

李軍 著

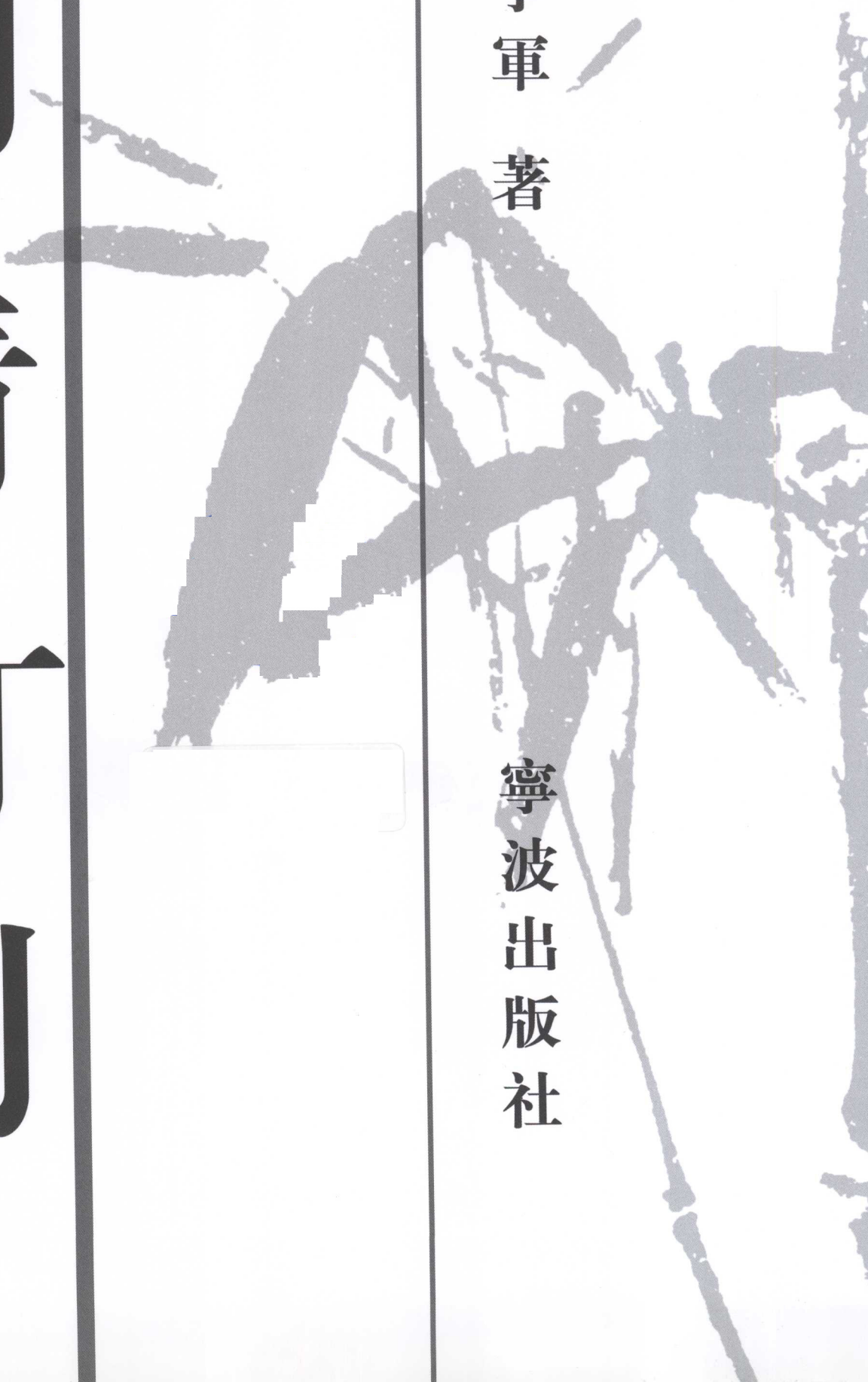
寧波出版社

明清竹刻

李軍 著

寧波出版社

明清竹刻



圖書在版編目 (CIP) 數據

明清竹刻／李軍 著—寧波：寧波出版社，2005.5

ISBN 7—80602—839—0

I·明… II·李… III·竹刻—中國—明清時代—圖錄

IV·K879·32

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (2005) 第 008683 號

明清竹刻

作 者：李 軍

責任編輯：沈建國

廖維勇

裝幀設計：潘 沁

楊 琳

鐘益鳳

攝 影：潘行正

拓 片：李 軍

出版發行：寧波出版社

(地 址：寧波市蒼水街79號 郵編：315000)

