹胎漆器分两种，一种是竹编器具，如竹编篮、竹编盒，仅在器具的盖面、圈足、器口沿或提梁上作描漆装饰。另一种是以竹篾盘卷成器胎，然后在器皿外髹漆，或描金，或堆漆，外观上与木胎漆器没有区别。还有一种竹胎与木胎相结合的，如崇祯四年款漆提篮（P121），盖面和器底用木板，并且除器内、器底外都裱麻布、刮漆灰，上漆，经多道髹漆工艺完成，制作非常考究。皮胎漆器，以漆皮箱为多见，一般通体朱漆或枣红漆素纹，朱漆地描金或贴皮描金的也有。还有一种较少见的是皮箱外通体堆漆装饰的，纹饰极其复杂。

古琴篇

古琴，又称七弦琴，早期的琴与我们今天见到的琴形制不同。湖北随县战国初期曾侯乙墓出土的十弦琴面板分为半箱体和实木长尾两部分，上面没有标示泛音位置的琴徽，弦的数目不定，尚未形成七弦定制。汉代出现了琴徽，七弦也成定制。现存的唐琴与宋元明清时期的琴，仅有造型艺术风格和音色追求的区别。

古琴，又称漆琴，是一种特殊的漆器，是髹漆乐器。古琴作为漆器讲，是一种木胎漆器，以木为胎，表面髹漆。但作为漆器，古琴又有太多的特殊性。琴是利用弦的张力引起木质音箱振动而发声的弹弦乐器，不以琴的髹漆水平定优劣，而是以琴能否发出好的声音定等级。琴身的木质与漆灰的品质，以及干松程度，还有优良的斫工，都是影响一张古琴是否有良好发声的重要因素。

首先说木质。音箱木质的好坏，包括其疏松度，与音质、音色有着极为密切的关系。所以选材是制琴的重要环节。古琴木胎用材多以桐木为面板，梓木为背板，也有用漆木、松木、荔枝木、伽陀罗木、杉木、楸木等做琴材的，但以面桐底梓最为常见，且历史也最悠久。桐木松软而轻，能使发音清脆、透彻、醇厚；梓木纹理紧密、坚硬而沉重，不仅使琴体牢固不易变形，更重要的是面板的发音能得到良好反射和回响。琴的声音好差与木质的密切关系，早被古人所认识，沈括在《梦溪笔谈》卷五《乐律一》中谈到：“琴虽用桐，然须多年木性都尽，声始发越。予曾见唐初路氏琴，木皆枯朽，殆不胜数，而其声愈清。又尝见越人陶道真蓄一张越琴，传云古冢中败棺杉木也，声极劲挺。”他认为做琴的材料要具备四个条件即轻、松、脆、滑，叫做“四善”。这种木材做出的琴，琴声才能激扬优美。意思是说，琴虽然都用桐木制作，但是必须经过多年保存，使木头的的水分都干透。所以古人常利用古材来做琴，如民国古琴泰斗杨时百甚至认为如果能得古良材，加上合法的制作，也会达到比唐宋琴更好的音质效果。

再来说髹漆。漆饰用之于琴，可增进琴的美观，琴经过髹漆以后，保护了木质，使琴的音色久远不变。古琴的髹漆工艺非常复杂，制琴的大漆和配方特别有讲究，制琴要用上好的生漆，漆工操作方法主要有煎鬻光法、合琴光漆和阴干推光、安徽等工序。天然漆漆膜坚硬而富有光泽，具有良好耐腐性，在古琴表面形成极好的保护层。今天我们有幸落指抚触上千年的古琴，生漆功不可没。表漆的颜色主要有褐、黑、朱色，但以黑或栗壳色最多见。琴髹漆完工后，最后就是给琴面镶嵌琴徽，在琴的面板上，有一排圆星点，共十三个，称为琴徽，又称“徽位”，简称“徽”。在任一徽位，用左手轻按琴弦，右手手指挑弦，可奏出“泛音”。琴徽由贝壳或金属制成，以贝壳即螺钿最常见，也有用玉石做的，如馆藏的“谷应”琴第四徽是翡翠做的，估计是后来修缮的时候补嵌的。

古琴表层漆和木胎之间，还有很重要的一层东西，就是灰胎。琴面以桐木等松软的木材为材料，松软的琴面极易损坏，为使琴面能历经长期的磨损，又要兼具传音效果，因此在琴器表漆下做灰胎的工作就成为了制琴最重要的一环。灰胎什么时候开始有，无法考证，马王堆汉墓出土的七弦琴没有灰胎，所以主人经常弹拨的地方，琴面面漆已剥落，露出琴面木胎，且木胎也已微微下凹。但流传至今的唐琴已普遍有灰胎制作，并且大多使用鹿角灰胎。古人制作灰胎的材料很多，如鹿角灰、瓷灰、砖灰、瓦灰、泥灰等，但最常用的是鹿角灰、瓦灰、八宝灰三种。

