大、圜等多种解释。此种刀币外形为，正面外缘为一周隆起外郭，刀身内部下陷，文字不易磨损。一般通长 17.8—18.7 厘米，重约 45—47 克之间，多有背文，为纪数、干支、天象、吉语、符号等，多达五十余种。（图 9－24）

四字刀　在齐刀系列中，铸有四字铭文有大小两种。大型四字刀（图 9－25）其铭文为“齐之法化”。这种刀币正面外缘隆起的边郭在刀身与刀柄的交接处中断，体形略大于三字齐刀。一般通长 18.3—18.5 厘米，重约 47.5—48.5 克左右。背文有十余种，出土与传世数量少于三字刀。

另一种小型四字齐刀其铭文为“节鄤法化”（参看图 9－26）。其中“节鄤”为地名，在今山东平度县东南，因其城临“墨水”故名即墨（节鄤）。由于即墨在铸小型四字刀之前曾铸有大型的五字铭文刀币（见下文），所以钱币学中称四字节鄤刀为“小节鄤”刀。这种刀币制作粗糙，字迹不精，又小于其它齐刀，一般通长 15 厘米左右，重约 36 克。背文亦有十余种，较罕见。

五字刀　铸有五字铭文的齐刀，因其铸行地域不同亦有两种。一种是在上述齐国即墨所铸行的“节鄤之法化”（图 9－26）。这类五字齐刀是齐刀家族中体形最大的，它通长 18—18.8 厘米，重达 58—61 克左右，背文有单字和两字的，见于著录的有 18 种。

另一种五字齐刀的铭文为“安阳之法化”（图 9－27）。这又是一种标明铸地的刀币，但在春秋战国时期有多处称为“安阳”、就齐国境内而言即有两处。一在鲁西南曹县以东的地区，一在今山东莒县附近有“安阳”故址，因此“安阳”刀的具体铸地尚有待进一步考证。在体形上“安阳”刀略小于“节鄤”刀。一般通长 18—18.5 厘米，重约 44.5—47 克之间，其背文有 14 种。这两种刀币的外形与四字齐刀相似，同属一种类型，当为同一时期所铸行，是为早期姜姓齐国的货币。

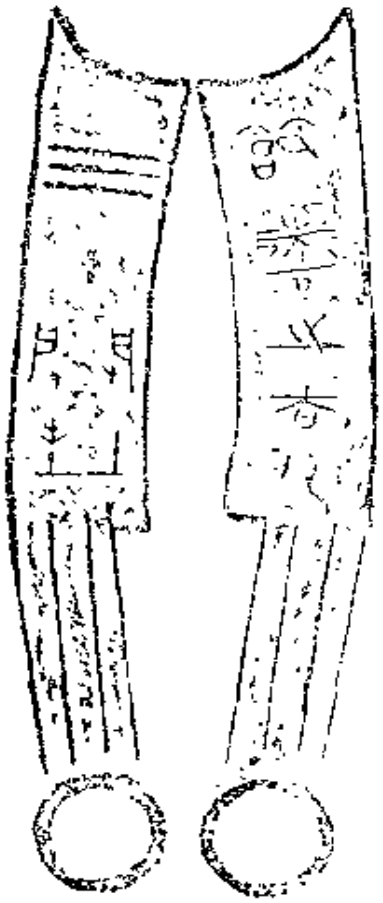


图 9－26(原大之 1/2)

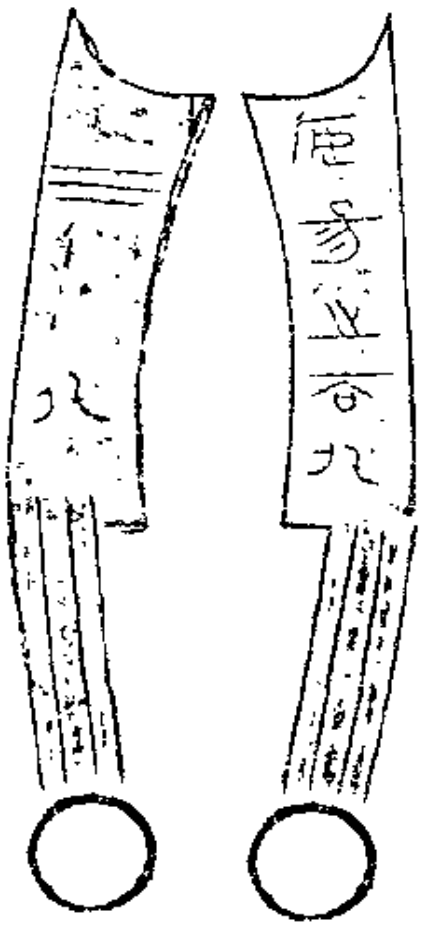


图 9－27(原大之 1/2)

六字刀　这是齐刀系列中铭文最多的一种，也是最罕见的一种。其铭文为“齐建邦㠯法化”(图 9－28)。其中第二字另有造、进、返、通、徙等多种解释，但大多倾向于“建”字。此类刀币形制与“三字刀”相同，应属同一时期。但“三字刀”与“六字刀”存世数量相差悬殊，由此分析“三字刀”为流通货币，而“六字刀”则为公元前 378 年田齐的开国纪念币。

残刀二品　除上述四类六种齐刀之外，尚有两枚残损刀币存世，均为孤品。

一为 1930 年山东章邱县东平陵城西南出土，此刀币下部缺损，仅存四分之一的刀头，刀首圆钝无尖，正面残存一个半字，素有“篁邦”和“簖(莒)邦”两种解释。背部上端有两道平行横纹，(一般齐刀均为三道横纹)纹下有一尖三角形纹饰，为一般齐刀所常见，现藏于天津市历史博物馆(图 9－29)。

另一枚为1962年陕西咸阳长陵车站出土。无独有偶，此刀币与上述残刀一样只残留了头部，所不同的是刀首为方形齐头，无有一般齐刀所具备的凹弧式的刀尖，背平素无文。引人瞩目的是，一般刀币的刃部在左，刀身亦向左弯曲，背部在右呈弧状。而该刀币是刃部在右，刀身亦向右边弯曲，正与一般刀币的方向相反。上部仅残一字，山东朱活先生释其为"阿"字，亦有待进一步考证。（图9－30）

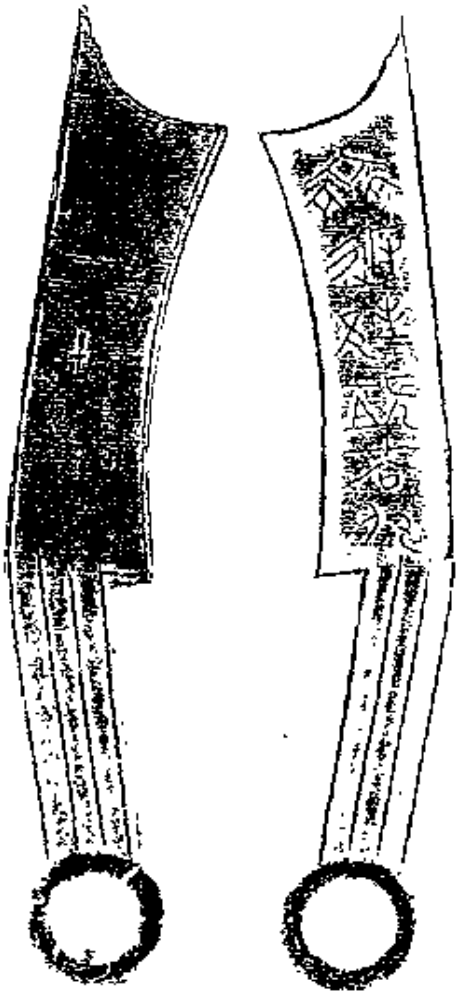


图9－28（原大之1/2）

三、圜钱

在列国货币中，除了刀币、布币，还出现一种圆形货币，有圆形圆孔和圆形方孔两种。通称为"圜钱"或"圜金"。对于这种圜钱的形成历来有两种不同说法，一说为来源于

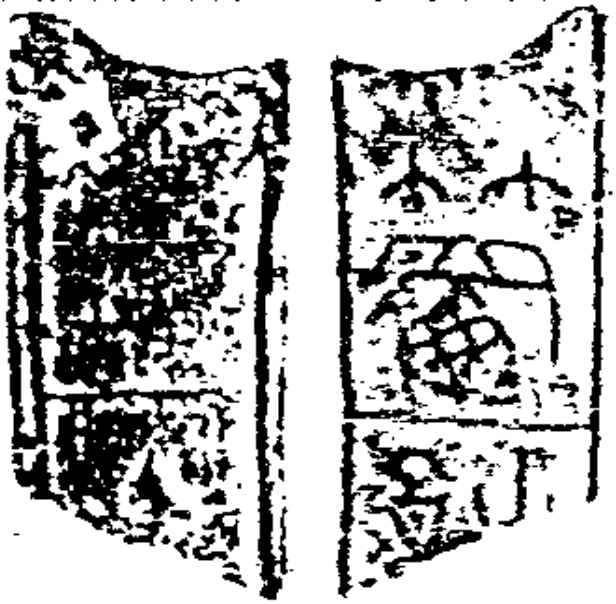


图9－29



图9－30

古代的玉璧，一说是由生产用的纺轮演化形成。

这种圆形货币传世和出土量明显少于刀、布，其具体的铸行年代尚不清楚，但从存世的圜钱上所铸的地名分析，其主要铸行于魏、齐、秦、燕、赵及周王室的辖区内。其种类及分布情况大致如下。

魏铸圜钱为圆形圆孔，所见有5种，其铭文为纪地与纪重：

“垣”字币较多见，垣，为地名在今山东省垣曲县东南。（图9-31）

“共”字币较稀见，共，亦为地名在今河南省辉县。（图9-32）

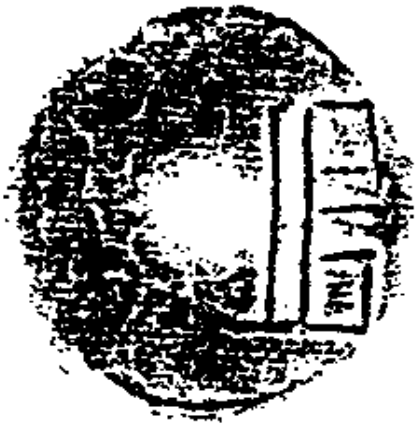


图9-31



图9-32



图9-33



图9-34

“济阴”，又释“襄阴”，其地在今山西省荣和县。（图9-33）

“黍垣一斩”，旧释“长垣一斩，”既纪地又纪重，“黍垣”为地名

属陕西邠县境内。曾历经秦、赵、魏等，而“一釿”则为纪重。（图 9-34）

“共屯赤金”，“屯”为“纯”的别体，“共”为地名与上述“共”字币为同一地所铸，加上“纯赤金”，其意为共地所产（铸）纯好的赤金（货币），中国古代称金子为黄金而称铜为“赤金”。但将金属成分与地名铸为铭文在古代货币上仅此一例，亦极为罕见。（图 9－35）



图 9－35



图 9－36

赵铸圜钱亦为圆形圆孔，存世只发现两种。

“閔”（图 9－36），“离石”（图 9－37）均为今山西省离石县。

周王室的辖区内亦铸有两种圆形圆孔货币。



图 9－37



图 9－38

“东周”（图 9－38）和“西周”（图 9－39），这里的“东周”和“西周”不是历史上所指的春秋时的“西周”和列国时期的“东周”，而是

列国时周王室境内的两个封地的名称，一为东周君的封地属今河南省巩县，一为西周君的封地属今河南省洛阳。



图 9－39



图 9－40

秦铸圜钱早期为圆形圆孔，晚期为圆形方孔，均为纪重货币。

“一珠重一两十二”，为圆形圆孔币，为秦早期权钱。（图 9－40）

“半睘”，“睘”即“圜”，为计重单位。（图 9－41）



图 9－41



图 9－42



图 9－43



图 9－44

“两甾”，“甾”即“锱”亦为重量单位，一锱为六铢，两锱为十二铢，当时二十四铢为一两，两锱即是半两。此钱又为圆形方孔，当为秦“半两”钱的先驱，为秦早期铸币。（图 9－42）

齐铸仅为圆形方孔币，共铸三种。

“赚化”，（图 9－43）

“赚四化”，（图 9－44）

“赚六化”。（图 9－45）

上述三种第一字旧释“宝”，将此类钱币附会为“周景王铸大钱，名为宝货”中的“宝货”；亦有释为“燕”者，均误。应释“赚”，即齐地益都加贝字表示为货币单位。

燕铸亦为圆形方孔币，亦铸有三种。

“一化”，或释“一刀”、“一匕”等，有铜铸与铅铸，又有传形。（图 9－46）

“明化”，或释“明月”、“宴化”、“易匕”等。（图 9－47）

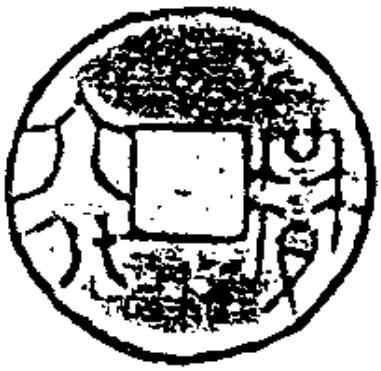


图 9－45



图 9－46



图 9－47



图 9－48

“明四”，或释“召四”、“易四”等。（图 9－48）

四、楚币

楚国铜铸币在列国时期自成体系，不同于其它列国货币。主要为两大类，即为仿铜贝系列和布币系列。

仿贝铜币　其形状似商代铜贝，上宽下窄，面微凸模铸阴文，背平素无文无饰，曾发现有合背者俗称“蚁鼻钱”又因有一类面文为  形字文字加上穿孔，



图 9－49

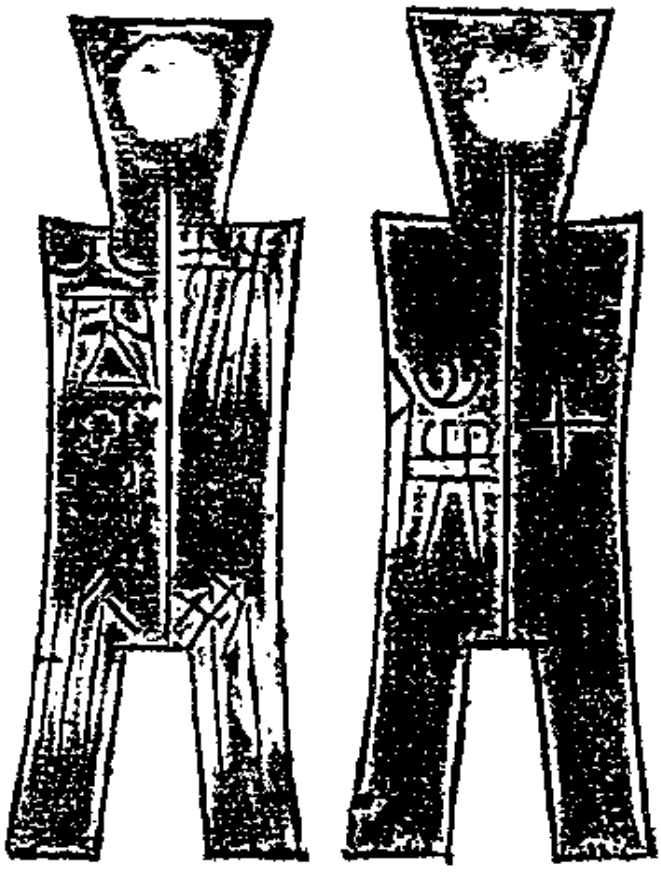


图 9－50（原大之 8/10）

整体形成  状好似一副狰狞的面孔故又称为“鬼脸钱”或“骷髅牌”，亦有据其外形称做“瓜子金”的。此类铜贝有多种文字，计有“君”、“斩”、“金”、“行”、“贝”、“釜”(各六朱)、“匋”、“禾”(或“匋”)、“晋”(或“巽”或“哭”或“凳”)上见图 7－49，又有以此为基础的变形文字如  等。

布币　楚国布币亦为斩布，分大、小两等。大型布体长 10—10.3 厘米，一般重 35—40 克之间，首部有较大穿孔(图 9－50)，此布背文释为“十货”历来无甚争议，然而对于面文泉界素有不同见解，如“殊布当十化”“殊布当斩”“扶比当斩”“扶□当斩”“扶比当十斤”“施钱当斩”“施比当十斩”“施比当斩”“施币当斩”“施币当斩”等。小型布币其形制与大布相似，只体形较小、多为两布连在一起(足部相连)，俗称“连布”(图 9－51)。西文为“四□”(或“四布”)，背文为“当□”。该布单枚约重 7.5 克，是大布的四分之一，由此可知一枚大布等于四枚小布(即两枚连布)。

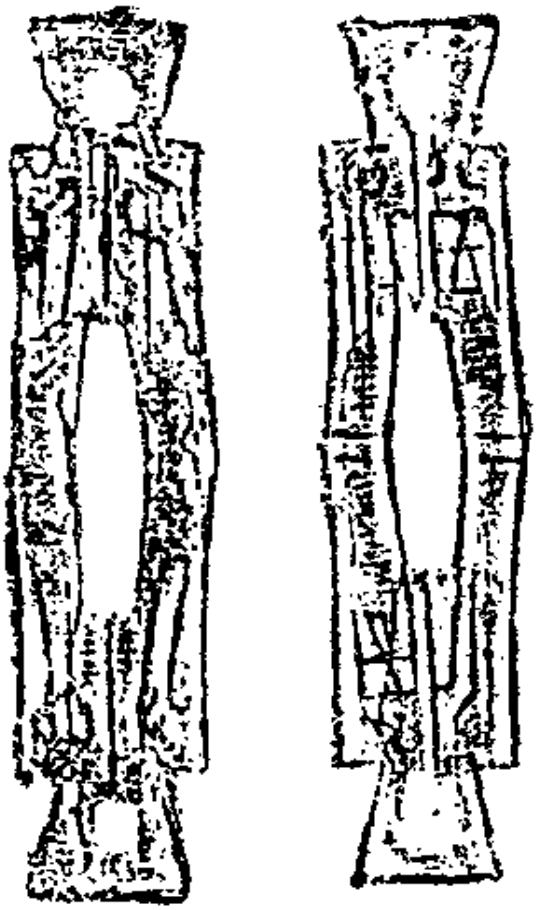


图 9－51

第三节　秦汉“半两”

“半两”钱，从战国时秦惠文王二年（前336年）始铸，至汉武帝元狩五年（前118年）废止，历时二百一十八年。在这漫长的岁月中，出现过多种半两钱，要想彻底分清每种钱币属于哪个时期，目前还是一个相当复杂的问题。这里只能遵照约定俗成之习惯对半两钱作一介绍。

战国秦半两　亦称先秦半两，是钱朴拙浑厚，钱面微凸，外缘不规则，文字高挺不规范，多为隐起文，随意性较强。穿孔极不规则，有所谓菱花穿、龟甲穿等，大多带有铸口流铜，重量约在3.5—6克之间，径约3厘米左右（图9－52）。也有个别厚重者，用途不明，最重可达64克（图9－53）。



图9－52



图9－53

秦始皇半两　秦统一六国后，政局相对稳定。随着文字的统一，半两钱文改为小篆，在此间半两钱的重量也趋于正规，按秦统一衡制，每斤为258.24克计算，半两的重量约合8.7克。此时的半两钱较先秦半两体径稍大，但显得平薄，钱形规整，穿孔方正，为秦钱最标准时期。钱径一般在3.3—3.7厘米



图9－54

之间，重量约 7—9 克左右（图 9－54）。此类半两传世较少，即使当年也非常贵重。《汉书·肖何传》载："高祖以吏繇咸阳，吏皆送奉钱三，何独以五"。这里说刘邦到咸阳服役，一般关系的人只送三枚钱，而肖何是刘邦的好友，也不过送五枚而已。这足证明当时半两钱的价值是相当高的。

榆荚半两　"汉兴，以为秦钱重难用，更令民铸荚钱。"这里说的秦钱重难用，有两层意思，一为秦钱形大体重，铸造时所用工料费用较大，二为秦钱币值高，不适应汉初市场需用，才感到难用。而更令民铸荚钱，实际上是为了休养生息医治战争创伤。在政府财政困难的情况下，令民间铸低值货币。初期荚钱径约 2.3 厘米，一般重 3 克左右（图 9－55）。后又加大穿孔以达减重目的，其体重已降为 2 克以下（图 9－56）。而荚钱愈铸愈小，其文字变得狭长，体重在 1 克左右（图 9－57）。有的已无法镌刻钱文，只在穿左刻三，穿右刻二，变成了"二三"钱（图 9－58）。最小的四枚才 1 克重，这是称为半两的最小的钱币，其实已无文字可言（图 9－59）。

吕后八铢半两　吕后二年（前 186 年）复行八铢半两钱，它与秦铸的减重钱似乎无甚区别，有人认为吕后复行八铢半两是把遗留下来的秦半两重新恢复使用。也有人认为吕后八铢半两是自行铸造的。而普遍的看法是那些钱文扁平，钱体薄而整齐，一般体重约5克，径在3厘米左右的半两钱即可视为吕后八铢半两（图 9－60）。



图 9－55



图 9－56



图 9－57







图 9－58　　图 9－59　　图 9－60

四铢半两　是汉半两钱在荚钱——八铢——荚钱的混乱情况下逐步走向统一的半两钱，行用于文、景之时，小篆钱文已带有汉隶的成分，一般直径 2.3--2.5 厘米，重约 2.6—3 克之间。（图 9－61）





图 9－61　　图 9－62

有郭半两　为武帝行三铢后又恢复半两钱制时所铸，它增加了外郭，钱文笔划趋于简单，“两”字书为  （图 9－62），一般重 3 克、径约 2.5 厘米。实际上它是四铢半两的继续。



图 9－63

最重的半两钱　1983 年西安东郊西汉王许墓出土两枚“半两法钱”，其形制、文字、重量相同。该钱径 5 厘米，穿径 1 厘米，厚 0.5 厘米，重 80 克。恰好衡量二十五枚四铢半两，是迄今发现有具体出土地点，各项数

据齐备的最大的半两钱。(图 9－63)

第四节　五　铢　钱

五铢钱,始铸于汉武帝元狩五年(前 118 年),至唐高祖武德四年(公元 621 年)废止,共行用七百三十九年,素有长寿钱之称。



图 9－64

汉武帝元狩五年更请郡国铸五铢钱,周郭其质,令不可得摩取铅。这类郡国五铢虽增加了周郭,但极不统一,外缘及穿内带有毛刺,钱文不规范,"五"字交笔处稍弯曲,"铢"字"金"头有三角形  和箭镞形  ,下部为土字加四点,"朱"字上为方折,下为圆折。面有多种记号,如上横杠、下横杠、上半星、下半星、四决文等(图 9－64)。亦有平背形(9－65)。

元鼎二年(前 115 年)因郡国铸钱,民多奸铸,钱多轻。公卿请令京师铸官赤仄一当五,赋官非赤仄不得行。赤仄五铢为西汉第二代五铢钱,亦称紫绀钱,即子绀钱。赤铜铸造,钱体有水银色的氧化层,外缘经锉平出现赤色,所以称为赤仄(侧)。赤又有光滑之意,故赤仄又是锉磨外郭工艺的代称。赤仄钱"五"字笔划较弯曲,"铢"字金头为三角形,亦有多种记号,外缘光滑平整(图 9－66)。由于赤仄钱一当五,故奸民有用郡国五铢磨郭后充赤仄者。所以《古泉汇》称此钱已两千年无确论矣。



图 9－65





图 9－66

元鼎四年(前 113 年)出现了赤仄钱贱,民巧法用之,于是,悉禁郡国毋铸钱,专令上林三官铸。

三官五铢,是继秦半两钱以后中国货币的第二次统一,并首次将铸币权也是永远地归属中央政府所控制。三官,即鍾官、均输、办铜。三官五铢,工艺精湛,整齐划一,钱面平整,字迹清晰。"五"字交笔弯度较大,"铢"字金头为三角形但较小,四点稍有加长。(图 9－67)



图 9－67

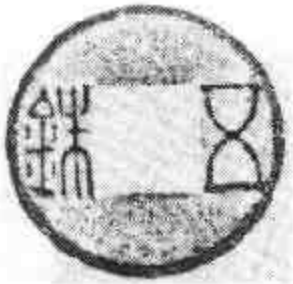


图 9－68

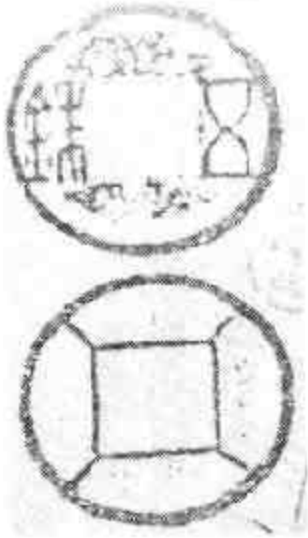


图 9－69

东汉完全仿制西汉五铢钱,但形体文字稍有变化,一般讲东汉五铢字体稍大,"五"字交笔处如两颗对顶的子弹头,"铢"字金头三角较大,下部四点已为长划,"朱"字上、下均为圆折,钱体较薄(图

9－68)。面纹有上星、下星、上下双星等。至灵帝又出现了背四出纹(图 9－59)。

小五铢，亦称鸡目五钱，体形薄小，但制作精美，但其铸行年代尚无定论。素有莽铸、南朝陈铸、西汉冥钱等诸说。亦有学者论证小五铢即为赤仄五铢。(图 9－70)

继两汉以后，虽经多年战乱分裂，但终未脱离五铢钱制，现将三国至隋的五铢钱重点举要。

蜀汉铸有"直百五铢"分光背及背"为"字，为四川犍为所铸，是方孔钱中首枚纪地钱(图 9－71)。后又铸带有内郭的蜀"五铢"，钱体较小，字迹不精，是首次加内郭的五铢钱(图 9－72)。



图 9－70

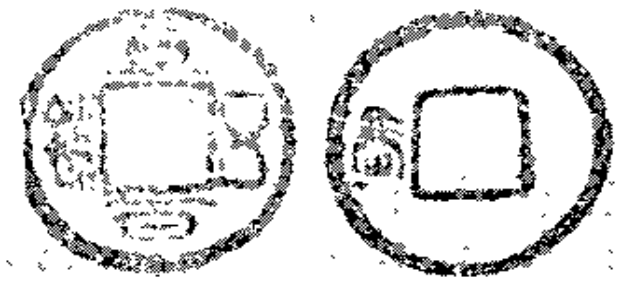


图 9－71

梁武帝天监元年(公元 502 年)铸大样五铢，制作精整，肉好皆有周郭(图 9－73)。此钱历来有北周铸及南朝陈铸之说，至今未决。



图 9－72



图 9－73



图 9－74

北魏铸有"太和五铢"(图 9－74)，"永安五铢"(图 9－75)，该钱"五"字直笔交叉，"铢"字金头为斜三角形，背有光背，四出，背"土"等，有人认为背"上"字借穿即为吉字，似流通厌胜钱。

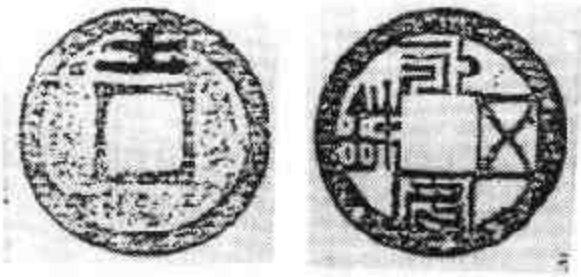


图 9－75

北齐铸有“常平五铢”，此钱铸造精美，文字俊秀，为五铢钱之上品。（图 9－76）

西魏铸大统“五铢”，钱体轻薄，钱文不精，“五”字直笔，“铢”字为斜三角。（图 9－77）

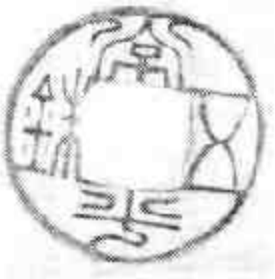


图 9－76



图 9－77

隋铸开皇“五铢”分三种，早期铸白钱五铢，其铜质青白，“五”字交笔弯曲，接穿处有一竖划，“铢”字金头为正三角形，下部为长划，“朱”字上为方折，下为圆折（图 9－78）。又小型隋“五铢”，与白钱大小相等，只是“五”字交笔为直划，“铢”字为斜三角形（图 9－79）。大型隋“五铢”与小型钱同样，只是体形较大，近年来曾发现于西魏墓中，有人认为它是西魏五铢（图 9－80），而隋五铢则是仿它铸造的减重钱。

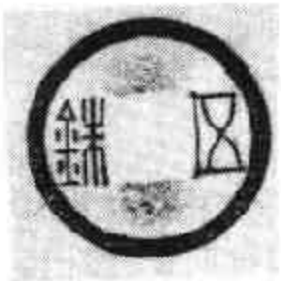


图 9－78



图 9－79



图 9－80

第五节　新莽钱币

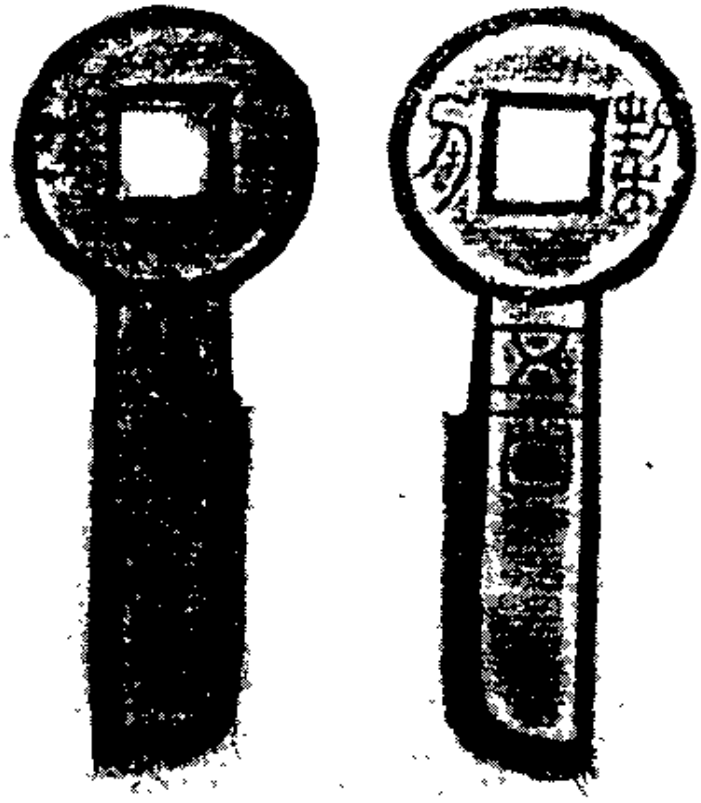


图 9－81

西汉末年，王莽篡汉而立，是为新朝。在短短的十几年中进行了四次币改，把早已退出流通领域的龟甲、贝壳又重新纳入货币队伍。虽然新莽时期币制混乱，但其钱币铸造技术高超，莽钱素有钱绝之称。

居摄二年（公元 7 年）首次币改，铸行“大泉五十”开创了计值货币的先河。又造契刀、错刀、契刀，其环如大钱，身形如刀，长二寸，文曰“契刀五百”（图 9－81）。错刀，以黄金错其文，曰“一刀值五千”（图 9－82）。然实物上为“一刀平五千”，一刀二字用黄金镶嵌又称金错刀。这两种刀币形状象一把钥匙，加上错金工艺，在古

今中外的货币史中是绝无仅有的。



图 9－82

但在历代钱币学资料中，都将“长二寸”作为契刀、错刀的身长标准。其实不然，计算契刀、错刀的长度时，应将“其环如大钱”的大钱直径（一寸二分）加上刀身的长二寸，应为三寸二分，才是契刀、错刀的全长。

始建国元年（公元9年），王莽做真皇帝的头一年，又进行了第二次币改，认为书“刘”字有“金刀”，便罢了契刀、错刀及五铢钱，又铸“小泉直一”，与大泉二品并行。

始建国二年（公元10年），王莽又进行了第三次币改，即“宝货制”，它的材质为金、银、龟、贝、铜五种物质，称为金货、银货、龟宝、贝货、钱货和布货六种名称。现在金、银、龟、贝诸物已无从考查。只能对钱货与布货作以介绍。

计有：小钱径六分，重一铢，文曰“小钱直一”。次七分三铢，曰“么钱一十”。次八分五铢，曰“幼钱二十”。次九分七铢，曰“中钱三

十”。次一寸九铢，曰“壮钱四十”。因前大钱五十，是为钱货六品。(图 9－83)

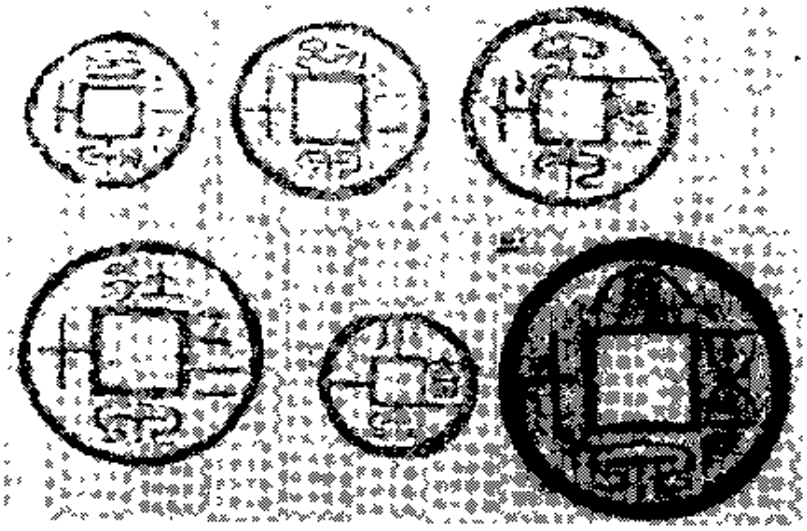


图 9－83

小布一百、幺布二百、幼布三百、序布四百、差布五百、中布六百、壮布七百、第布八百、次布九百、大布黄千。小布长寸五分，重十五铢，自小布以上，各相长一分，相重一铢，上至大布，长二寸四分，重一两，而直千钱，是为布货十品(图 9－84)。上述六泉、十布中较常见的是大、小泉及“大布黄千”，余均罕见，由于莽钱铸造精美，质地上乘，系列性较强，历来为藏家所瞩目，不惜重金以希配齐，但如愿者甚少。

天凤元年(公元 14 年)，废止上述所有货币，又进行第四次币改，铸行“货泉”与“货布”。货泉重五铢，枚直一。货布重 25 铢，当货泉 25 枚。货泉分三式，一为无内郭(图 9－85)，二为有内郭较宽(图 9－86)，三为重好(图 9－87)。

货布长二寸五分，非常标准，四枚即为莽制一尺，钱文为垂针篆(图 9－88)。传世货币中尚有一种布泉，其文字特点与莽钱无二，虽史无载，但确为莽钱无疑(图 9－89)。



图 9－84

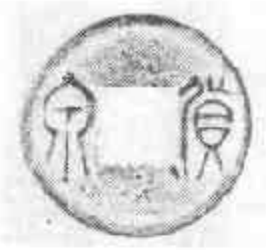


图 9－85



图 9－86

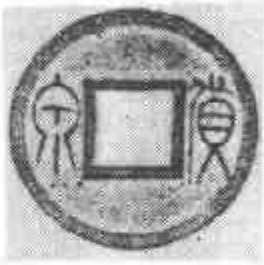


图 9－87

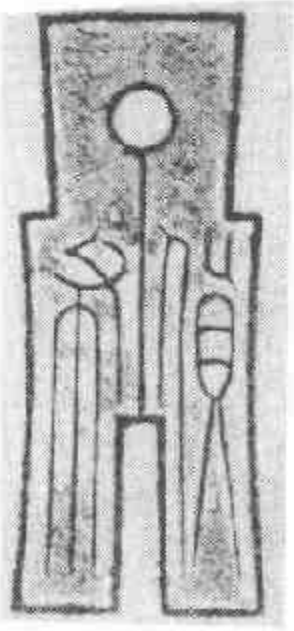


图 9－88



图 9－89

第六节　年号钱与对子钱

在公元四世纪的晋朝，有个称作“成”的小国，于晋咸康四年（公元 338 年）改国号为“汉”，改元“汉兴”。并把这个年号铸在了钱币上，成为我国最早的“年号钱”。

“汉兴”钱有两种，一为穿上“汉”、穿下“兴”，称为直汉兴（图 9－90）。一为穿右“汉”、穿左“兴”，称为横汉兴（图 9－91）。由于“汉”国只存在了十年（公元 338—347 年），故这种新颖的钱币并没

有引起重视。在百多年后的南北朝时期才重新出现，如南朝宋的“孝建四铢”，北朝魏的“太和五铢”及“永安五铢”等。也有人认为“孝建四铢”是最早的年号钱，但它并没有脱离计重钱的范畴。而最终告别计重钱文，开拓钱币新天地的应属唐高祖武德四年（公元621年）所铸的“开元通宝”钱（图9－92）。它虽然不是年号钱，但它开创了“通宝”“元宝”的钱文系列。



图9－90



图9－91



图9－92

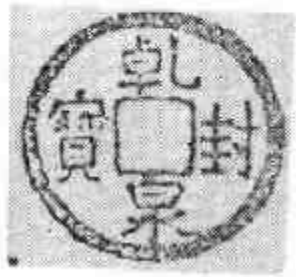


图9－93

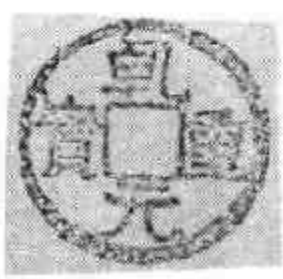


图9－94

唐代的年号钱则为后来铸的“乾封泉宝”（图9－93）和“乾元重宝”（图9－94）。从钱币上出现年号到年号钱的正式确立整整经历了六百三十八年。即从公元338年的“汉兴”钱，到公元976年北宋太平兴国年铸的“太平通宝”钱。从此年号钱历经宋、元、明至清末“宣统通宝”，共铸行了九百三十四年。

对子钱，始于南唐盛行于两宋。所谓对子钱就是同一种年号钱的直径、穿孔的大小、外郭的宽窄、钱体的薄厚及铜质的含量（对子钱亦有铁钱）完全相同，只是钱文字体各异。如一真书一篆书，或隶、楷、行、草等相配成对，即为对子钱。如南唐“开元通宝”为隶、篆成对（图9－95）。而宋太宗的“淳化元宝”则为真、行、草三体（图9－96），并为皇帝亲笔书写，又称御书体。

宋代对子钱，始铸于北宋天圣年（公元1023年），至南宋淳熙

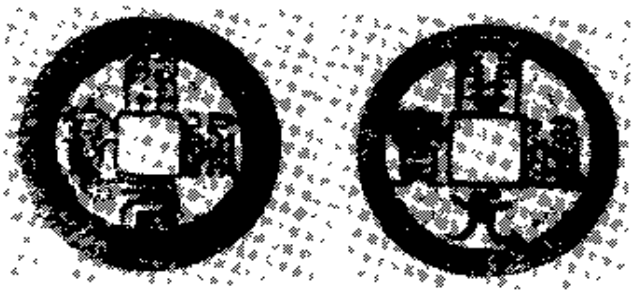


图 9－95



图 9－96

七年(公元 1180 年)止。最盛行于北宋徽宗朝，在宋徽宗的钱币中除崇宁、大观钱以外，几乎无钱不成对，尤其“政和通宝”(图 9－97)，“重和通宝”(图 9－98)，“宣和通宝”(图 9－99)。其钱文精美，铸造精良，已达顶峰。

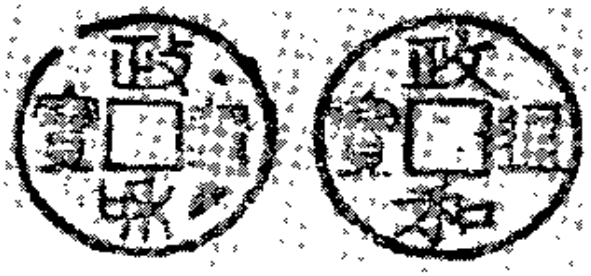


图 9－97

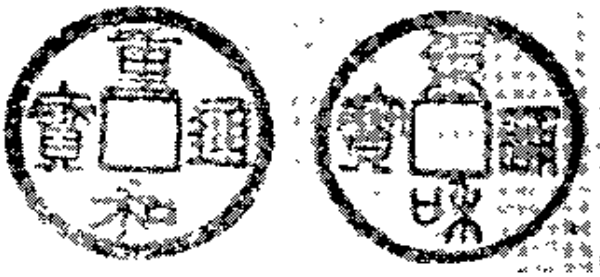


图 9－98

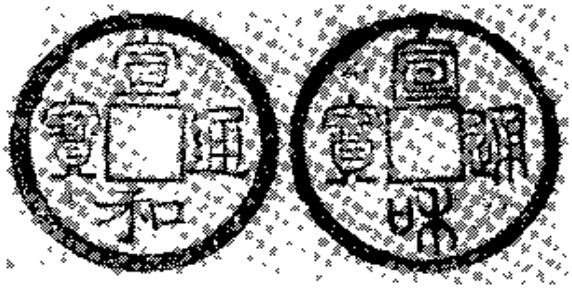


图 9－99

第七节　钱币文字介绍

古钱币上的文字是以历史的发展而随之变化的。每一枚钱币上的文字都有着时代的特点。有民间工匠粗犷豪放的随意刻划，有书法名家遒劲端庄的手笔，更有帝王天子风流倜傥的亲笔御书。使人们手中的小小钱币，变为精美的艺术品。现将各时期的钱币文字概述如下：

列国钱文多为大篆，小篆始于秦"半两"钱，以上钱币文字多为工匠随意刻划无一定规范。钱币文字的规范化始于汉武帝"上林三官"的"五铢"钱。（图见前文先秦、半两及五铢节）小篆经书法演变又派生出多种篆法，表现在钱币上有多种不同书体。

悬针篆，又称垂针篆，为新莽钱币所特有。尤以"货泉""货布""布泉"更显突出，其文字落笔处犹如针尖，"泉"字中竖断笔，莽后皆无此式。（图见前文莽钱节）

玉筋篆，亦为玉箸篆，"筋""箸"同义，即为筷子，玉箸就是玉做的筷子。因"筯"与"筋"字形相近，有人称其为"玉筋篆"实误，为便于分辨，当书"玉箸篆"为好。以此篆文为钱文者，最早见于北周"布泉"（图 9－100）及"五行大布"（图 9－101）。

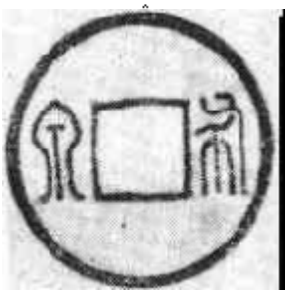


图 9－100



图 9－101



图 9－102

铁线篆，为北周"永通万国"的特有钱文，它无新莽"悬针"住笔如针之妩媚，亦无"玉箸"住笔如杵之有力，然其笔画委婉，揖让自

然，堪称“铁线篆”。（图 9－102）

薤叶篆，薤，为草本植物，如葱，根如小蒜叶如韭，俗称野蒜。因“薤”字不为常用字，故有人误识其为“韭”，称其为“韭叶篆”，非是。此书唯见于南朝宋“孝建四铢”钱，因其笔势似薤叶而得名。（图 9－103）