印 刷：杭州富春印務有限公司

開 本：889 × 1194 毫米 1/16

印 張：18.25

版 次：2005 年 5 月第 1 版

印 次：2005 年 5 月第 1 次印刷

印 數：2000 冊

書 號：ISBN7-80602-839-0/K·58

定 價：280.00 圓

序

毛明新

竹刻是我國特有的一門藝術，歷史悠久，源遠流長。據現有考古資料，最早在戰國時期便有了竹刻的萌芽，西漢時已能雕出頗具裝飾意味的竹刻圖樣。然而，竹刻真正成爲一門藝術，則是在明中期以後，它是中國特定的社會人文環境薰陶與長期文化積澱所共同催發的結果。

明清兩代是中國竹刻藝術發展的關鍵時期，從某種意義上說，祇有充分了解和把握明清竹刻藝術的發展歷程，才能從總體上把握中國竹刻藝術的文化脈絡。因爲，無論是竹刻紋飾題材的運用、器物造型的選擇、雕刻技法的變化與創新，還是竹刻名家藝術風格的演繹，幾乎都在明清竹刻中得到充分的體現與展示，換言之，都可以從明清竹刻藝術的輝煌發展進程中得以概括和總結。

本書收錄的作品均爲珍貴的竹刻文物，具有重要的歷史文化藝術價值：一是匯集了大量竹刻名家的代表性作品，幾乎涵蓋了明清竹刻藝術發展的整個歷程，通過這些作品，人們不僅可以了解中國竹刻的概貌，而且還可以據此做進一步的研究；二是許多有絕對紀年款識的竹刻作品，可以作爲我們斷定年代、辨別真僞的重要實物依據；三是發現了一批先前未被重視和確認的著名畫家的竹刻作品，其中有些還可以起到重要的補史、佐史、證史作用；四是有些竹刻作品一直爲歷代名家收藏，不但流傳有序，而且還見之于相關竹刻著錄，頗爲難得。

作者李軍近年來悉心致力於竹刻藝術的整理與研究，並陸續發表了一些有影響的論文，取得了令人欣喜的成果。本書則是作者結合考古文獻及實物資料，對中國竹刻藝術的歷史分期等進行全面分析與研究後寫成的一部專著。尤其是對各時期竹刻名家藝術風格特點所進行的詳盡剖析與詮釋，更加突出了全書

的系統性與完整性，也更顯示其學術價值，可謂是一部傾心之作。除此之外，作者還對書中收錄的竹刻一一作了認真細緻的考證，實屬難能可貴。希望作者繼續深入研究，取得更大的收獲。

二〇〇四年十一月三十日

杭州 彌陀山

（序言作者毛昭晰先生系李軍大學時代的老師，浙江大學教授、原全國人大常務委員會委員。）

目錄

序

明清竹刻藝術鑒賞與研究

一 竹刻藝術的歷史淵源

二 明清竹刻藝術的發展歷程

(一) 竹刻藝術的興起與日趨成熟時期

(二) 竹刻藝術的全面發展時期

(三) 竹刻藝術的鼎盛時期

(四) 竹刻藝術的衰微時期

結語

圖版

圖版目錄

後記

一

二

七

八

十六

二六

四四

五六

六三

二七六

二八一

明清竹刻藝術鑒賞與研究



一 竹刻藝術的歷史淵源

竹，因其具有旺盛的生命力和堅韌不屈、虛心高節的風格品性，自古以來一直被賦予堅毅、挺拔乃至高雅孤傲的擬人化蘊意，從而備受中國歷代文人雅士的推崇與厚愛，故竹在中國傳統文化中始終占有着重要的地位。被賦予人格化特徵的竹，不僅成為歷代文人墨客吟詩繪畫的永久主題，而且也直接催化與促進了竹刻藝術的產生和發展。

早在兩千多年前的戰國時期，竹就已被人類作為記載文明歷史的重要載體。人們把它製成竹簡，用以記載史事、典律與兵法。不僅如此，在社會其他領域，竹也得到了普遍的應用，當時盛行的日常生活用品髹漆器，即以竹為胎製作而成。最初的竹刻就是伴隨着這類竹胎漆器而產生。二十世紀七十年代初，在湖北江陵拍馬山第十九號戰國墓出土了一件蓋及口沿兩側凸出作耳、底部雕有三隻獸蹄足、表面塗以黑漆的盛酒器——『髹漆三獸足竹卮』（圖一），這是迄今為止我國現存最早的竹刻實物，可謂是竹雕的濫觴。或許人們的初衷，祇是為這件器皿增加視覺上的美感，然而正是有了這一點，才使得竹刻歷史可以追溯到戰國時期。