鹿角灰，指用鹿角霜粉末调和生漆。鹿角灰胎是历来琴家公认的最佳灰胎。八宝灰指用宝石粉末调和生漆，这种

灰胎宋代开始出现，是王公贵族为追求琴的高贵品质才出现的，但效果远不及鹿角灰。瓦灰是用瓦片粉末调和生漆，成本低廉，被野斫琴广泛采用，明朝以后大量出现，清朝更是成为主流。

由于制作精良，古琴可越千年而愈美。同时，琴表面上因长年风化和弹奏时的振动会形成各种断纹，主要有蛇腹断、流水断、牛毛断、梅花断、冰纹断、龙鳞断、龟纹断等。断纹，不仅是古代文物的佐证，同样也使古琴更加美观，又使古琴的声音更加松透古雅，音色更妙。宋代人赵希鹄著《洞天清录》云：“古琴以断文为证，盖琴不历五百岁不断，愈久则断愈多。然断有数等：有‘蛇腹断’，有纹横截琴面，相去或一寸或二寸，节节相似如蛇腹下纹；有‘细纹断’如发千百条，亦停匀，多在琴之两旁，而近岳处则无之，有面与底皆断者；又有‘梅花断’，其纹如梅花头，此为极古，非千余载不能有也。”“凡漆器无断纹而琴独有之者，盖它器用布，漆琴则不用，它器安闲，而琴则日夜为弦所激。……真断纹如剑锋，伪则否。”漆琴大多不用布，加上琴弱振动，所以日久以后，漆面会形成细微的裂纹，古人欣赏这种裂纹，称其为“蛇腹断”、“梅花断”，并且以此来推断古琴的年代。⁽³⁶⁾

古琴还有精致的配件，包括岳山、承露、冠角、龙龈、龈托、雁足、琴徽、琴轸、丝弦等。只有这些配件配齐了，才是一张完整的古琴。这些配件用材的珍贵程度，也是提升古琴价值或品位的一个因素。

因琴曲风格和弹奏技法的不同，南宋时期出现了被称为浙派的琴艺流派，浙派也是中国音乐史上第一个系统的琴艺流派。南宋时期浙江永嘉人郭楚望创作了一些颇具特色的琴曲，通过学生刘志方传授给徐天民和毛敏仲等人。在他们的努力下，“浙谱”取代风靡一时的“江西谱”，形成浙派。浙派风格流畅清和，强调音乐的器乐化，主张直接用旋律传达心声，曲调追求刚劲雄健，技法讲究微妙圆通，代表琴曲有《潇湘水云》、《胡笳十八拍》等。重要琴著有郭楚望《琴操谱》、徐和仲《梅雪窝删润琴谱》等。浙派到明清时期达到了繁荣的顶峰。

雕刻篇

浙江木雕的历史可追溯到7000年前的新石器时代晚期，河姆渡遗址出土了木雕鱼形器柄、刻花木桨。这也是我国迄今为止发现最早的木雕实物。木雕鱼栩栩如生，刻花木桨在柄部刻画了植物花纹，反映了先民的审美情趣。

收录在本书中的木雕从功能上分为佛像和人像、建筑构件、其他三大类。其来源主要是出土和传世两种。出土的有河姆渡遗址的木雕鱼形器柄、刻花木桨，安吉良朋的西汉木俑，杭州第十五中学五代墓的武士俑、木雕镇墓兽等，瑞安仙岩寺慧光塔出土的北宋金漆木雕天王像等，杭州老和山南宋墓出土的木雕坐俑及崇德崇福寺塔出土的明嵌象牙面彩绘木雕王母像。墓葬出土的木雕，以木俑为多见，反映了古人事死如事生的观念。佛塔出土的以佛像为主，是善男信女的供奉，作为镇塔之宝。

传世木雕主要是东阳木雕和黄杨木雕。东阳木雕和黄杨木雕是浙江两大木雕品种，也是我国四大木雕中的两种，东阳木雕是四大木雕之首。

东阳木雕因产地而得名，是我国著名的传统雕刻艺术品之一。东阳木雕以建筑木雕为主，以多层次的深浮雕造诣最高。木雕结构饱满，造型完整，是一种装饰性的平面浮雕。东阳木雕的兴起大约始于唐代，发展于宋代，盛于明清两代，距今至少已有一千两百多年的历史。⁽³⁷⁾