九叠篆，因其文字笔画弯曲折叠而得名，该文多见于宋元时官印，以此为钱文，仅见于北宋“皇宋通宝”。（图 9－104）

隶书入钱文，首推唐代欧阳询所书“开元通宝”钱。有唐一代，钱文均为隶书。（图见前文）

五代南唐开“对子钱”之先河，所铸“开元通宝”“唐国通宝”均为篆隶成对，为徐铉所书。（图 9－105）



图 9－103



图 9－104



图 9－105



图 9－106



图 9－107

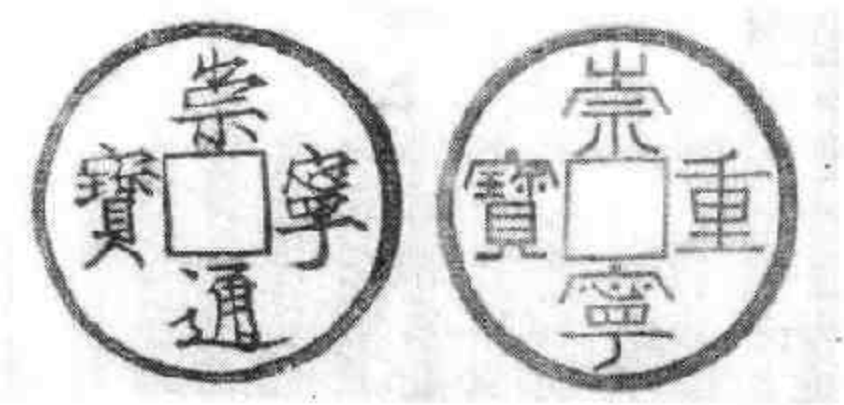


图 9－108

宋代钱币的钱文有了“御书”即皇帝亲笔书写。如宋太宗赵炅不但书有“淳化元宝”三体钱文，还书有“至道元宝”三体钱文(图 9－106)。宋真宗赵恒当朝时，所有年号钱均为皇帝御笔亲书，如“景德元宝”“祥符元宝”(图 9－107)等。而宋徽宗赵佶所书“崇宁通宝”“崇宁重宝”(图 9－108)“大观通宝”(图 9－109)等其书法已达宋钱之冠，其中“崇宁重宝”为隶书，通宝为“瘦金体”则为徽宋首创，其文刚健挺拔，俏丽艳冶，无愧为铁划银钩之称。

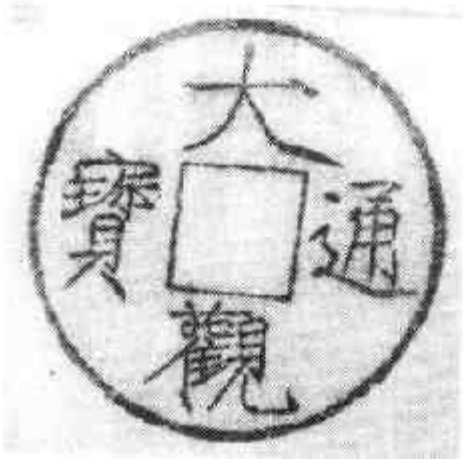


图 9－109



图 9－110

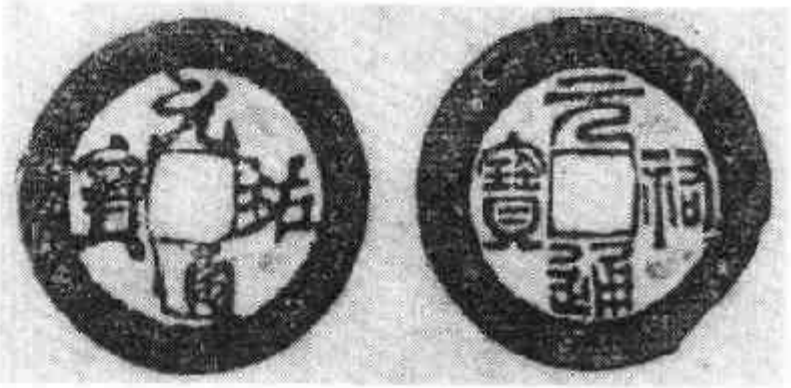


图 9－111

宋钱除御书外，尚有名家手笔，相传隶书“元丰通宝”为苏轼所书，人称“东坡元丰”（图 9－110）。更有行、篆对钱的“元祐通宝”（图 9－111）相传行书钱为苏轼所书，而篆书钱则为司马光所书。

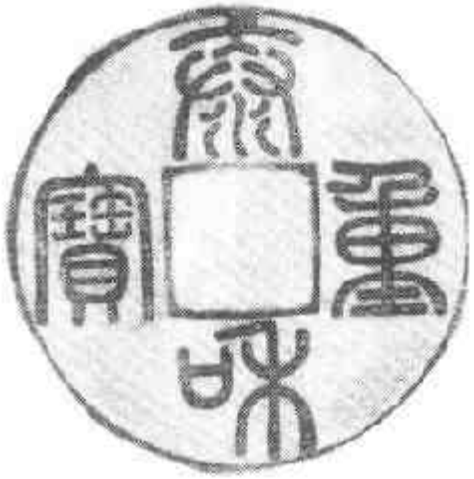


图 9－112

金代章宗铸“泰和重宝”玉箸篆大钱为党怀英所书（图 9－112）为中国古钱三绝之一。

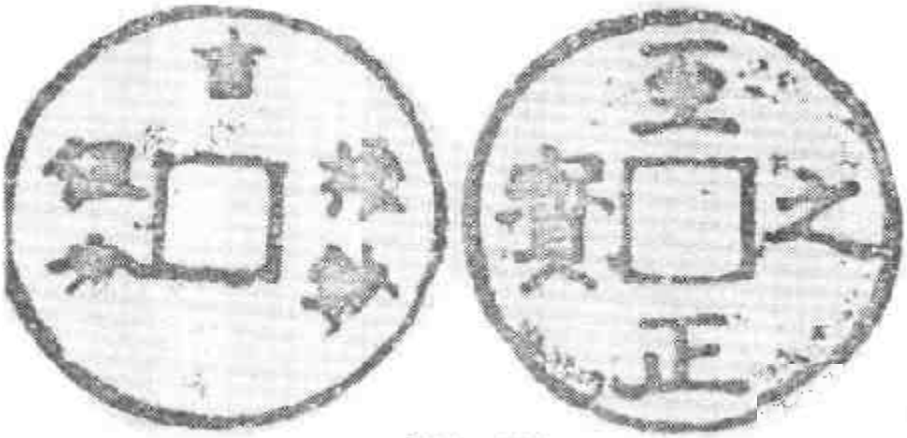


图 9－113

元代楷书“至正之宝”权钞大钱为周伯琦书。（图 9－113）

清代“咸丰通宝”中有一种“瘦金体”钱文者，相传为杭州戴熙（醇士）所书（图 9－114），俗称“戴书咸丰”。近年山西出土大批铁钱均为此书。一传为山西寿阳国相祁隽藻所书。



图 9－114

在传世或出土的历代钱币中，还有许多少数民族地区所铸的钱币。这些钱币上的文字，有汉文也有少数民族文字，更有在一枚钱币上有几种文字的现象。下面作一简单介绍。

辽契丹文大钱“天朝万顺”。（图 9－115）

西夏文俗称屋驮文“乾祐宝钱”。（图 9－116）



图 9－115



图 9－116

元八思巴文“大元通宝”。（图 9－117）

维吾尔文，古称回文钱“喀喇汗钱”，（图 9－118）

“普尔钱”。（图 9－119）

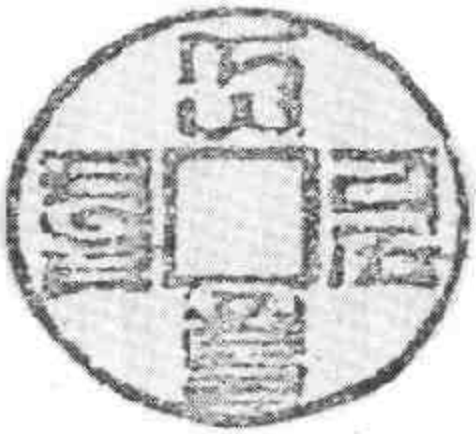


图 9—117

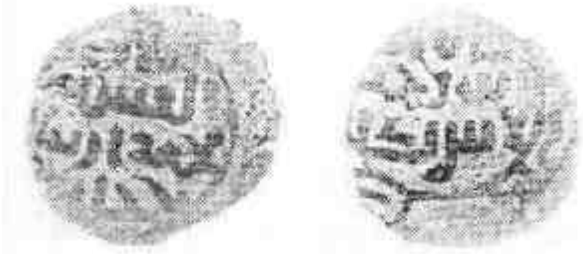


图 9－118



图 9－119

西藏，面汉文背唐古忒文“乾隆宝藏”银币。（图 9－120）

清老满文，“天命汗钱”。（图 9－121）

清满、汉、维三体“咸丰重宝”。（图 9－122）



图 9－120



图 9－121

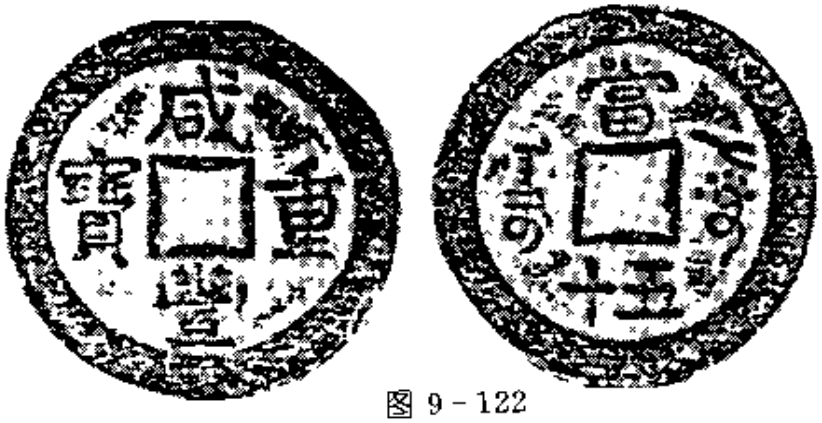


图 9－122

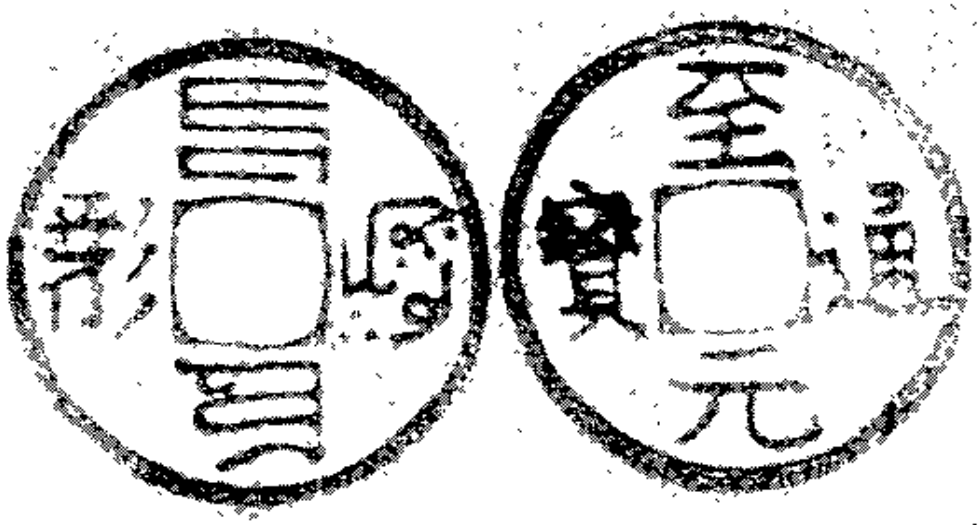


图 9－123

最后介绍一枚四体文大钱面汉文“至元通宝”，背穿上下为八

思巴文，直读“至治”二字，穿右为察合台文又称突厥文释为“通”字，穿左为西夏文释为“宝”字，合起来背文是“至治通宝”（图 9-123）。这枚钱是历代钱币中字体最多的钱币，它集当时中国主要民族文字为一身实属罕见，这也是我国历史上民族融合的象征。

第八节　历代农民起义货币

关于农民起义军铸造钱币的纪载，最早见于西汉陆贾的《楚汉春秋》之中，其文云：“项梁阴养死士九十人。参木者，所欲计谋也，木佯疾，于室中铸大钱也。”这里所说的是，项梁所养士中的参木，曾以装病为掩护，在室中铸大钱。但所铸的是什么样的大钱，至今没有发现实物资料。有传说是“半两”钱，可如何区分又无据可查，又有说是称为“霸王钱”的“殊布”，然而此种大型布币已考证为战国时的楚国所铸，并非项羽的“楚国”铸造。后世被称做项梁“半两”钱多为秦“半两”的误识或好事者的伪做。总之什么是项梁钱已无从查找了。

西汉末年，在农民起义的影响下，以刘縯、刘秀为首的南阳豪强集团，借义军的声威推汉宗室刘玄为帝改元“更始”，公元 24 年建都长安铸行“更始五铢”。现有更始二年十月五铢钱铜范为证，但更始政权在当时是对抗农民军的，它又奉的是刘汉宗室的正朔，所铸钱币仍为五铢钱，并没有代表广大人民的利益，因此“更始五铢”不能算做农民起义钱币。

东汉末年，以张角三兄弟为首创立了“太平道”并领导发动了黄巾大起义。传说黄巾军曾铸有铜“太平钱”。后来有人认为“太平百钱”和“太平百金”即为黄巾军的太平钱。但经泉界先贤论证，这两种钱币是西晋时赵廒在成都所铸。又有汉末张鲁铸于汉中之说，虽诸说不一但排除了黄巾军所铸。

公元 880 年，黄巢所领导的起义军攻克了唐朝的都城长安，建

国“大齐”改年号为“金统”。传说曾铸有“大齐通宝”铜钱。但千余年以来黄巢的“大齐通宝”从来没有发现传世或出土的实物。

在近代出现的两枚“大齐通宝”被考定为五代十国时的吴国徐知诰封为齐王时所铸。但仅此两枚不完整的残钱(一为缺角一有四孔)亦早已不知去向,故其可靠程度尚有待考证。

农民军的第一个年号钱 北宋沈括在《梦溪笔谈》中记述了这样一件事。在庐山有一座太平观,建于唐开元年间,所供神位称“九天采访使”,宋神宗元丰二年观内建造房屋,从地下掘出一个密封的瓶子,内装五色土和一枚铜钱文有“应元保运”四字,当时没有引起重视。在事过两年之后的元丰四年忽然有诏封九天采访使为“应元保运真君”。竟与钱文符同,该观道士陶智仙认为是先兆,便通过该观提举上表献给朝廷,给这枚钱币蒙上了神秘的色彩。南宋洪尊《泉志》中将其列为神品,明代徐象梅又根据想象绘成图形,上应下元左保右运。但他们其实没有见过实物。

直至40年代,罗伯昭先生在《“泉志”应元保运钱正误》一文中指出,《梦溪笔谈》中说文有“应元保运”四字,而不作文曰“应元保运”,说明它不是顺读钱文,徐象梅的钱图更不可信,“应元保运”应为“应运元宝”。因“保”“宝”同音,当时陶道士误将钱文当成先兆。现在看来,问题就出在陶道士身上,在宋代元丰年以前有诸多年号钱,钱文大多为旋读。如“至道元宝”“淳化元宝”“咸平元宝”等,钱文为“元宝”者有12种之多,作为每天使用这些钱币的人是不会读错钱文的,所以开始并没有读错钱文,只不过不知该钱出处,故而未加可否丢在一边。后来巧遇诏旨,陶道士才利用谐音而借题发挥,其目的在于博得朝廷欢心可获加倍的赏赐,引起人们对该道观的重视,骗来众多的进香之人。

而“应运元宝”铜钱(图9-124),则为北宋淳化年间,四川青城王小波、李顺所领导的农民军在公元994年攻占成都之后建立大蜀国改元“应运”时所铸。应当说“应运元宝”铜钱是中国历史上农民义军所铸的第一个年号钱。

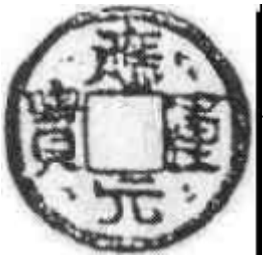


图 9－124





图 9－125

元末群雄“通宝”钱　公元 1353 年，张士诚据江淮一代建立大周，建元“天佑”铸“天佑通宝”（图 9－125），分小平、折二、折三、折五等四种。面文楷书，背文篆书单字一、贰、叁、五，均在穿上，是为币值。年号中的“佑”字从“人”不从“礻”，历年来有些工具书中将“佑”误为“祐”，当提请注意。

公元 1355 年，刘福通拥韩山童之子韩林儿为帝，号大宋，又号小明王，建元“龙凤”，铸“龙凤通宝”，分小平，折二、折三等，均为光背。该钱特点为繁体“龍”字的第七画为断笔，其中折三钱尤为明显（图 9－126），而伪造的“龙凤通宝”则没有断笔现象。



图 9－126

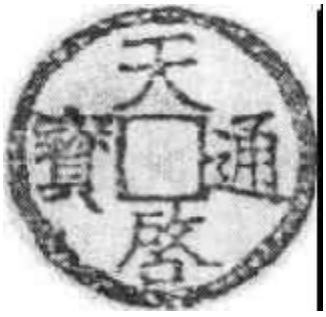


图 9－127



图 9－128



图 9－129

公元 1351 年，徐寿辉在湖广蕲州起义，国号“天完”，建元“天启”，铸“天启通宝”，分小平、折二、折三等三种，面文楷书光背，其

中“启”字从“户”不从“户”，有别于明天启(图 9－127)。1359 年又改元“天定”，铸“天定通宝”(图 9－128)，亦分三等，面文楷书光背。

公元 1360 年，陈友谅杀徐寿辉自立为帝，改国号为“汉”，改元“大义”，铸“大义通宝”，亦分三等(图 9－129)。

公元 1361 年，朱元璋在应天府(今南京)铸“大中通宝”，分小平、折二、折三、折五、折十等五种。面文楷书，背穿上下纪地与纪值(图 9－130)。计有九种。

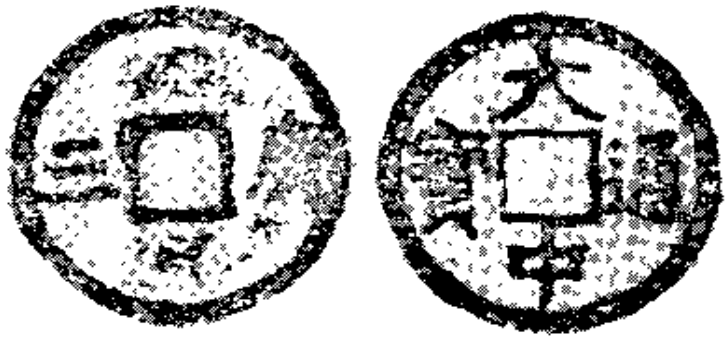


图 9－130

上述元末群雄铸币有一共同点，即所铸钱币均为“通宝”，无“元宝”之称，这正说明各路义军推翻元朝的决心。而后来有明--代所铸钱币亦为“通宝”，不为“元宝”，则是为了避朱元璋之讳了。

明末义军钱币　公元 1644 年，李自成占领西安称大顺王，改元“永昌”，铸“永昌通宝”，有小平(图 9－131)，折五(图 9－132)两种，“永”字从“二”从“水”称为二水永，传说曾铸有大钱，可值白金一两，然从来未见其实物。

与李自成几乎同时张献忠占领成都，建大西国，而年号则为“大顺”，把没收地主、官僚的铜器及寺庙内的铜佛像统统熔化，铸成“大顺通宝”(图 9－133)，有光背及背穿下“工”、“户”等三种，均为小平钱。同时下令，百姓只要把“大顺通宝”钉在大门上或缝在帽子上，便可得到义军的保护，免受骚扰。

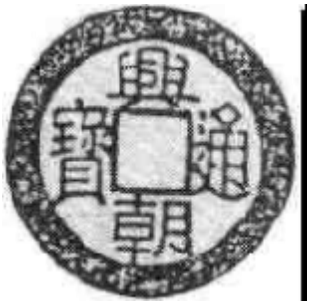


图 9－131



图 9－132





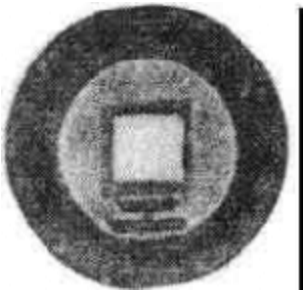




图 9－133

图 9－134

在张献忠所属的另一支由东平王孙可望率领的农民军进入云南，于南明永历三年(公元 1649 年)在昆明铸“兴朝通宝”，为权银钱，分三等。小平钱重一钱五分，有光背及背穿下“工”字(图 9－134)两种；当五型重二钱六分，背文直读五厘(图 9－135)；大钱重六钱四分，背文直读壹分(图 9－136)，有大字和小字之分近年均有发现。

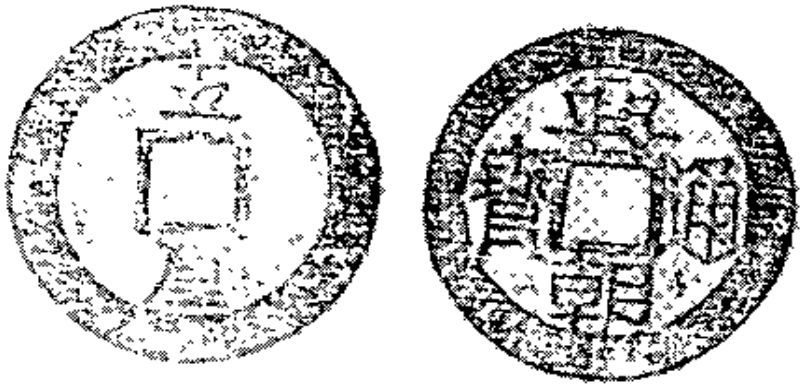


图 9－135

圣库制度下的太平天国钱币　太平天国是中国历史上最有影响规模最大的农民起义。洪秀全于 1853 年定都天京(南京)后，制定了治理国家的政治、军事和经济的各项制度，在政府内部及军队中实行圣库、圣粮制，设立诸匠营制，采取专业分工民主管理方法。

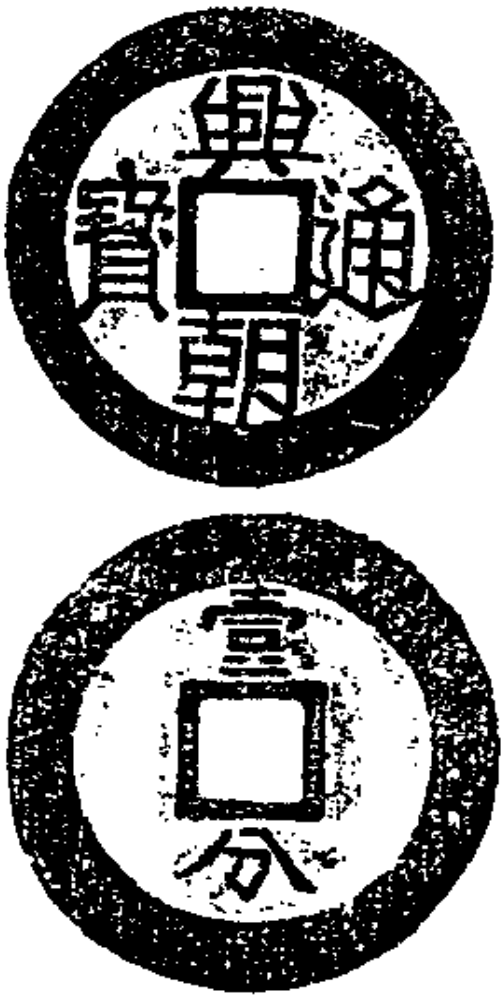


图 9－136

对天国所管辖的区域内则实行自由贸易政策，促使商业畅通发达，并逐步建立了天国货币制度。太平天国钱币有小平、当五、当十、当五十等五种，与历代钱币所不同的是称钱币为“圣宝”，不称“通宝”或“元宝”，这源于它的“圣库”制度。再有书国字从“口”从“王”不从“玉”，也不书为“國”。洪秀全认为太平天国之国是王者之国，书太平天国之国为“国”谓王居于中也。在流通钱币上“宝”字从“尔”不从“缶”均书为“寶”。在面背钱文上有多种不同排列方式。计有：

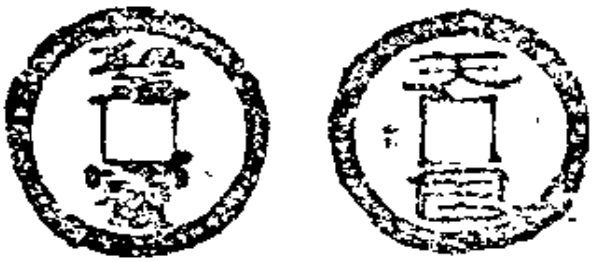


图 9－137



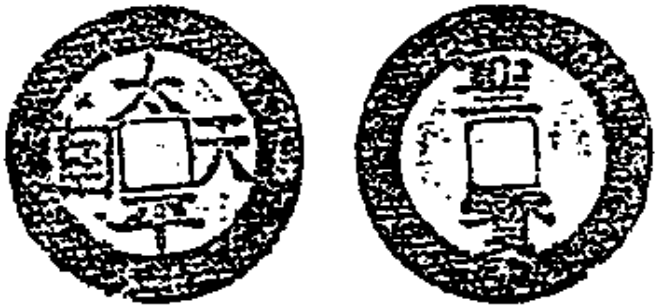


图 9－138



图 9－139

(1)面“天国”直读，背“圣宝”直读。(图 9－137)

(2)面“太平天国”直读，背“圣宝”直读。(图 9－138)

(3)面“太平天国”直读，背“圣宝”横读。(图 9－139)

(4)面“天国太平”直读，背“圣宝”横读。(图 9－140)

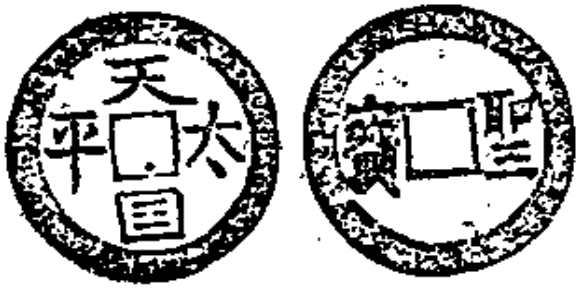


图 9－140

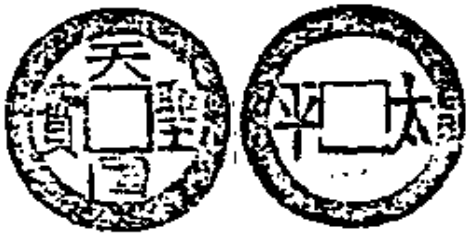


图 9－141

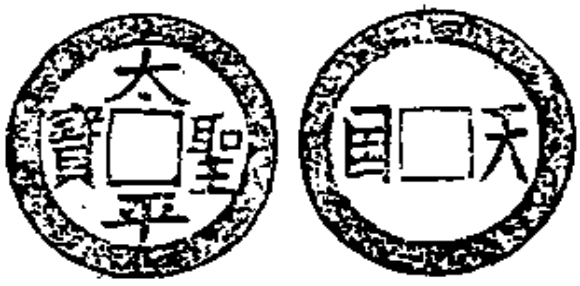


图 9－142

(5)面“天国圣宝”直读，背“太平”横读。(图 9－141)

(6)面“太平圣宝”直读，背“天国”横读。(图 9－142)

太平天国大花钱　大花钱不是流通货币，它具有开炉钱或带有某种意义的赐赠的纪念币性质，故又称为大“礼钱”，但具体作用目前尚未搞清。

此类花钱铸有小型、中型、大型、超大型等四种。其主要形制为体大，外郭较宽并铸有花纹，正面图案为“二龙抱珠”，背面为“八吉祥”图，(俗称八宝)，即宝盖、法轮、金鱼，宝伞、妙莲、宝瓶、盘肠、法螺等。

正面二龙为五爪金龙(凡发现四爪龙者为伪品)。“珠”为火珠，图案各异。

小型花钱，火珠中空，外有火焰。正面“太平天国”钱文直读，背“圣宝”横读，肉内无纹。(图 9－143)

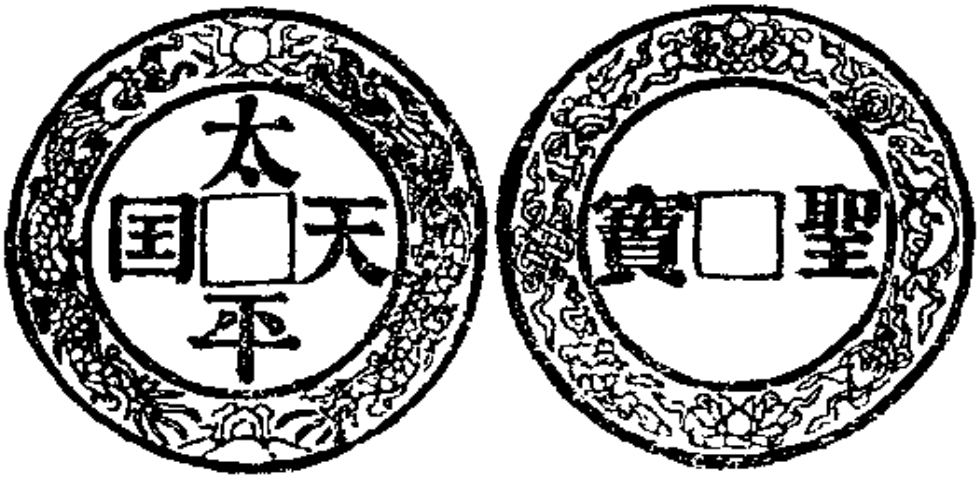


图 9－143

中型花钱、火珠中空，正面钱文直读，背“圣宝”亦直读，肉内有双凤。(图 9－144)

大型花钱、火珠内有两道弦纹，纹上有三个圆点，面背钱文均为直读，肉内亦为双凤图案。(图 9－145)

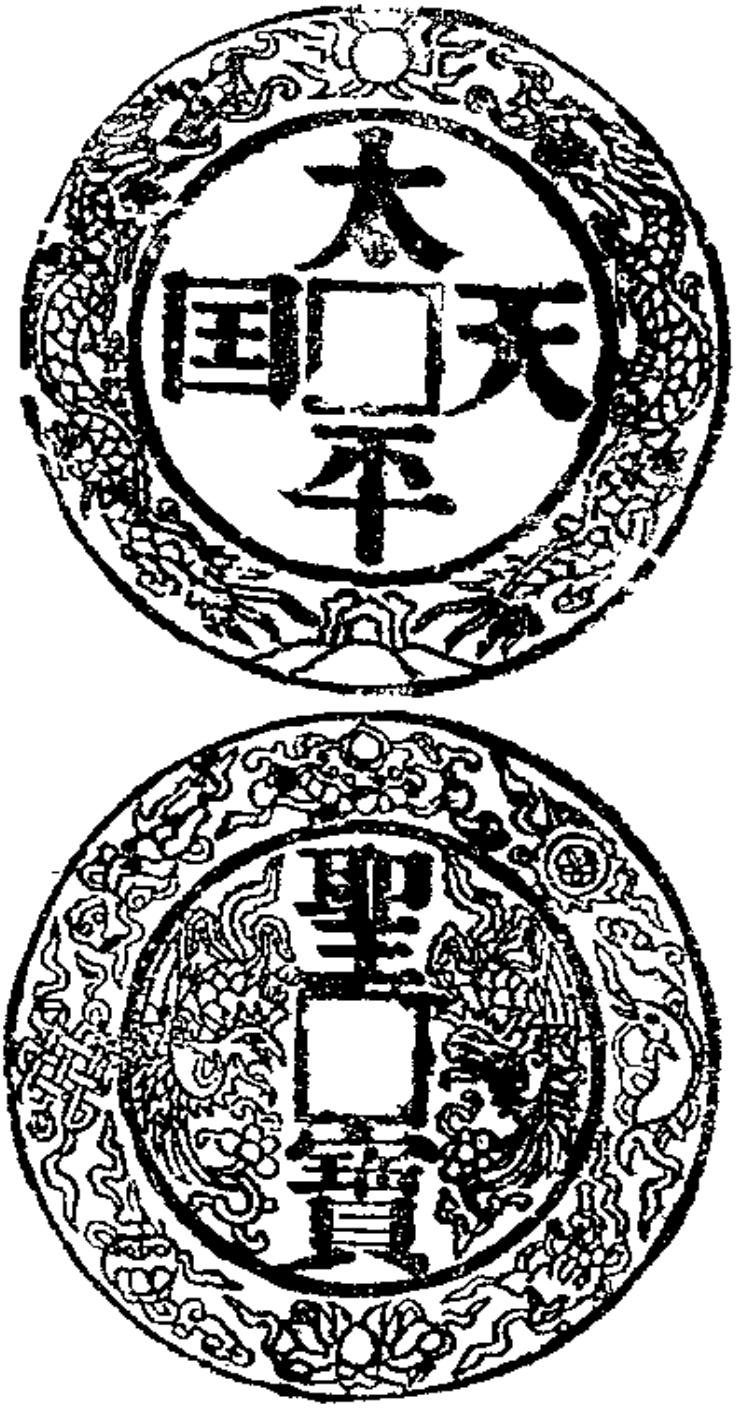


图 9－144

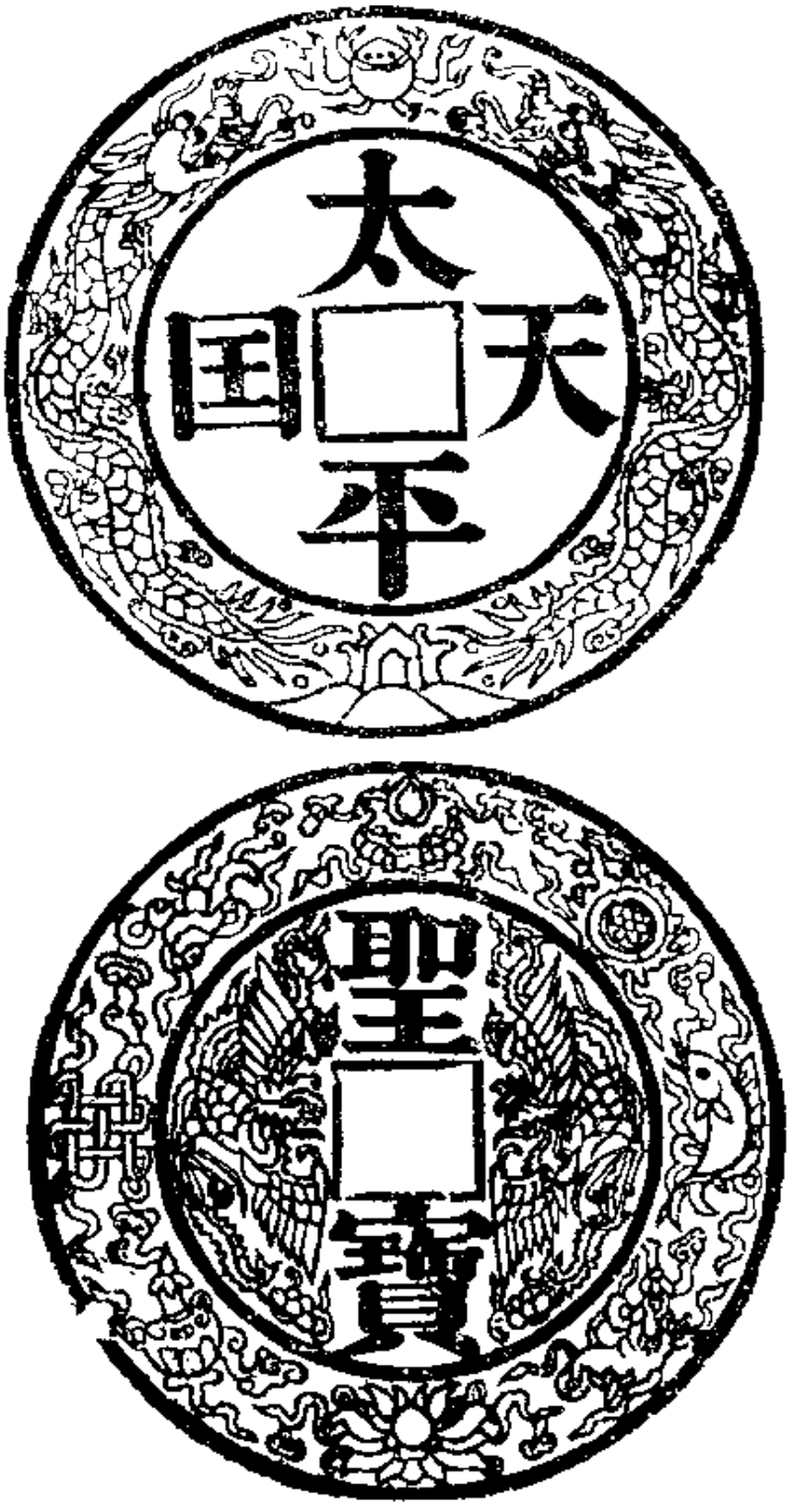


图 9－145

超大型花钱。此钱仅存半片，火珠内有三道形似水波纹的曲线，线下为五个小圆圈。正面存有“太天”二字，背面仅存一“圣”字。厚 0.8 厘米，半片即重 2170 克，如复原直径达 33.5 厘米，可重达 4500 克（约九斤）。该钱遍体鎏金，精美异常，绝无仅有，堪称世界之最。（图 9－146）



图 9－146－(1)正面



图 9－146－(2)背面

第九节　厌　胜　钱

每当人们一提到“钱”就想到流通货币，但中国历史上还有一种称为“钱”而不参与流通的钱形物品，在钱币学中称为“厌胜钱”，亦称花钱、玩钱等。而外国人则称其为“中国魔钱”。因其品类繁多

不胜枚举，现就所掌握之资料作简单介绍。

一、吉语类

(1)白铜铸，圆形圆穿，面“招财进宝·一本万利”，外圈八个元宝，背左为蝙蝠桃枝，喻义“福寿”，右为刘海戏金蟾。(图 9－147)

(2)黄铜铸，圆形，穿为方框圆孔，面“长命富贵”，背横读“福寿”。(图 9－148)

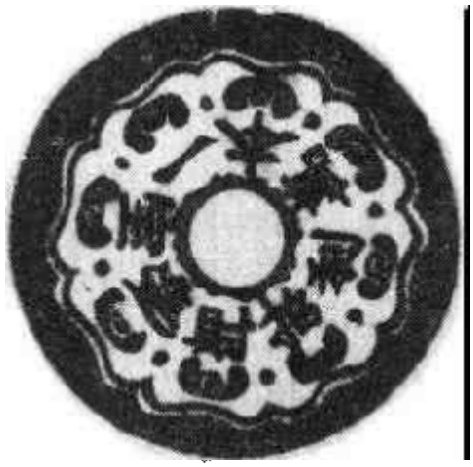




图 9－147　　图 9－148

(3)青铜铸，圆形方孔，面“千秋万岁”，光背，其文字粗犷不拘一格，似为辽代之物。(图 9－149)

(4)银质打制，面中间为圆形方孔，文曰“长命百岁”，外为八角形，内分八格，图为八仙所持之物民间称为“暗八仙”。背为八卦太极图，此为儿童佩带之物，为保健康成长。(图 9－150)



图 9－149

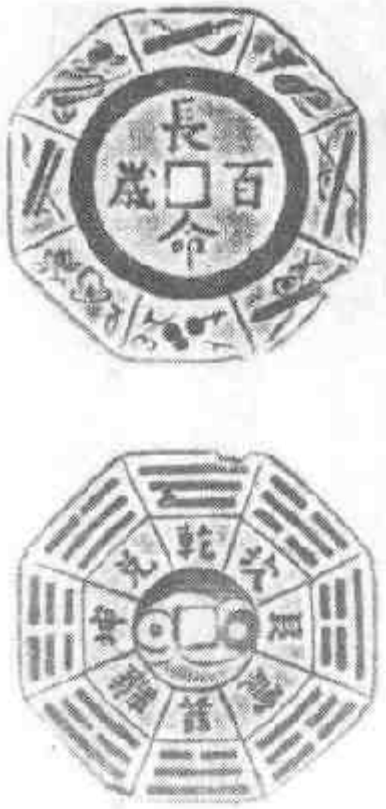


图 9－150

(5)琉璃质，圆形，穿为方框圆孔，背似不规范之满文，面文“连中三元”，其质洁白如玉。早年曾见“状元及弟”者亦同此质，当为某种仪仗之挂饰。(图 9－151)

二、辟邪类

(1)黄铜铸，圆形圆孔，面左“驱邪降福”，右一神判，右手握一硃笔去点上部蜘蛛，左手背握宝剑，下有一蟾蜍。背面为蜘蛛、蛇、蜥蜴(或蝎子)、蟾蜍、老虎等五种动物。此钱应专为端午节所铸，在我国民间将上述五种动物并称“五毒”，所以在端午节素有贴神判、

插艾蒿、饮雄黄酒以去毒驱邪之风俗。(图 9－152)





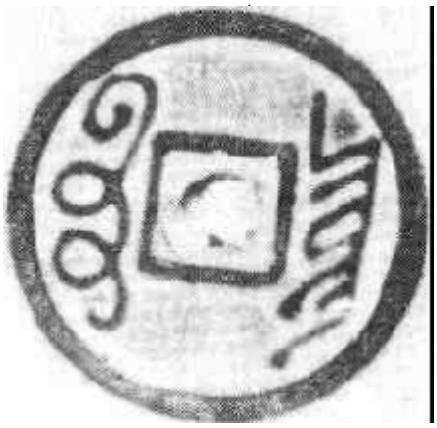




图 9－151　　图 9－152

(2)青铜铸,圆形方孔,面文"阴阳神灵",背穿上为日穿下为月,从习惯上讲日为阳月为阴,亦有辟邪之义。70 年代西沙群岛曾出土一枚与此类似之钱,约为明代所铸。(图 9－153)

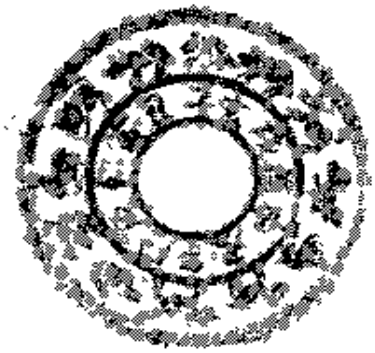
三、生肖类

(1)黄铜铸,圆形圆孔,面外圈为十二生肖图,内圈为十二辰。背右为一驾云持剑之仙人,上下似有五毒之图,左有敕令二字。(图 9－154)





图 9－153



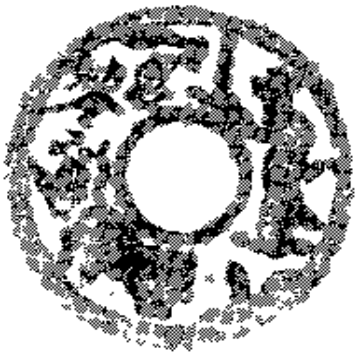


图 9－154

(2)紫铜铸，圆形方孔，面穿上为地支单字，穿下为所代表之生肖，十二枚为一套，背围穿有一字，似为变体的“人”字。另有黄铜、白铜铸造，约为明清时铸。(图 9－155)

四、镂空类

(1)青铜铸，圆形圆孔，重好，镂空龙戏珠图，两龙两珠，线条粗犷古朴。(图 9－156)

(2)青铜铸，圆形圆孔，重郭、重好与以上图相同但较细腻，宝珠下面似螺旋支柱。(图 9－157)

五、钱文类

(1)青铜铸，面文“大泉五十”，圆形方孔，背龟、蛇、七星、宝剑。(图 9－158)

(2)黄铜铸，圆形方孔，面文“五行大布”，背亦为龟、蛇、七星、宝剑。(图 9－159)

以上两枚厌胜钱背图形式相同，但排列顺序稍异，亦为辟邪之物。曾见有多种面文。

(3)黄铜铸，圆形方孔，面文“周元通宝”，背龙凤图，有雕刻痕迹为铸后二次加工，图较精美，而面文虽较深峻但似嫌呆板，当为晚清民间匠人所铸。(图 9－160)

(4)黄铜铸，圆形方孔，面文“至正通宝”，背为骏马图，有七种。据图案分析该钱一套应为八枚才是，即“八骏图”，今仅见七枚，另一枚之图不得而知。“至正”为元惠宗年号，元朝为蒙古族以游牧为主，在钱币上铸骏马，不足为怪。但此钱虽铸至正年号，但从文字铜质分析非元代之物，应为清末民初的仿铸品。(图 9－161)