西漢時，竹刻繼續伴隨竹胎漆器而出現。與最初情況不同的是，此時竹刻已不完全是漆器的附庸物，而是發展成為竹胎漆器的主要裝飾形式。如湖南長沙馬王堆一號西漢墓出土的兩件浮雕龍紋髹漆竹勺（圖二），其表現的圖案已被賦予裝飾的意味，這說明竹刻已開始具備了工藝品的初始特徵。這也是兩件被公認為現知最早刻有圖紋的竹刻實物。

六朝時期，竹刻有了新的跨越。它已逐漸突破漆器這種單一的表現載體，並超越日常生活用品的範疇而開始向着更廣闊的領域發展。尤其是雕刻作品的獨立性，昭示着此時竹刻正在脫離依附于日常用品來加以藝術表現的寄寓式創作，而進入有自身藝術表現天地的獨立式創作時代。比如此時製作的竹根雕如意，被



圖一



圖二

齊高帝蕭道成（公元四二七—四八二年）作為賜予隱士明僧紹的賞品就是明顯的例證。

唐代，隨着社會經濟文化的空前發展，文學、音樂、舞蹈、繪畫等各種藝術形式也隨之豐富繁多。于是，有關竹的另一種表現載體——墨竹畫在此時興起，竹被文人雅士們賦予了更加豐富的內涵。在此氛圍中，竹刻較之前代有了進一步的發展，不但在表現手法上從前代較為單一的形式發展成為浮雕、圓雕、淺刻、毛雕等多種技法，而且還開始採用『留青』這一淺浮雕新技法來雕刻花鳥、仕女等圖案。宋郭若虛《圖畫見聞志》卷五記載：「唐德州刺史毛筆，筆管兩頭各空出半寸，中間用毛髮，亭臺遠水，無不精絕。每一已堪攀，塞外征人殊未還」是也，似之」。今日日本正倉院亦藏有唐留青仕女花鳥尺八（圖三），雕有仕女、樹木、花草、禽蝶等紋飾，足見唐時的竹刻已更趨藝術化。

圖三之二



圖三之一

北宋時期，伴隨着社會政治、文學和藝術的變革，繪畫藝術領域裏出現了新興的以梅、蘭、竹、菊『四君子』為主要題材的文人畫。由于文人墨客多傾慕于竹的貞潔虛心與高雅孤傲，所以竹往往被用作寄托文人高尚人格和品德的載體，成為一種象徵。當時以善畫墨竹享有盛名的有文同（公元一〇一八—一〇七九年）與蘇軾（公元一〇三七—一一〇一年），他們終日與竹為伴，咏竹、繪竹。在此氛圍影響下，宋代的竹刻雕飾亦得到了飛速的發展，出現了自古以來第一個名見經傳的竹刻名家詹成。據元末陶宗儀《輟耕錄》第五卷《雕刻精絕》記載，宋高宗（公元一一二七—一一六二年）時，安徽竹刻名手詹成『雕刻精妙無比，曾見所造鳥籠，四面花板，皆于竹片上刻成宮室、人物、山水、花木、禽鳥，纖悉俱備，其細若縷，而且玲瓏活動』。此時的竹刻雖已臻精妙，然却因高手稀少而難成規模，與社會其他工藝門類相比，仍顯得勢單力薄，以至于有自詹成出，『求之二百餘年無復此一人矣』之嘆。嚴格地說，竹刻在此時還沒有形成一種專門的藝術門類，它僅僅祇是當時社會百工花絮中的點綴。這一時期考古發現的竹刻實物有銀川西夏八號陵（墓主推為西夏第八代皇帝李遵瑱，卒于宋理宗寶慶二年，即公元一二二六年）出土的一件竹雕人物



殘片（圖四）。它集浮雕、淺刻、深刻技法於一體，生動而形象地展現了『庭院、松樹、假山、窗、花卉及人物』等景致。薄片的器形及『可能是盤類邊緣裝飾中的一段』的推想，都很容易使人聯想起宋高宗時詹成所刻的鳥籠，這似乎是對元末陶宗儀《輟耕錄》這段文字記載的最好實物注解。