唐宋两代是东阳木雕艺术的发展时期。东阳人多地少，人均耕地不足半亩，千百年来，东阳人只能把读书、学手艺作为摆脱贫穷的手段，促使东阳成为百工竞技之乡。唐乾符年间，东阳冯高楼村有兄弟两人，兄冯宿曾任剑南节度使和吏部尚书，弟冯定曾任工部尚书。冯家住宅十分豪华，有“高楼画槛照耀人目，其下步廊几半里”之说，规模之宏大，装饰之华丽都是罕见的。对当时建筑上的装饰，地方志上就有“添饰之华丽”、“绘事绚好”等记载，从一个侧面反映了唐代东阳建筑上已开始雕梁画栋了。⁽³⁸⁾

与此同时，雕刻木版印刷已开始发展。据传光绪三十三年（1907），一位英国人在敦煌千佛洞中，发现唐代《金刚经》一部，末页刻有“王价咸通九年（868）四月十五日为二亲建造普施”的字样，这位刻书工匠王价是东阳

胡仓村人氏。⁽³⁹⁾该村王氏宗族刻书世代相袭，到宋代已颇有盛名。到宋代，东阳胡仓桂堂已成为当地首屈一指的刻书工场。宋代木刻的“刘海戏蟾图”、“和合图”、“赵公明图”、“钟馗捉鬼图”等门神年画也逐渐流行。这些年画、插图线条流畅，雕版印刷技术纯熟、刻工精湛，也从另一侧面反映了当时东阳木雕工艺的水平。

最近在东阳市博物馆看到一尊五代罗汉像，宋代建隆二年(961)所建的南寺塔出土，宽约4厘米，高约12厘米。罗汉像连佛龕造型，截面呈扇面形。佛龕上端雕垂幔，下端为须弥座，中间一尊罗汉身穿长袍，双手合十、脚踩莲花立于龕内。垂幔和莲花及须弥座都带红、黄色的彩绘。罗汉像从肉眼看应该是以黄杨木为材料雕刻。人物造型简练概括，刀法娴熟，线条流畅，风格朴实。可见五代的东阳木雕已具有较高的艺术水平。

明清两代，东阳木雕的发展达到了繁荣鼎盛的时期，作为建筑和家具的装饰木雕普遍盛行起来，并形成了一套完整的体系。明代木雕古建筑，在东阳至今还留存着不少遗迹。其中以卢宅村的“肃雍堂”最有代表性。“肃雍堂”建于明永乐十九年(1421)，木雕、砖雕、彩绘装饰都很精彩，对研究东阳木雕的历史具有重要价值。从“肃雍堂”建筑装饰木雕来看，明代建筑上的木雕装饰已形成了一套完整的艺术装饰手法。装饰题材丰富，包括人物、山水、走兽、花鸟虫鱼等。以历史故事为题材的装饰木雕已有应用。雕刻形式有深浮雕、浅雕、透空雕以及圆雕等多种。这一时期的建筑装饰木雕的造型简练、粗犷、形体丰满，装饰图案朴实古雅，雕刻刀法圆熟而有锋劲、干净利落，线条流畅而简明。

清代是东阳木雕全面发展提高阶段，嘉庆、道光年间，东阳木雕艺术发展达到历史上的高峰时期。东阳木雕这个时期代表性的建筑装饰木雕遗迹留存不少，主要有东阳夏丽墅的“瑞霭堂”、白坦村的“务本堂”、湖头陆村的“逊志堂”等雕花厅堂。这一时期的装饰木雕，题材内容比明代更加广泛，取材于历史故事、古典文学、民间传说，大都为群众所熟悉而又喜闻乐见的题材，同时也有反映当时现实生活的题材。如“务本堂”的“渔耕樵读图”，其他还有“西湖十景”、“东阳景物”、“琴棋书画”等。在雕刻上玲珑剔透，多层次的高浮雕、镂空雕被大量采用。人物刻画更为细致，注重神态和面部表情的刻画。屋架装饰因离视线远，处在高部位，大都采用高浮雕、镂空雕来表现，线条粗壮，轮廓清晰，讲究玲珑剔透和粗犷的大效果。而在建筑的门窗部位，离视线近，便于细看，则大都采用中浮雕、透空雕、浅浮雕等几种形式，而门窗中间的锁腰板大都采用浅浮雕，雕工精致，既能细看又不易破损，结合实用又恰到好处，这时期已有了一套丰富而完善的处理手法。

随着清末政治经济的衰落，东阳木雕艺术亦开始衰落。

黄杨木雕是以黄杨木做雕刻材料的小型圆雕。黄杨木质地坚韧光洁，纹理细密，色黄温润，具有象牙效果，年久色愈深，古朴美观，适宜雕刻小型陈设品。以黄杨木为材料雕刻的人物作品历来就有，东阳宋代南寺塔出土的五代罗汉像可能是黄杨木雕的最早实物，但真正大规模从事黄杨木雕创作，并最终使黄杨木雕成为一种地方工艺美术著名品种，则是朱子常首创的乐清黄杨木雕。