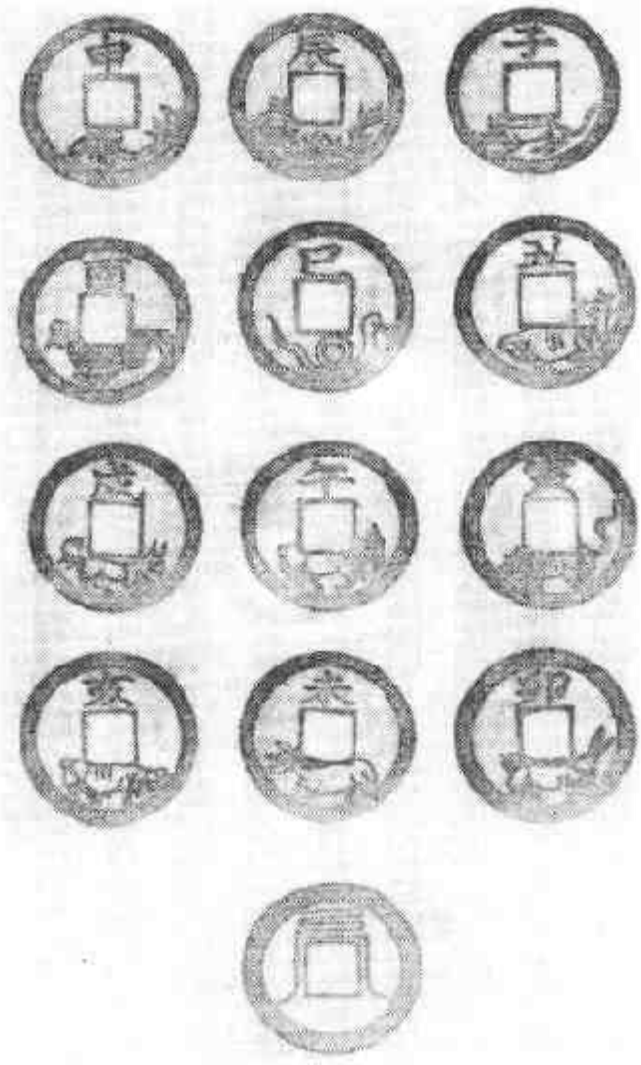


图 9－155

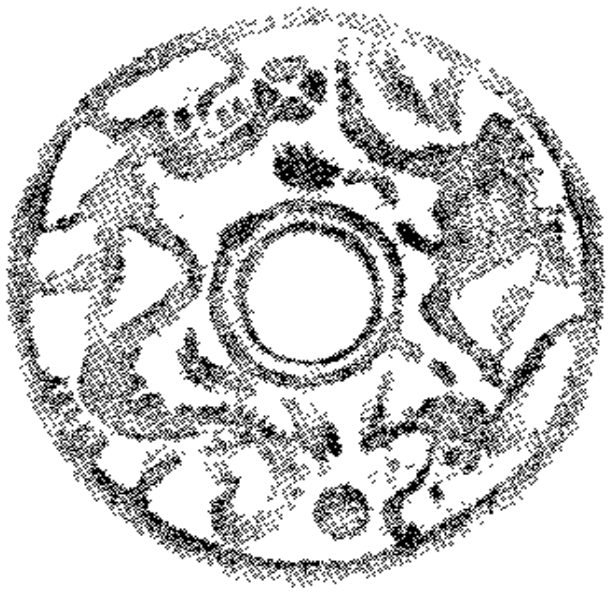


图 9－156

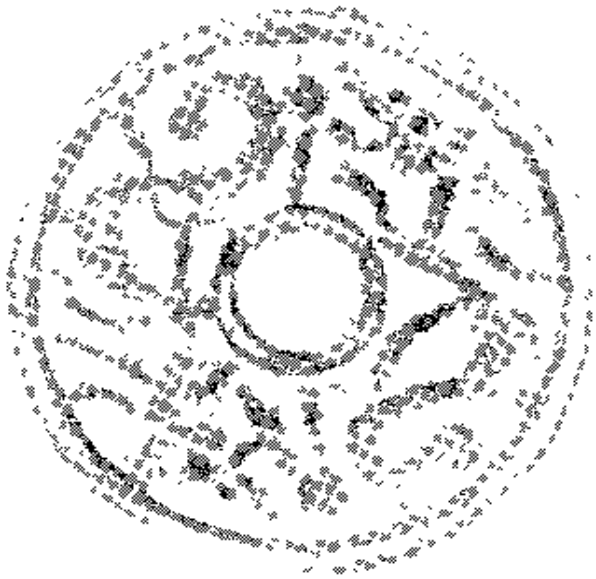


图 9－157





图 9－158





图 9－159



图 9－160

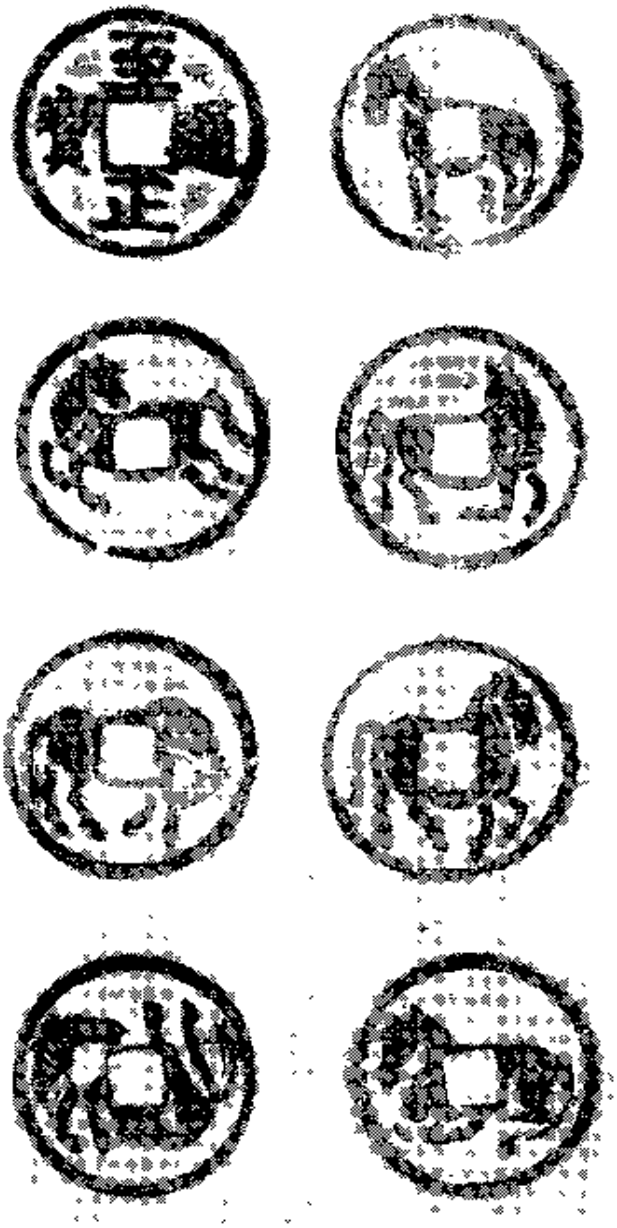


图 9－161

六、宫廷类

(1)黄铜铸，圆形方孔，面文“康熙重宝”，背直读宝泉，左凤右龙。康熙“熙”字与罗汉钱相同，应为皇帝祝寿时所铸。此钱为晚清时的仿铸品。(图 9－162)







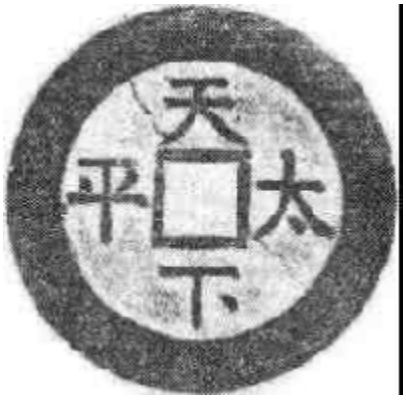
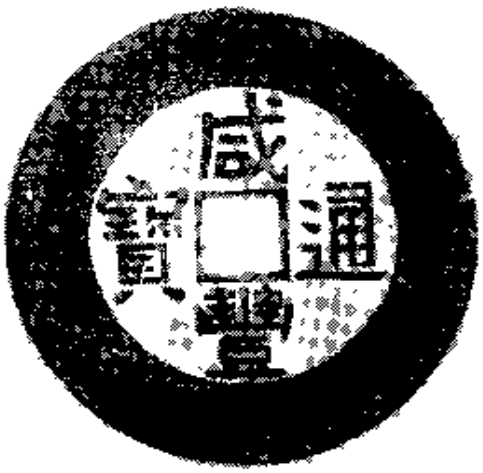


图 9-162　　图 9-163

（2）黄铜铸，圆形方孔，面文“道光通宝”，背“天下太平”。（图 9-163）

（3）黄铜铸，圆形方孔，面文“咸丰通宝”，背“天下太平”。（图 9-164）

（4）黄铜铸，圆形方孔，面文“同治通宝”，背“八卦”。（图 9-165）







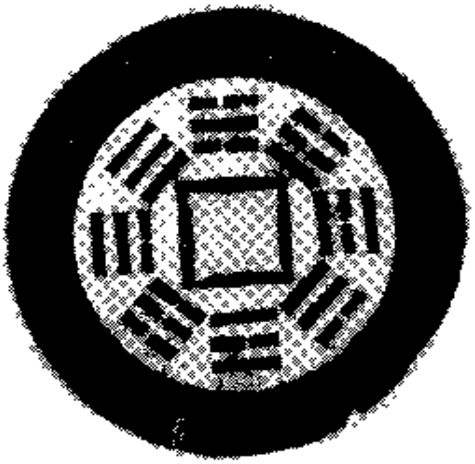


图 9－164　　图 9－165

以上三种厌胜钱为清代宫廷之中所用。鲍康《大泉图录》中记述“谨按奉先殿上所用各袱四角皆坠此钱，遇列圣升祔时则更易新建元所铸者。”而卦文钱则是“每遇修葺各宫殿，上梁时安置宝盒，盒中皆置此钱。”

七、现代类

铝质机铸，圆形方孔，面文“德和通宝”，背直读“颐和”，穿左为龙纹，穿右为凤纹。表层经氧化处理为古铜色。“德和”与“颐和”是指颐和园中的德和园（当年慈禧太后听戏的场所）而言，该园的门票为一帧带有该园简图的卡片并附有此铝质钱币，进园时只剪卡片，使游人得到一枚精美的纪念品（图 9－166）。数年前曾见黄铜机制“宣和元宝”背“元”钱币一枚甚为精美，是为香港“宋城”所铸。

上述现代铸币又给古老的"厌胜钱"输入了新的血液，故缀于篇末。



图 9－166

第十节　咸丰钱铸局

清代咸丰(1851－1861)年间，由于偿还鸦片战争赔款及因镇压太平天国革命，需用大量军费，致使政府财政严重亏空。为了应付这种局面，从咸丰四年开始铸造大钱。因铸大钱有利可图，以致各省纷纷设局铸造。当时不但恢复了乾隆、雍正年所停铸的蓟州宝蓟局、河南宝河局、山东济南宝济局、甘肃巩昌宝巩局、新疆叶尔羌局及喀什喀尔局等。又新增设了承德宝德局、广东宝广局、新疆迪化(乌鲁木齐)宝迪局及库车局。加上原存的户部宝泉局、工部宝源

局、直隶宝直局、山西宝晋局、陕西宝陕局、湖北宝武局、安徽宝安局、江苏宝苏局、江西宝昌局、四川宝川局、广西宝桂局、云南宝云局、东川宝东局、湖南宝南局、浙江宝浙局、福建宝福局、贵州宝黔局、台湾宝台局、新疆伊黎宝伊局及阿克苏局。全国共设钱局 30 处。

除此之外，在孙仲汇《简明钱币辞典》中，载有两枚“咸丰通宝”小平钱拓图。其背满文二字，一枚穿上为圆形标记(图 9－167)，一枚穿上为仰月纹(图 9－168)。其说明文字只注为“宝州”局所铸，没有明确“宝州”为何处何地。在丁福保《古钱大辞典》中亦载有一枚同样满文的“同治通宝”背穿上“合”字小平钱，但未作任何注释。而在《中国硬币图录》中载有多枚此类满文的“同治通宝”小平钱，该书称其为“尚未确定造币厂的制币。”



图 9－167



图 9－168









图 9－169

但经仔细对照观察发现，此类钱币其形制与云南局所铸钱币极为相似，尤其与云南省东川府“宝东”局所铸“咸丰通宝”小平钱如出一辙(图 9－169)。在咸丰年间，钱局设于“州”的有蓟州、杭州、苏州等，另外清初曾设钱局后又停铸的有荆州、莱州、漳州、兰州、沾益州等处。清代各钱局铸钱所采用的满汉文简称，习惯用地

名中的一个字来表示，而“州”为行政建制，作为简称似乎与制不合。但如图9－167和图9－168背穿右字确释为“州”的话，据上述分析它应是云南省东川府附近的“沾益州”局所铸。

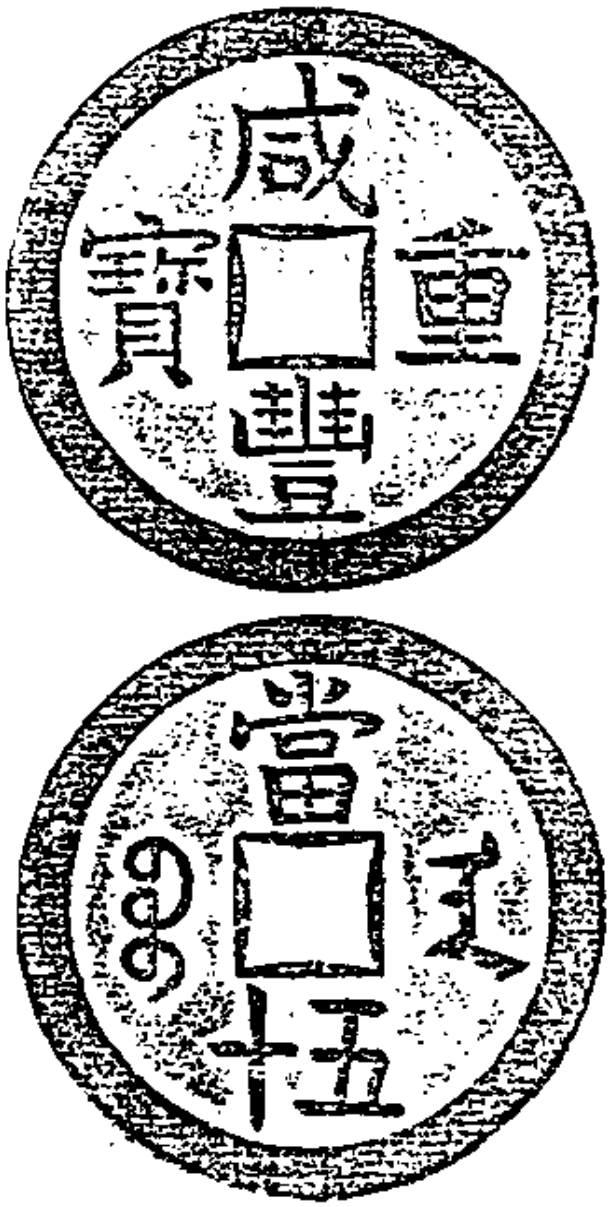


图9－170

虽说此局于清初即停铸，但在币制混乱，财政紧张的咸丰年间，在边远的产铜区（云南东川府是主要的产铜区）私自开炉铸钱，在当时是不足为怪的。这也是百多年前的地方保护主义。照此算来，咸丰年的铸钱局已达31处。其中有4处未铸大钱，它们是宝南、宝广、宝台及宝州。其余27处钱局均铸有当五至当千等不同折当的大钱。为了便于掌握记忆，现将上述27处大钱铸局地名简称串为一联句如下：

源泉直蓟晋陕德，武安苏桂昌济河。

川巩东云黔福浙，伊迪阿喀叶库车。

其中安徽宝安局见于著录的只有当五十部颁样钱（图9－170），未见流通钱。孙仲汇《简明钱币辞典》将其误释为宝南局，实为宝安局。

第十一节　伪钱辨析

自从有了古钱收藏家，出现了古钱学的专门学科，伪造古代钱币的行业便应运而生。

它大约产生于清代的乾隆、嘉庆年间，由于收藏家不惜重金竞相购求珍稀品类，致使一些不逞之徒大肆仿造稀有钱币，臆造所谓出谱之品以欺骗猎奇者及初涉泉界的富有者。

纵观二百余年一直困扰着收藏界及钱币学界的鉴定与考证，甚至一些文博部门的藏品中也混入了相当数量的伪品，有些有名望的收藏家对某些伪品认识不足以致终生不悟，也有集收藏、考证、经商为一身的泉界名人，不知出于何种心理至死不讲真话甘愿怡误后世。

关于古钱币的鉴别问题，和其它各种文物一样有一种传统的认识，即只可意会不能言传，给人一种朦胧神秘之感。然而多年来热衷于收藏、考证、研究的先辈学者们，经过多年不懈努力，摸索出一套鉴别钱币真伪的规律，并发现总结了一系列伪品的制作方法，给后世留下了珍贵的遗产。

辨别古钱的真伪，首先从直观上要注意钱币上的锈色，文字，铜质，重量以及铸造方法等。古钱币给人的第一印象就是锈色，由于钱币本身质地不同，埋藏的地理条件各异，接触物质复杂，又经几百年或上千年的埋藏，因而钱币上所形成的锈色便异彩纷呈了。

一般讲有瓜皮绿、靛蓝青、朱砂锈、枣皮红、水银锖、黑漆古、传世古等。这些锈色都是在不同情况下经多年的外部侵袭使本质内部氧化而形成。其结构紧密与钱币表面结合牢固，如硬性清除，钱币表面则形成坑洼不平的麻面，因此这样的真锈称为生根锈、贴骨锈，俗称入骨。而假锈则为人工粘合或化学腐蚀而成根本不能入骨。

粘合法　早年利用松香或胶水加豆面、绿蓝等颜料粘在伪钱表面，亦有涂蜡者。近年来则利用化学粘合剂，把从古钱币上刮下来的真锈与泥土混合一起粘在伪钱上，也有涂抹油漆作伪者。虽然假锈做法不同，但有其共同的弱点。

假锈的色泽不自然，无有真锈的晶莹感，真锈有其特有的土香气，假锈则有松香、胶水及化学制剂的刺鼻味道。真锈入骨不易脱落，假锈一经水煮洗刷便脱落无遗，脱锈后钱面光滑无斑。

腐蚀法　此法不但可以制作假锈，还可制成传世色。做假锈时先将伪钱放在硫酸或盐酸中稍加浸泡，再埋入土中数月，取出即如同新出土的生坑钱。但其锈浮浅，有酸气，不牢固，易辨别。

另一种是作传世古，早年的作法是将伪钱用糯米草熏成黑色，再用醋浸泡，然后装在衣袋中经年余磨擦，便成传世古色。近年来又发现有新的作法，先将钱体烤热，涂上沥青，再用火烧，钱体即变为暗红色，钱的表面又留有沥青燃烧后形成的黑色物质，这种残留物一般不易清除。将其进行自然磨擦后形成黑红相间的传世古的颜色了。这种伪钱外面光润柔合不易辨别，只能从文字上查其漏洞。

说到钱币上的文字也是古钱辨伪的主要依据。

我们知道不同时期的钱币有着不同风格的文字。历代钱币上的文字大多是名家所书，故而真品钱文遒劲端庄，而伪品钱文呆滞无神，摹仿做作。只要掌握各个时期钱文的时代特点就不难辨别真伪了。

以铜质观察古钱币更是辨别真伪的主要依据。古钱的铜质大体可分青铜、红铜、紫铜、黄铜和白铜。

青铜钱为铜锡合金，亦含少量的铅。从列国开始大约到明前期的“大中”“洪武”钱，由于合金配比不等其色泽不大统一。汉代有“紫绀钱”，隋朝有“白钱”，宋朝有“赤仄乌背”及“夹锡钱”等称谓，均属于青铜钱范畴。

红铜钱唯清代新疆的“普尔钱”及乾隆朝以后的“红钱”。

紫铜钱只限于清代咸丰年间的当五百，当千大钱。

黄铜钱为铜锌合金，锌在古代称为“白铅”，用黄铜铸钱始于明代中期，至方孔钱退出历史舞台为止。

白铜钱一般从直观上看钱体呈青白色。如隋“五铢白钱”，唐“开元”，宋“崇宁”、“宣和”、“政和”，金“大定”等，均有白色钱币，而白铜为铜镍合金，在中国古代是非常珍贵的金属，不可能用来大量铸钱。在明代的《天工开物》中有用砒霜与赤铜炼制白铜的记载，现代称为“砷白铜”，由于“砷白铜”是用砒霜所炼制，不仅量少而且为剧毒，不可能用来铸钱。最近有学者经测定论证，所谓白铜钱实为含锡量较高的青铜钱。

掌握了上述各时期不同的钱币质地就不难区分真伪了。因制作伪品大多用现代杂铜，多为黄铜。有人说做伪者熔化古钱铸钱其铜质不易分辨，我们说那是不可能的，因无论哪种铜一经熔化，其成分就有所变化，即使用新莽货泉熔化后再铸“壮泉四十”，其铜质也不似莽钱了。

以上分析了伪钱的锈色、文字及铜质，下面再谈一谈伪钱的各种不同的制作方法，其实不外乎翻砂、改刻、雕刻、挖补、拼合、打制拼合、化学腐蚀等。现在就一些伪钱实物，结合各种作伪方法予以剖析。

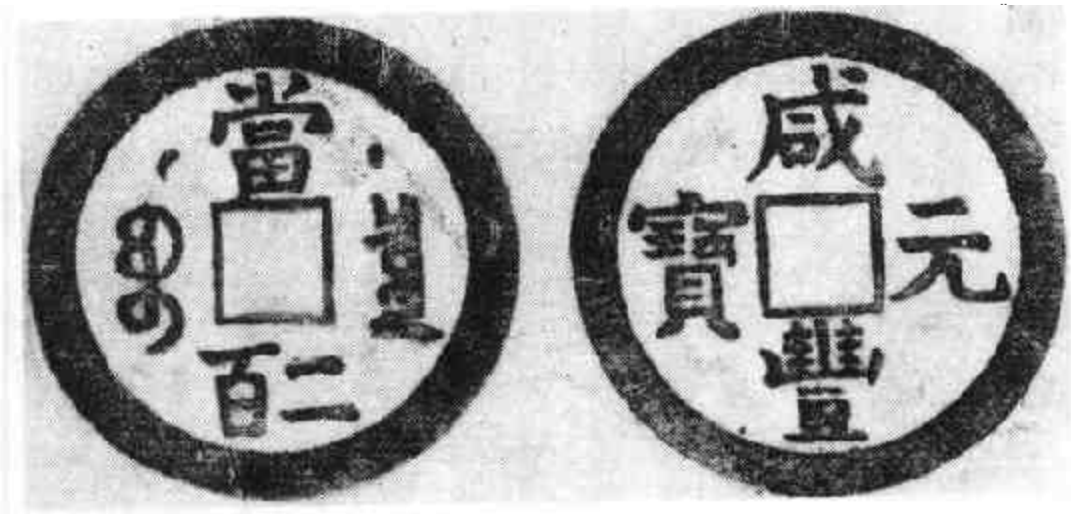


图 9－171

翻砂法　此法又分真品翻铸，改字翻铸和雕模铸造。真品翻铸即为利用稀有钱币为母翻铸伪品，如“咸丰元宝”宝泉局当二百（克勤王捐铸，背有星月）大钱（图 9－171），汉“五铢”（图 9－172）及“大泉五十”（图 9－173）铁钱。



图 9－172

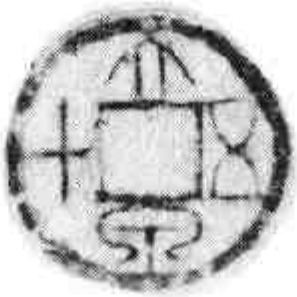


图 9－173



图 9－174

其主要区别在于真品比伪品稍大，文字清晰；伪品略小且厚，文字漫漶不清。汉“五铢”及新莽“大泉五十”均无铁铸，以上三品均为今伪。

改字翻铸　其法是利用真品在翻模时任意改掉某字，使其变为稀有品。如：

“天赞元宝”（图 9－174）即为唐“开元通宝”，去掉“开通”二字加“天赞”二字所铸，虽着意摹仿也难协调一致，何况“天赞元宝”为辽钱，而该钱则无辽钱那种不规范汉字的特有风韵，所以一望而知其为伪品。

“乾祐元宝”（图 9－175），此为金“正隆元宝。去“正隆”改“乾祐”所铸。



图 9－175

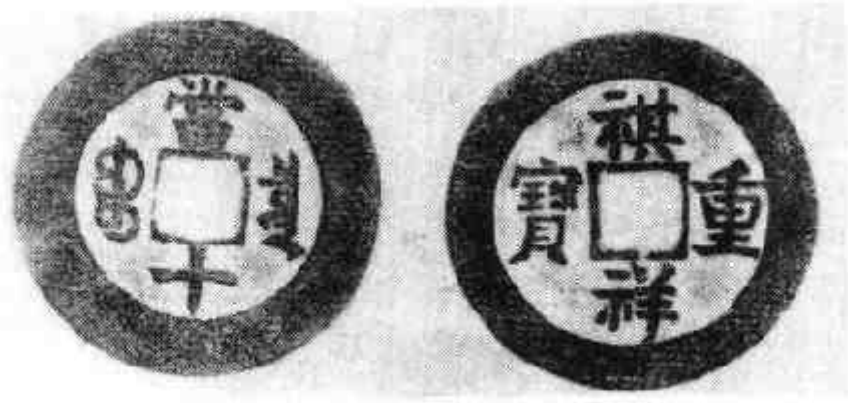


图 9－176

“祺祥重宝”宝泉局铸当十大钱(图 9－176)，此钱为“同治重宝”改铸，虽然所用铜质较精细，但铸造浮浅，穿内及外缘有锉痕，地章粗糙，钱体较薄。(真品则厚重，且经旋边外缘整齐)外郭有一裂痕，似为作伪者故意所为，有意造成从销毁钱中抢救下来的错觉。故残钱应倍加注意。

“大齐通宝”“广政通宝”“轧亨通宝”“太平元宝”(图 9－177)，以上四品，外表熟旧，色泽自然为3、40 年代的伪品，虽外观形似但文字不能协调一致，仔细分辨即可揭穿其庐山真面。

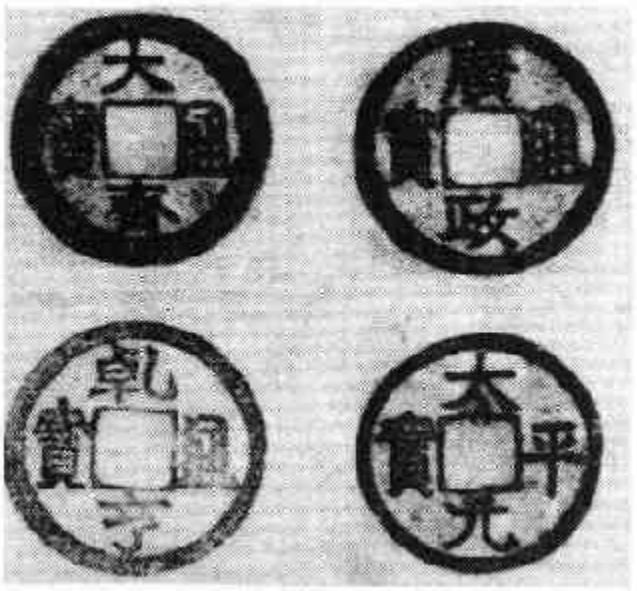


图 9－177

“咸丰重宝”(图 9－178)，宝河局当五十铁钱，此钱是用宝源局当五十大钱将背满文  字改为  字。为近年所铸，现大量充斥市场，其手法及铸造技术已属拙劣不堪了。

雕模翻铸法　此种方法是在找不到珍品原钱的情况下，利用木、牙、软石等，按照谱录上的形状摹刻母钱来铸造伪钱的方法。

“梁充钭五十二当守”(图 9－179)，列国布币。此布币制作粗劣，文字毫无列国风格，将方首变为圆首，又加穿孔，已近似臆造，制造者毫无钱币知识，为早年泉学未普及时所为。

“节墨之法化”(图 9－180)，五字齐刀。此亦为早年伪做，摹仿能力较强，刀身边缘带有毛刺，环部有铸口流铜，一切符合齐刀形制，作伪者有一定的泉学水平。虽然着意摹仿但假的终归不能成真。该伪品铸造时用砂较细，但仔细观察仍可发现砂痕，不似列国泥、石范所铸，其文字亦有做作之感，尤其背面文字浮浅漫漶不似

自然磨损。最大的缺点是：整体刀身较小，环部肉窄，不似五字刀而有三字齐刀之风。此类伪品已不多见。



图 9－178

“一刀平五千”(图 9－181)，“壮布七百”(图 9－182)，此两种莽钱毋庸多说，一望而知其为伪品，亦为早年伪做，毫无“钱绝”风韵。

“庆元通宝”背“庆元元年夏·改铸此号钱·勅五十料”(图 9－

183)，大钱。据说该钱仅见一例，为清代鲍康藏品。此伪品文字与谱所载不同，铸造浮浅，红铜所铸钱体厚重，亦为旧伪，已不多见，现充斥市场的是80年代初所铸。



图9-179

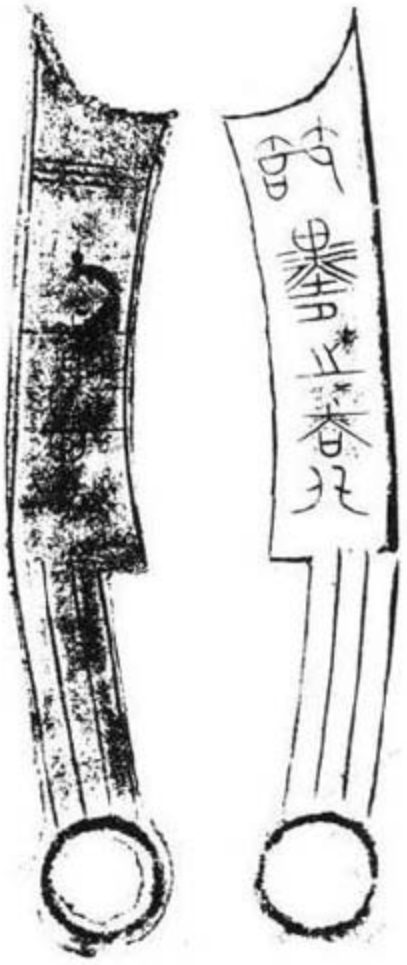


图9-180

“太平天国”背“圣宝”(图9-184)，镇库大钱。此钱是80年代初河北省新城县所铸，黄铜质，钱体较薄。是利用《历代古钱图说》之图摹刻，因原图背文不清，以致“宝”字中的“尔”字缺左下一撇，正面“天”字第四笔明显走刀，崩掉一块形成缺口，据说铸了几百枚业已流向全国各地。近年来大量出现的伪品是利用该钱再次翻铸，其钱体不但缩小而且面文“天”字亦无残笔。

改刻法　改刻是利用一般钱币上的流铜或文字上的某些缺陷，改刻为稀有钱币的文字，或将较厚的钱币磨去原有钱文添刻文字、记号、星、月等。

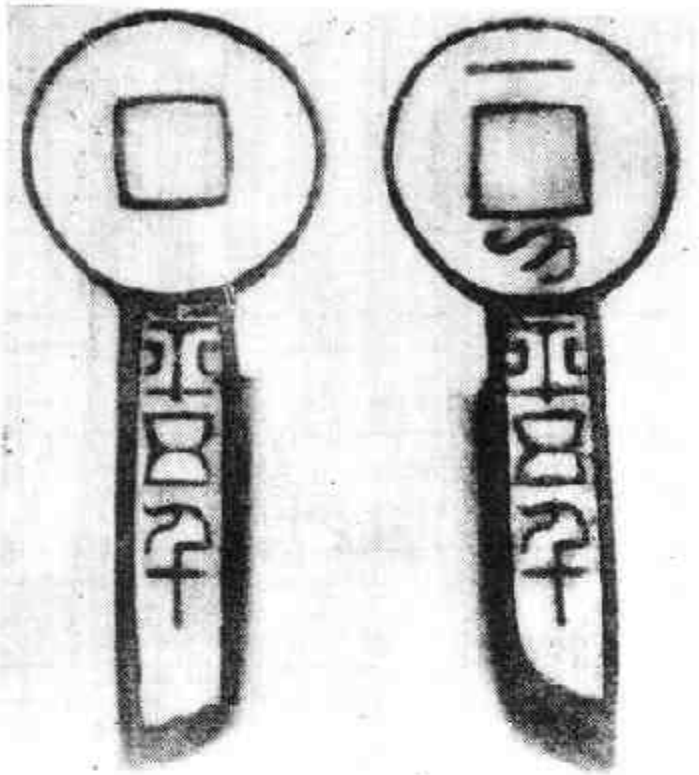


图 9－181



图 9－182

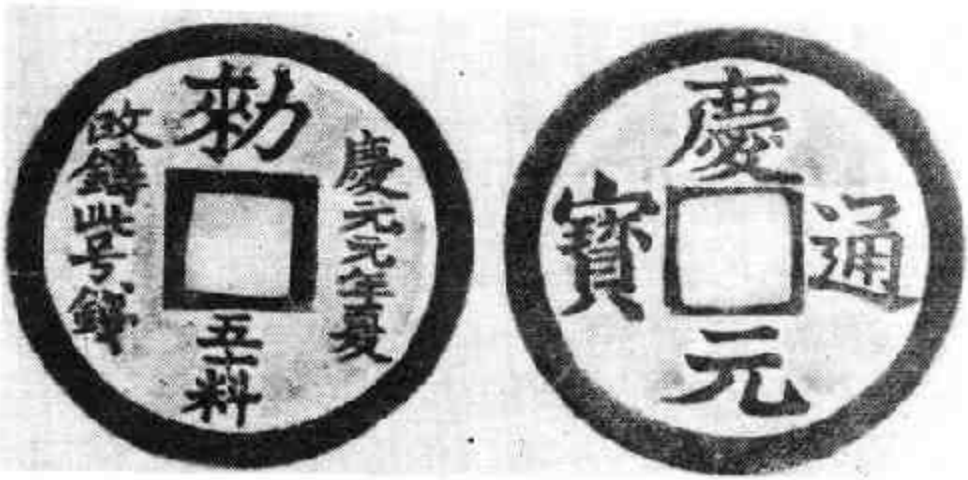


图 9－183

“四铢”面穿上下各一星(图 9－185)，据记载南朝宋文帝铸四铢钱重如其文。此钱体形较大，为汉五铢改刻，其面上下两星勉强刻出漫漶不清。按面双星四铢钱早年并非大珍，此为今伪。

“天成元宝”(图 9－186)，后唐明宗天成年铸，传世较稀。此伪

品“天成”二字为改刻，对这样的伪品首先看其字体，按规律钱币上的文字在流通过程中，其磨损程度应该一致，该钱“天成”二字清晰而“元宝”二字漫漶不清。真品“天成元宝”其元字第二横末端向上右挑且光背无饰，该伪品元字无上述特点，钱背穿下有一俯月纹。似为“乾元重宝”小钱改刻。

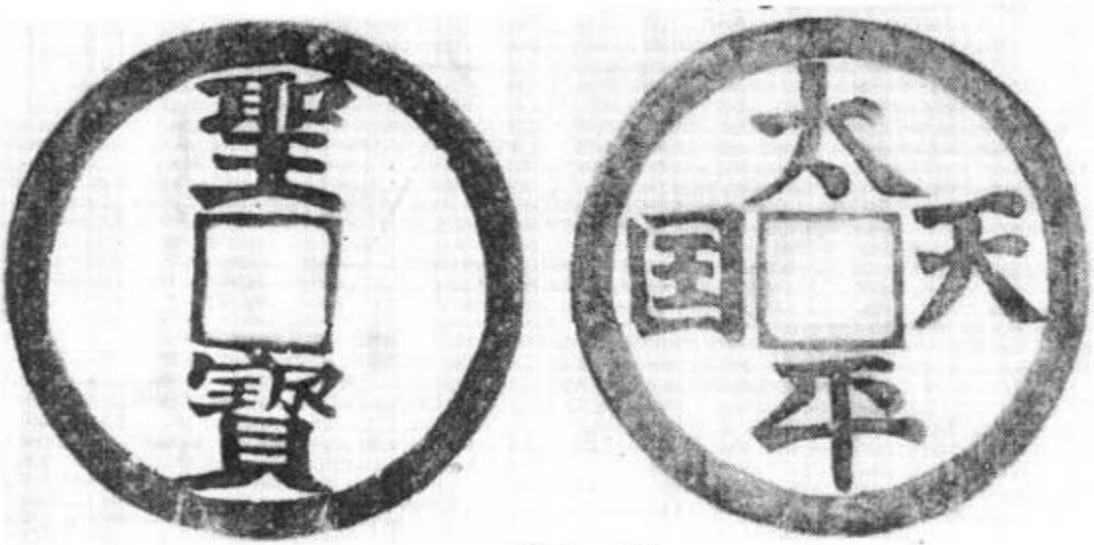


图 9－184



图 9－185





图 9－186

“皇祐元宝”(图 9－187)，此号钱已发现多种拓图，但经诸泉界名家多年考证北宋“皇祐”年未铸“皇祐元宝”钱，诸谱所载均为臆造。此品为一般宋钱改刻，尤其“祐”字因原字笔画所限竟刻成了“枯”字，已属拙劣。

“乾元重宝”背“东国”(图 9－188)，此为朝鲜古钱，其铸行年代相当于我国北宋咸平年间，有铜铁两种传世俱稀。此伪品为唐“乾元重宝”刻去“元”字左挑，将背面磨平刻出内外郭及“东国”二字，观察此钱面背文字不统一，背文有严重的刻痕，“国”字上画接

内郭，其径大于真品，钱体较薄。此类伪品较少见。



图 9－187

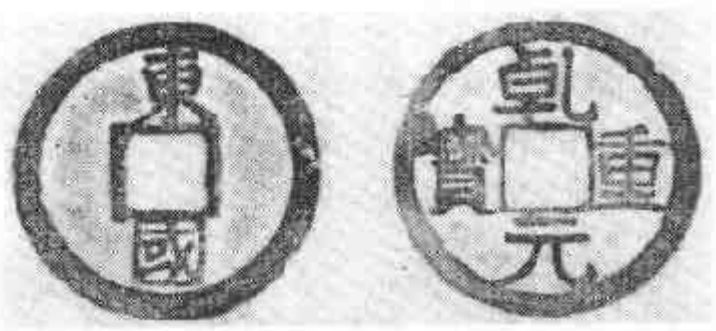


图 9－188

雕刻法　此类方法有两种做法，一是利用普通品相较好的钱币加以雕刻，冒充雕母（有时也改动笔画）。二是用铜块照谱录上的稀有品整体雕刻。

“咸丰重宝”宝泉局当十钱（图 9－189），原为一枚普通钱，经整体雕刻修整，将一般“宝”字改刻成“珍”字宝，成为伪铁母钱。此伪品钱体薄，文字雕刻浮浅呆滞。无真品雕母的钱体厚重字迹深峻挺拔的特点。

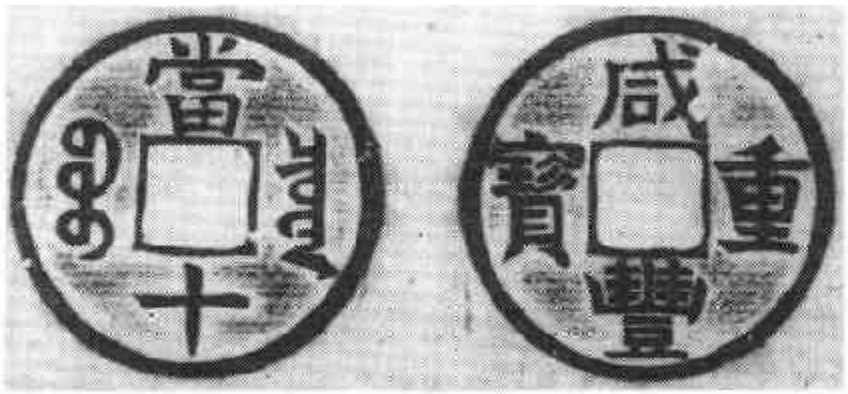


图 9－189

“咸丰元宝”叶尔羌局当百大钱（图 9－190），此钱是按《古钱大辞典》上编补遗第四一九页拓图摹刻，其方法是将拓图附于铜板上，用尖细工具沿文字及内外郭边缘冲点出轮廓，再沿线雕刻。刻钱文字边缘尚存未刻除的点线，由于原因不清，作伪者不谙钱文，故将原图之缺点照刻不误，因而露了马脚。

挖补法　此种方法是用普通钱币挖掉某些文字，再补上稀有钱币的文字，因大多用同时期的钱币挖补故有时几可乱真，不易分辨。

“重和通宝”（图 9－191），此钱为“政和通宝挖去“政”字补上后做的“重”字，便成了珍品。辨别这样的伪品首先应注意文字与真品是否有异，再看四字是否统一，如有疑问可用针扎所怀疑文字的根部，如是真品针扎不进，如为贴补锡焊者针不但可扎入并可站立不倒。这种伪品现今市场颇多。

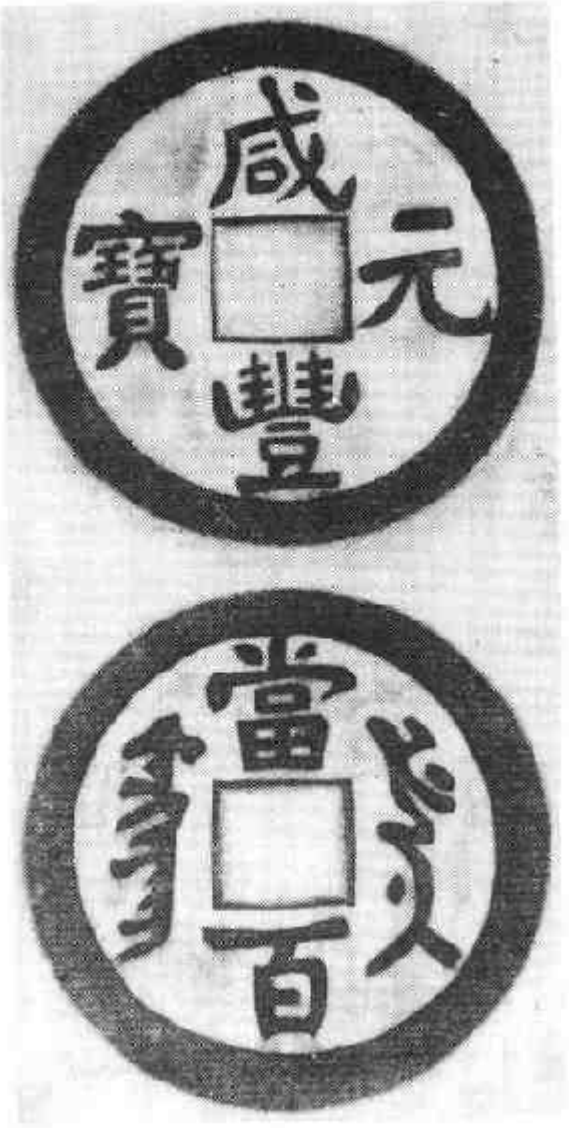


图 9－190

拼合法　此做法亦有两种，一种是取两枚钱币各一半拼粘在一起，如取五铢钱的两个带有铢字的一半拼粘后成为“铢铢”。由于这种做法往往粘接不牢，稍加用力便成两半，加上收藏者鉴定水平的提高此种方法已不多见。

另一种方法是将两枚钱币的背面磨平磨薄，然后粘合在一起变成“合背”钱。这类伪品钱体较厚，外缘及内穿可发现粘合痕，轻轻一掷其声沉闷有裂声。近年来“合背”钱的作伪方法又有所改进，其法是将一枚钱的背面内



图 9－191

郭铲掉将地章磨平磨薄，再将另一枚钱的外郭去掉，磨薄，粘合在上一枚钱币的外郭以内，从外缘上看不到粘合的痕迹，而穿内可以看到，对这样的伪品要倍加注意。

打制拼合法　此法是用两片薄铜片（大多为紫铜），一片打制面文，一片打制背文然后粘合在一起或用锡焊，在中空的也有注入铅锡以增加重量。早年曾见过“空首布”“共屯赤金”及用铅皮打制的汉文“天聪之宝”大钱（臆造品）。因这种做法所作的伪品很容易识别，只要轻轻一敲其声如鼓，稍有鉴别能力的藏者即知其为伪品，故这种伪品今已绝迹。

腐蚀法　此种腐蚀法不是上文所述的做锈法，而是腐蚀钱文法。早年用于制作布币，其法是先用铜片剪成布币形状，再用蜡液写上钱文，然后浸入强酸中腐蚀，有蜡的地方保留不变，无蜡处被腐蚀变薄使文字突出，据说当年用此法者深知布币文字特点，故制作颇精足以乱真。其主要缺点是铜质有韧性，不易折断。近年来亦有用此法做方孔钱的，其做法亦有改进，据说是用现代化学制剂“感光胶”制作，因其技术保密故不得而知，所做伪品几可乱真。