元代，由於統治階級的民族歧視與壓迫政策，文人畫家把竹作為尋求精神寄托、追求超逸和高尚生活的最適應的主題，視之為象徵虛心高潔的『全德君子』而極力推崇。在這種文化背景下，以竹石為題材的繪畫作品和專擅表現竹石題材的畫家大批湧現，並且成為元代文人繪畫大發展的重要標志和顯著特點。近代鄭午昌先生在其所著《中國畫學全史》中記述：『元代四君子畫，尤以墨竹為最盛。能作此類之畫家，其泯滅不可考者不可知，以其可考者而言，其數實占元代畫家三分之一。』的確，在整個元代畫家群體中，從趙孟頫、李衍、高克恭開始，至吳鎮、倪瓚、柯九思、顧安、謝庭芝、張遜等人，皆以擅長畫竹而名噪一時。其中表現較為杰出的有趙孟頫、李衍、高克恭、吳鎮、柯九思等人，尤其李衍將數十年畫竹之體會與前人之經驗進行總結，著成《竹譜》一書，成為我國有關畫竹方法的最早、最系統的一部專著。還有吳鎮，一生勤於寫竹，自謂『不可一日無此君』，畫竹五十年，不但所作墨竹作品十分豐富，畫有《竹譜》多冊，而且還有許多關於畫竹的理論。此外，他還通過題畫詩來使墨竹人格化，強調竹子的堅韌個性，以『虛心抱節』來贊頌竹子既虛懷若谷，又堅守氣節的人格化特性，特別強調竹子有節的自然本性，從而把『竹』升華到了高度人格化的境界。正是在李衍、高克恭、吳鎮、柯九思等畫家的極力推崇與倡導下，元代的文人畫家把賦予竹的文化內涵推向了前所未有的高峰。這種狀況為明代以後竹刻藝術的興起積澱了濃厚的文化底蘊。

公元一三六八年，朱元璋推翻元王朝建立了明朝，但是當時社會矛盾並未因為新王朝的建立而平息，社會關係錯綜複雜，宦官當權，階級矛盾相當尖銳。即便是在這樣一個擾攘變亂的年代裏，仍有相當一部分文人雅士超凡脫俗，從容閑適，追求表面的放達自在與內心的自我解脫。他們藉竹來抒發情感與道德主張，多以寫竹為雅事。當時的王紱與夏昶都是墨竹畫大家。明永樂以後，寫竹名手更是層出不窮。他們愛竹、寫竹、畫竹、咏竹，已經達到了癡狂的程度，並且已不再滿足於筆墨紙硯的表達，而是在急切地尋求着更多、

更新穎的表達方式，甚至在自己的書齋中陳設各種竹刻文具也成爲一種清雅脫俗的時尚。他們希望通過刻竹來寄興遣懷，抒情寫意，並以自娛。竹器逐漸被認爲是直接滲透傳統文化內涵的一種最佳載體。由於文人墨客的推崇，竹刻這門原本以實用爲主，且藝術性相對不甚高的技藝，被賦予了一種高雅俊逸的格調，從而迅速從民間工藝領域中剝離出來，並發展成爲一門獨特的藝術。這在竹刻發展史上是一次歷史性的飛躍，具有重要的劃時代意義。可以說，這種竹刻技藝的轉變與竹刻藝術的興起，是明代社會思潮的巨變與當時社會特定的藝術文化氛圍共同作用的結果，也是竹刻從普通的民間工藝演繹成爲文化藝術的重要里程碑。

竹刻之所以在經歷了漫長的歷史進程後才在明中後期最終發展成爲一門獨具特色的高雅藝術，不僅因爲它具有悠久的歷史淵源與獨特的文化積澱，而且還同明中期以後特定的社會思想淵源與文化藝術氛圍和背景密切關聯。明中葉以後，社會上掀起一股『心學』思潮，當時的哲學家王陽明就是杰出的代表。他在繼承與發展南宋哲學家陸九淵『心學』的基礎上，進一步提出了『心外無物』的命題。之後，又有思想家李贄在追奉王陽明的觀點上提出了『童心』說，在文學方面反對復古摹擬，主張創作必須抒發己見，表現『本心』。更有袁宏道兄弟三人創始的文學『公安派』，于詩文不滿『前後七子』的摹擬復古主張，強調抒寫『性靈』，企圖在一定程度上突破儒家思想的束縛。在他們的影響下，整個社會，尤其是在當時的士大夫文人中掀起了一股個性解放的風潮。他們以王陽明、李贄的思想爲導向，強調『本心』、『童心』，倡揚『性靈』表現，反對封建傳統教條對思想、人格的束縛，反對摹擬復古。這種『本心』爲上的宇宙觀和審美觀對詩文、戲曲、書畫乃至工藝美術等方面都產生了重大的影響，從而也迎來了明中後期文化藝術的極度繁榮。表現在文藝創作方面的，是出現了《水滸》、《三國演義》、《西游記》、《金瓶梅》等不朽杰作；繪畫上則出現了意趣獨特的人物畫家陳洪綬與文人寫意畫家徐渭；而在工藝美術領域，則是版畫、治玉、漆雕的繁榮與竹刻藝術的興起。尤其是竹刻藝術，迅速成爲文人士大夫們個性宣泄、情感抒發的獨特形式與書房案几展示清逸脫俗風格的文雅飾品。他們以極大的熱情，最大限度地發揮了竹刻藝術的表現功能，把文學、書法、繪畫與竹刻工藝有機地結合爲一體，從而使竹刻真正成爲一門有形有色的獨特而完