浙江黄杨木雕发源于乐清，起源于龙灯骨架上的装饰木雕小佛像，清末发展成为艺术欣赏品。温州地区成为全国黄杨木雕的主要产区，这与朱子常的贡献是分不开的。根据目前可考资料证明，朱子常是温州地区最早利用黄杨木进行雕刻的，对当代本地区黄杨木雕的技艺和风格有很大影响。

朱子常，名正伦，字子常，晚清黄杨木雕的杰出艺人，由于他在艺术上有较高的成就，故当时人们称他为“伦仙”。⁽⁴⁰⁾朱子常原是塑佛和木雕高手，他结合泥塑和木雕技术，首创了富有艺术价值的黄杨木雕人物圆雕，并取得了成功。黄杨木在浙江民间一般用作镶嵌材料，如家具面板或屏风镶嵌图案，也常做成镂雕折枝花卉纹或人物纹的吉子花（北方称卡子花）点缀家具，极少做案头摆设的圆雕人物。朱子常的尝试，为黄杨木雕的发展作出了重大贡献。

朱子常以雕小件人物为主，特别擅长雕佛像和婴戏，创作态度非常严谨，绝不为了赚钱而粗制滥造。他的作品件件刀法圆转流畅，衣纹轻盈透体，造型栩栩如生，人物清新隽逸，即使在当年已是重金难求的馈赠佳品，据说是人物有多高，银元就要垒多高。现存世较少，仅浙江省博物馆、温州博物馆等少数博物馆收藏有近二十件，民间绝少见，浙江省博物馆是朱子常黄杨木雕作品最主要的收藏地。

参考资料

- (1) 浙江省文物考古所《河姆渡——新石器时代遗址考古发掘报告》，文物出版社2003年版。
- (2) 浙江省文物考古研究所《良渚遗址群考古报告之二——反山》，文物出版社2003年版。
- (3) 赵晔《探秘下家山》，浙江省博物馆编《东方博物》第24辑，浙江大学出版社2007年版。
- (4) 浙江省文物考古所、安吉县博物馆《浙江安吉五福楚墓》，《文物》2007年第7期。
- (5) 宁波市文物考古所《宁波和义路遗址发掘报告》，浙江省博物馆编《东方博物》第1辑，杭州大学出版社1997年版。
- (6) 湖州市飞英塔文物保管所《湖州飞英塔发现一批五代、北宋文物》，《文物》1994年第2期。
- (7)〔宋〕孟元老《东京梦华录》卷二《御街》。
- (8)〔宋〕吴自牧《梦粱录》卷十三《铺席》。
- (9) 朱江《无锡宋墓清理纪要》，《文物》1956年第4期。
- (10)〔18〕罗宗真《淮安宋墓出土的漆器》，《文物》1963年第5期。
- (11)〔明〕王瓚《弘治温州府志》卷七《土产》，上海社科院出版社2006年版。
- (12)〔元〕陶宗仪《南村辍耕录》卷三十。
- (13)〔29〕王世襄《髹饰录解说》，文物出版社1983年版。
- (14) 湖北省博物馆《光化五座坟西汉墓》，《考古学报》1976年2期。
- (15) 陈晶《江苏武进新出土的南宋珍贵漆器》，《文物》1979年第3期。
- (16)〔21〕浙江省博物馆《浙江瑞安北宋慧光塔出土文物》，《文物》1973年第1期。
- (17) 张荣《古代漆器》，文物出版社2005年版。
- (19) 蒋瓚初《谈杭州老和山宋墓出土的漆器》，《文物》1957年7月。
- (20) 浙江省文物考古所《杭州北大桥宋墓》，《文物》1988年第11期。
- (22)〔23〕温州市文物处、温州市博物馆《温州市北宋白象塔清理报告》，《文物》1987年第5期。
- (24)〔25〕史仲文主编《中国艺术史·工艺美术卷》，河北人民美术出版社2006年版。
- (26) 尚刚《元代工艺美术史》，辽宁教育出版社1999年版。
- (27)〔28〕〔29〕〔30〕张荣《漆器型制与装饰鉴赏》，中国致公出版社1994年版。
- (31) 王世襄《中国美术全集·工艺美术编·漆器》，文物出版社1989年版。
- (32)〔33〕杨古城、陆顺法、陈盖洪《宁波朱金木雕》，浙江摄影出版社2008年版。
- (34)〔35〕尹文编著《漆水寻梦》，书海出版社2004年版。
- (36) 范珮玲、何晓道《十里红妆——宁绍地区嫁妆家具》，杭州出版社2002年版。
- (37)〔38〕〔39〕沈福新《源远流长的东阳木雕艺术》，《浙江工艺美术》1982年第2期。
- (40) 范珮玲《朱子常与晚清黄杨木雕》，《收藏家》2003年第1期。