臆造品　是凭臆想而造的根本不存在的品类，它主要满足一些无知的配套者及附庸风雅的猎奇者。

如上述“皇祐元宝”当年原本未铸，在集币中即少此年号钱，而热衷于配套者妄想将年号钱配齐，不惜重金不顾史实到处求购，故臆造者便备下奇品等其上钩。

“有巢通宝”（图 9－192），有巢氏为中国上古时代的传说人物，当时既无商品交换又无冶炼技术，何以铸有方孔圆钱。亦曾见“盘古通宝”。

方形方孔钱，红铜质，文字漫漶不清，不明何种字体，有人释为“宜田宜屯四宝”，不明其义，见于清李佐贤《古泉汇》中，纯属臆造。（图 9－193）

“长庆通宝”（图 9－194），“长庆”为唐穆宗李恒年号，当时流

通“开元通宝”及“乾元重宝”等，尚无改元铸钱之惯例。观此钱“长庆”二字为楷书，明显大于隶书的“通宝”二字，当为“开元通宝”改字翻铸，实为臆造。



图 9－192

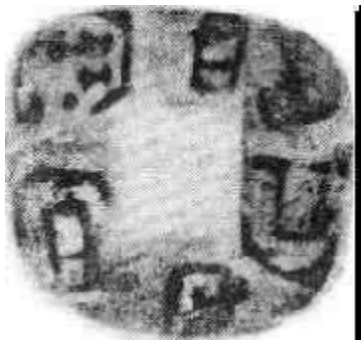


图 9－193

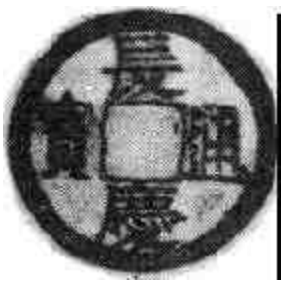


图 9－194

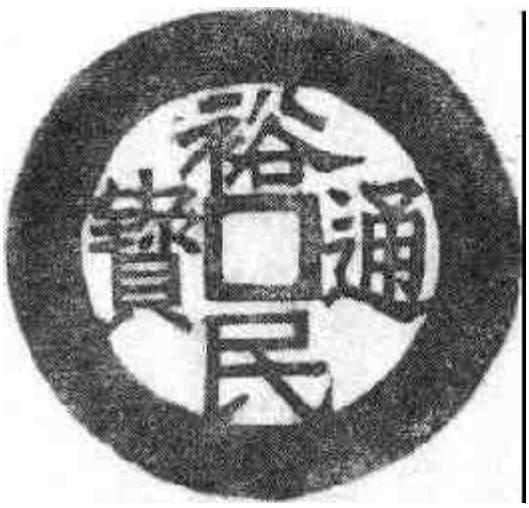




图 9－195

“裕民通宝”背工·壹两大钱（图 9－195），丁福保《古钱大辞典》中称其为伪品，其实伪品的概念是仿铸真品，而根本不存在真品所凭空捏造的为臆造品。“裕民”为清初藩王耿精忠的年号，当年反清起兵后铸有“裕民通宝”小平钱，当二钱背穿右“一分”，当十钱背“壹钱”及“浙壹钱”。而背工·壹两大钱[redacted]臆造，近年亦有此类的翻铸品。

“光绪通宝”背满文 ᠪᠣᠣ ᠵᠠᠰᠠᠭ (宝晋)大钱(图 9－196)，据说此类大钱曾见有光背者，此类大钱即上文所述的打制拼合法所制，质为紫铜中空灌铅，当为臆造品。80 年代末山西省钱币学会编著《山西钱币》时未予收录。早年津门某君曾持有一枚，故有幸得以留拓并细审多日，实为臆造品，而近年某泉界名家，在临终之时竟言其为“宝津”局机制夹心样币，已近乎奇谈。现附“宝津”局机制小平“光绪通宝”拓图(图 9－197)以示对照，关于该品证论问题笔者当另撰文。



图 9－196



图 9－197

第十二节　钱币学专用词汇

古钱币　是指古代各个时期遗留下来的各种流通货币，有金、银、铜、铁、铅、锡等材质，又称为“古化”、“古泉”、“古币”、“古钱”。

钱币学　以退出流通领域的历代钱币为主，依据各类钱币实物的形制、图案、文字、体积、重量、质地，以及制做等方面数据来进行综合性的鉴定考证的学术性研究即称为“钱币学”，亦可称为“古钱学”或“古泉学”。

贝化　是现今认为最古老的货币，最初为海洋中贝类动物的外壳。后又出现了仿制品，如“石贝”、“玉贝”、“骨贝”、“珧贝”、“陶贝”、“金贝”、“银贝”、“铜贝”、“铅贝”、“包金铜贝”、“贴金铜贝”等。

布化　亦称“布币”、“铲币”。它是从农具“镈”演化而来，因“布”与“镈”为同声假借，故将铲形币称为“布币”。布币有两大类即“空首布”和“平首布”，空首布又分“平肩平足”、“平肩弧足”、“斜肩弧足”、“耸肩尖足”等。平首布又分“方足布”、“尖足布”、“圆足布”、“锐角布”、“三孔布”等。

刀化　亦称“刀币”。是由古代工具“削”演化而来，有齐刀、明刀、尖首刀、针首刀、直刀等。

圜钱　又称“圆金”、“圆钱”、“环钱”，其形状为圆形，中央有[illegible]

方孔圆钱　又称“方孔钱”，[illegible]

国时代，至秦统一货币为“半两”后趋于定型，在我国铸行两千余年。

宝货制　为西汉末年王莽篡汉建立新朝所颁布的货币制度。他把早已退出货币行列的“龟甲”、“贝壳”重新作为货币发行，制定了以“五物”（金、银、龟、贝、铜），“六名”（金货、银货、龟宝、贝货、布货、泉货），二十八品（金货一品，银货二品，龟货四品，贝货五品，布货十品，泉货六品）为主的“宝货制”。

钱钞制　为清代咸丰年间发行大钱及银票（户部官票）和钱钞（大清宝钞）以代银两和制钱的制度，是搜刮民财的一种手段，它和王莽的“宝货制”一样是中国货币史上两次最混乱的时期。

平钱　亦称小平、当一钱。古代钱币以枚为计量单位，一枚钱币行使它本身的交换职能即为平钱。一般直径在2.5厘米左右。

大钱　一般指当十以上的钱币。即一枚钱币稍增加体积后行使若干平钱的职能，有当十钱、当五十、当百、当千等。在大钱和平钱之间还有当二钱、当三钱及当五钱。“当”也可称为“折”。大钱属于不等价的虚值钱。

官铸钱　是指政府货币发行部门所铸的法定货币。最早为汉武帝元鼎四年（前113年）所铸上林三官五铢钱。

私铸钱　是与官铸钱相对而言，是非官方的民间自铸钱。最初的私铸钱是经政府允许的，如汉初因秦钱太重令民铸荚钱，汉文帝更铸四铢半两，除盗铸令，使民放铸。这说明在当时民间可按政府颁布的货币标准自铸钱币，这种私铸钱与官铸钱无甚区别。

盗铸钱　[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

铸，形同榆树的果实，薄小过甚，致使物价飞涨。

白钱 亦称“五铢白钱”。是隋朝恢复五铢钱制初期所铸，其铜质细腻白亮故尔得名。

隋朝铸有两种“五铢”钱，一为青铜铸造，主要区别是青铜钱“五”字交笔处为直笔，而白铜钱“五”字交笔处笔划弯曲。再一处区别于其它五铢钱的特点是“五”字左旁穿孔处有一竖划。

夹锡钱 一说为铜钱在铸造过程中加入大量铅锡以降低成本，是剥削人民的手段。一说为宋朝铸铁钱时加入铅锡，防止北方少数民族政权利用铁钱打造兵器，因铁内加入铅锡变得脆弱易碎，做不成兵器。

祖钱 祖钱是国家铸币机构向皇帝呈请定式的“钱样”，有别于“样钱”，通常用象牙、玉石等材料雕刻而成。

雕母 在祖钱呈请定式后，用铜或铅照祖钱之式雕刻而成，其用途为翻铸母钱。

母钱 是用雕母为模所铸，用来铸造流通货币。

兄弟钱 是在铸成的流通货币中挑选字迹清楚轮廓精整的钱币，用它做为钱模所铸出的钱币称“兄弟钱”。这种钱币较一般流通钱币薄小，字迹漫漶。多见于宋钱。

钱范 是指用来铸造钱币所制作的模具。在不同的历史时期用不同的材质，有石范、泥范、陶范、铜范、铁范、铅范等。

祖范 是用来铸造“母范”的最初阴文钱范。它是用泥土制作的，经烘干后将铜液浇入范中，所铸成的成品为母范。

母范 是由祖范铸造而成，其作用为用来翻制子范。其币模为阳文。有铜、铁、铅等。

子范 是用泥土在母范上翻制而成，范中币模为阴文，用来直接浇铸钱币，大多钱成范即毁坏。

合背钱 在一枚钱币上，两面为同样的文字，如同两枚钱币

的背部合在一起，所以称为“合背钱”。

合面钱 与合背钱相反，是在同一枚钱币的两面均为钱币的背面，如同两枚钱币的正面合在一起，所以称为“合面钱”。无论“合背”与“合面”，均为铸造时失误所造成，即是俗称的“错范”。与货币流通价值无关。

钱面 是指钱币的正面，也就是钱币上铸有年号、国号及主要表明本身主题文字的一面。

钱背 是指钱币的背面，亦称“背”、“幕”、“缦”。有时铸有辅助性文字；无文字者称为“光背”、“光幕”或“素背”。

穿 钱币中央的孔称为“穿”，亦称“孔”、“穿孔”、“好”等。圆形的称“圆穿”，方形的称“方穿”，另有不规则的如“龟甲穿”、“八角穿”、“菱花穿”等。

郭 是指钱币边缘的隆起部位，在钱币外缘的称“外郭”、“边郭”，在钱币穿孔四周的称“内郭”、“穿郭”、“好郭”等。亦称为“廓”。

肉 钱币外郭和内郭之间的钱体部分称为“肉”，亦称“地张”或“地章”。

双郭 是指钱币的“郭”为两层，在外郭的称为“重轮”或“重棱”。在内郭的称为“重好”、“重函”等。

决文 是指钱币内郭向外延伸的角线。一般不长于1毫米，有“单决”、“双决”和“四决”，单、双决在穿上角的为上决，穿下角的为下决。又有面决文和背决文等。

四出文 是指在四决文的基础上，其线延伸至外郭的称为“四出文”。在历代钱币上仅见于钱背。钱面带有“四出文”者均非流通钱。

锈钱 是指钱币在地下埋藏过程中，接触地下水分、氧气及土壤中所含有的各种化学元素而形成的附着于钱币表面的氧化

层，俗称“钱锈”。由于所接触的化学元素不同，故形成的锈色也不同，有“绿锈”、“红锈”、“蓝锈”等。

生坑　是指新近挖掘出土的，未经任何加工处理，带有土锈的钱币。

老生坑　虽然表面光洁，但一望而知其为早年出土，经人多年磨擦使锈色熟旧，亦称“熟坑”。

水银古　在钱币表面有一层白亮中带有一些青黑色的光泽，早年认为是在墓葬中与水银接触所形成，故又称“水银沁”。但近年研究发现，系当年铸造钱币时因材质的原因而形成的氧化层。

钱文　是指钱币上横铸的文字，正面的文字称“面文”、背面的文字称“背文”。

直读　是指钱币上文字的读法顺序为上、下、右、左，也称“顺读”或“对读”。

旋读　是指钱文顺序为上、右、下、左旋转而读，故称“旋读”。

横读　只限于两字钱文的钱币，其顺序为从右至左横读，如“半两”、“五铢”等。

第十章　印玺鉴赏

印章艺术是我国独具特色的传统艺术之一。它把我国书法艺术中粗、细、曲、直的线条形意，和绘画艺术中虚、实、顾、盼的构图章法，通过铸、凿、琢、刻等手段，有机地结合起来，表现在一方印中，给人以美的享受。

印章艺术历史悠久。春秋战国时期，印章已做为权力的象征和取信的实物，在士大夫阶层普遍应用。到了汉代，印章的制作已达到鼎盛时期，其应用范围更加广泛。南北朝时，由于纸张的普及，取代了木竹书简，印泥逐渐演化为印色，印体也逐步增大。唐以后，文人用印日渐考究，元代王冕首创以花乳石自己治印，当时文人则自篆印稿，命匠人按稿刻制。明代中叶，文人治印之风大盛，出现了文彭、何震等治印大家，促使艺术印章与实用印章正式分道扬镳。此后，印人辈出，文人治印出现了流派纷呈的繁荣局面。

刻字匠人依然只注重印章的实用效果，讲求技术上的工细耐用。他们的作品，仍作为权力的象征或取信的实物，在今天被普遍应用着。

对于印章艺术的探讨，宋元以降逐渐形成一门学问。明清时期，此风大盛。随着考古学的日臻完善，印学理论也随之不断深入，涌现出甘旸、朱简、陈克恕等印学理论家。近代罗振玉、罗福颐父子，更以传世古玺印为据，对古印章的发展，做出了精辟的阐述。

本章拟从印章发展的不同阶段，借鉴前人之研究成果，沿历史朝代加以介绍。纰漏之处敬祈方家批评指正。

第一节　印章的起源

对于印章的起源，多数学者认为，印章起源于我国历史上的春秋、战国时期。《左传·襄公二十九年》载："季武子取卞，使公冶问玺书，追而与之。"玺书，即用玺印封缄的文书。说明了在公元前544年，印章已被作为权力的凭证，封缄文书以取信于人了。历年出土的大量实物证明：最早出现的印章是战国时期的古玺，但追根溯源，早在距今三千多年前的商朝，已出现了制作陶器、铜器的文字范母。如：河南安阳出土的"从"字印陶（图 10－1）；商代青铜器铭文中的文字族徽等。这些范母已具备了印章的雏形，只是其用途，仅限于陶器、铜器上铭文的印制。

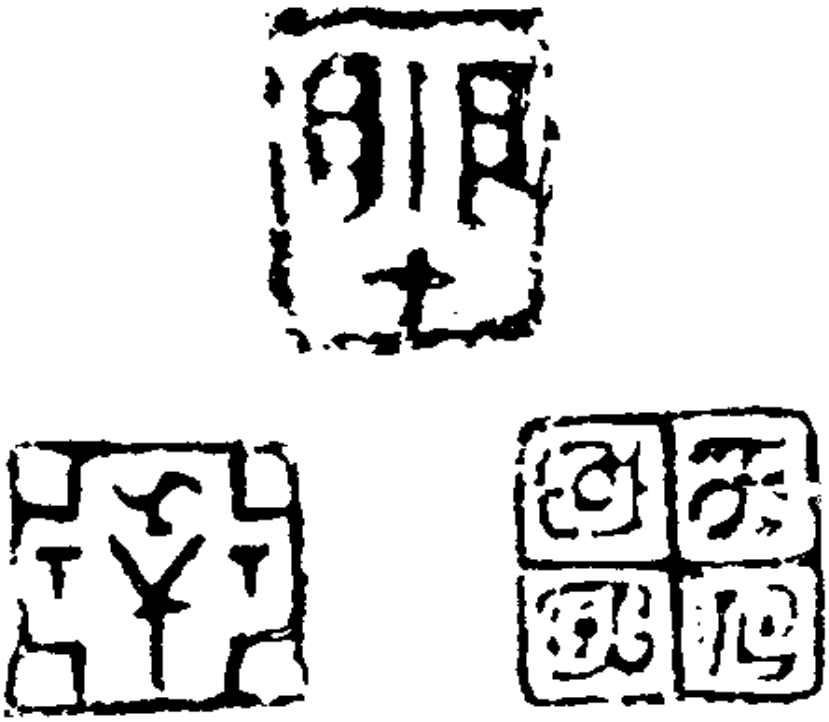
至于《双剑誃古器物图录》（于省吾著）中所载安阳殷墟出土的三件铜玺（图 10－1），有些书籍已将其作为"印章起源于殷商说"的实物依据，而此三件器物，也的确类似古玺。但历年来，经过多次发掘，安阳殷商文化层中再未发现任何玺印，因而，只能暂定其为陶器或铜器的范母，以待出土力证。

现存的传世古玺，均非科学地发掘出土之物。因而，亦无法科学地确定其年代。而经过科学地发掘出的古玺，均为战国玺印。迄今未能证实某印确为春秋时物，但季武子取卞故事，又证实春秋时确有玺印应用。因此，现存传世的古玺印中，极可能混有春秋玺印，但因无确切证据，只好暂时存疑以待来者。

综上所述，印章起源的上限，只能根据出土实物，定在我国历史上的战国时期。



河南安阳出土的“从”字印陶



河南安阳出土的三件殷商时古玺

图 10－1

第二节　印章的名称

印章的名称，从战国至清代，随着历史的沿革和朝代的更迭，也在不断地发展，不断地变化着。各朝对官印的称谓，主要取决于封建帝王本身的好恶。在因袭前朝称谓的前提下，有恶其音以更名

者，也有因避名讳而改制者。

一、玺

秦以前，上至天子，下至臣民，无论尊卑，官、私用印皆称“玺”。当时写作  加上金旁或土旁作  。这与用青铜制作，钤印在泥上，即用金、用土作材质有关。当时印章之所以称作“玺”，是取“徙”字谐音而得。《尔雅·释名》载：“玺，徙也，封物使可转徙而不可发也。”意思是说：“玺即徙，是迁移的意思，将书信或实物封缄起来，让它转移、传递，中途不准拆看。”

战国玺中有“玺”、“之玺”、“信玺”、“私玺”等称谓。（图 10－2）

秦以后，“玺”成了专用名词，被皇帝、皇家所独占，胆敢僭越者，视为叛逆治罪。此后，代代相因，垄断了两千余年。



司马畋玺



连尹之玺



右选文帛信玺



皇后之玺



淮阳王玺



有私玺

图 10－2　玺

二、印

秦始皇兼并六国，大权独揽，实行了一系列改革措施。他规定

“玺”为皇帝、皇室专用，臣民们用印称“印”、称“章”，不得僭越。此后，“印章”这一称谓历代相因，沿用至今。

“印”，甲骨文中就有，是会意字。左边是一“爪”形，右边一人作跪拜状。本意是“抑、按”即以手按人，使之跪拜，引申为手模足印之“印”，继而又引申为印信之“印”。《尔雅·释名》中载：“印，信也，所以封物为信验也。”意思是说：“印是信物，用来封缄物品，作为验收的凭证。”在晚周的“毛公鼎”、春秋的“曾伯匜”、战国的“信阳简”等古器物中，都曾出现过“印”字。传世古玺“工师之印”是古玺中出现“印”字的少数先例。秦以后则屡见不鲜。（图 10－3）



工师之印



织室令印



藉赐私印



郭意信印



刘奉印信

图 10－3　印

秦以后，官、私印中“印”字多见于印尾。有“印”、“之印”、“私印”、“信印”、“印信”、“专印”等称谓。

三、章

“章”也是秦代以后出现的印章名称。汉代的将军、都尉、太守

等掌兵权、约法度、纠检风化的官员用印多称“章”。如：“禽适将军章”、“雁门太守章”、“冀县子章”等，此外，还有“之章”、“印章”之称。如：“牙门将之章”、“琅玡相印章”、“校尉之印章”等。（图 10-4）



禽适（擒敌）将军章



雁门太守章



冀县子章



铜城护军章



牙门将之章



琅玡（琊）相印章

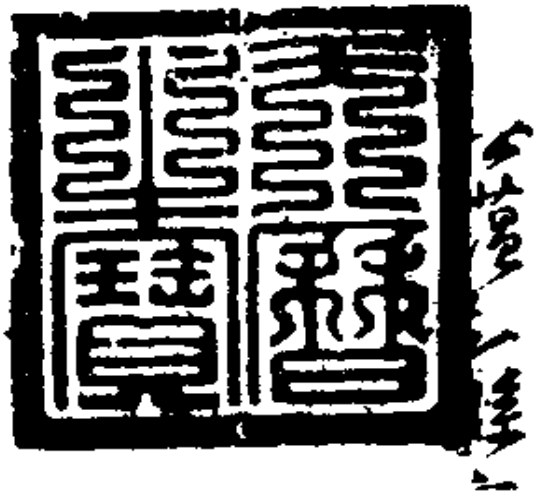


裨将军印章



校尉之印章

“死”，所以改“玺”为“宝”。唐中宗复位后，又改了过来。唐玄宗开元六年始，又将“玺”复改为“宝”。此后直至清代，帝王用印或称“玺”，或称“宝”。帝王死后，殉葬用印称“谥宝”。佛家、道家用印、印尾也用“宝”字，如：“佛法僧宝”，“道经师宝”等。（图 10－5）



天历之宝



嘉庆御览之宝



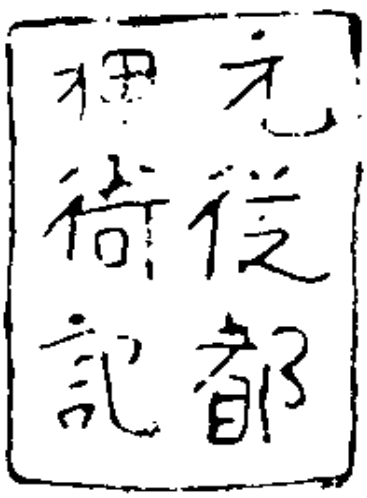
绢熙殿宝

图 10－5　宝

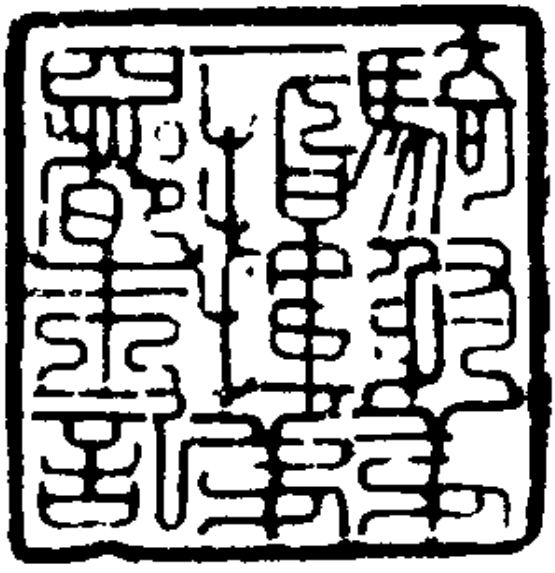
五、记、朱记

“记”在汉代是一种文书，也做为凭信使用。到了唐代，在印章中始见“记”的字样。五代时，又有“朱记”的称谓出现。如：“大毛村记”、“元从都押衙记”、“右笼宁州留后朱记”等印均为唐、五代时物。在宋、辽、金代的官、私印中，印尾用“记”或“朱记”者甚多。如：宋代“骑射第一指挥第捌都朱记”，辽代“安州缘都监朱记”，金代“招

贤铺马监记”、“葭州第一将俄儿悉利族巡检记”等。（图 10－6）



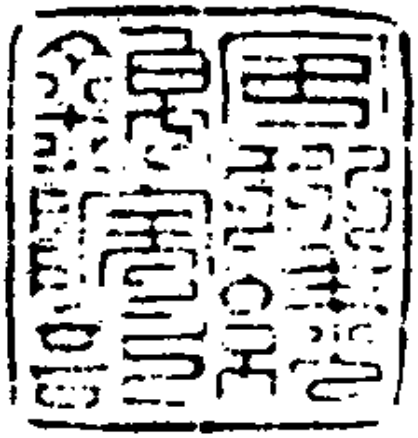
五代　元从都押衙记



宋　骑射第一指挥第四都朱记



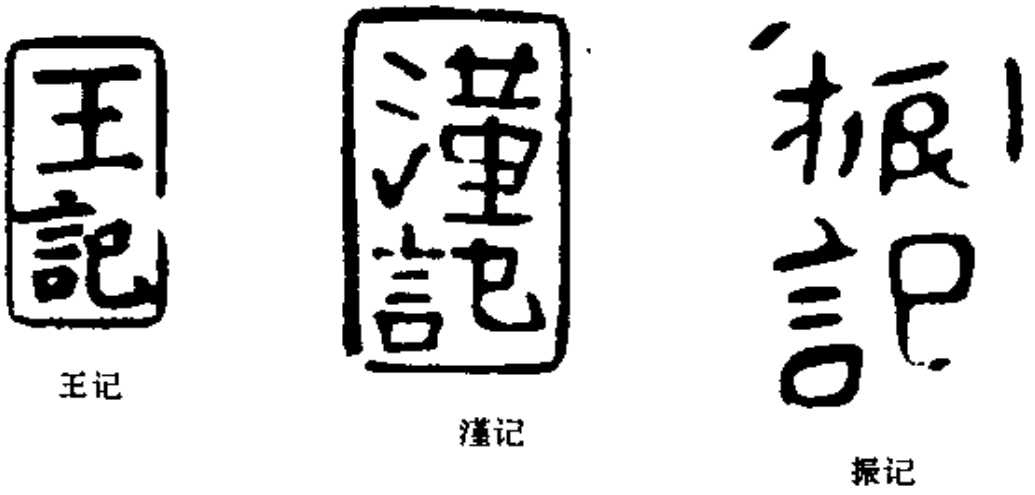
金　葭州第一将俄儿悉利族巡检记



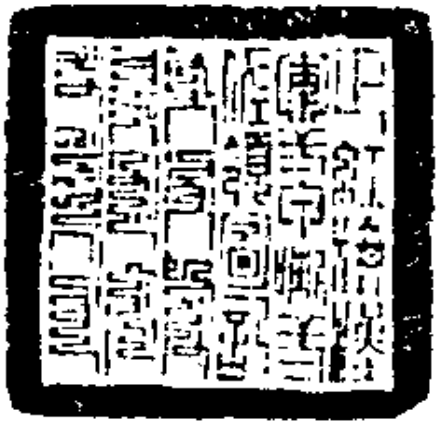
辽　安州绫锦院记

图 10－6　五代、宋、金、辽：记、朱记

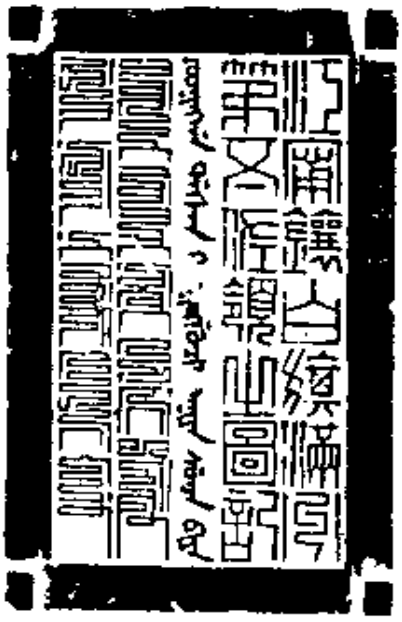
元、明押中，也多见“记”字。八思巴文[illegible]印中，也有“记”、“图记”之称，清代八旗佐领用印皆称“图记”。（图 10－7）



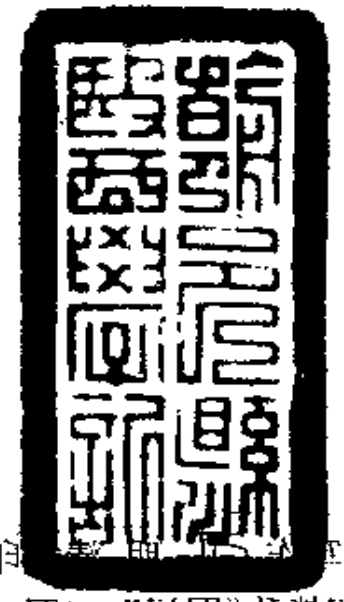
王记　　潼记　　振记



正红旗汉军一甲喇二佐领图记（清）
（原印之7／10）



江宁镶白旗
满州第五佐领之图记（清）



元、明、清官印中，也有"印"、"图记"之称。清代八旗佐领用印皆称"图记"（图 10－7）

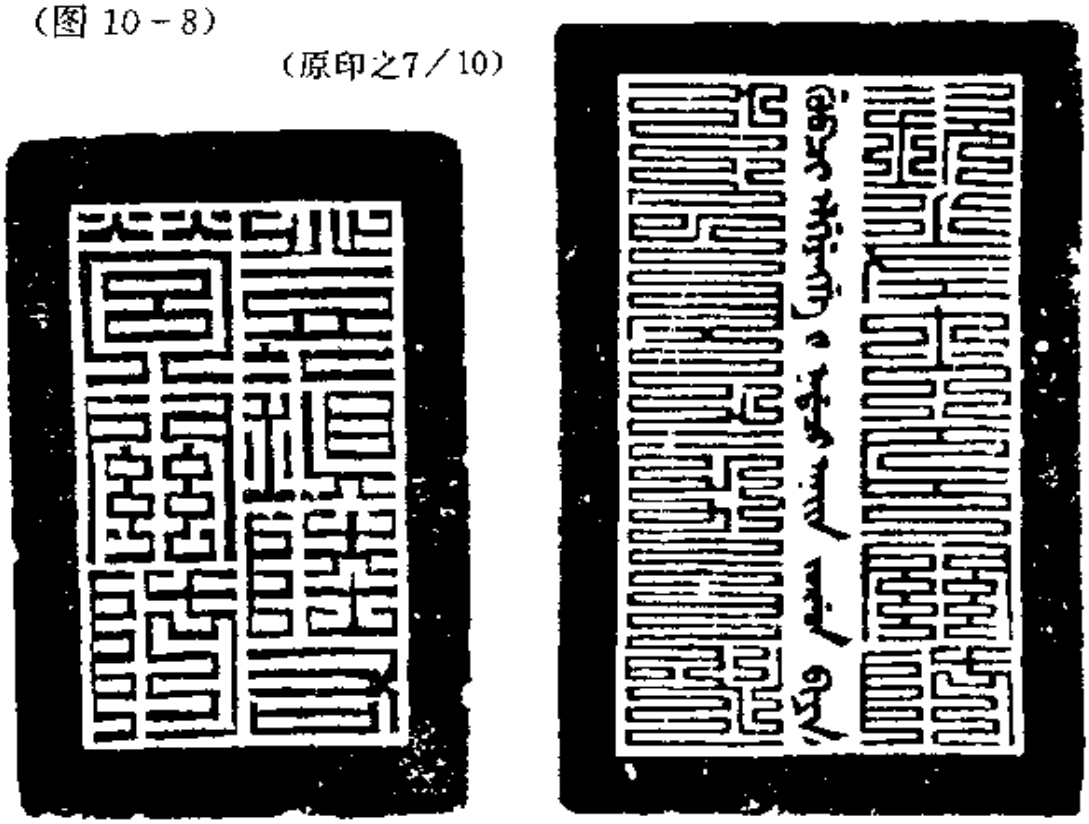
（原印之7／10）

图 10－7　元、明、清记

六、关防

“关防”本为关隘处用兵驻防之意。明初，因官场上经常发生以白纸预钤官印作弊事，因此，朱元璋下令用木制方形官印，中分为二，“用半印勘合行移关防”。后来，勘合之制废，而长方形的“关防”木印改为铜质，授与临时性特差官员，仍称其为“关防”。这种称谓一直延续至清代。如：“登镇陆右营关防”、“钦差大臣关防”等。（图 10－8）

（原印之7／10）

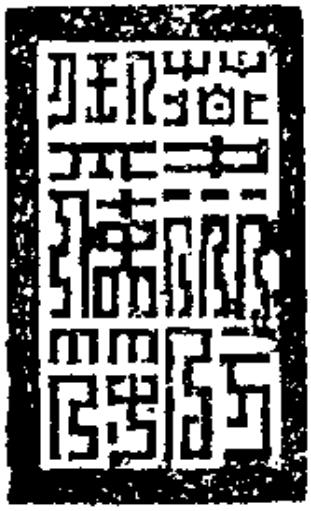


登镇陆右营关防 （明）　　钦差大臣关防 （清）

图 10－8　关防

七、符、契、信

明朝末年，农民起义军领袖李自成，继闯王高迎祥之后称“李闯王”。因避其父“印家”讳，颁给属下印鉴时，将“印”字改为“符”、“契”、“记”、“信”。《甲申传信录》中“记”、“信”误作“券”、“章”。罗福颐先生根据实物曾予以纠正。如：“夔州防御使符”、“辽州之契”，“通政司右参议之记”、“商洛防御使信”等。（图 10－9）



夔州防御使符



辽州之契

（原印之7／10）



商洛防御使信



通政司右参议之记

图 10－9　符、契、信

八、押

“押”本是在文书契约的末尾签名取信的一种形式。唐代韦陟用五花笺作书札，多令侍妾代笔，自己仅在书后签押。其字体盘屈似五朵云，时人竞相仿效，称“五云体”。唐以后，出现将押字铸于私印上，宋、元时极盛行，沿用至今。



宋代押



李戎(宋)



尹□押(宋)



花押(元)



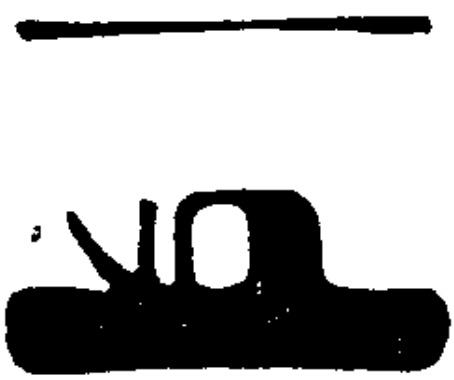
玉押(元)



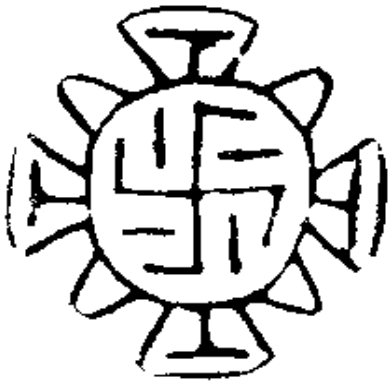
开(押)(元)

图 10－10－(1)　押

元代初期，蒙古族入主中原，其文字尚未定形。蒙古人、色目人为官者，大都不能以汉字书押，因而，命匠人用花纹图案制成私押以取信，称作“花押”。（图 10－10）



玉押（元）



花押（元）



谨封（明）

图 10－10－(2)　押

九、图书

前人曾有某氏图书印章，是收藏、鉴赏图书专用印。宋元以后，有人将“图书”二字用于私印，以讹传讹，“图书”也成了印章的代称。明清之际很为流行。（图 10－11）

十、戳记、戳子

戳，本来是用锐器刺物的动作，由此引伸到钤盖印章，因此，民间将印章俗称“戳记”“戳子”。钤盖印章俗称“打戳儿”。



上明图书



归远图书



秋壑图书

图 10-11　图书

第三节　印章的分类

印章的分类，历来没有规定的模式，由于角度不同，分法也各异。现举几种常见分法如下：

一、从宏观上分，可分为官印、私印和道教、佛教用印三种

官印又分为皇帝玺、皇族玺印、诸候王印、文官印、武将印、关防印、及颁发给各少数民族首领的官印等。

私印分为姓名印、合同印、闲文印、年号印、肖形印、花押等。

姓名印又分为姓印、名印、字号印、回文姓名印、穿带印（即两面印）、六面印、子母套印、姓押、名押等。

闲文印更是包罗万象，主要包括吉语印、成语印、收藏印、鉴赏印、斋馆印、籍贯印、诗文印、经历印等。

道、释等宗教用印也分公用印和私用印两种。公用印专指寺庙、道观做法事时所钤盖的，不含个人法号的印章。如："道经师宝"、"佛法僧宝"、"北极驱邪院印"等，"报恩寺藏经印"、"瓜沙州大经印"等也在公用印之列。私用印则专指出家人自用的私印，如："天上方丈老人"、"青霞子记"等。

二、从钤盖效果上分，可分为"朱文印"、"白文印"和"朱、白文相间印"三种

朱文印又称"阳文"印，即印文凸现于印面上的印章。

白文印又称"阴文"印，即印文凹陷于印面的印章。

朱、白文相间印，即在一方印中，印文一部分凸现于印面，一部分凹陷于印面的印章。这种印式始见于汉代，专门用于私印上，官印则不取。

三、从制做方法上分，可分为铸印、凿印两大类

铸印，即用金属溶汁浇铸于早已备好的模具内，直接成文的印章。这种印章制做从容，做工细致，造型精美，是规范的传统做法。

凿印，是在金属铸成的印坯上，或玉、石等材质磨成的印坯上，用利器雕凿成文的印章。这种印章被印界统称为"急就"章。鉴于它制做时间短暂、随意性强，雕凿时不加修饰，章法自然天成，多见于冲锋陷阵前被临时任命，仓促颁发的低级军官印，或不容精雕细作的殉葬用印。

四、从用途上分，主要分为实用印与殉葬印两种

实用印无论官印、私印，皆为生时所经常钤盖，或经常佩带者。

殉葬印则为亡故后专门用以殉葬之印。

五、从书体上分，可分为大篆印、小篆印、汉篆印、汉缪篆印、汉鸟虫篆印、隶书印、楷书印、九叠文印、楷书押、草书押，及契丹文印、女真文印、西夏文印、八思巴文印、满文印、阿拉伯文印、巴蜀象形文押等少数民族文字印

朱文铸印



张泓印信

白文凿印



振威将军章

朱白文相间印



郭 意



郭博德印

殉葬印



零陵太守章

象形文字



巴蜀文字印

图 10－12　印章的分类图例

六、宋元以降，从情趣上，又可分为流派印章与匠作印章两类

流派印章即文人们自己捉刀镌刻的私印。这种印章讲求用字

准确、严谨，章法排列疏密有致，刀法处理变化多端。文人治印注重气韵，能在方寸之间抒发作者的情感，以引起观者审美的共鸣。

匠作印章则绝对从实际需要出发，要求做工精细、质材坚固耐用，印文清晰，严守官方规定，这类印章多用于官印和作为一般信物的私用手章。

第四节　历代官印

一、春秋、战国官玺

春秋、战国时，官吏的任命，必以天子或各国国君所授玺印作为行使权力的凭信。这种玺印，就是官玺。

大量的传世或出土实物证明，春秋、战国官玺形制因国而异。地域上的差别，造成其形状、样式众多。官玺多数为正方形，也有长方形、曲尺形、长圆形、长条形、权形等各种形状的官玺。

官玺的印文，有朱文，也有白文；有带边框的，有无边框的；有田字界格的，也有横日字界格的；有边长近二寸的大玺，也有边长仅几分的小玺。（图 10－13）

春秋、战国官玺中所用的文字，都是当时流行于各国的大篆文字。这种字体近似于当时陶器或铜器上的铭文，因地域间的差异和民风的差别而写法不同。这种状况，从战国时期各国所使用的货币铭文上可见端倪。至今，仍有大量的古玺文字不能释出，给古文字研究者带来一定的困难。（图 10－14）

制造此类官玺的材质，有铜和玉石两种。至今尚未发现用其它材质制做当时的官玺者。其中白文官玺，无论铜玺或玉石玺，大都是用利器凿成的。而朱文官玺则是精心制模后，用铜水浇铸而成的。

春秋战国官玺的印纽，以鼻纽居多。这种鼻纽，纽孔较小，秦汉以后才逐渐增大。纽下多呈覆斗状，有的铸有层台。流行于当时燕



正方形
南门之玺



圆形　执关

小朱文官玺



阳州郁右□司马



曲尺形
尚□玺



权形　逋盦之玺



田字界格　计官之玺



横日字界格巨玺　大贾



长条形　外司□鍊

图 10－13　春秋、战国官玺



战国赵“晋化”刀币



战国楚“殊布当釿”布币



西周方鼎铭文



战国三晋“安阳”布币

图 10－14　西周金文和战国货币铭文



铜玺鼻纽



玉玺鼻纽





铜玺鼻纽





铜玺栈纽



铜玺栈纽

图 10－15　战国官玺印纽

国的朱文长条形官玺，其纽则呈长柄立柱形，柱顶为方形或多边形，柱身中部置“鼻”以备穿绶，这种纽式称为“杵纽”。（图 10－15）

由于春秋战国时，各国所实行的制度上的差异，使当时官玺的尺寸大小不一，印文的读法也无一定规矩可循。大多数春秋战国官玺都由右而左，由上而下顺读。有的则由左而右逆读，如：“上东门玺”。还有由左至右旋读者，如：“右将司马”的读法是由左至右“上下下上”旋读。（图 10－16）



上门
东玺



右马
将司

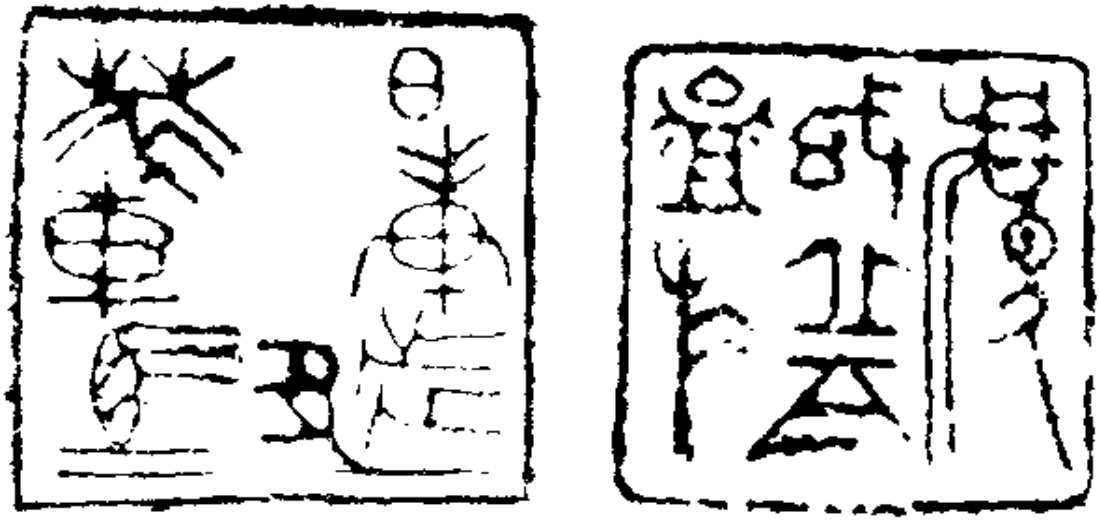
图 10－16　逆读和旋读官玺

春秋战国官玺在章法排列上，也无一定的格式。因而，布局参差活泼，字形大小穿插是古玺的一大特点，为后人的篆刻艺术创造，留下了一定的模式。

古代战争中，战马与战车是必不可少的基本装备。为了使战马在战场上不至混淆于敌骑，各方所饲战马的后股上，都被烙上本部的印迹，以便于识认。这种烙马玺即是烧热后烙马股的专用工具，其边长大都超过二寸。（图 10－17）

二、秦代官印

公元前 221 年，秦始皇兼并了齐、楚、燕、韩、赵、魏等六国，在中国历史上建立起第一个中央集权的帝制国家。他登帝位之后，在政治、文化等诸多方面进行了改革。他命大臣李斯、赵高、胡毋敬等将六国古文进行筛选、扬弃、最终形成“小篆”这一新的书体，并使之成为秦朝官方强化推行的唯一正规书体。这样，就使我国汉字向



日庚都萃车马　　□或丘□ □放

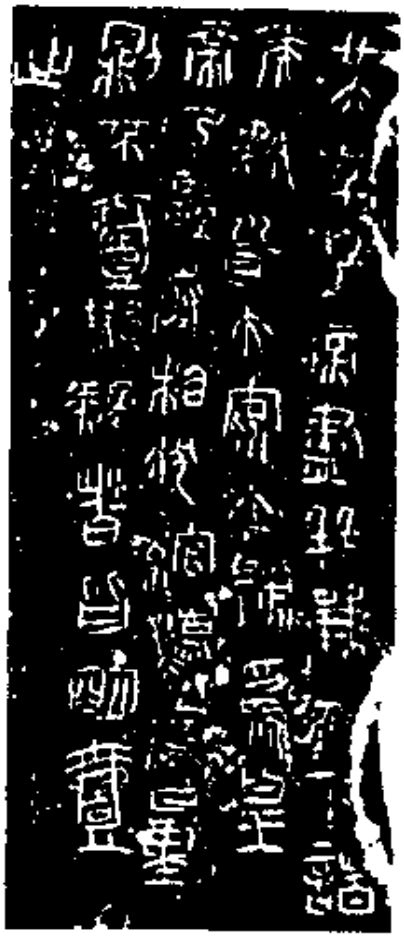
图 10-17　战国烙马印

规范化、系统化大大地迈进了一步。这种做法，给印制的改革从文字上奠定了有利的基础。

秦代官印中所使用的文字，是近乎于秦权、量、诏版上铭文的一种以小篆结构为主体，而字形略方的书体。这种书体当时被称之为“摹印篆”。其结体自然，线条流畅，自具一种美的面目。（图 10-18）