美的藝術門類。同時，這一時期的版畫、治玉、漆雕等雕刻技術對竹刻技藝的豐富與發展也起到了重要的借鑒與推動作用。

竹刻之所以發展到明中期後才真正成爲一門藝術，還有一個非常重要的原因，是因為在此時竹刻已真正地融入了中國傳統文人畫的諸多因素。這種現象的出現與時風的形成，是與當時嘉定等竹刻藝術發源地周邊濃鬱的文化藝術氛圍有着密切的關聯。明中期後，在江南的一些重要工商業城市，經濟富庶，文風蔚然，畫家雲集。據清初徐沁《明畫錄》中記載，明除宗室外有畫家近八百人，江蘇、浙江兩省合計約六百人，大都集中在太湖沿岸地區。尤其是當時的文化名城蘇州，更是成爲全國的繪畫中心，並出現了許多杰出的畫家，如沈周、文徵明、周臣、唐寅、仇英等，形成了實力雄厚的『吳門畫派』，曾一度左右了明代畫壇。他們繼承宋元以來文人畫的傳統，主張以畫抒發胸臆，怡情養性，強調作品意境的構造和筆墨趣味的表達，重視藝術效果的審美價值。在他們的努力下，中國文人畫發展出現了一個新的高峰。受此影響，當時在竹刻領域中，亦出現了一批竹人兼畫家。他們不但自擬其稿，而且還自操刻刀，以刀代筆，以竹爲紙，充分發揮他們工詩善畫的特長，以畫法入竹，將書畫中的構圖、章法、對比、呼應、氣韻、意境等因素，巧妙地融入到竹刻技藝之中，從而使繪畫與竹刻更加緊密地結合爲一體，對竹刻藝術的形成與日臻完善起到了極其重要的推動作用。朱家濂先生曾指出：『我們可以看出竹刻這一種美術工藝，與其他美術工藝有一點不同之處，那就是大部分的竹刻家都是擅長文學，能寫能畫的人。竹刻在明清兩代所以能够超越前人成爲一種特有的藝術，這不能不是原因之一。』的確，凡在竹刻藝術史上起舉足輕重作用和有代表性的人物，絕大多數都是『能寫能畫的人』。如嘉定派的創始人朱松鄰及其子朱小松、其孫朱三松，與朱氏并稱『朱沈』的刻竹名家沈大生，被世人稱之爲繼『朱沈』之後嘉定派雕竹第一名手的吳之璠，稍晚于吳之璠的刻竹名家周芷岩，明末清初獨創陽文留青技法的竹刻名家張希黃等等，都是工詩善畫的能手。不僅如此，在當時還有一些著名的畫家、學者亦親自拿起了刻刀，如明代被稱爲『畫中九友』之一的李流芳（公元一五七五—一六二九年），在書畫之餘，最喜以刻竹自娛，常學朱松鄰深刻技法製作佳品。『清初六家』中的吳歷（公元一六三二—一七一八年），曾在上海、嘉定一帶傳教布道長達三十年，其間亦偶而刻竹。所刻

山水臂擱，畫法縝密似王蒙。其松石筆筒，有清初『四王』之一王時敏所作題句。此外還有惲壽平、錢大昕等，他們都有精美的竹刻作品流傳于世。竹刻藝術就是在這樣一批文人藝術家的極力推崇與不懈努力下，逐步從形成、發展到成熟，並且走向輝煌，它與中國傳統的詩、書、畫、印有機而完美地結合于一體，從而與其他藝術門類一起，共同構成了中國文化藝術體系中的物華精粹，成為古代藝術百花園中一朵鮮艷而璀璨的奇葩。

二 明清竹刻藝術的發展歷程

竹刻藝術在經歷了千餘年的文化積澱與歷史滄桑演變後，终于在明中後期社會所倡導的『浪漫主義』文藝思潮及帶有個性解放啟蒙色彩和強調『自我意識』與『自我表現』的文化藝術背景中應運而生。竹刻藝術從明嘉靖至萬曆年間在嘉定的真正興起，到清晚期至民國時期的趨于衰落，其間經歷了四百餘年的發展歷程。縱觀這一歷史進程，大致又可劃分為四個發展階段，即：竹刻藝術的興起與日趨成熟時期（明嘉靖、萬曆—崇禎年間）；竹刻藝術的全面發展時期（明崇禎—清康熙早中期）；竹刻藝術的鼎盛時期（清康熙中晚期—乾嘉時期）；竹刻藝術的衰微時期（清嘉慶—清末、民國）。而在上述每一個特定的發展階段，竹刻藝術均呈現出鮮明的藝術風貌與顯著的時代特徵：涌現出一批在竹刻藝術發展史上占相當地位，甚至具有劃時代影響的竹刻名家；出現了許多頗具創新意識的代表性雕刻技法；留下了一大批堪稱竹刻藝術瑰寶的精品佳作。可以說，竹刻藝術構成了我國傳統文化藝術中獨具風采的『立體書畫』藝術體系，不但豐富了中華民族傳統藝術的寶庫，而且對繪畫、書法等其他藝術的發揚光大亦產生了積極的影響。

(一) 竹刻藝術的興起與日趨成熟時期

(明嘉靖、萬曆—崇禎年間)

明中後期嘉靖、萬曆年間的嘉定地區，由于受周邊方興未艾的『吳門畫派』所倡導的文人畫風的熏陶與影響，一些頗具文人氣質且工詩擅畫的雕刻家，刀筆並舉，書畫兼融，開始以竹為表現載體，創作出各種富有濃鬱文人氣息與風格的竹刻藝術品。朱鶴就是其中一位頗具影響力的先驅者，他被後人視為『嘉定派』竹刻藝術的開山祖師。從此，中國的竹刻藝術真正興起，并且首先在朱氏門內日趨成熟，逐漸完善，最終形成相傳數百年的『嘉定派』竹刻技藝。可以說，嘉定地區竹刻藝術，從興起到日趨成熟，朱氏祖孫三代的共同努力，繼承發展，不斷開拓，起到了決定性的作用。在朱氏家門，子承父業，代為相傳，竹刻藝術由祖輩朱鶴創導興起，至子朱纓時逐漸發展，而至其孫朱稚微時則已日臻完善與成熟。故至朱稚微時，嘉定竹刻已形成了獨具風格特點的三種雕刻技法，即深刻兼透雕法、高浮雕法與圓雕法，并且雕刻題材亦不斷豐富、拓展。綜觀嘉定竹刻藝術在明嘉靖萬曆年間興起至崇禎時成熟這一歷史階段的發展，竹刻藝術在題材、技法與表現形式等諸多方面都反映了日益精進的過程。其題材，從最初單純以反映高士、古松、鶴、鹿、佛像為主到反映以歷史人物故事、民間傳說為主，直至吸收旁系藝術題材營養并力求從現實生活中攝取精華；其人物處理和刻畫，從僅限神似而于形似的欠缺，到注重突出人物面部表情、神態的生動傳達與形神皆備；其雕刻技法，從深刻兼透雕、高浮雕和圓雕技法的最初運用到三者結合于一體的兼容并施與靈活自如。總之，這一時期竹刻藝術的發展特點，都集中于朱氏三代為發展主綫，完整地展現了嘉定竹刻藝術日趨成熟的發展進程。因此，通過對朱鶴、朱纓、朱稚微朱氏一門三代竹刻存世作品的鑒賞與研究，可以幫助我們從表現題材、雕刻技法及作品總體風格特點等方面，來了解竹刻藝術從興起到成熟時的整個發展進程。

朱鶴，字子鳴，號松鄰，生活于明中後期正德至萬曆年間。少時即通古篆，得繆篆不傳秘法。精雕鏤藝術，善刻印，尤擅長于詩文書畫，能『以刀代毫』、『以畫法刻竹』。他『以南宗畫為正法』，同時又