秦始皇对印章的制度，也作了大幅度的改革。在秦代官印中，“玺”字已被皇帝所垄断；臣民用印，称“印”、称“章”。玉质印章，也被皇帝所独占，皇帝以下任何人不得用玉制章、称“玺”。从而玉玺则成为古代帝王的“身份证”而流传至清末。“印章”这一专用名词也从此流传了下来。

秦代官印的印制规定，丞相以下文武官员，都由中央统一颁给一寸见方的铜制官印，以行使权力。这种官印的印面上，都设“田”字界格，将四个字的印文分隔开来。并且规定只用白文，不用朱文。地位卑下的官员，则颁给一种相当于半枚正方形官印的长方形印章。这种印章被称作“半通”印。半通印的印文一般只有两字，用“日”字界格分隔开来，也作白文印。



秦量拓片



秦诏版拓片

图 10－18　秦量、诏版拓片

秦代官印的印纽，以鼻纽、瓦纽居多，偶见蛇纽和兽纽。这时期鼻纽的纽孔，比战国时期鼻纽的纽孔相应增大了些。

秦印在制作上，大都是先用铜水浇制成印坯，再用利器凿上印文和界格。直接铸成的印章很少。

秦代官印的形制虽已固定，但其印文的读法却比较灵活，除由右至左，由上而下顺读者外，又有交叉读法和横读法。（图 10－19）

总之，秦朝在我国历史上首次成功地进行了印制改革。改革后的官印，无论从文字或纽制上都比战国官玺整齐、进步。特别是它对后世的影响，竟长达两千年之久，甚至到今天仍在沿用着。

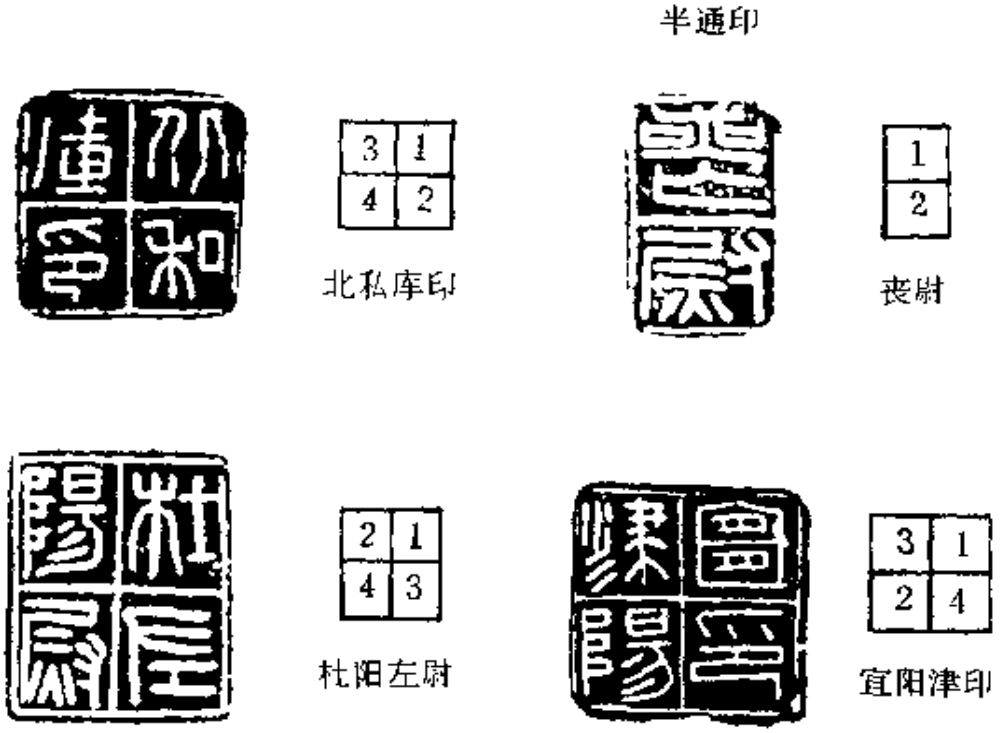


图 10－19　秦官印印文读法

三、汉代官印

公元前 206 年，汉高祖刘邦起兵灭秦继承帝位始，至公元 220 年，汉献帝刘协禅位于曹丕，前后享国四百余年，是为汉朝。此间，公元 9 年，王莽篡汉平帝位前，史称西汉；公元 25 年汉光武帝刘秀灭王莽后，史称东汉。两汉由于享国日久，遗留之文物也越多，仅印章一项就多达数万颗。

印章发展到汉代，可称达到我国印章史上的颠峰时期。这是由于汉代政治稳定，经济繁荣所决定的。当时的典章制度较前代完备，对官印的名称、质地、印纽，绶色等，按官阶的高低，制定出一系列规则，不得僭越。这时期的印人工匠继承了三代以来工艺方面的优良传统，在实际操作中积累下丰富的经验，因而，无论章法设计，或是雕凿技术，其聪明才干都能得到很好地发挥。另外，汉武帝时期，自董仲舒提出“罢黜百家、独尊儒术”这一方针之后，当时的学术气氛日渐浓厚，这就使我国古代的文化，向前迅猛地发展了一步，从而带动了文学、美学等各种学科都大幅度地向前迈进，直接

促使印章艺术也相应地得到升华。因而这时期的官印模式，为两千年印坛树立了千古楷模。明清以后的印人们莫不以汉印为宗，学习铸印的端庄朴厚，寓圆孕方的金石气韵；学习凿印的稳健挺劲，自然天成的泼辣情趣。汉印的章法构思，工而不板，富于变化，颇多匠心独运处，因而，在我国印章史上，汉印占有头等重要的地位。

西汉建国之初，其官印仍然因袭秦朝旧制，在寸方官印和半通印中，仍用白文，并用"田"字、"日"字界格将字隔开。但均为铸印，印文较秦印略粗，章法也较秦印工整。（图 10－20）



旃郎厨丞



代马丞印



都侯



留浦

图 10－20　汉初官印

汉代官印，均取白文，根据其笔画粗细可分为三种：

1. 汉满白文印

这种官印，都是做好印模，用铜水浇铸，直接铸成的。其白文线条丰满，一印之中几乎没有空处，给人以苍莽浑厚，如寒山积雪般的艺术感受。如"梁殿丞印"、"东郡守丞"等。这类官印在东汉时广为流行。（图 10－21）

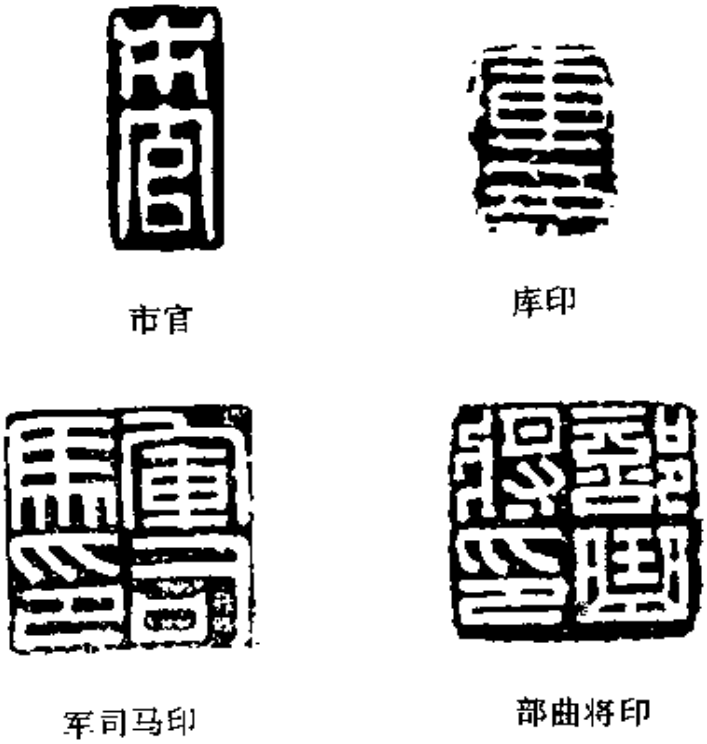


梁厩丞印　　雒(洛)阳令印　　东都守丞

图 10－21　汉满白文印

2. 汉中白文印

这种官印，大部分也是铸造而成，在汉官印中为数最多。其线条介于方、圆之间，非长期侵淫细细品味者，很难把握其韵味。其笔画粗细适中，构图平正方直，很少有越雷池者。这种官印两汉皆流行，差距不明显，只能从官职、地域沿革，或文字刻工上加以比较，才能辨别其年代的早晚。（图 10－22）



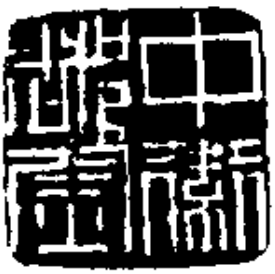
市官　　库印

军司马印　　部曲将印

图 10－22　汉中白文印

3. 汉细白文印

这种官印多为凿成，印文较浅，但最少拘束感，是当时匠人们得以发挥其创造性的艺术结晶。其线条劲健挺拔，章法自然，或正或欹灵活多样，最得现代印人们青睐。这种印章多见于两汉将军印及殉葬明器印。（图 10－23）



中卫都尉



部曲将印



内者令印



翳库

图 10－23　汉细白文印

汉武帝时，崇尚“阴阳五行说”，认为“汉居土德，土数五”。武帝太初元年，“更印章以五字”。凡不足五字者，以“之”、“印”、“章”等字补齐。不久，这种印式被四字逼边白文印章所取代。半通印也相应免去界格，并出现了三字以上的白文长方官印。（图 10－24）

汉官印的材质，与秦代一样，也是天子用玉，百官用铜。其纽制、绶色按官阶定制，相当严格。对此，《汉书·百官公卿表》、《汉旧仪》及孙星衍《汉旧仪补遗》中均有记载。例如：皇帝六玺，皆白玉螭



上将军印章



祈连将军章



校尉丞之印



鲁都乡



长信少府



上久农长



梁蓟农长

图 10－24　汉武帝时代官印

虎纽；皇太子黄金玺，龟纽；诸侯王黄金玺盭绶(盭 lì 音丽，绿色)；

丞相、相国、大司空、前后左右将军、列侯等皆金印龟纽紫绶；凡秩比二千石以上职官皆银印龟纽青绶；秩比六百石以上职官皆铜印鼻纽黑绶；秩比二百石以上职官皆铜印鼻纽黄绶。“绶”为印章上所系的丝带，绶的颜色根据官阶高低而定，不得僭越。从以上记载中可见印纽也分上、中、下三等。最高等为螭虎纽、中等为龟纽、下等为鼻纽。这种纽制一直沿用至南北朝时期。

汉官印中所用的文字，是继承秦代摹印篆的体式，笔画略有增减的方形简化篆书。其基本结构已成定式，根据印中章法需要，字形也随之变化，但万变不离其宗，仍然是小篆与隶书的综合体式。这种文字清代定其为“缪篆”，但与屈曲盘绕的缪篆仍有区别。罗福颐先生定其为“汉印文字”，今人称其为“汉篆”都较之“缪篆”准确。（缪篆形式见后章）

汉武帝以后，西汉五字官印已被逼边四字白文官印所取代，也偶见五、六字者。这种印式也一直流传到南北朝时期。（图 10－25）

新莽官印

两汉之间，王莽篡位，历时十四年，史称新莽时期。在此期间王莽改变了西汉部分制度，包括印制。他在位时所颁官印特征较明显，印文多为五字或超过五字的多字印。况且，其职官名称，也与汉官名大有出入。如：改太守为“大尹”、“卒正”，改御史为“执法”、改县令为县“宰”，并恢复了古时公、侯、伯、子、男五等爵制，又有“马丞”、“徒丞”等特殊官职名称。因此，新莽时期印章容易辨识。新莽官印中无论其文字、章法、纽制、印材等一如西汉，因此，在宏观上，新莽官印也被列入汉印的范畴之内。（图 10－26）

两汉的烙马印，较之古烙马玺从印文文字到章法格局都有所变化。两汉烙马印也为巨型方印；印纽也有一直庫以备装杆；印文也作朱文但非大篆，而用汉篆；印边有两边作双边者如“灵丘骑马”。也有无边者如“曲革”边长均在 6～7 厘米之间，给入以大气磅礴之势。（图 10－27）



大将长史



郎中户将



偏将军印



大鸿胪



骑都尉印



馆陶家丞

10－25　汉遍边白文官印



执法直二十二



奋武中士印



上符子家丞



纳言右命士中



扶恩相徒丞



汉氏文园宰

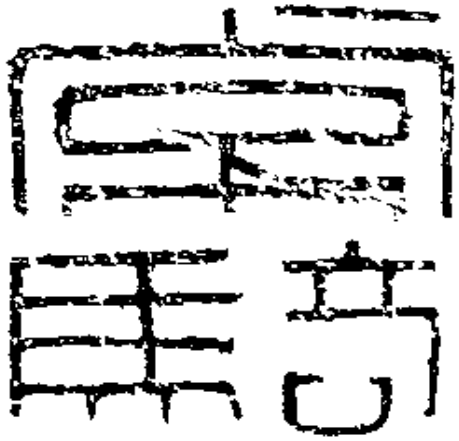


杨衡里附城家监之信_

图 10－26　新莽官印



曲革



常骑



郝骀



灵丘骑马

图 10－27　汉烙马印

四、三国官印

东汉献帝刘协于公元220年禅位于魏文帝曹丕。翌年，刘备称帝于成都，国号“蜀汉”。222年，孙权称帝于建业，国号“吴”。至此，三国鼎立局面形成，直至公元280年吴孙皓降晋，历时60年，史称三国时期。



广威将军章（魏）



丞相前将军校尉（魏）



讨虏司马（蜀）



武猛中郎将（蜀）



横江中郎将（吴）



照（昭）武将军长史（吴）

图 10－28　三国官印

三国官印，亦属汉印范畴。其文字，纽制材质，制作方法等均与汉印无太大区别。三国官印印文日渐草率，章法上气韵也较汉印单薄。三国时职官名称，原则上虽仍承袭汉制，但也有新设置者，如魏

“广威将军”、蜀汉“讨虏将军”、吴“横江将军”等。三国时期所铸官印，印坯均较汉印厚重，纽式亦见粗笨，制造也较汉印粗糙。三国官印背面之龟纽，背平颈长，而汉代龟纽则背高颈短。这一点也是辨别其时代的一个重要条件。三国官印，五字者常见，至晋仍然保留这种印式。（图 10－28）

五、两晋官印

公元 265 年，晋武帝司马炎废魏元帝曹奂自立，称帝于洛阳，史称西晋，后被匈奴所灭。公元 317 年，晋元帝司马睿复国，称帝于建康，史称东晋。公元 420 年被刘裕所灭，前后享国 160 余年。

两晋时期官印，也属汉印范畴，几乎完全沿袭汉、三国印章的旧制，制作印章。由于楷书、草书的兴起，使当时的篆、隶书法受到冲击。因而，晋代官印的印文或呆板僵化，或欹斜草率，远不如汉印工整，大度。晋官印中，很多字的写法，脱离了六书的规范，较为犷野。

两晋官印的印纽，一如汉、三国官印的纽制，在旧制上未见翻新。受三国印纽的影响，晋龟纽官印上的小龟，也是平背长颈的，小龟的头部向前上方直伸，高昂。晋官印中的鼻纽，棱角突出，远不及汉印中的鼻纽圆润。

晋代职官名称，也有增置者，如“殿中将军”、“殿上将军”等。（图 10－29）

这时期的官印，多为凿制，但凿刻技术远较汉代退步。有的官印，制作时随手应付，不成章法。此后，汉印艺术逐渐减弱当年的辉煌，随着战乱每况日下。中国印章艺术也随之转向低谷，最终结束了以汉篆文字入印的印章模式。

六、十六国官印

两晋期间，五胡乱华，前后曾出现十多个国家与晋同时并存角逐中原。主要国家有一夏、二赵（前、后赵），三秦（前、后、西秦），四燕（前、后、南、北燕），五凉（前、后、南、北、西凉），成汉等十六个国家，史称五胡十六国。



殿中将军章　　殿上将军章

左积射将军章　　安东将军章

都乡侯印　　建春门侯

图 10－29　两晋官印

这些国家虽然多为少数民族首领建起的政权，但其官方用印，则无论印文、尺寸、材质、铸造等各方面，皆仿效汉、晋印制制作。前、后赵的官印，以马为纽，这是新出现的纽式，与汉、晋印纽略有区别。

这时期的官印，只能从当时特有的职官名称，纽制，刻工等微观处仔细辨认，方可识其国别。如，西秦官印中，已见圈边，此其特点之一。前秦官职有许多"兼××将军司马"之名称，这也是前秦官印的特点之一。（图 10－30）



（前赵）率义侯印



（后赵）将兵都尉



（前燕）凌江将军章



（后燕）龙骧将军章



（西秦）宛川护军章



（北凉）折冲将军章

图 10－30　十六国官印

七、两汉至十六国颁给少数民族首领的官印

从西汉建国起，朝廷就相当重视对少数民族部落的安抚工作。这些部落的酋长们得到朝廷的承认，并接受了朝廷颁给的官印。这种官印的文字、尺寸、印材、章法等一如当时的官印，只是印纽用羊纽与骆驼纽，与当时官印印纽有所区别。

两汉时期颁给少数民族首领的官印中，印文首字必标明“汉”朝字样，印文中有的标明“亲汉”二字以示亲近。（图 10－31）



汉匈奴归义亲汉长



汉匈奴破虏长



汉匈奴栗借温禺鞮

图 10－31　两汉时期颁给少数民族首领的官印

新莽时期颁给少数民族首领的官印，一如新莽官印。印文有多达十二字者，并且在印文首字也标明“新”朝字样。（图 10－32）



新五属左佰长印



新保塞乌桓贾犁邑率众侯印



新西国安千制外羌佰右小长



新越馀坛君

图 10－32　新莽时期颁给少数民族首领的官印

三国时，曹魏也效汉法，当时颁给少数民族首领的官印中，官职有“仟长”、“佰长”、“邑长”、“左 长”等，并以“率善”二字嘉其志。（图 10－33）



魏屠各率善仟长



魏率善羌佰长



魏率善倭邑长



魏卢奴左长

图 10－33　曹魏时颁给少数民族首领的官印



亲晋胡王



亲晋羌王



晋归义胡侯

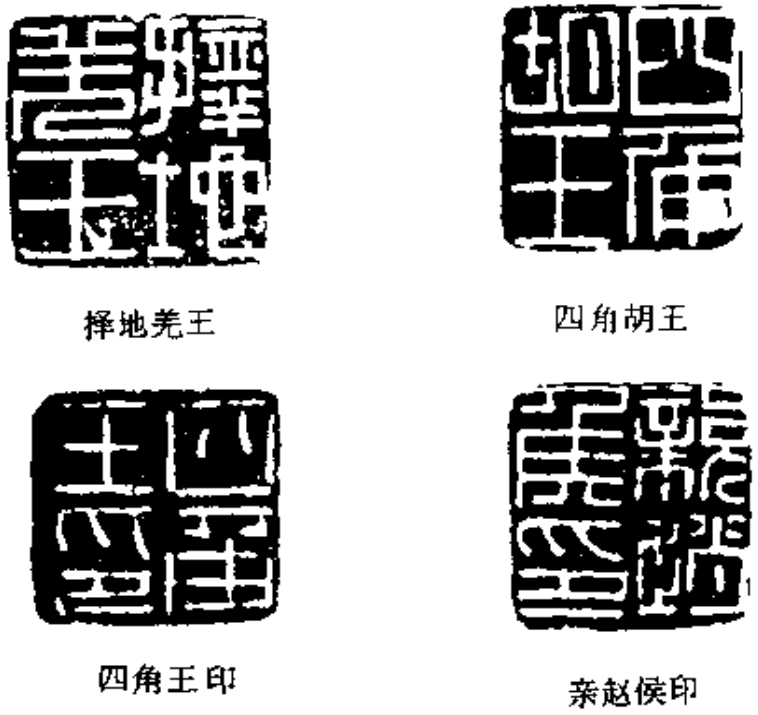


晋率善胡邑长

图 10－34　两晋时颁给少数民族首领的官印

两晋时颁给少数民族首领的官印，也如魏制，除首字标明“晋”朝以外，颁给各少数民族的番王印中还冠以“亲晋”二字。（图 10-34）

十六国时颁给少数民族首领的官印印式，与魏晋时期略有不同。虽然文字、材质、章法等方面一如魏、晋官印，但印文中很少标出印章的朝代。只有前赵政权所颁印中标明“亲赵”字样。（图 10-35）



择地羌王　　四角胡王

四角王印　　亲赵侯印

图 10-35　十六国时颁给少数民族首领的官印

总之，以上这些颁给少数民族首领的官印，由于它在印文中即标明了朝代，因此，对辨识两汉、新莽、三国、两晋及十六国官印的文字、章法、刻工、制作等特点，起到标准器的作用。

八、南北朝官印

晋亡之后，以长江为界形成南北割据局面，南朝相继建立了宋、齐、梁、陈四个政权。北朝拓跋氏建北魏，后分为东魏、西魏，最后到北齐、北周。历时近二百年，史称南北朝时期。

这时期的官印，制做草率，无论文字、纽式、尺寸、都与汉、晋印

有所区别。

文字上，由于五胡乱华，汉文化遭到摧残。到了南北朝时，摹印篆书体式已大多违背六书原则。印文篆法乖谬，令人难以辨认。

南朝宋官印



庐陵太守章



大尉司马

南齐官印

梁官印



西城令印



襄贲长印

陈官印



宁东将军司马



宁远将军章

图 10－36－(1)　南北朝官印

北魏官印



费县令印



临邑县开国公章

东魏官印



燕郡太守章

西魏官印



南乡太守章

北齐官印



平远将军章



冀县子章

图 10－36－(2)　南北朝官印

尺寸上，由于纸张普及取代了竹木简，钤印用的胶泥也被红朱印色所取代，官印尺寸已冲破了一寸见方的严格限制。到了南北朝后期，官印尺寸逐渐加大，边长由 2.5 厘米以内增加到 3 厘米以外。南齐时期始出现了朱文“永兴郡印”大印，边长近 5 厘米。从而正式淘汰了汉印印式，开创了铸造朱文大官印的新面貌。（图 10-36） 北周官印

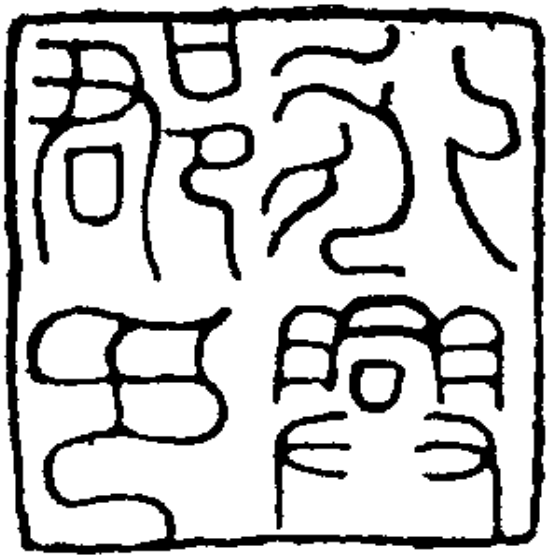


安北将军章



驍(龙)驤将军章

南齐朱文大官印



永兴郡印

图 10-36-(3) 南北朝官印

汉至南北朝官印龟纽演变一览表

西汉	新莽	东汉	三国	两晋	南北朝

九、隋朝官印

公元 581 年，杨坚灭北周称帝，589 年，又灭南陈，结束了南北分裂局面，统一了全国，史称隋朝。从杨坚、杨广至杨侑，共享国 37 年被唐所灭。

隋代官印，仅见开皇 16 年的"广纳府印"、开皇 16 年的"观阳县印"和大业 5 年的"桑乾镇印"三方印章传世。这三方隋官印，印背皆凿有年款。有人认为，印背凿款始于宋代，此三印背款为后人伪凿。我认为不然。此三方隋官印为传世品，不知何时出土于何处，又非藏于一家，怎能同时凿制伪款呢？况且，三印背款之书体都介于隶、楷之间，横平竖直，酷似《泰山金刚经》和《唐邕写经碑》等北齐书风，这是宋人所办不到的。因此这三印背款皆真，绝对不像伪凿者。（图 10－37）

隋代官印，一反历朝常规，以南齐"永兴郡印"朱文大印为楷模。所颁官印均铸成正方形朱文大印，边长约 5.6 厘米。印文一律用当时的小篆，但线条较为弯曲，柔弱，其写法也有违背六书规范的现象。

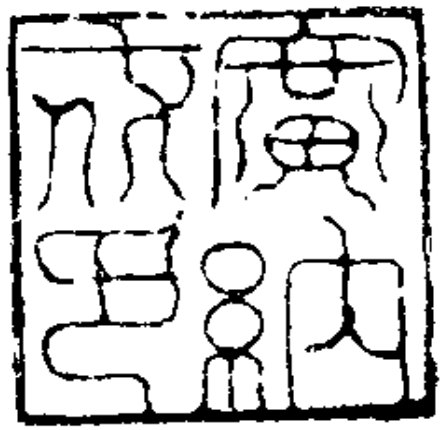
这时期的官印都用铜水直接铸成，并且以鼻纽为唯一纽式。这种印制一直沿续至 1949 年中华人民共和国成立，才以圆形公章取代了它。

十、唐朝官印

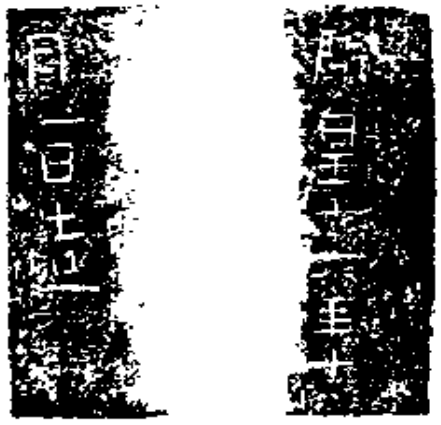
公元 618 年，李渊在长安即帝位，而后，经唐太宗的贞观之治，唐玄宗的开元、天宝盛世，至公元 907 年被朱温取代，享国近 300 年，史称唐朝。

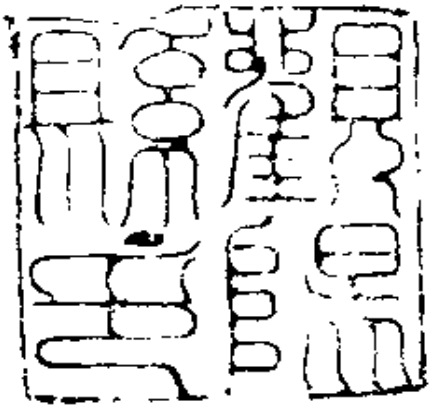
唐朝官印，承袭隋朝制度，其尺寸、纽制、材质、文字等都与隋印类似。其传世的数量也非常少。

唐朝官印也为正方形朱文大印。印边约长 5.6 厘米。印文为朱文小篆，比隋朝官印的叠笔多一些，也是笔画屈曲，线条柔弱。这种印文即后世九叠篆书的前身，只是比宋金时期的九叠篆，叠笔少一些，布局松散一些。印文的末尾，必标明"之印"字样，即使占地较



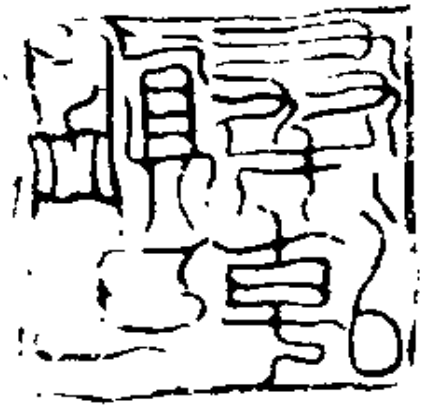
广纳府印





观阳县印





桑乾镇印



（原印之7／10）

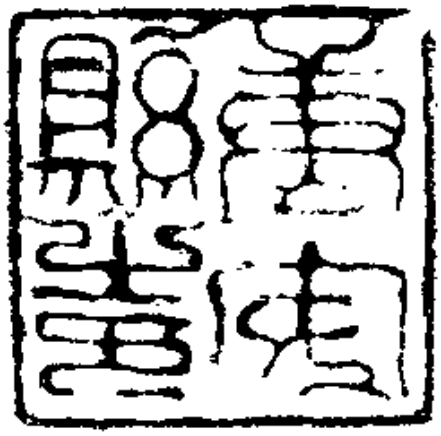
图 10－37　隋官印

挤，也在所不顾。（图 10－38）

唐朝官印的印纽，多为鼻纽，但也有纽上无穿者。印背纽左右，用楷书凿上印文的释文，但不似隋朝印章在印背凿上年款。



中书省之印



唐安县之印

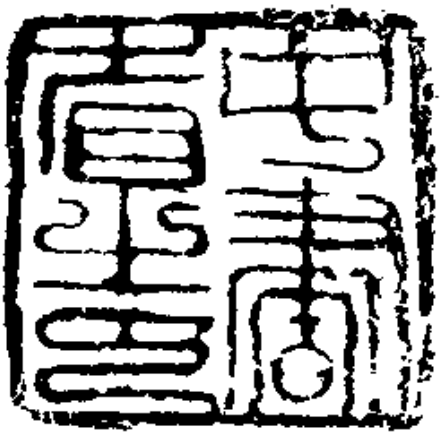
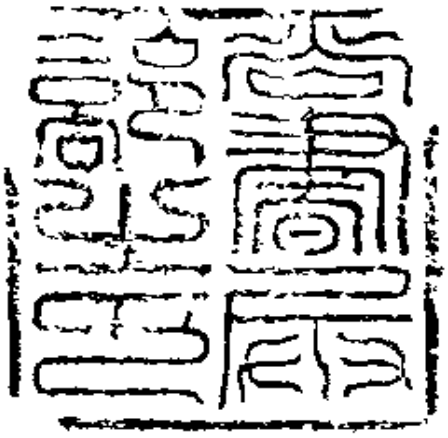




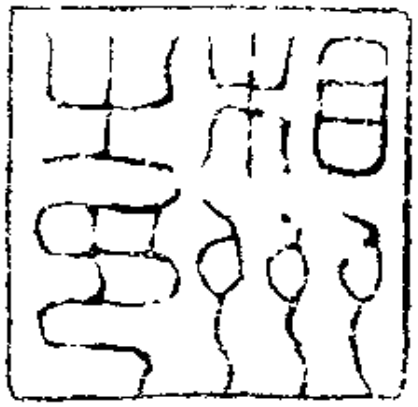
图 10－38　唐官印

唐朝官印之所以传世较少，也是因其制度所限。唐时规定：凡官员升迁、告老、罢黜、殉职时必须将印信上缴，死后不得用生时所用官印殉葬，因此，传世品不多。

唐朝高官死后，殉葬用印均用陶土烧成。这种殉葬印印文、尺寸均与官印略同，也作正方形，但背后无纽，是当时州以上官员们的殉葬专用印式。（图 10－39）



尚书兵部之印



相州之印

图 10－39　唐殉葬印

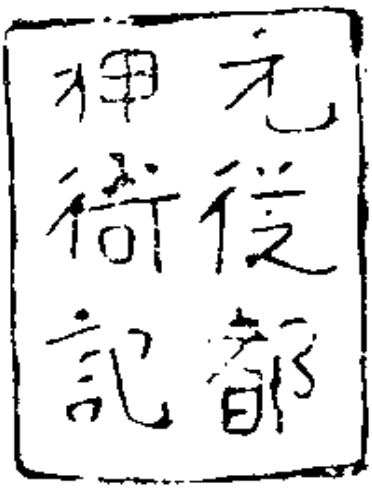
十一、五代十国官印

继唐之后，在中原地区，先后建立了后梁、后唐、后晋、后汉、后周等五个朝代，是为五代。同时，在南方或北方边远地区又有十个国家各自为政，是为十国。

五代官印传世更少。因其连年战乱，铜质缺乏，因而从五代印的体积上要比隋、唐官印要轻、薄得多。形状上，五代官印一扫唐代规矩，变正方形印为长方形官印。文字上，五代官印中破天荒地采用了楷书，隶书体做印文。官职上，出现了"元从都押衙"等前所未有的新职称。从印章称谓上看，到五代时，"记"和"朱记"才正式取代了"印"字成为官方颁印的专用名称。五代官印的印纽，也较唐印薄得多，有的带穿，有的无穿，纽顶有方形的，也有圆形的。（图 10－40）

十国官印

十国官印，实用品未见传世，仅见前蜀王建墓中所出之谥宝玉印。"谥宝"属殉葬专用印，与实用官印不能等同，故不能以此为十国官印的标准器物。因而，十国官印究竟形制如何，只能暂时存疑，以待出土实证。（图 10－41）



（原印之7／10）

元从都押衙记



右策宁州留后朱记



烈山深泽厢记



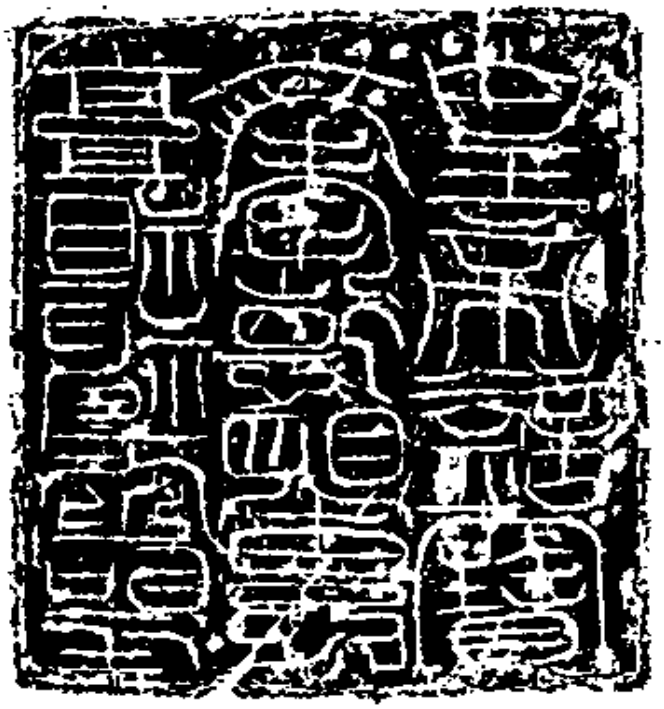
图 10－40　五代官印

十二、宋朝官印

公元 960 年，赵匡胤陈桥兵变，取代后周称帝，建立北宋。而

后，金人兴起，掳徽、钦二帝，北宋亡。康王赵构，逃到南方，在临安称帝，史称南宋，公元1276年为蒙古所灭。前后享国316年。

此玉印系白文正刻唐篆十四字：

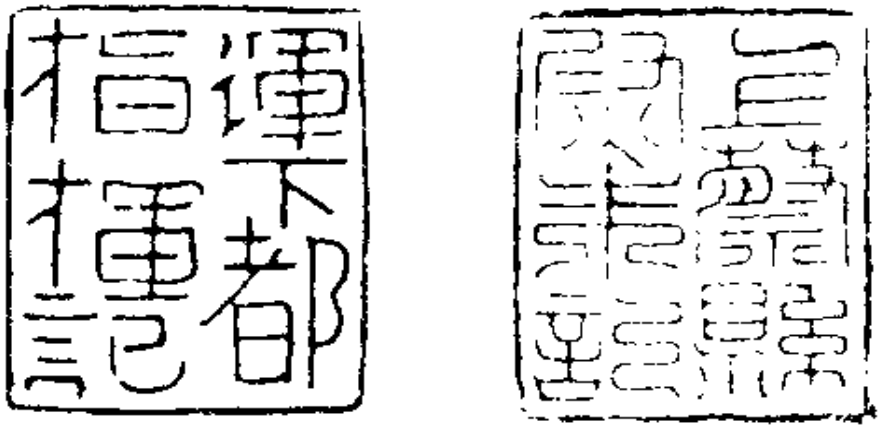


高祖神武圣文孝德明惠皇帝谥宝

图10-41　十国官印

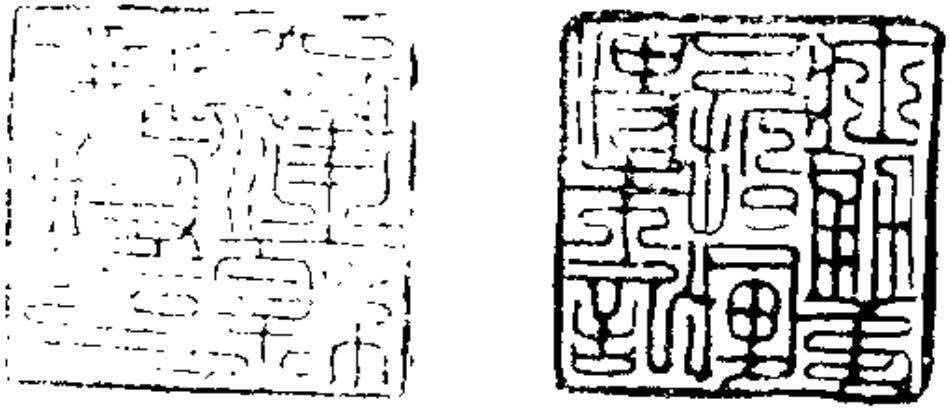
赵匡胤建国之初，所颁官印依然按五代旧制铸造，印体比五代官印略厚重。其印形亦为长方形铜铸官印。印文为楷书兼隶意书体，或唐代篆书。印纽为长方形直纽，纽顶角或呈八字形。（图10-42）

赵光义太平兴国年间，始变印式，改长方形印为近方形印（边长约5.5cm×5.3cm）。印文一律用朱文九叠篆书体以防奸辨伪。这种书体盘曲折叠，将印文空处刻意填满，使印章顿失自然情趣。这时期的印纽为长方形无穿直纽，印背凿有铸造年月。至宋真宗赵恒的咸平年间，所颁官印印背既凿有铸造年月，又凿有铸造官署“少府监”。（图10-43）



运下都指挥记　　上蔡县尉朱记

图 10－42　宋初官印



新浦县新铸印　　壮勇第五指挥使朱记

（原印之7／10）

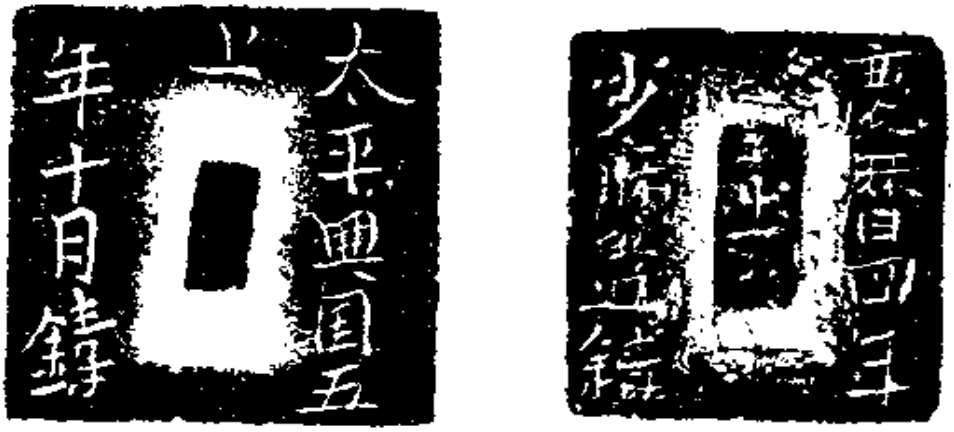
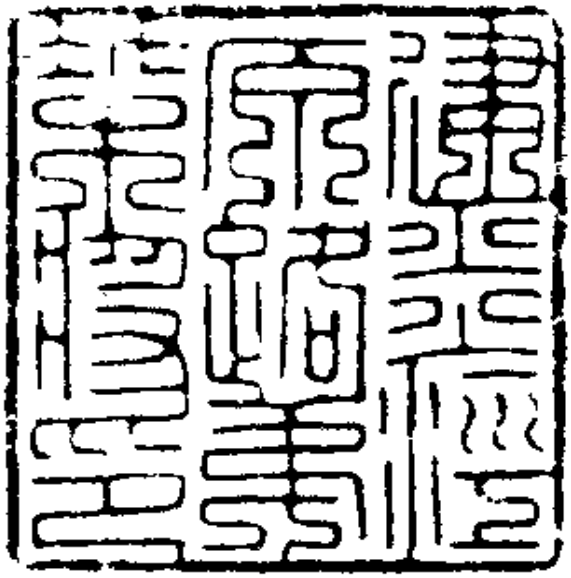


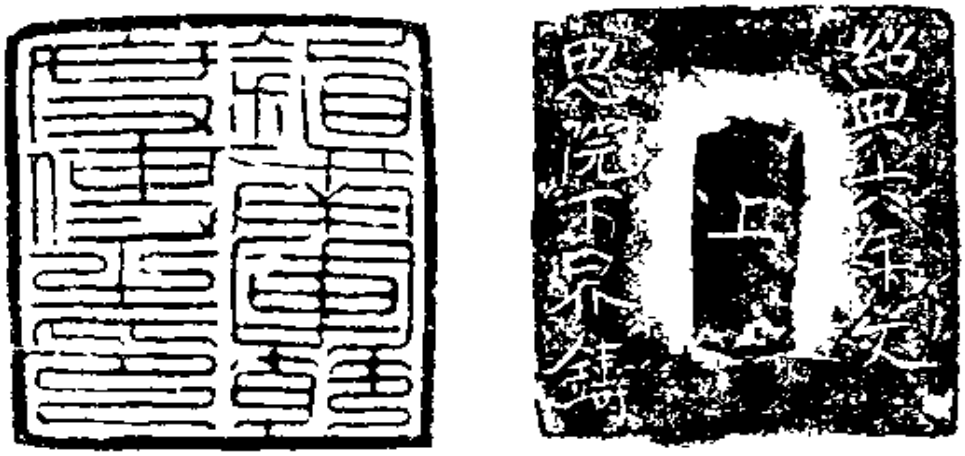
图 10－43　北宋官印

宋高宗南渡后，在印文中冠以年号，背款铸造官署“少府监”改

成“文思院”，直至宋末。（图 10－44）



建炎泾原路第七将印



镇南军节度使之印　　（原印之7／10）

图 10－44　南宋官印

两宋官印，铸造工艺较五代精良，印文之间槽沟较深，这是宋以后历朝官印所无法比拟者。

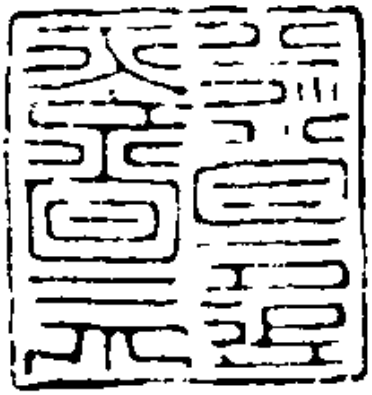
十三、辽代官印

辽国是五代末年北方契丹族所建政权，北宋末年被金所灭。皇

族耶律大石逃往天山一带，建都虎思斡耳朵，是为西辽，又维持了90余年。

辽代官印传世很少，分为两类，一类是契丹文印，一类是汉文篆书印。

契丹文印亦仿宋制，取铜铸朱文印。印纽或仿宋制，或在纽下设层台。印面也近方形，印文为契丹大字，因此种书体早已废弃，至今未能全部释出。这类印章在辽国与西辽官印中屡见，西辽契丹文印背凿有契丹文小字款。（图 10－45）