兼糅北宗筆法，開創了奏刀深峻、『窪隆淺深，可五六層』的深刻兼透雕技法，即一種以高浮雕和透雕為主，能于竹之方寸之間，拓展游刃空間，刻山水、人物、樓閣、鳥獸，皆因勢象形，因形造境，從而表現出豐富而生動的立體畫面層次，使情景、人物更具真實性和感染力。因此，作品藝術效果出乎時人意料之外，為一時良工所不及。朱松鄰所雕竹刻種類豐富，有筆筒、臂擱、香筒、簪、匱、杯、罌、佛像等，其中又以簪與匱最為精湛，以至于世人得其器不以器名，而直呼其『朱松鄰』。王應奎《柳南隨筆》曾云：『今婦人之簪，有所謂「朱松鄰」者，即以創始之人名之。』王鳴盛《練川雜詠》亦曰：『玉人雲鬢堆鴉處，斜插朱松鄰一枝。』朱松鄰除善用深刻兼透雕法刻竹以外，還善以圓雕法雕刻人物，尤其是觀音、彌勒等佛像。

朱松鄰傳世作品甚少，目前僅知收藏于臺北故宮博物院的『西園雅集圖筆筒』、『浮雕海棠式筆筒』，收藏于南京博物院的『深浮雕松鶴筆筒』和收藏于寧波市天一閣博物館的『圓雕五子戲彌勒』。這些作品中，又以『深浮雕松鶴筆筒』與『圓雕五子戲彌勒』最具代表性。這兩件作品可分別代表朱松鄰兩種竹刻技法，即深浮雕法及圓雕法的藝術水平。

『深浮雕松鶴筆筒』（圖五），係取竹之天然老竿，雕出一截密布鱗皺瘰節的老松巨幹，側雕一斜枝依傍于主幹，曲折盤旋成虬枝紛披狀，松幹上樹葉叢簇，枝繁葉茂，松針纖細。松間雙鶴伴立，其中一鶴立松枝傾身俯首顧盼，另一鶴則半隱松枝引頸仰望，情意相對。筆筒另一側雕竹枝與梅花，并特闢松皮捲脫露木一處以識款，上陰刻楷書五行：『余至武陵，客于丁氏三清軒，識竹溪兄，篤于氣誼之君子也。歲之十月，為尊甫熙伯先生八秩壽，作此奉祝，辛未七月朔日，松鄰朱鶴。』書法勁逸，頗有晉唐遺風。年款『辛未』為明隆慶五年（公元一五七一年）。筆筒以深浮雕法雕刻而成，刀法熟練圓渾，雕刻精細入微，同時亦融入了諸多畫理，不僅整體構圖頗具畫意，而且松皮紋理與松針雕刻都有一定的規則。雖僅雕松枝數條，但却給人以松林深邃、林海廣袤之遐想。

朱松鄰的另一件作品『圓雕五子戲彌勒』（見圖版一），係取竹材之老根，圓雕而成。彌勒肥首碩耳，袒胸露肩，赤足曲肱，左手提握佛珠，右手挹袋撐地，半披袈裟，依布袋而坐。周圍五童子，形神殊異，意

態頑皮：有扯佛珠，有拽布袋，有跨肩掏耳，有伏足撓癢，還有手執如意，匍匐身後欲作撓腋之態。彌勒開懷大笑，恍若有聲。背面布袋處陰刻隸書『松鄰朱鶴爲靜悟和尚戲作于九華山白雲洞』。

毫無疑問，在竹刻藝術興起到成熟階段的整個發展進程中，起重要作用的人物當首推朱松鄰。然而，朱松鄰作爲嘉定派竹刻藝術的創始者，無論是其本人的創作技藝，抑或是竹刻藝術領域的總體發展水平，都還祇處于一個興起與逐步完善的歷史階段，因而其作品仍體現出一定的局限性。從『深浮雕松鶴筆筒』與『圓雕五子戲彌勒』這兩件作品來看，朱松鄰雖善于將書畫藝術與雕鏤技法相結合，然于形神兼備的把握上却尚有欠缺。如『深浮雕松鶴筆筒』中的雙鶴，『古拙有餘而矯健不足』，『圓雕五子戲彌勒』雖人物神情動態活現，然形貌表達却似乎又稍遜一籌。對朱松鄰于人物題材方面的雕刻，《嘉定縣志》曾作如是評價：『高技必應托高士，傳形莫若善傳神。』朱松鄰的這一點不足，至其子朱纓時有了明顯的突破與提高。

朱纓（公元一五二〇—一五八七年），字清父，又字清甫，號小松，朱松鄰之子。『工小篆及行草，畫尤長于氣韻，間仿王摩詰諸名家，山川雲樹，紆曲盤折，盡屬化工』，『長卷、小幅各有興趣』；刻竹師承家法，深得巧思，務求精詣，故其技藝益臻妙絕。存世作品主要有：『劉阮入天台圖竹雕香筒』、『歸去來辭圖筆筒』、『竹林七賢筆筒』、『羲之書扇圖筆筒』、『出獵筆筒』、『蟠松松鼠盒』、『圓雕竹山』、『松下高士』、『竹雕羅漢念珠』、『竹根雕佛手』等，其中『劉阮入天台圖竹雕香筒』被公認爲是朱小松的傳神佳作。

『劉阮入天台圖竹雕香筒』（圖六），係一九六六年上海寶山縣顧村鎮明代萬曆年間朱守誠夫婦合葬墓出土。香筒以魏晉時傳說的東漢明帝永平五年（公元六二年）『劉阮入天台』故事爲題材，運用浮雕、淺刻、留青及鑲嵌等多種技法，刻畫奇山异石、蒼虬老松、青藤蔓繞的空靈神秀景致。松蔭下，一男子與一女子盤坐對弈，『鬚眉款動，各具情態』。男子髮束幘巾，劍眉高鼻，面目俊秀，左手托着棋鉢，右手則剛下罷一子，在微欠身，目不轉睛注視着女子手中一棋；女子雲鬢霧髮，廣袖寬衣，右手夾持一棋子，欲着



圖六

圖七之一



圖七之二



圖七之三



未落，神情專注；旁一觀棋老者，頭扎汗巾，開衫敞懷，左手撫鬚，右手托腮，正雙眼注視着女子這一子落枰。三人全神貫注之態躍然竹上。小松選用虬松、青藤、奇石，構築了一個遠離塵世、恬靜幽深的人間仙境，并定格女子一棋欲下却又未及落入盤中之瞬間，通過着棋雙方與觀棋者三位人物聚精會神的神情與神態，將棋局的中心及人們的欣賞視線集中引向女子落棋這一焦點；并進一步通過對三位人物不同的面部表情及動作神態的狀寫來襯托人物的心理，即：下棋女子的從容自若，沉着應戰；對弈男子的緊張凝神注視；旁觀老者情不自禁所流露的驚呼欲出的神情等。『劉阮入天台圖竹雕香筒』所包容的藝術性，已遠遠超出了竹雕單純的工藝範疇，它將人物瞬間的心理活動、動作表情，運用刻刀給予惟妙惟肖、淋漓盡致的表達，從而起到了許多書畫家運用筆墨宣紙所難以達到的藝術效果。其構圖與雕刻技藝之高超，令人嘆為觀止。清初蘇淵作《礪城賦》時贊美朱纓曰：『畸人逸士，鏤削尺管，隨色象類，悉中其窾，鳥欲舒翼，花欲舞風，人則瞪動而衣舉，蟲則昂股而氣雄，始之者小松。』

『劉阮入天台圖竹雕香筒』的另一面，雕山間深處，有一洞門，門額鐫刻篆書陽文『天台』二字，洞門半開，門前立一執蕉扇女子，似方從洞內徐步邁出，俯首窺視鶴鹿，神情若有所思。畫面充滿了『神仙洞府』的神奇意境。左邊鈐刻印章二方，上為陰文篆書『朱纓』，下為陽文篆書『小松』。

竹刻朱小松的另一件代表作品是『歸去來辭圖筆筒』（圖七），選取的是晉陶淵明『采菊東籬下』這一文學典故。筆筒雕畫一玲瓏洞石，旁有孤松盤虬斜倚。松蔭下，陶淵明頭披幘巾，身着廣袖寬袍，神情閑適，手撫松幹，展目遠眺。對面坡際，一童子衣着短褐，杖挑酒罈，扭首微笑與淵明相呼應。酒罈上插着一支盛開的菊花。旁置石案、坐墩與茗爐，石案上置茶具數件。湖石上，陰刻行書款識：『萬曆乙亥中秋，小松朱纓製。』人物形神兼備，面部表情傳神，鬚眉欲動，衣紋綫條圓潤流暢，尤其是處理光潔平整、盡顯竹象臙理的底子，襯托出人物衣袍絨厚垂重的質感，頗與菊花盛開的深秋季節相印合。

從朱小松留傳下來的作品可以看出，其竹刻在構圖與人物的表現上，均顯示出了深厚的繪畫功力。作品構圖布局合理，結構嚴謹，疏密有致，有較強的藝術性。人物刻畫形象生動，表情細膩傳神，且能應景生神。尤其是非常注重神形兼備的表達，善于抓住人物的神態，以神情的不同流露來揭示人物不圖場景。