辽国契丹文印



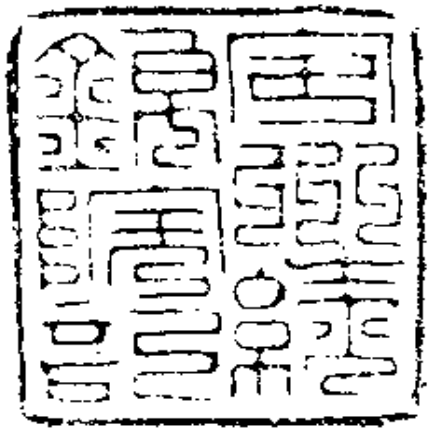
西辽契丹文印

（原印之7／10）

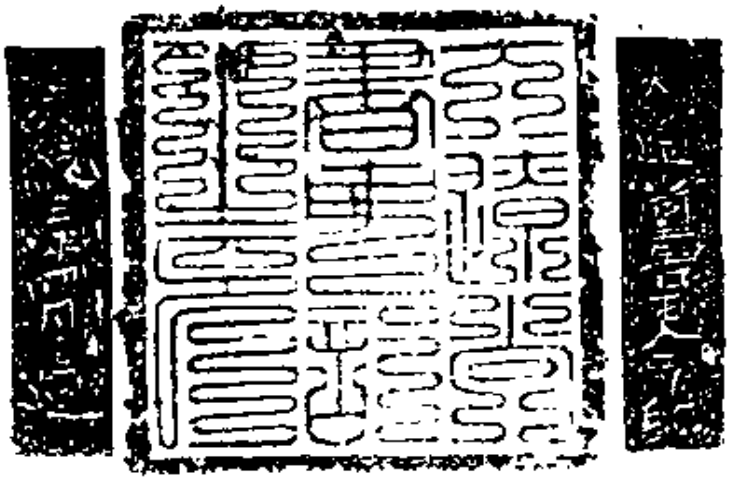


图 10－45　辽代官印





安州绫锦院记

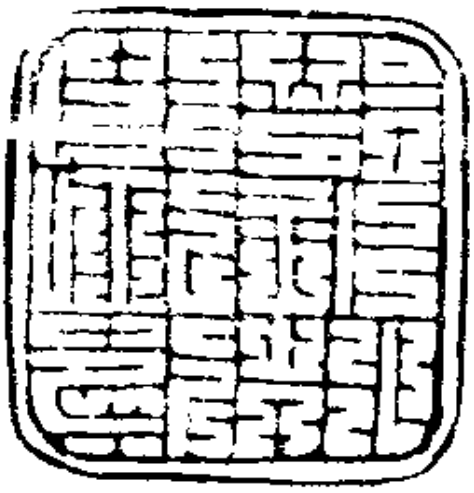


大辽尚书吏部之印(原印之 1/2)

图 10－46　辽金汉文篆书印

辽代的汉文篆书印也少见，“安州绫锦院记”为其标准物。这类印章印身较宋印薄些，文字也取汉九叠文篆书朱文，印背无款。这

是少数民族政权被汉化所致。金人执政期间，东北契丹人耶律留哥起义，曾建立“大辽”政权，丹东地区曾发现他颁发的官印“大辽尚书吏部之印”等三方铜印。（图10－46）



静州粮官专印

神正



图10－47－(1)　西夏官印

十四、西夏官印

西夏国是北宋时西北党项族建立的少数民族国家。它有自己的文化与习俗。

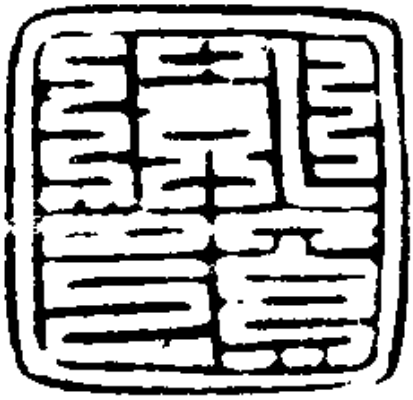
西夏国所颁的官印，从文字、形状、款识、官职、印纽等都与中原地区官印不同。

西夏官印亦为铜铸方形官印。印文为西夏文篆书。印面为白文，圈边，印角多为圆角。印背有一斗形纽，左、右有穿，纽顶凿一西夏文“尾”（上）字以决正倒。印体较薄，印背凿有西夏文款，也有不凿款者。

西夏官印分大、小两种：大者四至六字，称作“专印”边长约6～7厘米。印背一般无款，仅天津历史博物馆藏“静州粮官专印”印背绕纽凿款一圈，右为铸造年月，左为持印者姓名，上为宗教神灵，下为吉语，是西夏官印中之少见者。（图10－47－(1)）

西夏官印小者皆为首领印，边长约 5.5 厘米。每印只首领两字，上下排列。这种印一般都在印背凿有西夏文款，右凿年号、左凿首领姓名，也有将年号与姓名位置凿颠倒者。

天津艺术博物馆所藏一朱文西夏官印，背凿西夏文款“正首领嘲，毘屈国成”。其印文未能释出，可谓西夏官印中之特殊者。（图 10－47－(2)）



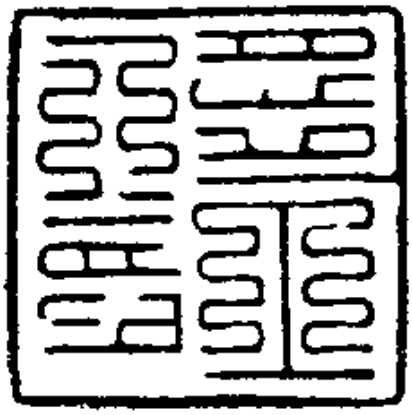
首领

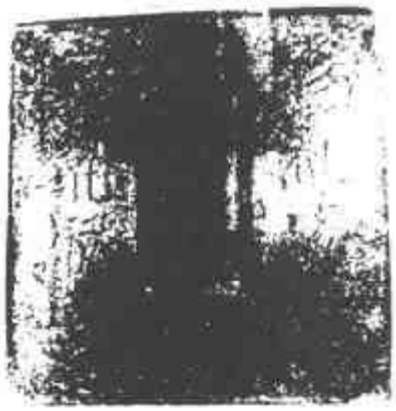
释款：人庆四年　酩酚盈成



首领

释款：正德四年





西夏官印中之特殊朱文印

图 10－47－(2)　西夏官印

十五、金朝官印

活动在白山黑水之间的女真部落，于公元 1115 年建立金国，至金太宗完颜旻，灭辽国、亡北宋，占据江北与南宋对峙多年，后被元所灭。

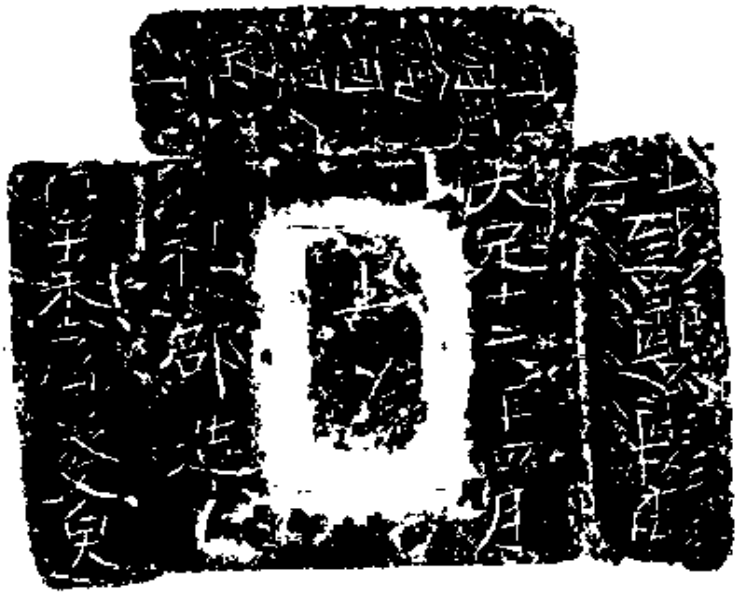
金朝早期，仿辽、宋制度，官印印背有层台，亦曾出现杂用辽、



熟伽泊猛安印



河头胡论河谋克印



“河”印印侧凿女真文款

图 10－48－(1)　金代官印

宋旧印现象。

金朝中期，经海陵正隆元年改制，废止辽、宋旧印及契丹文印，始铸新印以更换，印制始定。这时期之官印印形基本仿宋朝官印，亦用九叠汉篆朱文作印文，背款也仿宋制，但其铸造工艺远不如宋人。印文之间的槽沟，要比宋印浅得多。



辽东路转运副使印

金代行政，实行特有的猛安、谋克制，猛安即千夫长，谋克即百夫长。平时，猛安、谋克种田渔猎，战时则冲锋陷阵，因而，它是兵民合一的权力机构。猛安谋克印出土甚多，印背，印侧多凿有边款。（图 10－48－(1)）



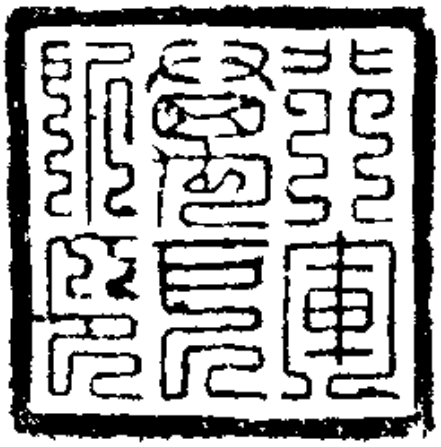
泽州威仪司记

图 10－48－(2)　金代官印

金世宗大定年间，分官印为大、小两种，大者边长 6～6.5 厘米，小者边长 4 厘米，官高则印大，小印则颁给“酒务”、“马监”等职务低微者。大定年间所颁谋克印的印侧，偶有凿女真文边款者，极为少见，弥足珍贵。

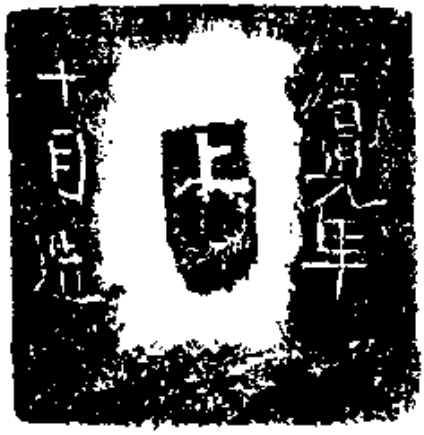
（原印之7／10）

元汉文篆书官印 行军万户所印





元八思巴文篆书 延安陆印



猪儿年十月造



元八思巴文篆书

隆镇卫亲军都指挥司经历司印

图 10－49 元代官印

金 代末期印制已乱。铸造官署渐杂，印体也渐大，粗制滥造

者甚多。印文呆板僵硬，印背多无凿款。

十六、元朝官印

元朝是蒙古人入主中原所建立的政权。从公元 1271 年至 1368 年，享国近百年。

元朝官印，印形基本上仍仿宋金旧制，文字上可分为两种。

一种为汉文篆书印，印文也为九叠篆朱文体式。大印边长达 10 厘米以上，小印边长约 5～6 厘米。这种官印纯仿金代印式，印文书体，纽制、槽沟深浅均与金代官印类似。

另一种为元代国书八思巴文篆书印。印形与元朝汉文篆书印无二，边长约 6.5 厘米。印文用元代国师八思巴所创篆书入印，称八思巴文，也取汉文篆书盘曲折叠之式。印边较宽，约 0.5 厘米。印背凿款皆为汉文楷书，多取斜式，别具一格。（图 10－49）

十七、明朝官印

公元 1368 年，朱元璋以红巾军起义灭元，建立明朝。1644 年，被李自成义军推翻，享国二百余年。

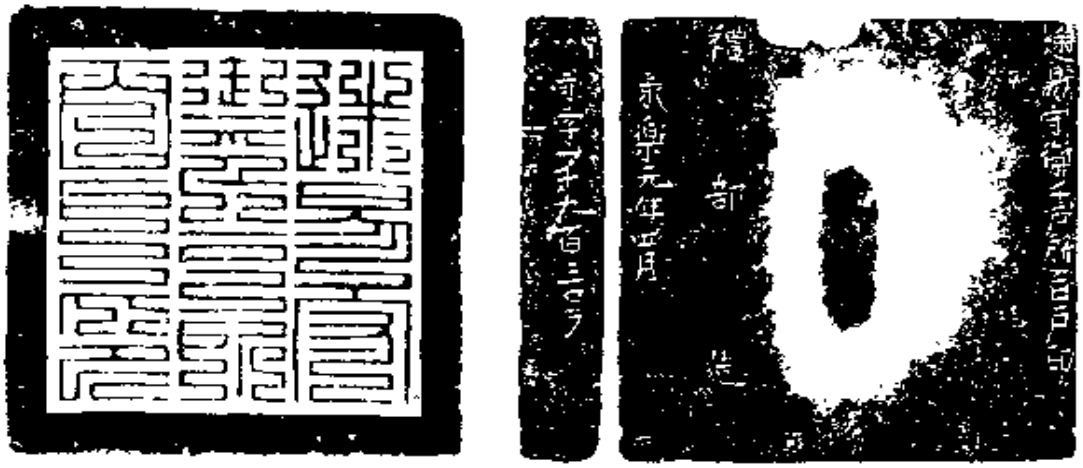
明朝官印，沿用元官印宽边印式，九品以上官员都颁给正方形印。其印文亦取朱文九叠篆书入印，方正呆板，见棱见角。印背设梯形柱纽，纽身盈握，故称之为“印把子”。印背凿楷书年款，印侧凿有“×字×××号”字样，皆整齐规范。印侧凿编号自明代始，清代因之。它证明了明代印制比以往各朝又严谨了一步。

明初，在官印中出现木制官印，中分为二，“用半印勘合行移关防”、以防止官场作弊。此后，出现长方形关防铜印，专颁给临时性特差官员。印文、书体、纽制一如方形官印。

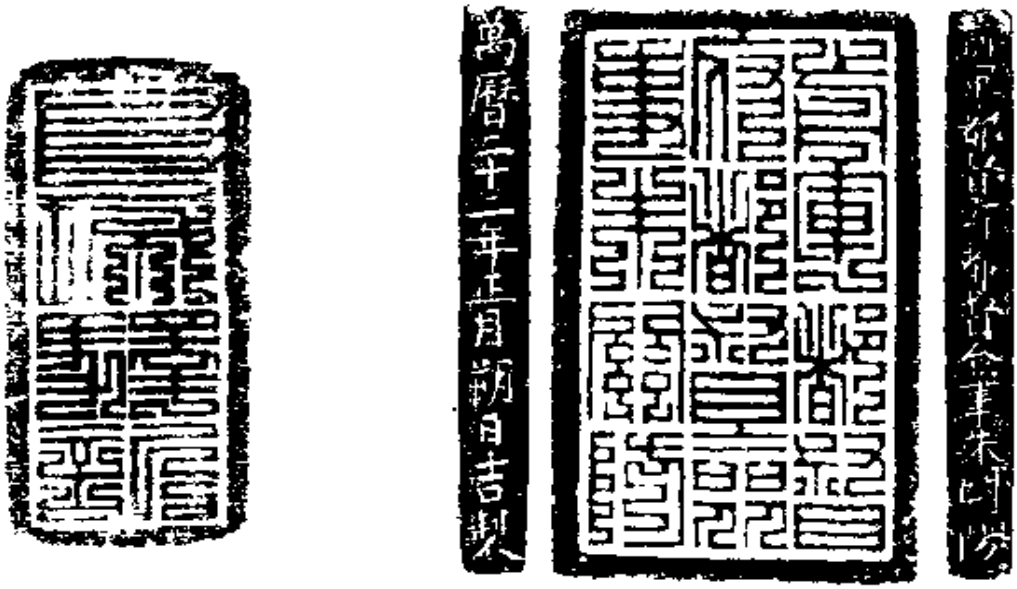
明朝官印中，九品以下未入流官员用印，亦颁给小型长方印以示区别。（图 10－50）

十八、清朝官印

清朝是东北女真族所建立的后金政权入主中原前改称的国号。入关后它成了中国最后一个封建王朝。从顺治至宣统，历经十代帝王，享国二百六十余年。



易守御千户所百户印　（原印之6／10）



阜城驿记　（原印之6／10）　前军都督府都督佥事朱关防

图 10-50　明代官印

清朝官印在建国之初，亦用铜铸方形朱文大印，边长约 10 厘米。印文全用满文楷书。统一全国后，印文改为满文、汉文各占其半，即右半边用汉文篆书，左半边用满文楷书。乾隆 13 年，始以满文篆书代替印文中的满文楷书，使印面上满、汉文字得以谐调。同治初，因内战中官印多有遗失，新铸印时在印文中间再加一种满文

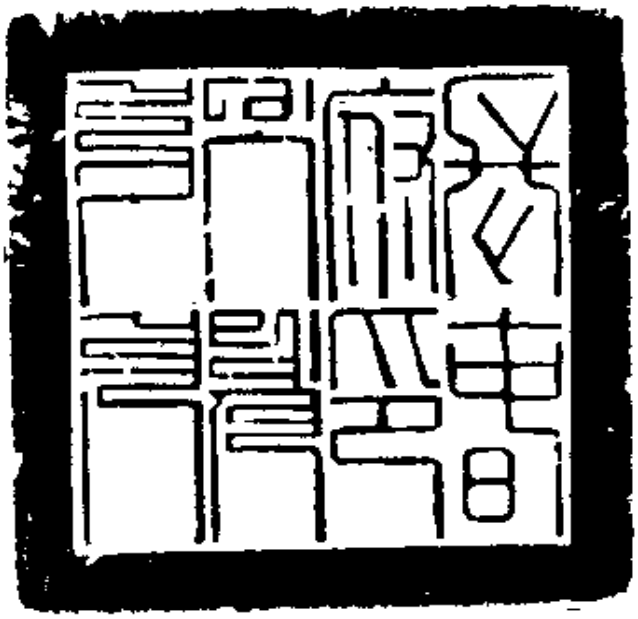
（原印之7／10）



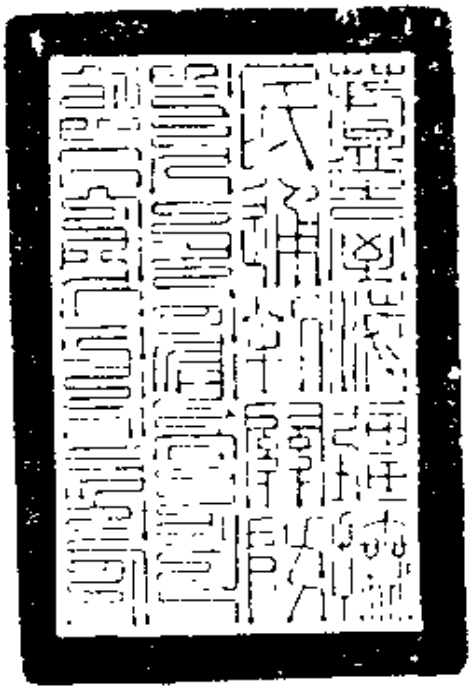
天津县北仓大使兼西沽巡检记



江宁镶红旗满州第四佐领之图记



长春府印



芦台海疆抚民通判关防

图 10－51－(1)　清代官印　　图 10－51－(2)　清代官印

楷书以示区别。

清朝官印的印纽作椎形柱纽，纽身上小下大，长于掌宽，便于

把握。

清朝官印的背款，用满、汉两种楷书分刻于印背左右。右半边为汉文楷书官印名称，铸造官署，左半边用满文楷书对译。印体右侧面为铸造年月，左侧面为编号，均用汉文楷书刻成。这些边款，俱由工匠精心刻制，非历代各朝草率之凿款可比。关防印，一如明代，但文字与清官印同。同治年间，八旗佐领图记，也如关防印式作长方形。（图 10－51）

第五节　历代私印

一、战国私玺

战国私玺的材质、种类较多，大部分是用青铜铸成。其它材质有玉、银、石、角等。因地域间的差别，导致其形状、样式不尽相同。其中，正方形与圆形小玺居多，长方形、曲尺形、菱形、盾形、弯月形、心形、以及三联珠、四联珠等形式也屡见不鲜。

战国私玺的印文，也如官玺，取六国古文字，及先秦文字入印。这两类文字，均属大篆范畴。古私玺中，朱文玺多于白文玺，印面上偶有装饰性界格与花纹。

战国私玺的纽式、花样亦多，大部分为鼻纽，也有亭纽、兽纽、环纽、覆斗纽、柱纽、觿纽、人形纽、带钩纽等。

战国私玺从内容上可分成三类：

一类为姓名玺。这种私玺在战国私玺中占多数。在古私玺中，“姓”只是当时的“氏”，是家族的标记。实际上，秦以前的“姓”应是氏族的标记。当时男子，不能用“姓”与名，字联称。只有女子才必须在“字”后标“姓”以恪守同姓不通婚的原则。如：“某姜”、“某姬”等。当时的男子，成年后须分家另立，这时则要命“氏”。如：出于公族者称“公孙氏”，出于王族者称“王孙氏”，或以官为氏：如“司马氏”、“司徒氏”；以国为氏；如“韩氏”、“赵氏”、“董氏”等。因而，战国

私玺中的姓名，实际上是“氏”与名或字的联称。如：孔子，为孔氏、名丘，字仲尼。其私玺则为“孔丘之玺”或“孔仲尼”。直到秦以后，姓与氏才渐渐混为一谈。（图 10－52）



秦汲（银）　　鄂张（钸）　　公孙遗



陈王（玉）　　佃氏钥（铜）

图 10－52　战国姓名玺

另一类为成语、吉语玺。这种私玺在战国私玺中也占有很大的比例。

常见的战国成语玺有：“敬”、“敬身”、“敬上”、“敬事”、“敬命”、“敬守”、“敬位”等。“敬”是恭敬的意思。

“恳”，也作敬字讲。战国成语玺中有“恳”、“恳之”、“恳事”、“恳命”、“恳言”、“恳官”等。

此外还有“中正”、“中身”、“中职”、“中爱”。“明上”、“明下”、“正行”、“正下”、“正行亡私”、“正下可私”等等。

常见的战国吉语玺有：“生”、“昌”、“长生”、“吉”、“千秋”、“千金”、“千万”、“大吉”、“宜有千万”、“有千百万”等，还有三联珠玺“出入大吉”；五面各铸一字，合起来为一吉语：“千秋万世昌”、“有上下货生”等。（图 10－53，图 10－54）

第三类为图形玺。这类古玺曾随一些春秋彝器同时出土，因此



图 10－53　战国成语玺

它最早应出现在春秋时期，也即是说，图形玺的问世，要早于文字玺。到了战国时期，图形玺已屡见不鲜。特别是凹陷于印底的细微

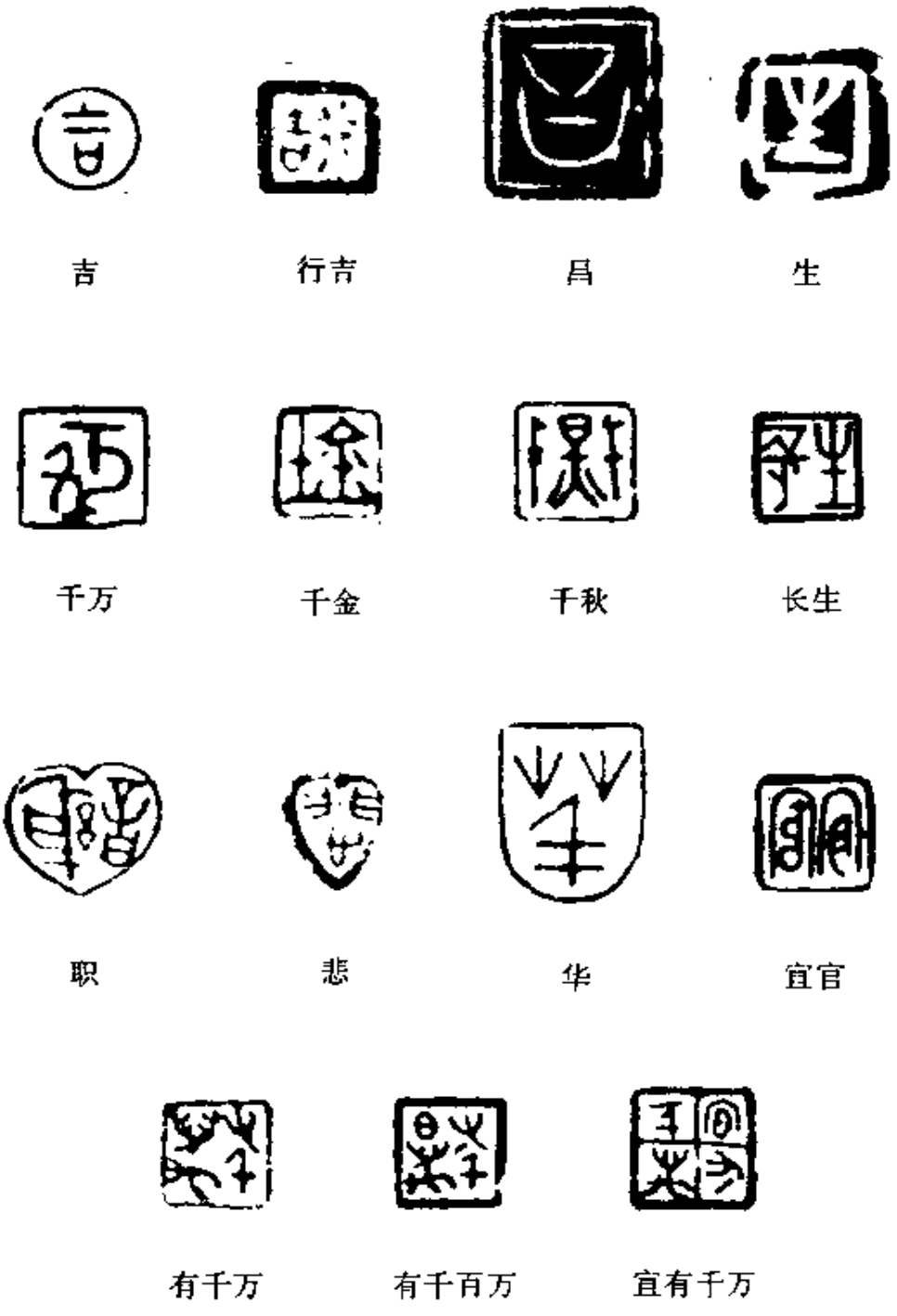
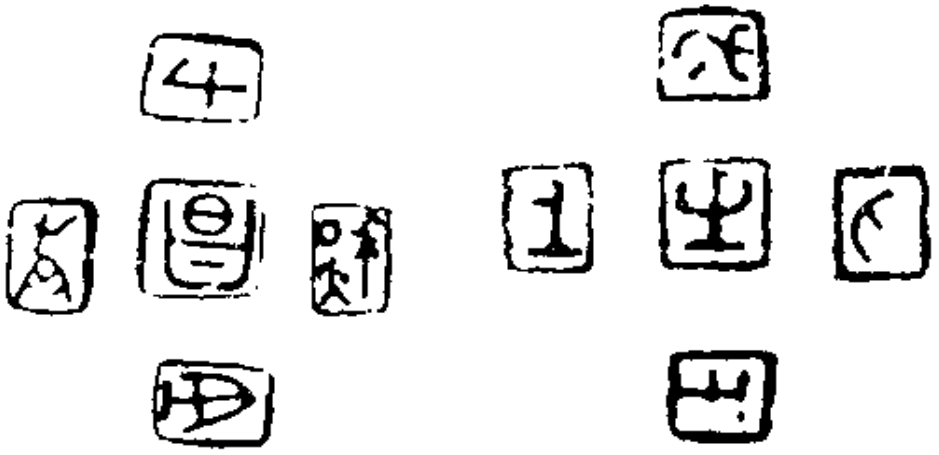


图 10－54－(1)　战国吉语玺

处，人的五官、龟的背纹等皆清晰可辨。以至有人推断这类印章为古人随身佩带作避邪用者，这种说法容或可信。（图 10－55）



百千万　　大吉昌　　上平玺　　出人大吉



千秋百万昌　　有上下货生

图 10－54－(2)　战国吉语玺

二、秦朝私印

秦朝除仍沿用战国私玺外，又新制了大量私印应用。秦朝私印，大多作长方形，也有正方形，长圆形、圆形等样式。印文也用小篆摹印体。印文为白文，中有日字界格，或圈边。印身小于官方半通印，多为先铸铜印坯，后凿印文者，印文多数凿成。

秦私印的印纽，多为层台鼻纽。这时期两面印也较战国普及。两面印印身两侧，竖贯一、二孔可穿绶，因而也称作“穿带”印。

秦私印中有姓名印，也有吉语、成语印。只是秦朝图形印极为少见。故宫所藏“遽”字印的下半部分为一动物图形，恐怕是秦私印中的绝无仅有之物了。（图 10－56，10－57，10－58，10－59）

三、两汉私印

西汉初期，私印形式也仿秦朝，材质或铜、或银，印文亦取白文摹印篆体，书法较秦印规整，四周也有圈边。印纽以层台鼻纽居多。








此行为上印封泥之拓片






图 10－55　古图形玺





忠仁思士　　思言敬事　　百尝




思言　　正行

图 10－56　秦成语印



王鞅



王鞅



臣鞅





江去疾

江去疾



遗

图 10－57　秦穿带印

图 10－58　秦图形印



脩



敢



莊題



离印



羌敬



张視



示閻



李逯屍



唐为



易突

图 10－59　秦姓名私印

两汉缪篆印



杨循私印　　挐望私印　　杜子沙印　　长生不老

鸟虫篆印



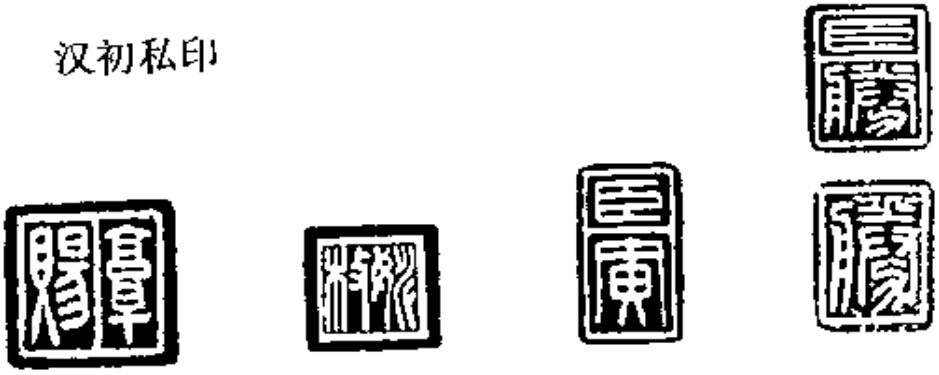
薄戎奴　　婕仔妾娟



苏意　　祭睢

图 10－60　两汉缪篆印、鸟虫篆印

汉初私印



辜(郭)赐　　姚枚　　臣寅　　臣胜、胜

西汉私印



陈寿　　朱广　　司马馀　　何辅之印

新莽私印



黄晏　　郭尚之印信　　赵婴齐(穿带印)

图 10-61　西汉、新莽私印



马赵里印　　臣趙里　　田莞(玉印)

(穿带印)



魏孝君　　河华记印　　闵喜



赵多　　侯嬰(穿带印)

图 10－62　东汉私印

两汉吉语印



大利皇君



日人千万



宜子孙



日利



雍元君印
愿君自发
封完言信

两汉子母套印





臣信



弓信、弓长孙

图 10－63　两汉吉语印、子母套印

汉武帝以后，印章用玉也已开禁，覆斗纽寸方玉印盛极一时。铜印中龟纽、瓦纽、桥纽陆续出现，印边也由圈边过渡到逼边。



图 10－64　两汉图形印

印文的书体，除摹印篆外，又出现了屈曲盘绕的“缪篆体”和笔划中饰有鸟、虫、鱼等形状的“鸟虫篆体”。这两种书体，仅见于私

印，在官印中从未出现。（图 10－60）

西汉中期，又出现了朱、白文同时见于一印之中的“朱白文相间印”。过去人们以为此类印章始见于东汉，但 1977 年长沙杨家山西汉中期墓中曾出土“何辅之印”即是朱白文相间印。

新莽时期，随着官印的变革，私印形体也随之渐大，并出现了三字横列的印式，同时，朱文汉印在这时期已经出现。长沙黑石头新莽时墓中出土的朱文“黄晏”印，否定了学术界“朱文印始见于东汉末”的说法。（图 10－61）

到了东汉，私印形式渐杂，除方形印外，出现了长方形、圆形、柿蒂形、联珠形等印式，印面上，也出现了青龙、白虎、朱雀、玄武（即龟身缠蛇）等装饰性花纹。同时，出现了虎纽、鼻纽、泉纽、觿纽等纽式。

穿带印在两汉更趋流行，但这时的“穿”却不似秦时有二孔，而只有方形或圆形的一个孔。其内容大致有下列几种：一面姓名、一面表字；一面姓名，一面在名上加一“臣”字；一面姓名，一面吉语；一面吉语，一面肖形；一面姓名，一面肖形；两面皆为吉语或皆为肖形；一面有文字或纹饰，另一面为一光面。偶有印侧两面或四面皆饰以花纹者。（图 10－62）

东汉后期，又出现了“子母套印”。这种套印构思巧妙、制作精良，便于携带，一直沿续至晋末。汉朝的吉语印也较秦时普及，并出现了多字吉语印。汉朝图形印更接近几何纹样。往往在一方印中，将文字与图形安排在一起，给人以相得益彰的美的感觉。（图 10－63，10－64）

四、三国两晋私印

三国私印印文书体，近似魏正始石经上的篆书，下垂笔划较长。尤其表现在六面印中，字体近似吴天发神忏碑，垂笔多尖脚。这时期五、六面印比较流行，朱文印章也逐渐增多。（图 10－65）

到了晋代，私印中朱文印大量出现，印纽除仿汉制外又增加了辟邪纽（图 10－66）。辟邪，兽名。据传，汉灵帝时邓州南阳县北有



冯泰

六面印释文：

印完
臣纳
菅纳白牋　宣成令印　菅纳白事
纳言疏

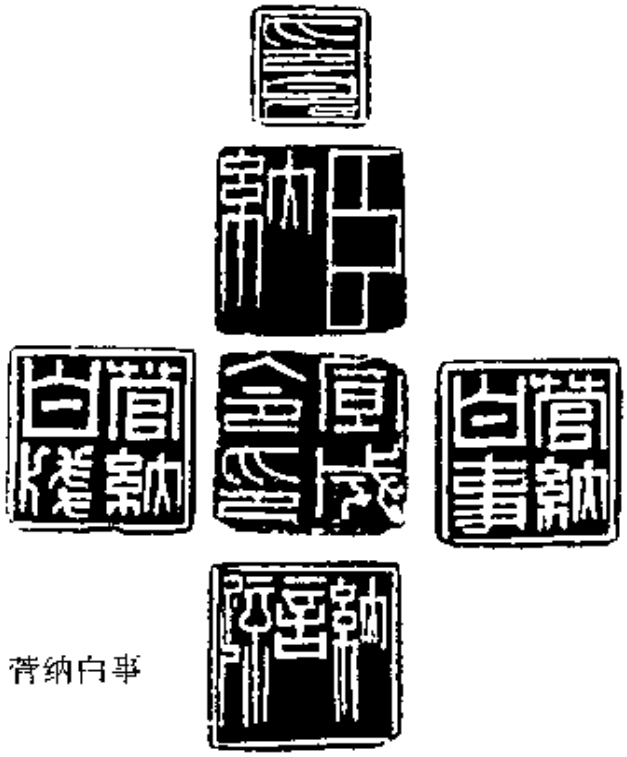


图 10－65　三匡私印



焦绍言事



辟邪纽



召恩私印

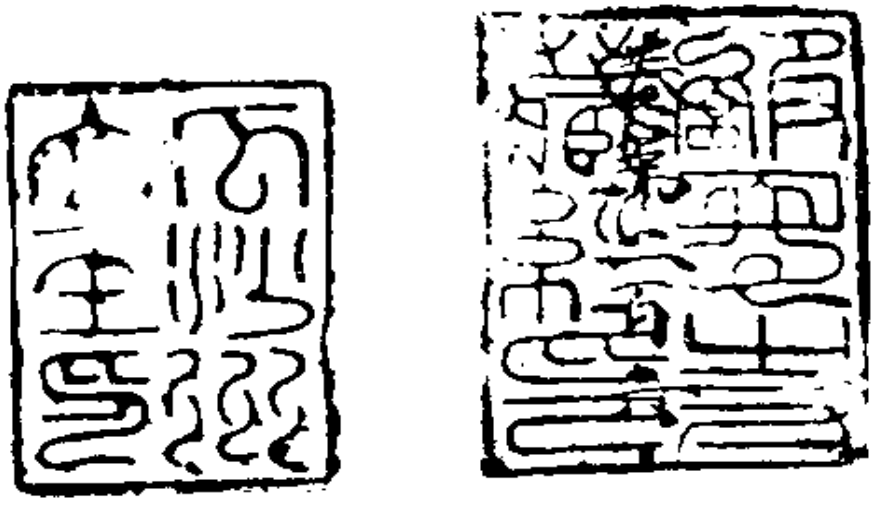
图 10－66　晋朝私印

两石兽，其臂上镌有兽名：一曰“天禄”、一曰“辟邪”。但晋时私印仍以瓦纽、桥纽、鼻纽居多。这时期两面穿带印与子母套印应用更为广泛。套印中又出现了铸造工艺更为复杂精细的子母三套印。六面印在这时期印体渐扁，印柄顶端的小印也由正方形变为长方形。

南北朝迄隋朝，不可能无私印，但至目前考古发掘中，还未见有私印出土。在传世品中，也无法确切辨别，因而，这一阶段暂且存疑，以待来者。

五、唐、五代、十国私印

唐代私印未见出土物。罗福颐先生曾举敦煌藏唐人写经卷末所钤“报思寺藏经印”、“瓜沙州大经印”打本为例。此二印虽属寺庙用印，但其字体、风格，确为唐印无疑。（图 10－67）



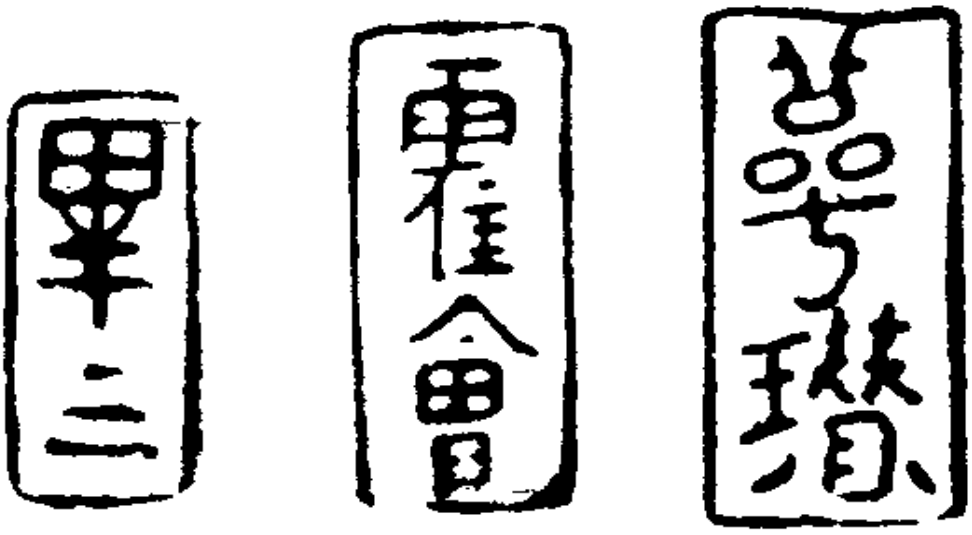
瓜沙州大经印　　报恩寺藏经印

图 10－67　唐私印

五代时期，官印形制已收诸谱录，而私印亦未见出土。根据官印形制分析，被列为元押中的“毕三”、“霍会”、“粤瓒”等印，因其字体酷似《泰山金刚经》，况宋、元私印中，少见此种印式，殆为五代时物，但也需进一步考证，方能得出结论。（图 10－68）

十国时期私印，也未见传世品。故宫博物院所藏《怀素自叙草书卷》中曾见南唐李昇时，升元四年重装款间所钤的“建业文房之

印”，应为十国时私印。此外，南唐后主李煜，在《韩滉文苑图卷》中也曾钤上他的“集贤院御书印”其印文皆反书，与蜀王建谥宝同。虽钤盖模糊但也能略见一斑。（图 10－69）



毕三　　霍会　　萼瓌

图 10－68　五代私印（暂定）



南唐私印：建业文房之印

图 10－69　十国私印

北宋



张氏安道



适

南宋



盧遡



趯

张同之两面印



十有二月



张同之印



十有四日



与予同生



野夫



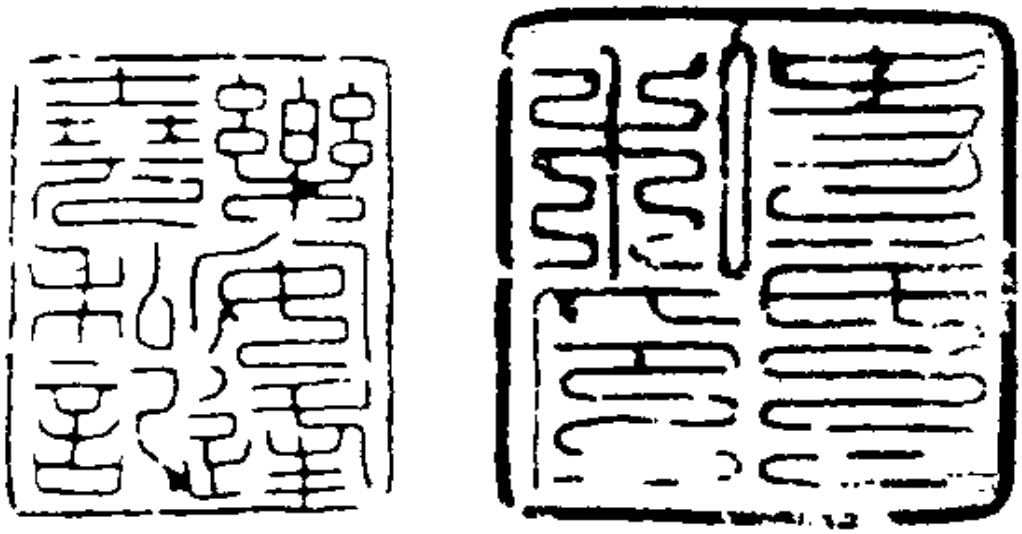
命之曰同

图 10－70　出土的两宋私印

六、宋、辽、金、夏私印

两宋私印

两宋私印，出土实物鲜少，北宋仅见“张氏安道”与“适”字私印；南宋仅见“卢逋”玉印、“张同之印”两面铜印与“趯”字木印。传世品有一部分，如“史氏私印”、“陇西县君私记”、“乐安逢尧私记”等。（图 10－70，10－71）



乐安逢尧私记　　史氏私印

图 10－71　传世的两宋私印

在全国博物馆所收藏的历代书画珍品中，曾钤有两宋时期书画家及收藏家的私印，其中，帝王私印较多。（图 10－72）

两宋私印的文字，有的仿汉篆，有的用唐宋小篆，也有用九叠篆者。其形式有朱文，也有白文。印纽多为鼻纽。南京江浦黄叶岭所出张同之两面印四侧皆有白文篆书款，这是古来殉葬印中之仅见者。

辽代私印

辽代私印极为少见，罗福颐先生曾举上京“开龙寺”印为例，可见一斑。辽私印中有一类为契丹文小字印，是以辽代特有的书体入印，这种私印也不多见。（图 10－73）

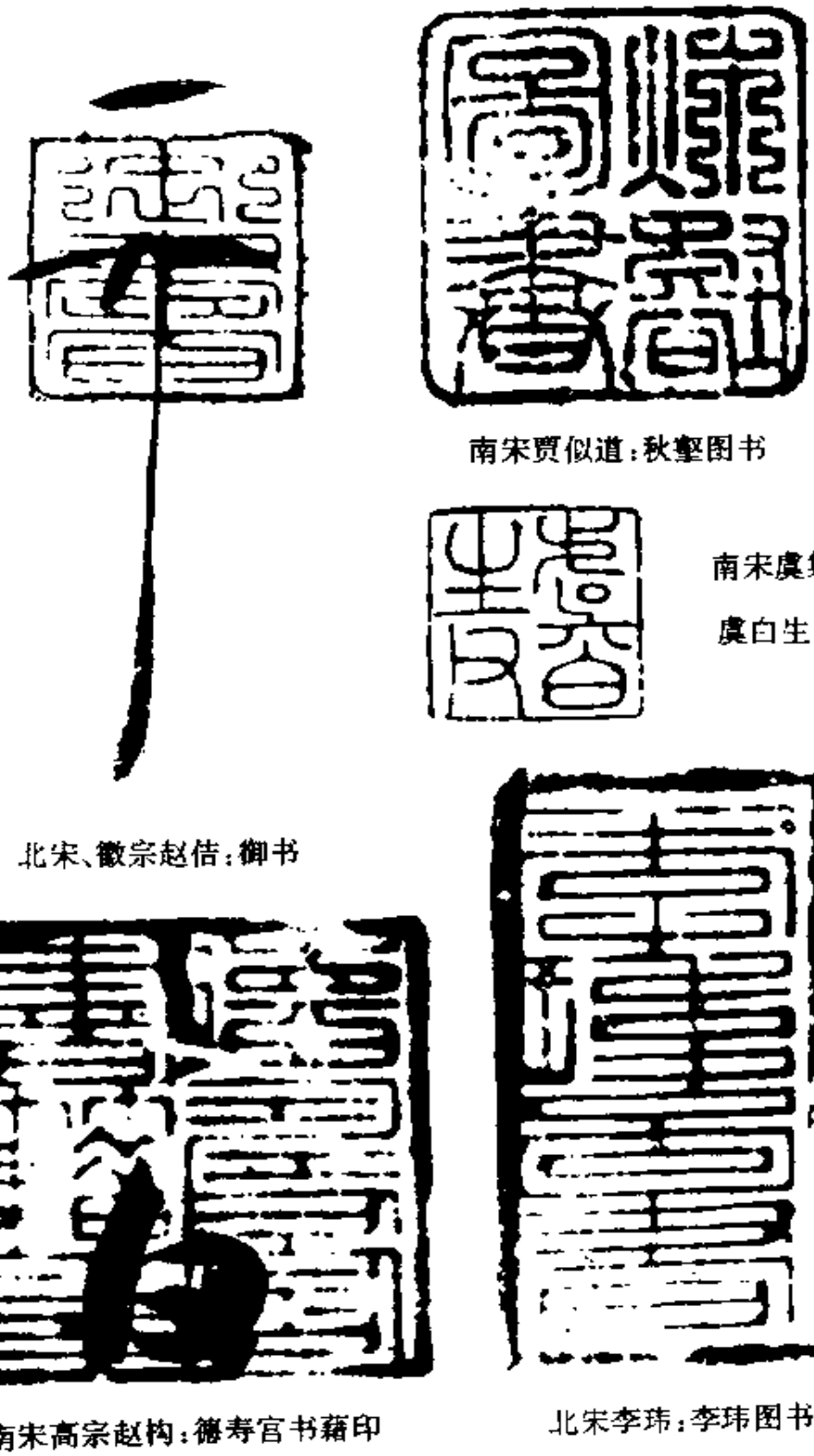


图 10－72　书画珍品上所钤的两宋私印



契丹文小字印



开龙寺记

图 10－73　辽代私印

金代私印

金代私印，亦不多见，山西曾出土两枚道士用印，为仅见之出土物(图 10－74)。在书画珍品中，曾见金章宗完颜璟所钤的“御府宝绘”、“明昌宝玩”、“内殿珍玩”、“秘府”、“明昌御览”等鉴藏印章。



金章宗之明昌御览鉴藏印



山西出土金代私印“青霞子记”

图 10－74　金代私印

西夏国私印

西夏国私印，全用西夏文字入印文，因而不易释出。其传世数量较少，天津历史博物馆藏有一方西夏文铁印，背纽如折枝，极其少见。（图 10－75）

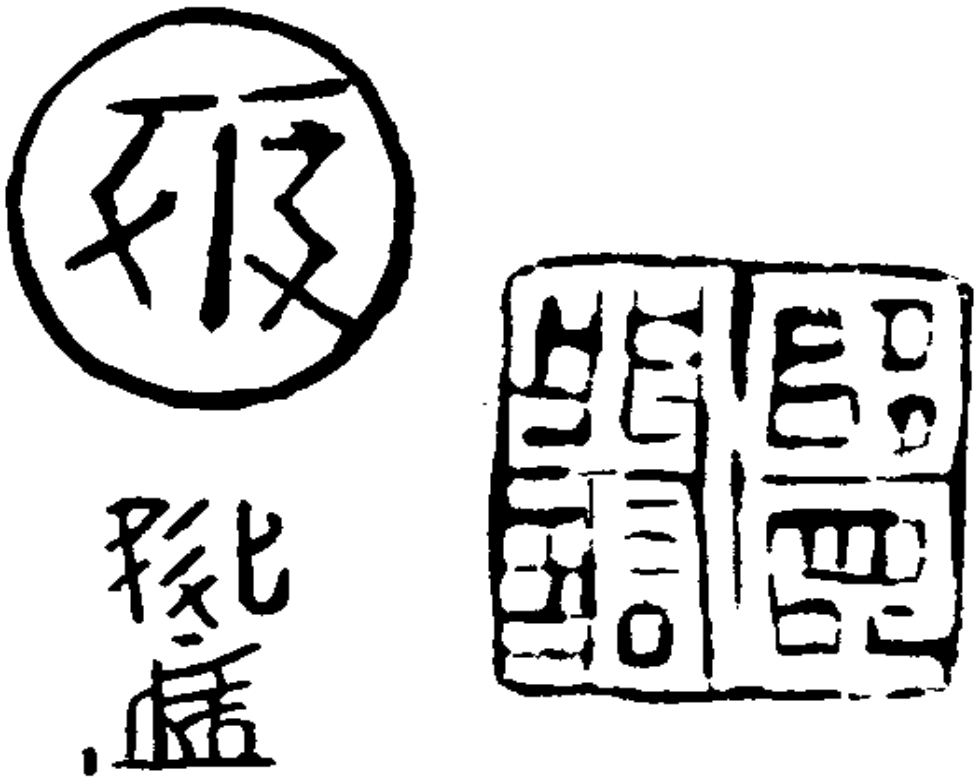


图 10－75　西夏国私印

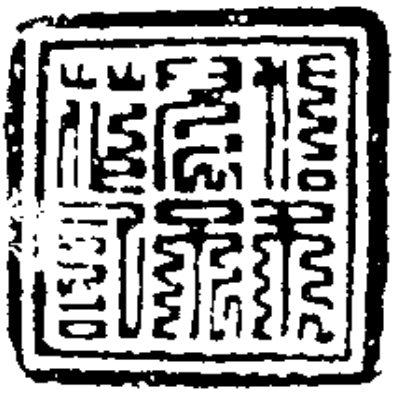
七、元朝私印

元朝私印分为三种，一种为汉文九叠篆印，一种为元代国书八思巴文篆书私印，另一种为元人花押（将在下节介绍）。其形制与宋印类似。例如："克苦倍库印"，即为八思巴文篆书私印，背有螭虎纽，质材用玉，经火煅，成"鸡骨白"状，较为少见。

书画珍品中，也曾钤有元代书画家、收藏家的私印，其风格与两宋私印相同。（图 10－76）

八、明、清私印

明、清时，由于文人自己治印风气大盛，对于印学的研究也蔚然成风。这时期，治印名家辈出，印坛各流派间争奇斗胜。旧有的



帖木儿不花记



克荅倍庫印

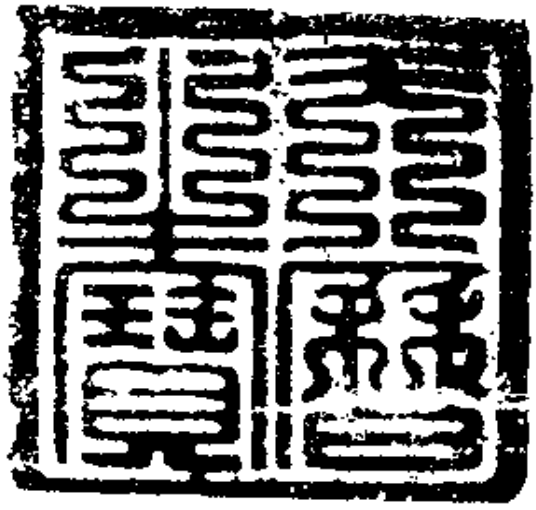




元代书家鲜于枢之“鲜于”印



元代书画家赵孟頫“水精宫道人”印

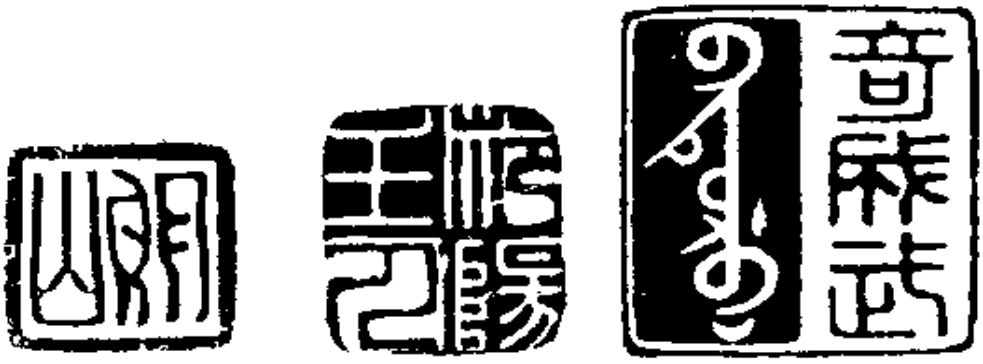


元文宗图贴睦尔之“天历之宝”印

图 10-76　元代私印

治印作坊虽依然存在，但出自匠人之手的私印被贬为鄙俗之作而难登大雅之堂。这种风气直接影响了匠作私印的发展。（图 10-

77)



朗山　　范阳主人　　奇成武

图 10－77　明清匠作私印

明、清时期，铜质、玉质私印已退居次要地位，代之以犀角、象牙、竹根、瓜蒂、果核等材质。而最主要的，则是石质印章的广泛应用。优美，晶莹而易受刀的石料，最受治印名家的青睐。这时期私印的材质，以石印为主。

元朝画家王冕，首创以花乳石治印，他死后 140 年，明代的文彭、何震开一代文人治印的先河。他们治印，提倡以古印为宗，以六书为法，以金石气，书卷气，为衡量其作品艺术美感的主要标准。他们亲自捉刀耕石，影响着明末大批文人竞相仿效。

清军入关后，文人治印流派，往往以藉贯划分。如"歙县的程邃、巴慰祖、胡唐、汪肇澧等称"歙派"；杭州的丁敬、黄易、奚冈、蒋仁、以及后来的陈豫鍾、陈鸿寿、赵之琛、钱松等称"浙派"西泠八家。安徽的邓石如及其弟子吴熙载等称"皖派"。晚清的赵之谦、黄牧甫、吴昌硕等皆印坛一代巨匠，论其流派，时人也以其藉贯相称曰：会稽赵之谦、黟山黄牧甫、安吉吴昌硕。（图 10－78）

九、私押

"押"字始于唐韦陟（见前章："印章的名称"）。用押字直接入印，则首见于宋太祖赵匡胤的羊脂白玉龙纽押。这方玉押载于清吴大徵所撰《古玉图考》中，经多方考证才确认为宋太祖之玉押。这类

文何派



明文彭刻 琴罢倚松玩鹤



明何震刻 延赏楼印

歙派



明 程邃刻 少壮三好音律书酒



清董洵刻 内书篆(典)薄



清胡唐刻 胡唐



清巴慰祖刻 己卯优贡辛巳学廉

图 10-78-(1) 明清流派印章

浙派



丁敬刻 无所住盦



蒋仁刻蒋仁印



奚冈刻
寿松堂书画记



黄易刻
金石箚



陈豫锺刻
陈豫锺字浚仪



陈鸿寿刻
家住钱唐宝月山



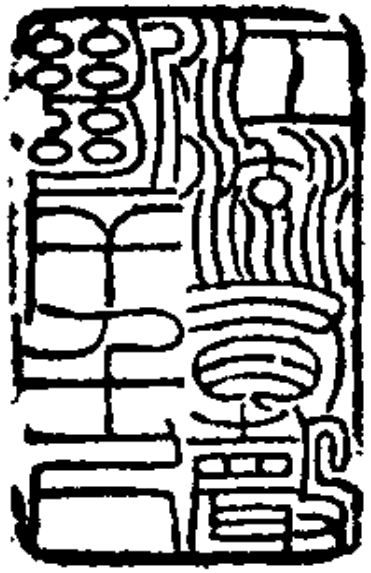
赵之琛刻
鹤守斋



钱松刻
雪中十二红轩

图 10-78-(2) 明清流派印章

皖派



邓石如刻江流有声断岸千尺



吴熙载刻
江都谈权巽夫书画印



徐三庚刻 刘镛印信



清末赵之谦治印





绩溪胡澍荛父、同孟子四月二日生



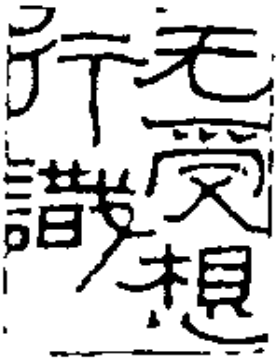


图 10－78－(3)　明清流派印章

清末黄牧甫治印



我生之初岁在丙辰惟时上巳



无受想行识



亦复如是

清末吴昌硕治印



宝鐘室



吴昌石拟汉碑额篆





平湖葛昌枌之章

图 10－78－(4)　明清流派印章



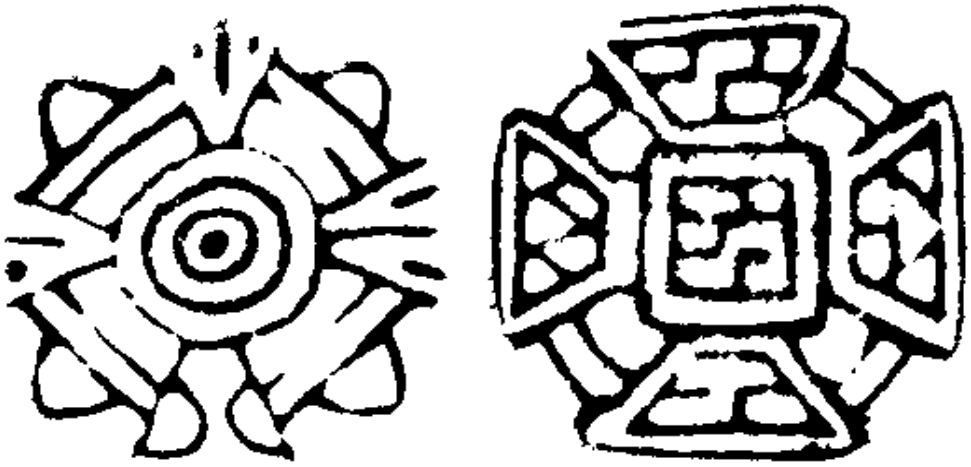
宋赵匡胤玉押



宋铜押



元人玉押



元铜花押

图 10－79　宋、元私押

玉押的文字，似草书，又似符号，除书押者本人外，他人很难识认。除玉质外，用铜、玛瑙、或其它材质者也屡见。

宋代私押，也有用楷书或行书者。其用途有商业用押和个人私押之分。宋押的制作，一如宋印，印体较厚，印文沟槽较深，内容有姓名、吉语，及合同文书等。



图 10－80　元代各形押

元代私押，风格多样，因蒙古族初入中原，达官显贵们都不善于用汉文自己签名，因而，只铸成花纹图案押，做为凭据取信于人的办法风靡一时，称之为“花押”。花押的形状除花形外，还有鱼形、兔形、鸟形、葫芦形、琵琶形、鼎形、锭形等，但大多数为长方形、方形。其文字有楷书、草书，篆书和八思巴文篆书。此外，元代还盛行一种符式合押。二人主事者，各执一押之半，合在一起方能生效。这种押中空，三面皆有文字，中间合拢处多为八思巴文。（图 10－79，10－80，10－81，10－82）

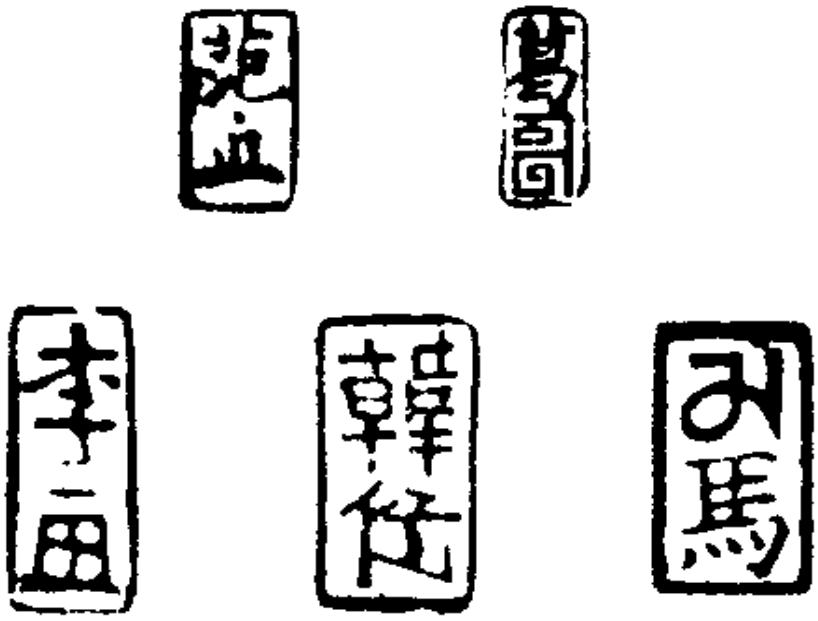


图 10－81　元代姓氏押

元代合同押



合同文书

元代合押



图 10－82　元代合同押、合押

明崇祯帝玉押





啟之

明闲文铜押

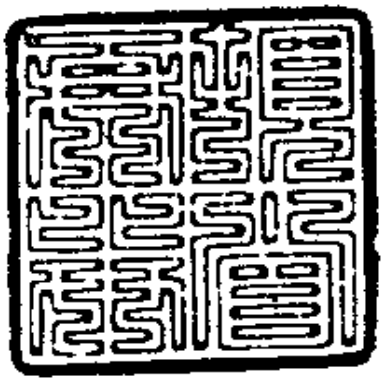




謹封

謹封

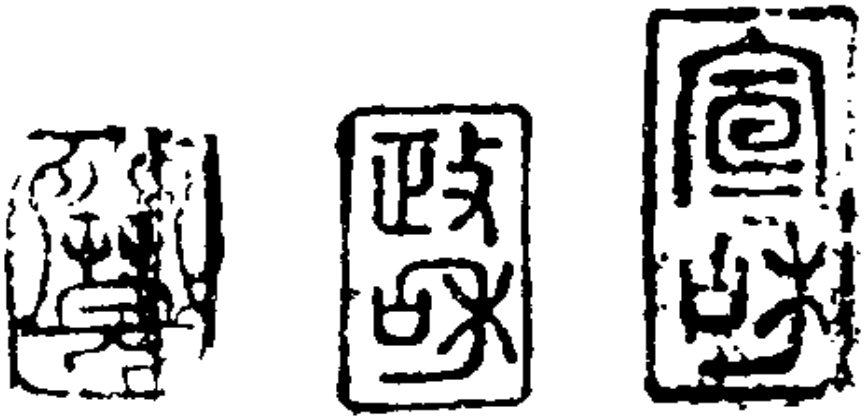
清代铜押



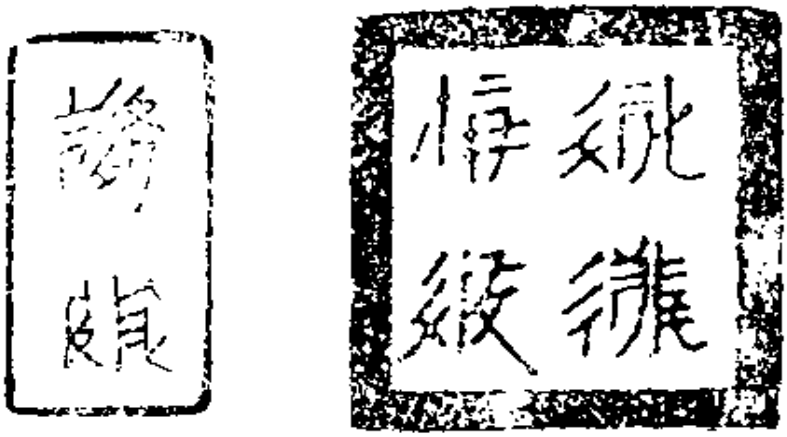


頓首再拜

图 10－83　明、清押



唐　开元　　北宋 政和　　北宋　宣和



西夏　　乾祐　　元德二年



南宋　　建炎　　绍兴　　元天历

图 10－84　历代年号印

明代用押多为闲文，押形较大，有圆、有方。内容如“颂拜稽首”、“谨封”、“谨”、“记”等。故宫博物院曾藏玉押一件，背设蹲龙纽，经考证为明崇祯帝的玉押。

清代私押，多为文人用石印仿古押。真正的铜铸私押极其少见。（图 10－83）

特别应该说明的是在元押当中，有一部分楷书押，其形式，纽式，文字风格，极似五代官印“元从都押衙记”。五代私印，私押均未见出土实物，在传世元押中对“萼瓒”、“毕三”、“霍会”等押的断代，也无确切根据。因此，断其殆为五代私印或五代私押，也嫌证据不足，只好存疑，以待来者。

十、唐以后年号印

年号印始于唐，唐太宗有“贞观”小印，唐玄宗有“开元”小印。这类印章大都钤在收藏的名人书画上，具有收藏和鉴赏的作用。唐朝以后，年号印在各朝也偶有所见，一般都是作为各朝帝王收藏，鉴赏古代、当代名人字画所用。值得一提的是：西夏文印章中，有两方传世的年号印，一为“元德二年”一为“乾祐”前者有年号，亦有时间；后者只有年号无时间。这种年号印恐怕不仅是用于收藏、鉴赏古书画文物的，定会有其它的用项。（图 10－84）

第六节　封　　泥

从战国至南北朝，官、私文书信件都是书写在竹、木简牍上。传递文书信件时，为防止别人拆看，便用胶泥一团，附在绳扣处，再钤上官印或私印。这种带有印痕的泥，就称作“封泥”又叫“泥封”。秦、汉时，流行用挖有方形木槽的木片，牢牢栓在系绳扣处，将绳扣纳入木槽内，上面敷上胶泥，趁湿钤上印鉴，以保护封泥干后不至脱落。这种木片称作“封泥匣”。封泥除敷在竹、木简上以外，封缄食物的罐口，封缄衣物的匣笥，及封缄金、银、珠宝、铜钱等财物的箱



战国 右司马閵狗信玺



秦 皇帝信玺



秦 临菑丞印



秦私印 子固



汉 严道橘园



汉 益丞



汉私印 公孙雒



汉 封泥匣 軑侯家丞

图 10－85 历代封泥

箧外面用绳，或金属丝捆绑的挽扣处，也用封泥封缄。它起着现代“封条”的作用。南北朝以后，由于纸张的普遍应用，封泥才失去了往日的效用，逐渐演变为今天的印泥。清代后期，在考古发掘中，才发现大量的封泥实物出土。当时由于人们未能正确地认识它的用途，曾被误定为“印范”、“陶印”等。直到清末学者王国维先生，根据西北出土的简牍，深入研究，著成《简牍检署考》一书，方才把封泥的正确名称和用途弄清。现代电表上的铅封，出口文物上所打的火漆，其作用与封泥近似。（图 10－85）

第七节　历代道教佛教印

一、道教用印

道教，是由古代巫术衍化生成的中国宗教。秦汉时期称之为神仙方术。东汉末年略具规模，南北朝时始完备。汉人所佩之“黄神越章”，据说“佩之入深山，猛兽不能侵”，是最早的道家用印（图 10－86）。历代道家印屡见传世，印文除篆书外，有如画符，令人莫辨。印面上多饰有“三星”、“七星”等图案，印背或饰以星图，或凿有姓名，清代道士印背有满文款。其印式印纽，都与当时所处朝代的印式、印纽略同。不一一赘述。（图 10－87）

二、佛教用印

佛教起源于印度次大陆，创始人释迦牟尼，生于尼泊尔南部的“迦比罗纹”。我国汉朝时期，佛教沿河西走廊传入中国内地，此后，中国历代帝王大多崇尚佛教。汉代印章中，未见佛教用印。敦煌所藏唐人写经卷尾，曾见寺院藏经印；辽代曾有传世的“开龙寺记”寺庙印。元、明时期，佛教用印流传广泛，寺庙中多用朱文叠篆印“佛法僧宝”。这种印为方形柄纽，印背多饰有法器纹饰。故宫所藏“精进修行”印背饰莲台法轮纽，是明永乐帝赐给大喇嘛密扎室哩的。（图 10－88）



天帝神师



黄神越章



黄神越章天帝神之印



北斗阴通天丞章

图 10－86　汉代道家用印

第八节　印玺辨伪

从战国至今，古印章已流行了两千余年，至清末，更为印人所重。在各家所藏的古印章中，难免夹杂一些赝品传世。如何甄别印章的真、赝，历来是收藏家与印人们所共同研讨的课题。所以，我们要在认识古印章的同时，提高鉴别能力，及时剔除赝品，以净化文物。

古印章作伪，一般有两种可能：

一、料真字伪

由于古印印坯，传世不少，而在价钱上，有字者比无字者昂贵。因此，有人则在古印印坯上，仿凿古印印文以牟利。这种印章，只要看其印文是否具备古印风韵，就可从中剔除大部分赝品。有些摹印



宋　北极驱邪院印



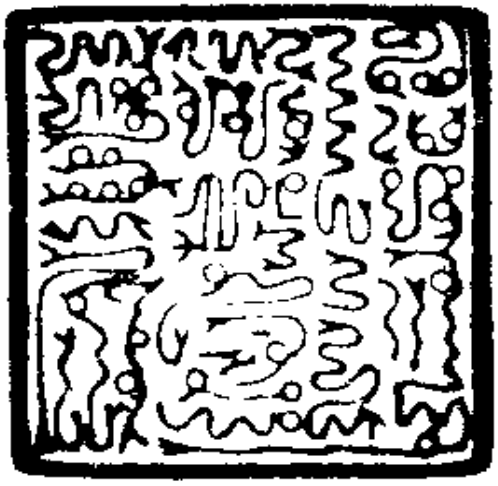
宋　上清北阴院印



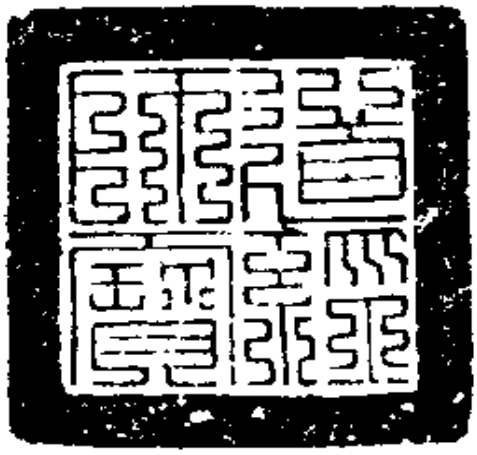
宋　汶[]子章



元　九天仙都之印



明符书　道经师宝



清　道经师宝

图 10－87　历代道家用印



精进修行



佛法僧宝



佛法僧宝

图 10－88　明、清佛教用印

高手，做伪能力强，难于使人从风韵上辨别其伪，这就需要我们将其与印章真品进行比照，不难从中找出蛛丝马迹来。

二、料、字皆伪

这种印章纯系伪造以牟利。仿铸时，有的全部摹仿古印谱中的印文；有的局部摹仿古印，并在原印基础上更改一、二字以示区别，达到独居奇货的目的。也有本无原印而纯系伪造者。

鉴别以上印章的真伪，要从多方面考虑：材质上是否有假；纽式上是否符合于当时的制度；官制上有否该职称；尺码上是否合制；文字风格上是否有悖；制作上有否漏洞等。对照前面章节去认真加以分析，只要是赝品总能找出一些破绽的。

流派印章中的赝品，大部分用于伪造的书、画上。这类伪印少

有精者。只要我们注意伪章中的神韵与刀痕，就很容易辨别出来。一般做伪者，大都以名书画家常用印章为蓝本，往往只注重印的外形，而不注重其内涵，即只求形似，不求神似。为了追求形似，做伪者常亦步亦趋地刻意摹仿。所制伪品呆板僵硬，极不自然。况且更少有注重原印之刀法者。须知，名篆刻家侵淫印艺多年，在刀法上造诣颇深，是一般人摹仿不来的。

另有一种名篆刻家的赝品印作，也被一些人用来牟利。如：赵之谦的作品，海内外收藏家们皆亟欲搜求其原印石，因之，赝品也应运而生。这些伪印，大多出自篆刻高手，几可乱真。若不精研赵之谦的印作，是很难辨别其真伪的。只要我们将所得"原石"，与原印或与精印的原印拓仔细对照，也会找出其中的疑点来。

还有一种印章，是后辈篆刻家精心仿制的前代名家的作品。明末篆刻家程朴，受其父程原之命，摹刻何震遗作一千余方，穷廿年之功，殚精竭虑，使其所摹作品神态逼真，印成《忍草堂印选》传世，开创摹刻先贤作品先例。清末赵之谦曾刻"思悲翁"小印，伪刻浙派奚冈款，出示好友魏锡曾，立被识破，二人相视大笑。另如：赵之谦所刻"北平陶燮咸印信"，原石虽在，印文已被磨去，只余边款。民国时，王福盦先生据谱中印拓，补刻印文，还其原貌。陈巨来先生也曾摹刻赵之谦的"小脉望馆"一印为吴子建收藏。这些都是印界名家尽一时之兴以展才华的作品，是不能与赝品等而同之的。

第十一章　墨砚鉴赏

第一节　墨史概述

墨是中国传统的文房四宝之一，是主要的传统书写、绘画材料，在中国文化史上，有着不可忽视的地位和作用。迭经历代墨工、制墨名家及文人学士的研制与发展，墨已成为一种不仅实用，而且具有审美收藏价值的工艺品和文物，因此，对墨的研究与鉴赏，对于了解中国文化、保护祖国优秀文化遗产，自有其重要作用。

有关中国古墨的最初起源已渺不可考，由于墨本身质地为碳素与胶合成，年久易损，所以在地下考古发掘中所获的标本也不多见。证之以史籍，并与地下出土文物互证，也大致可以缕析出墨的发展的一般脉络。

一、形成时期

墨的使用最早可追寻到商后期，在河南安阳殷墟出土的甲骨上，就有许多以朱砂、石墨填嵌或书写的字迹。但此时的墨是否如后世的墨一样以烟煤制成并胶合为固体则不得而知。多数学者一般认为当是天然矿物原料。

春秋战国时期虽无具体的墨的实物发现，但这时毛笔的使用已很普遍，在今天的河南、湖南等地都曾出土过战国的毛笔，因此，

与毛笔相配合进行书写的墨的使用一定也很普遍。1980年四川青川县郝家坪战国墓出土的“青川木牍”，即为墨书，为我们提供了这一时期以墨书写的例证。

到了汉代，出现了象后世一样固体的墨锭。《汉官仪》：“尚书郎起草，月赐给隃麋大墨一枚、隃麋小墨一”，可见当时制墨已有了大小形制之分。在河南陕县刘家渠东汉墓出土有五锭残墨，更从实物上印证了这一记载的可靠性。这时的墨，是经过捣杵以后，用手攥成圆的形状，如馒头一样。在出土的实物上，有的还能看到手指捏制的痕迹。到东汉时，更发明了印模，至此，中国传统的墨的制作工艺已初步具备和形成。

二、发展时期

汉代以后，中国制墨业进入了发展时期。魏晋时期墨的制造已十分精致，当时三国魏的制墨名家韦仲将（诞），制墨精致，被誉为“仲将之墨，一点如漆。”南朝宋时的张永（景云），亦善治墨，不仅如此，他还是一位多才多艺的人物，擅隶书，长于辞章音律，“纸及墨皆自营造”，在当时很有名气。这一时期造墨技术出现了重要的改进，即知道了和胶之法，三国皇象论墨，已有多胶黝黑之说，即其例证。

唐代，我国制墨业获得了空前的发展，这也是和当时经济、文化的繁荣相关的。据《唐书·艺文志》载，集贤院学士“太府月给蜀郡麻纸五千番，季给上谷易水墨三百三十六丸。”如此大的使用墨，也从一个侧面反映了当时造墨业的规模兴盛。这一时期，对墨的造型、款识、墨模雕刻都颇有讲究，墨已由一种实用的文房用具而逐渐成为一种可供欣赏的工艺品。同时，由于海外贸易的发达，制墨技术也远传朝鲜、日本等国，当时朝鲜的制墨水平已相当高超，朝鲜贡松烟墨“料精物类，极为适用，盖以古松烟和麋鹿胶汁制成者”，对当时我国制墨技术颇有启迪。制墨技术传至日本后，获得了相当大的发展，逐渐形成了独具特色的“和墨”，直到现代还有生产。唐代政府设置“墨务官”，专门负责墨的生产管理，墨官祖敏，是

唐代最著名的制墨名家。一些文人学士，也纷纷参与进来，成为一时制墨好手，如著名书法家李阳冰所制的墨，就被赞誉为“坚泽如玉”，可见墨质之高。李白《酬张司马赠墨》诗云：

上党碧松烟，夷陵丹砂末，

兰麝凝珍墨，精光乃堪掇。

黄头奴子双鸦鬟，锦囊养之怀袖间。

今日赠予兰亭去，兴来洒笔会稽山。

形象地描绘了唐墨的精美与珍贵。

三、成熟时期

中国制墨艺术的完全成熟，以徽墨的形成为标志。五代南唐时期奚(李)超、奚(李)廷珪父子相继，成为中国制墨历史上迥绝千古的大师。奚氏本为易州制墨名家，因避战乱来到当时南唐治下的歙州，利用当地丰富的自然资源、并对制墨技术加以不断的改进，终于制出了“丰肌腻理，光泽如漆”的好墨。一时间，歙县、休宁等地人家，家传户习，世代相承，终于形成影响中国制墨史甚巨的“徽墨”，宋宣和三年(1121)歙州改称徽州，“徽墨”之定名，也从此开始。奚氏父子精湛的制墨技艺，深受南唐诸主的赏识，特赐国姓李，李超授水部员外郎，其后代相继为墨务官，负责供应朝廷用墨。李超、超子廷珪、廷宽，廷珪子承宴、及其后文用、惟庆、惟一、仲宣等，都是冠绝一时的制墨名家，从此，李墨名满天下，士林称绝，有“黄金易得，李墨难求”之谓。得李氏传授，当时著名的墨家有耿遂仁、耿文政、盛匡道、盛通等。李家所制墨，多入南唐内府，民间所得甚少，宋灭南唐后，便归入宋内府。相传宋时营造相国寺，竟诏以李墨为漆大门之用。嘉祐间，群玉殿赐宴近臣，常以李墨为赏赐，当时称“新安香墨”。

北宋以后，由于结束了五代十国的军阀战乱局面，社会生产得到了恢复和发展，科学技术和文化事业也出现了繁荣的局面。已有了上千年历史的制墨技术，此时也渐趋全面成熟。从考古资料来看，有以下几种实物：安徽祁门出土的“大(文)府墨”、安徽合肥出

上的“九华朱觀墨”、“徽州黄山”残款墨，安徽庐江出土的素面墨、江苏武进出土的“叶茂实制”残墨等。这些墨虽历时千年左右，裂断残损，但还能看出其基本形制及质地。其中“大(文)府墨”，也有专家认为虽出自宋墓，但当属唐墨，这也说明了宋墨在形制上与唐墨的承继关系。

宋代制墨业空前兴盛，文人雅士嗜墨成为一时风尚。这时，有许多士大夫涉足制墨业，使得制墨的风格、品味受到了极大的影响。而且，有关墨的专门记载也问世了。其中较著名的有：晁说之《墨经》、苏易简《文房四谱》、何薳《春渚记闻·墨记》、李孝美《墨谱》等。这样，传统的制墨工艺就不仅仅是匠人口耳相传的技艺了，经过理论的总结，达到了新的高度，同时，文人士大夫的雅好时尚，也使制墨的品味风格发生了较大的变化。

宋代，制墨的原料出现了重大突破。在宋代以前，松烟是制墨的主要原料，虽然有些墨工也使用过其他的原料，但远远没有普及。这时，桐油、石油、菜油、豆油、皂青油、漆等，都被试验用作制墨的原料。著名科学家沈括在他的著作《梦溪笔谈》中，就记载了用石油制成的“延安石液”墨。经过不断的总结，墨工们又逐渐地在松烟墨之外，创制了主要以桐油制成的油烟墨，同松烟墨相比，油烟墨色泽黝黑而有光泽，墨色耐用性强，经久不褪，因此，逐渐取代松烟而成为制墨的主流。

这一时期的制墨名家，较诸前代，史不绝书，其中较著名的，有潘谷、叶茂实、柴珣、高庆和、沈珪、蒲大韶、吴滋等人。其中潘谷是继李廷珪之后，制墨历史上又一位迥绝前代的大师，在当时，潘墨就被人目为神品，士人争相购之。终其一生，潘谷“布衫漆黑手如龟，未害冰壶贮秋月”(苏东坡诗)，精研制墨技艺，获得了广泛的称誉。所制之墨“香彻肌骨，磨研至尽而香不衰”，而且还精于鉴赏，隔囊摸索，就能断定墨的优劣高下及其作者年代。潘谷晚年嗜酒，终至发狂落井而死。

其余如新安人吴滋，在绍兴间也颇有名声，宋孝宗曾特旨奖

赏，陆友《墨史》称其制墨“精意为之”，“骎骎乎及前人矣”，与李廷珪相提并举，可见推崇之甚。

四、高峰时期

由于数代墨人的不懈努力，加之文化事业发展的推动，到明清两代，中国制墨技艺达到了前所未有的高峰。明之嘉、隆、万，清之康、雍、乾、各朝所制之墨，至今为人珍若拱墨，视为不可易求之宝。

明清制墨业的发展，是秉承宋元人的成果而取得的。有元一代，虽然制墨业远不及宋代兴盛，但也颇能秉其余绪，持之不堕。如文宗大历年间制墨高手朱万初、元顺帝时歙县陶得和，均为对制墨有突出贡献者，陶氏制墨尤有新创，时人称为“陶法”，可见在元代，制墨工艺还是向前发展着。其余潘云谷、胡文忠、林松泉、于材中、邱可行辈，均有名于时。（图 11－1）

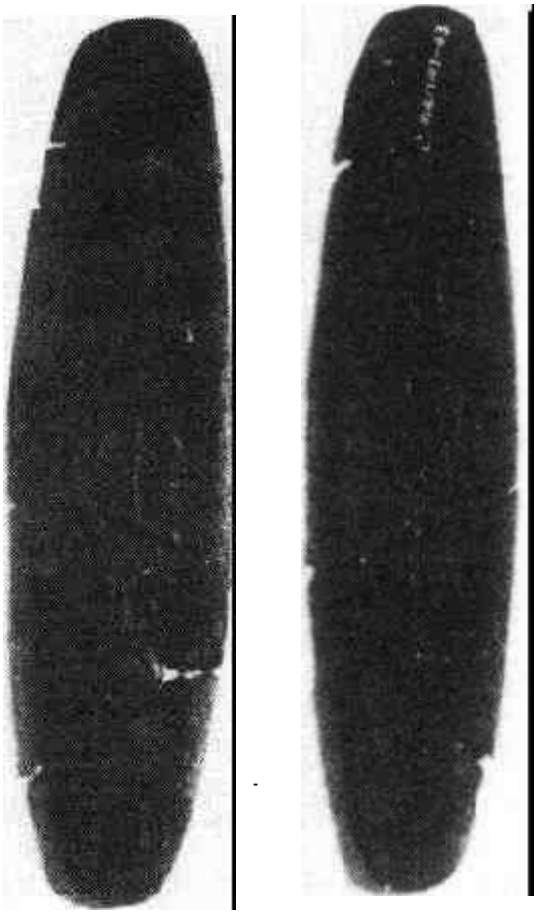


图 11－1　元中玉省墨

明代制墨，除在取材配制上有所进步外，还表现出以下的特点：

一是形成了不同的墨品与风度。一般地，墨按其制造的功用，可分为“市斋名世”、“好事精鉴”、“文人自怡”等类型。即分别属纯商业目的出售的墨，这是制墨产量的大部分；或者为收藏者所宝爱，但也有一部分出售的；或专为某士人所制，投其所好，为其自用、收藏或馈赠之用的。徽墨的制造者，也逐渐分为歙县派和休宁派两大派系。各派自有其不同的墨品与风度。如歙县派程君房之

“玄元灵气”、吴守默之“玉堂染翰”，休宁派常见之“休宁八景”、“桐乡胜侣”等。相应地，在制墨的风格上，也就有所区别。

其二，涌现了一大批制墨名家。如歙县派的代表人物罗小华、程君房、方于鲁、潘一驹、汪仲淹，休宁派的汪中山、邵格之、汪时茂、吴去尘、吴叔大等。

其中，程君房被推许为李廷珪、潘谷之后的又一位制墨大师。他总结前人的经验，又长于吸取各家各派的成功经验，形成了独到的制墨技艺，所制之墨，坚固细腻，墨色沉实而精光内蕴，墨品精致，风度雅致，尤为一时文人士大夫所推重(图 11－2)。

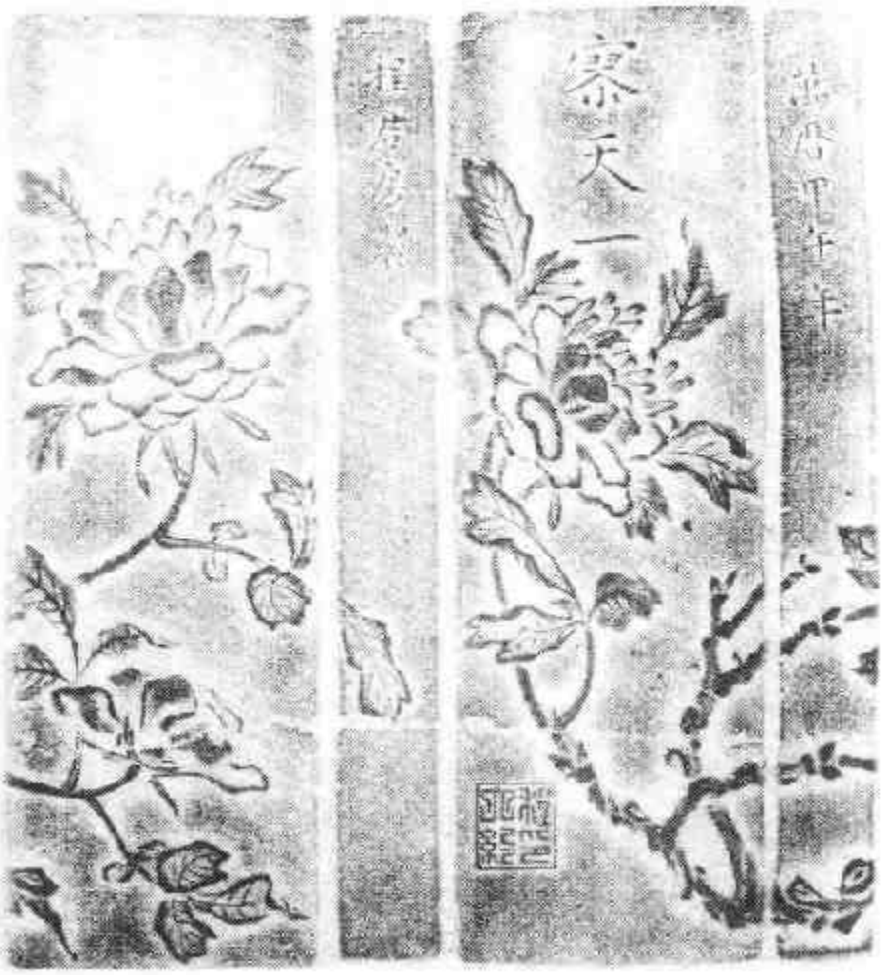


图 11－2　程君房寥天一墨

第三，制墨业规模的扩大。在宋以前，墨家制墨，大抵以一家一户为单位，如潘谷亲自制墨，自负墨囊于汴梁市上贩卖，并不与人计较得值。而至明代，随着社会经济和社会生活的发展，这种一家一户的经营方式，显已不符社会需要，于是出现了墨店的作坊生产方式以及制墨的专业分工。在盛产徽墨的歙县、休宁、绩溪、婺源，"墨虽独工于歙，而点烟于婺源，捣制于绩溪人之手。"(《歙县志·食货》)，可见，绩溪、婺源两地，没有形成较有影响的制墨流派，但是却是为名满天下的歙县派和休宁派提供专业服务的。这种情况，反映了制墨工艺向专业分化发展的趋势，为清代徽墨大行于天下奠定了基础。

另外，制墨的取材、装潢、工艺也有了相当大的进步。休宁制墨名家汪中山，首创"集锦墨"，为当时及后世墨家群起而仿效，成为独具特色的品种，至今的制墨业仍保持不衰。休宁派制墨，以金银色装饰，华美雍容，又饰以"漆衣"，"漆衣"的创制，是制墨工艺的新改进。这一时期，桐烟墨占据了制墨业的主流，同时，更用兰烟、棉烟，使墨色馨香、色泽黝黑而神内蕴，允胜前代。

清代制墨秉明代余绪，又继续有所进步。自康熙朝始，内务府御书处始造御墨。内务府所造墨，分内务府墨作制墨和徽州墨家承制两种。乾隆六年，更选徽州制墨名家人京教授墨作中的匠人制墨技艺，故墨作所制御墨，多采用徽墨法度。虽然"御墨"无论从制墨技艺及墨品法度，都不及徽墨，而且民间流传也甚少，但封建统治者的提倡和偏好，无疑地在一定程度上推动了制墨的发展。如这期间的贡墨，即由地方官吏邀宠于君主，嘱墨家制以进呈的，因系进贡之用，故选烟用料，均以上乘，不惜工本，务求精美。

清代徽墨制造名家，以"徽墨四大家"为杰出代表，即曹素功、汪近圣、汪节庵、胡开文。曹素功由明入清，制墨风格承袭明代制墨名家的余韵，在清初独树一帜(图 11－3)。曹素功之后，其子孙传人绵绵不绝，代有超群之作，到现在还有生产。曹氏后裔于清末迁出徽州，定居上海，曹氏制墨的作坊，成为今天上海墨厂的前身。当

时，有“天下之墨推歙州，歙州之墨推曹氏”的评语，可见曹墨地位之崇。流传于今的一些清代贡墨，即为曹氏所制。胡开文是在乾隆中崛起的名墨家，胡开文墨庄在经营规模上，可以说开创了前所未有的局面，他使制墨走出徽州，在全国各地都有较大影响，同时，又创制了大型的集锦墨，为好事精鉴的士人收藏家提供了新的品种。

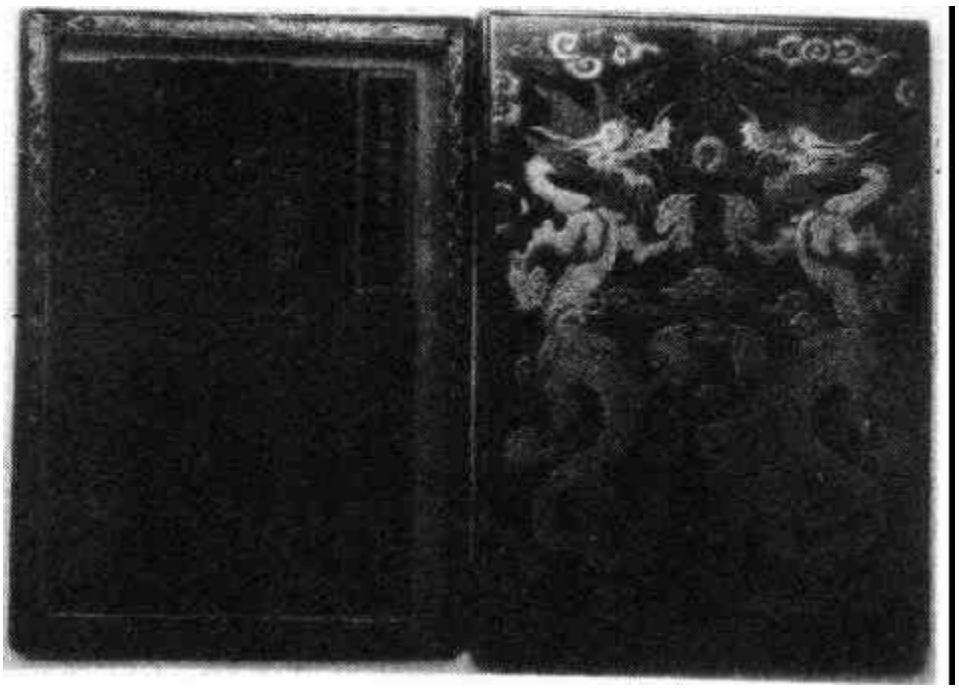


图 11－3　清曹素功耕织图墨

乾隆以后，制墨业开始出现了日渐衰微的局面。尽管朝廷贡品不绝，徽州墨家勉力经营，但较诸前代，不仅制墨技艺无甚改革，墨品亦呆板，艺术水准大不如前。辛亥革命后，由于近代西方的影响，新式书写工具的传入，使得传统的制墨业一直处于低沉的状态。

第二节　古墨鉴定

古墨的鉴定，前人迄无专门论述。尽管历代文人士大夫，对墨的记载、品定、赞美史不绝书，但对其作一系统的论述和科学的归

纳整理，仍是有待解决的问题。

前人对墨的品鉴，很多是从实用出发，日浸淫乎其间，故而对墨有一定的感性认识，以此为基础，广识名家之名墨，参之以砚池间的心得，自然对墨的品质、功用有其独到的见解。今天，我们很多人离这种笔墨生活已相去日远，定真去伪，存优汰劣，并非易事。因此，就要善于总结前人的经验，并在实践中多方探索，多接触实物以取得丰富的感性认识，再加之以科学的考据方法，参之以历代文献资料，才能对古墨的鉴定，有一个综合的、全面的认识，并在实践中不断加深，使其科学化，这样，才能总结出规律性的认识，并不断提高自己的鉴定水平。

墨与其它许多文物一样，是当时的日常用品（当然是就其主流而言），因此，它的产生、发展、兴盛、衰落，都是与当时的社会生活密切联系的，墨质、墨品、风度、款识、图案、装潢、工艺等，无不有其历史与文化的背景，与一时的审美趣味、实用要求相适应。因此，鉴定古墨，就不能不对当时的文化趣味、民俗好尚甚至社会生活、政治制度有一些了解，否则就会只见树木不见森林，甚至不知如何做出正确的判断。

墨是中国独特的传统工艺品，在中国文化史上起到了非常重要的作用，精美雅致的古代书法、绘画作品，珍贵的历代典籍图书，无不赖之以传。而且，制墨工艺还对其他一些国家产生了重要的影响，如日本发展起了具有民族特色的“和墨”制作工艺。因此，保护祖国文物，继承这份文化遗产，允为必要。而对之进行科学的研究的前提，就是去伪存真的鉴定工作。

兹就古墨鉴定的各个方面，作一概述。

一、墨的分类

墨除了作为一般的文房用品之外，由于其制作工艺的精良，也成为具有收藏价值的工艺品，被用于贡赋、赏玩、馈赠等，不同的功用，往往对制墨的墨品风度都有一定的影响。另外，制墨选料及制作工艺的不同，往往也使墨使用时呈现不同的效果，同时，也与制

墨的历史相关联，因而，鉴定古墨就必须对墨的分类有所了解。

1. 按烟料分类

制墨所用材料，在传统工艺中，是采用植物、植物油及矿物不充分燃烧所产生碳素，和以胶料、香料压模制成，故按其所选烟料，大致可分为松烟、桐油烟、漆烟、石油烟等。

松烟之制为最古，是宋代桐油烟被用于制墨之前的主流。烧制松烟，求其年代久远者，"采古松之肥阔者，截作小枝"（李孝美《墨谱》）。一般而言，汉唐出佳墨的地方，多有古松，如李白诗"上党碧松烟"即是明证。

桐油，取油桐子作桐油，烧成的烟料为桐油烟。一般 20 斤桐油可出上等烟料 1 斤。近代书画家多喜欢用桐油烟墨，取其色泽黝黑，沉着内蕴，松烟则不为人所重。

石油烟，见沈括《梦溪笔谈》所载，有所谓"延安石液"之品，但后世并不见推广，未如沈括所预料的那样，"此物必大行于后世"。

其余如花生油、菜籽油等，因为桐油烟的盛行而没而不彰，因此，传世古墨，多以松烟、桐油烟为多。

松烟墨色蓝黑，不宜作画；桐油则色泽黑中泛紫，书画兼宜。松烟所制之墨，体轻而色暗，无光泽；桐烟则体重有光泽。当然轻重是相对而言的，年代久远退胶、受潮、制作时用胶较少，都可能体轻，反之则重，不可一概而论。另外，凡题款有"松烟"、"松煤"字样的，是松烟墨，凡有"贡烟"、"顶烟"、"超顶烟"、"五石油烟"、"五石清烟"等的，则是桐油烟墨。

2. 按其用途分类

商品墨　这类墨在墨的产量中占有大部分，是制造用以公开出售，供一般人书写使用的。墨模的雕制都比较简约，墨品形制普通适用，选烟用料也比较一般，但也有优劣品级之分。

"好事精鉴"的珍藏墨　这一类墨殊少实用价值，只因其选料的精美，制作的工细，具有较高的艺术水平，而成为好事者和收藏家竞趋的品类。这类墨出于自用、收藏而由墨家定制，也有向

外出售的，但质量大大高于一般的商品墨。

“文人自怡”的雅玩墨　这类墨多由雅好此尚的文人、官吏、向墨家定制，署上制者名款、诗词、斋室名、书画图案等，作为自用或馈赠之用。这类墨其墨品风度，选料做工，都比较精致，向为收藏家所宝爱。

进呈御用的贡御墨　著名墨家李廷珪父子，相继成为南唐朝廷的墨务官，专司皇家用墨。元代朱万初，以高超的制墨技艺食禄于“艺文馆”。清代内务府御书处更设匠人，制造御墨。清代制御墨始于康熙年间，御书处所制御墨，就其工艺水平及艺术水平而言，远逊于徽墨，但御墨中有徽州墨家承制的，则不可同日而语。皇家用墨的另一个来源是地方官员的进贡或政府征贡。清代之制，歙县每年进贡徽墨分春贡、万寿贡、年贡三种。地方官员进贡的墨，一般都题有“臣某某恭进”字样，或亦题墨家名款。“臣某某制”等字样。这类贡墨，都选料上乘，刻模精细，不惜工本，务求精好。

礼品墨　为祝贺人家生日、婚礼及幼童开蒙之类喜庆之事的馈赠礼品。这一类墨大多有精美的装潢，施以漱金，如“寿屏墨”、“百子图”等，但这一类墨在选烟用料上并不很讲究，只讲求外表的华贵与精致，故其实用价值、质量一般逊于其它类墨。

二、墨品

墨家造墨，都各自有各自的墨品，而且，也反映了墨家的制墨风格和艺术水平。熟识各家的墨品，对鉴定极有帮助，尤其集锦墨，散失之后，因为没有墨家名款，只能以墨品来断定。另外，熟悉墨品，也能对古墨的断代有所帮助，一墨品之初创，如知其年代，则可断定此墨之上限。熟悉墨品，也对知晓墨的质量提供辅助依据。因为墨家制墨，往往以不同的墨品，施以不同档次的烟料及做工，如方于鲁制墨，将烟料分为三等：九玄三级、非烟、太紫重玄。但应当注意的是，有些墨品，俱见于各墨家所制，如青麟髓、寥天一等，不可凭墨品即断为某家制墨，而应参以其他鉴定依据，尤其是各家制

墨的风格来具体分析。

对墨品的了解，除在鉴定实际工作中多方积累外，可就文献记载进行参考，以下各书，于鉴定颇有助益，兹列如下：

《雪堂墨品》 清张仁熙撰，记载宋荦所藏明墨之墨品，对熟悉明代作品，有很大参考价值；

《漫堂墨品》 清宋荦撰，也是私家收藏的记录，较诸张仁熙书则内容更为丰富，为研究明墨墨品的必读之书；

《墨表》 清万寿祺撰，其中对墨品的记载，较多明代墨家精品；

《百十二家墨录》，清邱学敏撰，记载了由明代至清乾隆年间的各家墨品，有重要参考价值；

《方氏墨谱》、《程氏墨苑》、《曹氏墨林》、《鉴古斋墨薮》：分别为方于鲁、程君房、曹素功、汪近圣四家制墨的记载，对了解四家墨品，多有助益。

另外，吴昌绶编集的《十六家墨说》，辑入宋、明、清各代论墨著述十六种，蔚为大观，并附有汪节庵、曹素功、程怡甫、汪近圣、胡开文五家墨品录。

今人尹润生先生《墨林史话》一书，搜集了吴守默延绿斋墨品、曹素功艺粟斋墨品并乾隆贡品墨品，对鉴定也极有帮助。

三、墨家与墨派

各家制墨，都有其不同的制墨风格与独特的墨品，因此形成了不同的派别。一般地，由于徽墨的赫赫声名，除徽墨以外的其他制墨业者，可置而不论矣。所谓墨派，即指徽墨的歙县、休宁两派。当然，这是仅以地域而分的，自李廷珪落籍徽州，千余年徽墨兴盛不衰，其间墨家辈出，又无不以其各自的艺术风格称誉于一时，所谓歙县、休宁之分，也不过是就总的艺术趣味、墨品等进行的区分。实则两派之间交互影响，互相借鉴，在艺术风格上也是难分轩轾的。

歙县派墨家作品风格品类繁多，墨家辈出，约之以富丽堂皇制

工精致为主。因为明清两代，朝廷贡墨及地方官员贡墨，多由歙县墨家制造，故而有一种煌煌乎大哉的廊庙气息。另外，文人雅士，自造用墨，也托歙县墨家办理，故而又别有一种书卷气。

休宁派中以汪、吴二氏为重镇，子孙迭兴，代有名家。同时，休宁墨家亦多雅好诗文，许多人同时就是文人士大夫，故所造墨，以文雅风致胜。休宁派墨家首创集锦墨，对后来制墨意趣有很大影响。同时，休宁制墨，还有朴素实用一路，畅销各地，中间亦不乏质优品精者。

兹将著名的墨家，附列如下。元季以上，仅存其人，作品殆殊难见，前述制墨历史中，对有些著名墨家，已有提及，仅录明以下者：

明代：

方于鲁　万历间墨家。字建元，号太玄，墨隐山人，室名佳日楼、如如室。歙县人。（图11-4）

程君房　万历间墨家。名大约，字幼博，

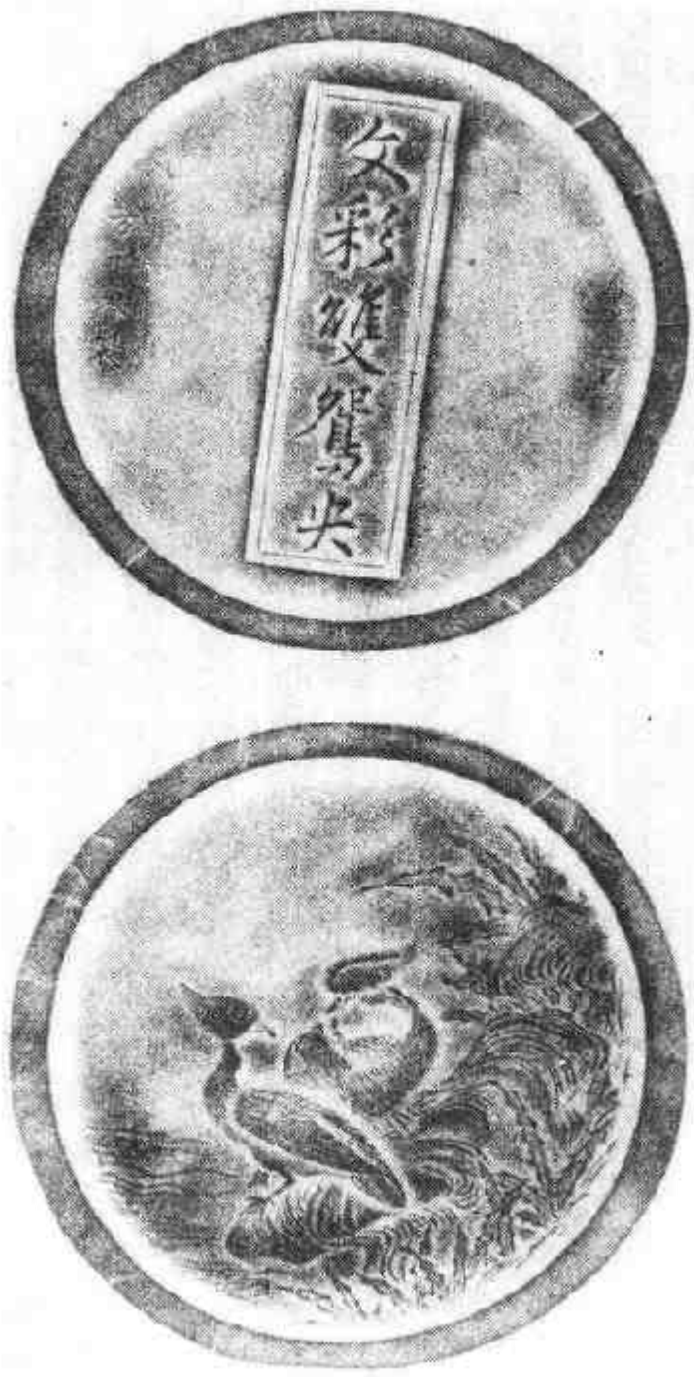


图11-4　方于鲁文彩鸳鸯墨

一字君房，号墨隐道人，室名还朴斋、宝墨斋、玄玄室。歙县人。

叶玄卿　万历间墨家。别号如道人，室名苍苍室。休宁人。所制太乙玄灵、世宝墨为世称道。后子孙避康熙讳。改为元卿。

吴去尘　启、祯间人，为文人自怡者流。名拭，字去尘，室名浴研斋。休宁人，所制不加漆衣，洵有古风，又雅致精好，为士林推重。

邵格之　号玄石山房，休宁人。

汪中山　号水晶公，休宁人。创集锦墨。

余如罗小华、黄长吉、黄昌伯、朱一涵、程嘉燧、吴申伯、吴叔大、汪昆源、潘嘉客、汪一元、汪晴川、汪时茂、汪伯伦、汪鸿渐、汪春元、叶向荣、吴守默、程公瑜等，俱有名于时。盖明代墨家，著名者无虑百人，不可尽录。

清代

曹素功　名圣臣，字昌言，号彦庵。清初墨家。为由明入清者。他恢复了明吴叔大的玄粟斋墨店，后因避康熙讳，更名为艺粟斋。为徽墨四大家之一，所制紫玉光，世推为精品。歙县人。

汪近圣　别署鉴古斋，嘉道间有名于一时，前继曹素功，为徽墨四大家之一。休宁人。

汪节庵　名宜礼，别署函璞斋，乾隆中声誉颇隆，当时地方官员进贡之墨，多

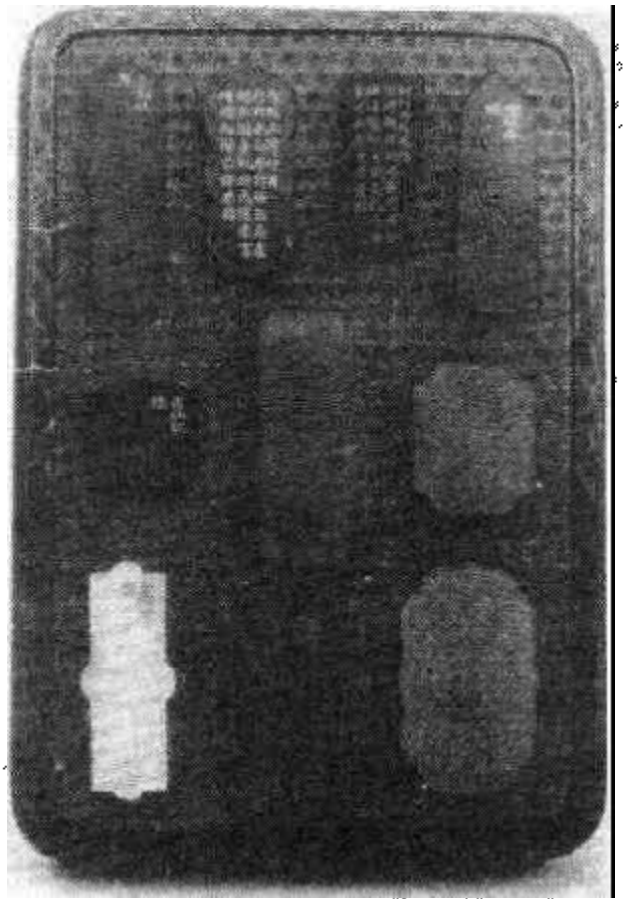


图 11－5　清·汪节庵西湖十景诗彩朱墨

出其手，为徽墨四大家之一。歙县人。（图 11－5）

胡开文　别署苍佩室。乾隆四十七年开业，为四大家中后起而秀出者，所制墨畅行大江南北。歙县人。

吴守默　别署延绿斋。康熙间与曹素功齐名，所制紫朕墨、玉堂染翰等品，均为收藏家推重。

余如胡星聚、吴天章、程公瑜（由明入清）、程怡甫、詹鸣岐、汪惟高等，又文人自怡之流如冯溥、刘体仁、宋荦、程可则、李因笃、潘来、洪升、姜桂、金农、刘墉、俞樾等。（图 11－6）



图 11－6　宋荦紫玉光墨

四、制墨工艺

对制墨的工艺有所了解，也能对古墨的鉴别提供重要的依据，如漆衣，首创于方于鲁，盛行万历间，知道了这一点，就对古墨的断代提供了一个依据。下面就制墨工艺中的可资品鉴之助者，作一介

绍。

墨模　墨模的雕刻，是受一时一地的艺术趣味影响的，尤其是书画艺术的影响，故能反映出时代风格。明代墨模的雕刻，刀法湛然，颇现圭角，字体健挺有力；清代则刀法秀润，精细入微，书法婉和多姿。

墨模的清晰与否，是同使用时间相联系的。一般而言，新用之墨模，纹理细致，画面清晰，而随着使用时间的加长，则愈来愈模糊不清。也有后来复制的可能，至少年代较后。另一种情况是，同一墨品，为增加产量，雕制了多个墨模进行生产，故面墨在细微处或有不同，不能妄断真伪。

漆衣与漆边　在墨面加以刮摩，其法：先将墨面加以打磨，再用木贼抛光，以漆润之，使墨表光洁。此法创自方于鲁，万历中盛行一时，清则乾隆朝流行。漆衣因年代久远，会产生断裂，面且，年代的远近，光彩也随之而异，乾隆后的漆衣，光亮有余质朴不足。

漆边，明代作品多在侧面漆边，正反两面的本色，清代则仅漆两面，上下两侧都不漆者居多。

漱金　在墨面施以金彩，又有雪金、泥金等名目。雪金即在墨面施以散碎金片如撒金笺，泥金即墨面通体涂金，再加以漆，又称漆金。明代晚期流行漱金带漆边的墨。金色的深浅程度，因年代不同而有所变化，故可作为鉴定之依据。但因墨的保存条件不尽相同，或有受潮湿者，另外金的质量也不一律，表现出来的面目也就不同，因而只能作为辅助依据，不能单凭金色从而断之。

本色与施彩　墨在压模成形之后，要加以打磨。并施以色彩，阴文题刻，需填金或填色，没有施彩的部分，称之为本色。本色能显示出墨质的优劣，凡坚致细腻，光彩焕然，有如金石之质者，则好墨，反之，轻软黯淡，则为劣品。施彩的风气，在万历之前盛行，万历后，由于漆衣的创制，有所衰落，但有二者结合者，如方于鲁文彩鸳鸯墨即属此类。施彩的色泽，也随年代而异。

五、其它鉴定依据

避讳　清圣祖康熙名玄烨，按照封建时代的制度，帝名照例需避讳。墨家制墨，又多以玄字命名者，如九玄三极、太紫重玄之类。曹素功复吴叔大玄粟斋之名，即因避讳改为艺粟斋。故而，避讳对鉴定明清之际的墨家作品，尤为重要。如叶玄卿、汪时茂等墨家，是由明入清者，其作品即存在由避讳而断定时代先后的问题。

装潢　明清两代，制墨工艺渐趋完善，则墨家开始在墨品的款式、外表装潢上下功夫。墨的形制发展，古质而今华，是历史的必然趋势。明清两代制墨，多以漆盒盛装，盒的形制不仅有时代的区分，且有墨家流派的不同。如康熙间休宁派集锦墨盒，多长方形状；而曹素功等歙县派墨家则采用方形。乾嘉以后，更在漆盒内衬以棉花。装潢的精美与否，是同墨的质量相关的。上等的好墨，大多以精美富丽的装潢，劣质墨其值不当，自然不能徒费工本地金玉其外，败絮其中了。

题款及文人题词　墨一般都在其上模刻墨家名号、斋室墨店名称，这为断定作者及年代提供了直接依据。文人自用墨，亦题写某某书画墨、某某斋藏墨之类。又如贡墨，多题臣某某恭进字样，称为臣字款；题进贡者名的同时又题写墨工名姓，如臣某某监制，称为双臣字款。另外，墨的上面多有书画图案，墨家请文人雅士题铭，可为名墨增书卷香。知晓一些书画知识、各代的书法流变及时代风格，自然对鉴定有所帮助。如曹素功氏制墨，延续至今仍有生产，不能凭其题款而断为曹素功一人所制，而各代文人的题词，就能为鉴定提供依据。

作伪　名墨既有收藏价值，历代文人书画家及收藏家多所宝爱，自然就会有人作伪以求其利。尤其是一些名家的著名墨品，象方于鲁、程君房、曹素功的伪作，更是充斥肆坊之间。作伪不外乎几种：一是以劣质料直接伪造，以次充好，冒充名家款识、墨品，这类墨因与真品相比，质量判若云泥，其本色相去甚远，多灰而不黑、

黯淡无光；更有甚者，用料几乎不是烟料，非特为伪名墨，简直就是伪墨。如有以炭晶石等材料，雕刻而为名墨之形者，刻以名款、图案等。二是改制伪造，后起之墨家，常有仿制前代墨家名墨之举，这类仿制品除保持原墨款识外，常有自己名款，以示并不欺世。作伪者将仿制者名款磨去，以充前代之墨。这类墨因为仿制亦务求精好，所以极难鉴别，有如书画中小名家改大名家之类。三是为集锦墨补缺，集锦套墨常因年代久远而或有散失者，有人为求完璧或求善价，就将所缺之墨仿造补缺，但一般都以真实材料，并且务求与原墨相一致，故也较难鉴别。另有一种情况就是所谓再和墨，古墨年代久远，保存不当，难免破碎断残，将碎墨改制，重施胶法，谓之再和墨。据云乾隆御墨中即有再和墨的情况。再和墨与原墨相较，因为质料未变，所以不能以伪劣目之，但若悉依原式，以博高价，则不可不察。凡传年代久远之墨，而色泽湛然而新者，则很可能属此类。

总之，如果熟知墨家之墨品，参以各种具体的鉴定依据，再结合一定的文献知识，在实践中多方探索，不断总结经验，是不难掌握古墨的鉴定的。

第三节　砚史概述

纸、墨、笔、砚为中国传统的文房四宝。四宝之中又首重砚。在中华民族长期的文明发展史中，砚作为一种日常实用的文化用品，逐渐经历了发生、发展、成熟的时期，并在实用的基础上，渐渐地趋向观赏性，注重工艺审美效果，成为一种独特的传统工艺美术品。砚从质料上分，有陶、瓷、石、玉、铜、漆等各种质地；从产地分，又有端、歙、鲁、洮河等，遍布各地；从形制上分，有圆、方、箕、抄手、凤字、随形、象生等，丰富多彩，美奂美仑。历代砚工，苦心精研，就石料之纹理、色泽、星、眼、眉等天然形成的特点，因材施工，妙造自然，形成了砚独特的艺术审美趣味。文人雅士，题咏不绝，甚至嗜砚

成癖，多方收藏，勒石铭记，为名砚增辉。

今天，我们继承研究这一份珍贵的历史文化遗产，探讨其在中国文化史上的不可忽视的作用，是一项光荣而艰巨的任务。从唐代开始，古代文献资料就对各种名砚的品质、发墨特点、形制有所记录，笔之于书，歌之于诗。至宋代，文人品题、收藏名砚，成为一时风尚，米芾《砚史》、苏易简《文房四谱》等专门著述开始出现。到了明清时期，制砚工艺达到了前所未有的高峰。

关于砚的最早起源，一般认为与原始社会的研磨器有着直接的关系，并由之逐渐演变而来。在西安半坡、宝鸡、安康等仰韶文化遗址中，以及甘肃兰州白道沟坪遗址中，都曾出土有石研盘。临潼姜寨 84 号墓出土了一整套的绘画工具，包括石研盘、石磨棒、陶水杯及矿石颜料等。这些早期的绘画工具还不能称之为严格意义上的砚，但它们与一直到汉代还与研石共同使用的砚，无疑有着形式上的承继关系。在殷墟妇好墓中，也出土过石研磨器具。1975 年，湖北云梦睡虎地战国墓葬中，出土了与墨伴出的砚，可以说，至此，砚的面目便逐渐显现出来，作为固定的书写工具，砚开始出现在中国文化史中。

但砚的真正出现与广泛使用，还是在汉代。

汉砚的材质有陶、石、漆、铜等类，造型以圆型为主，带三足，研磨面平整，有盖，与研石共同使用，这是与同期墨的生产水平相关联的，这一时期，如后世可以直接研磨使用的墨锭尚未出现，研墨时需用研石在砚上将之碾碎。汉代早期的石砚形制一般比较简单，只是取圆而扁的石料，稍作加工，使形状规整并开出一个平的研磨面，如 1955 年至 1956 年广州华侨新村四十座汉墓中出土的 8 件石砚即属此类（多附有研石）。从西汉末开始到东汉，圆形三足带盖石砚成为主流，并且，砚的装饰也采取了多种雕刻手法装饰，如 1955 年河北沧县东汉墓出土的双盘龙三足石砚，三片足，砚盖上有双盘龙圆雕，砚盖内挖一凹孔，放在砚面上的锥形研石正好盖于此孔中，造型优美而适用。汉三足砚常见的还有龟砚，砚盖成龟状，

有直颈、曲颈、单龟、双龟等。又三熊足兽纽石砚，三足作小熊形状，盖纽为一昂首吐舌的兽状物，雕琢制作极其精美。后世曾广为流行的陶砚，在汉代并不多见，目前所发现者仅一件十二峰陶砚，但出土地点已失考。其他质地的砚，则有1985年扬州出土的漆砚、1969年徐州出土的鎏金嵌宝石蟾蜍砚等。（图11－7）

魏晋南北朝时期，青瓷制砚流行，普通形制为圆形、三足，足或为蹄状，在浙江、江苏、江西、湖南、湖北等地均有发现，如南京石门坎的与有正始二年（505年）铭文弩机同出的三足青瓷砚即属此类。在北方出现了石雕的方砚，如1970年大同出土的北魏石雕方砚，花纹复杂富丽，表现出了高超的雕刻工艺水平。

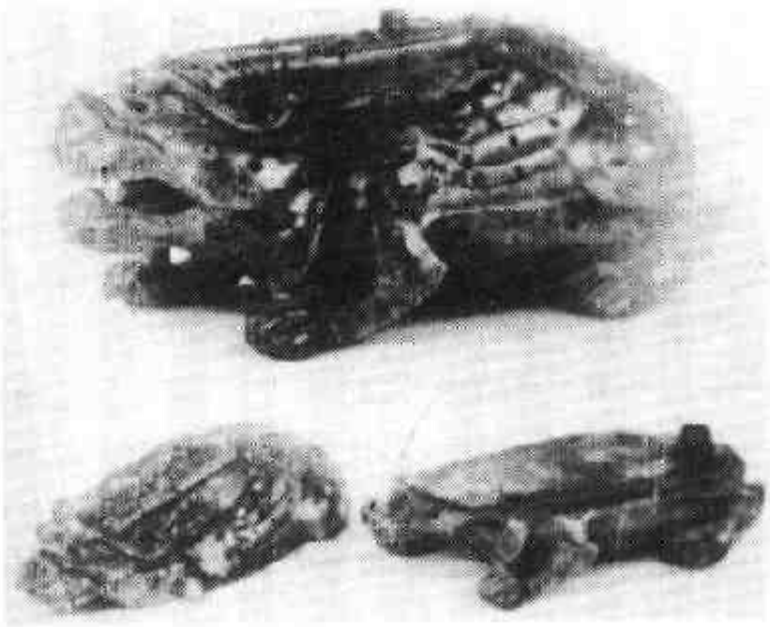


图11－7　鎏金镶嵌兽形铜盒砚

唐代是砚发展的一个新的阶段。专门石材的出现，标志着制砚不择石理的时代已经过去，端石、歙石相继开采，青州红丝石砚，澄泥砚也出现了，后世所称道的端、歙、洮河、澄泥四大名砚，有三种即在唐代开始生产。唐代许多诗人，如李贺、刘梦得等，都曾写诗讴歌端溪砚。歙州龙尾砚于开元年间开采并渐为天下所闻，澄泥砚以虢州所产最为著名。除了石砚、陶砚外，还有三彩砚、瓷砚等，越窑所产三足砚、多足砚，在窑址有所发现；岳州窑、邛窑也生产瓷砚，邛窑所产的箕形瓷砚，有数方成套者。

唐代动物形砚尚有发现，如1962年河南上蔡曾出土龟形砚。魏晋南北朝时期的三足砚，此时渐向多足发展，并且墨堂部分有了

变化，中间高，四周低凹成为墨池，如现存的一件隋唐多足砚，墨堂与池呈折角，分为环状的两个部分。另一件兽面多足砚，足呈兽面形。有学者将这类多足砚称为“辟雍砚”，其下常带有环形平圈足与多足相连。“辟雍”即取此类砚四周凹下的蓄墨池，如汉代太学建筑，四面环水。除青瓷类，三彩、白瓷也有这种砚形。1957 年广州出土的唐代陶砚，除上述形制外，前面有两个圆筒，可以搁笔，中间夹水盂可注水。

但唐代砚形以箕形砚为主流，即米芾《砚史》所谓凤字者：“有如凤字两足者，独此甚多，所谓凤凰池也。”这类砚形，一端窄而深，呈圆或方形，一端阔而浅，下面有两足（也有单足者），形状如日常使用的簸箕的样子。1960 年广东韶关张九龄墓中曾出土一件箕形陶砚，并刻有一“拯”字，按此墓绝对年代为开元二十九年（741 年），刻拯字当为张九龄之子张拯所用之砚。箕形砚的墨堂与墨池之间，往往有一折角，使较深的一端成为墨池，也有中间隔档者，则深端或为蓄水池。箕形砚当为宋代流行的抄手砚的前身，现存的邛窑瓷砚中，圆形一端渐为方头，与宋代早期的箕形抄手很相似。（图 11－8）

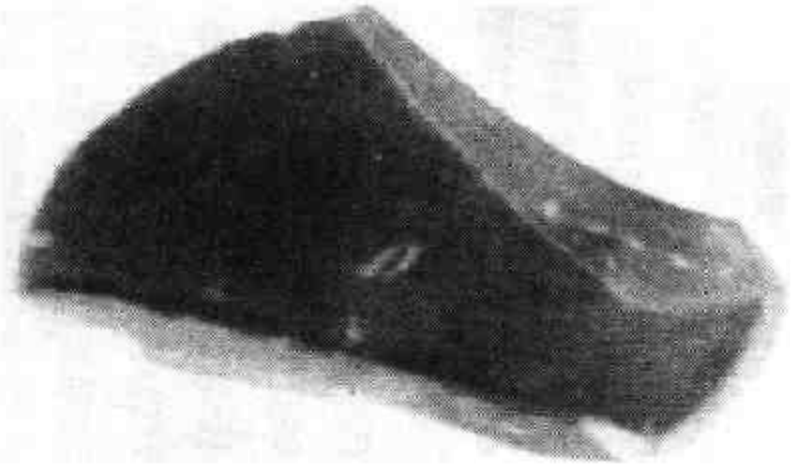


图 11－8　唐·箕形紫石砚

值得一提的是唐代澄泥砚的生产，澄泥砚为四大名砚之一，虢州（今山西绛县）所产澄泥砚，极为唐人推重，唐代虽由于端砚、龙尾砚的兴起，使得世人争宝石砚，但陶砚在日常生活使用中仍很重要。据记载澄泥砚为精选汾水细泥，以纱裹淘洗选料烧制者，今澄

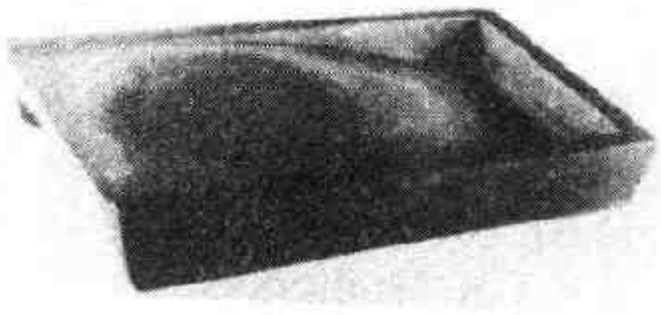


图 11-9　宋・漳河白抄手碗

执笔一手执砚书写，砚堂部分的形状则有所变化，或为方形；或为椭圆形，如现存"虢州裴第三罗□澄泥造"陶砚，墨堂为椭圆形；或为内曲花式，如《文物》1964 年 10 期"砚史资料"所载宋代陶砚。随着抄手砚的流行，唐代流行一时的箕形灰陶砚则渐趋没落。除抄手砚外，宋砚尚有许多形制，如现藏湖北省博物馆的苏东坡砚，为瓦形。其他见于记载者，如风字、琴样、八棱等，不下几十种。但总体来讲，宋砚仍旧是以实用为上，不求大事雕琢，诚如米芾所言，"石理发墨为上，色次之，型制工拙又其次，文藻缘饰虽天然，失砚之用"，代表了宋代人对砚的评价。

除石砚、陶砚外，瓷砚仍旧烧造。各种瓷质的砚都有所发现，如元符三年(1100 年)影青瓷砚、龙泉砚、建窑黑瓷暖砚等。据记载，宋代也有漆沙砚的制作，但可能因为体轻不适用的缘故，并未流行。据云清代扬州漆沙砚制作名家卢葵生，即因获宣和内府漆沙砚一方而受到启发，制成了名震一时的扬州漆沙砚。其它如铁砚、玉砚之类，终因其不适用，而不如石砚陶砚流行。

目前所发现的元砚，有大同元代冯道真墓出土的长方石砚，墨堂呈葫芦形，与著名的"中书省墨"一同出土。元代制砚形制基本上是宋代的余绪，有些著名砚种，如歙砚，因石材迭经历代开采日渐匮乏，迄后遂淹没无闻。元代政府于端溪斧柯山，置官禁民开采，对于防止对珍贵砚材的滥采乱掘，起到了一定的作用。

明清两代，是中国制砚工艺史上的高峰时期。唐宋以降的以实用为主流的制砚风格，至此为之一转，除了对精美砚材的不断讲求外，在制作工艺上，日趋繁华富丽，增加了砚的观赏性。汉代以降流行的陶砚，为石类砚所代替，全国各地都陆续开掘出许多适用制砚的石材，除了传统的端、歙、洮河、红丝外，如灵岩、沅州、潇溪、角石、菊花石、易州石、淄石等等，多所开掘，不胜枚举。除专门适用于制砚的石料外，其它一些质料，如玉、漆砂、牙角、水晶、翡翠等，也用于制砚，瓷砚也继续烧制。这些发墨性能较差的质料所制之砚，则纯以工巧取胜，并非出于实用的目的。由此可见，至明清时期，砚

已成为一种独特的工艺美术品，其制作目的不纯为实用。

明清砚收藏家亦辈出，他们多方搜求，勒铭题记，著书立说，允为盛观。明代查抄权臣严嵩家产，除金玉古玩外，历代名人所用名砚亦不在少数。许多人嗜砚成癖，如高凤翰，家中藏砚甚丰，日手摩挲，编成《砚史》一书。纪昀藏名砚九十九方，名其斋室为"九十九砚斋"，并著《阅微草堂砚谱》。扬州八怪之一的著名书画家金农，自称"百二砚台富翁"，可见其藏品之丰富。

古代轻视技工，故名砚多以名人传，如苏东坡、米芾、赵松雪等，间或有一二名工幸而史有所载，如李少微、顾二娘等，但大多湮没无闻。明清时期的制砚名工，随着他们的精美作品，也留下了名字，如苏州顾氏著名琢砚女高手顾二娘就是其中一位。有人以诗赞曰："一寸干将切紫泥，专诸门巷日初西，如何轧轧鸣机手，刈遍端州十里溪。"扬州漆砂砚高手卢葵生，所制之砚风行一时，为士林所宝重。

明代曾几次开采端溪砚石，永乐、宣德、成化、万历各朝，均有开采。所谓永乐坑、宣德坑之类，即指此。崇祯中，熊文灿雇工开采，多获精美之石，世谓之"熊坑"。清代弛禁，故开采日繁，所得石精美绝伦，超乎前代。

明清制砚，其形制与前代相比，荦荦大观，丰富多彩。简洁、繁缛、雅致、庄重、古朴、华美各种风格皆有所见，象生、仿古、随形，仿古无所不能，其形制不可胜数，纹饰繁缛，题材多样，如花草树木、云龙神仙、人物故事、钟鼎古玩、日月山川无不可以为雕砚题材。砚上的铭文也多了起来，内容也丰富多样，或颂砚之精美，或铭砚之德行，或记流传始末，具有很强的史料性，为后人研究砚史提供了很大帮助。

第四节　名砚鉴赏

一、端砚

端砚的砚材产于广东省肇庆市灵羊峡对岸的斧柯山，因其地古称端州，故名。关于端砚的开采时间，一般据文献以为在唐代武德年间。唐代所开采的砚坑，称龙岩，龙岩所产端石，色泽深紫少眼。宋以后，取端石多在水中，需用人力将洞中水舀干后，以绳系人入，开采砚石，故开采备集艰难。高似孙《砚笺》载苏东坡之《端砚铭》对采砚材有生动的描写："千夫挽绠，百夫运斤，篝火下缒，以出斯珍。一嘘而泫，岁久愈新，谁其似之，我怀斯人。"宋代开采的砚坑，有上岩、中岩、下岩之谓。明时曾数度开采，故有永乐坑、宣德坑、成化坑、万历坑之谓。明清所开采质量好者，其地点有大西洞、小西洞、正洞、东洞等。康乾之后，开采日繁，所出石质亦迥绝于前代。

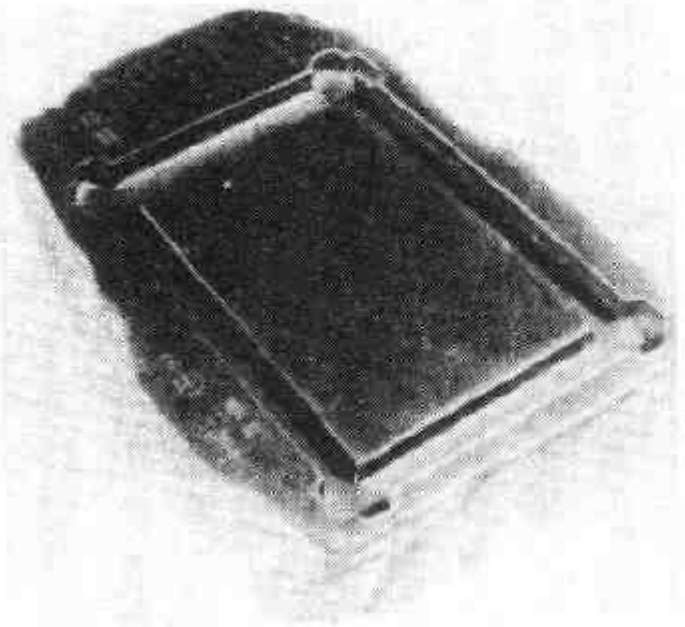


图 11－10　清·黄莘田"雨田"端砚

端石之美，首先还在于它的实用性。凡上好之砚，首要的是不损毫、能发墨。端石之性亦刚亦柔，细而不滑，发墨而不涩滞，研之无声，墨如出油。正因为端石有如此好的发墨性能，所以千百年来博得了历代文人雅士、雅好藏砚的人士的赞美，如唐代诗人李贺曾作《杨生青花紫石砚歌》大加称赞。端石砚，石性贵润，色贵青紫，石理腻如小儿

肌肤，温润如玉，隆冬时节，伫墨不冰，盛夏之日，伫墨不腐，故人多宝重之。（图 11－10）

端砚除了具有上述优点外，砚石在长期的地质作用下，还自然地形成了许多种优美的纹理，古人将这些纹理和花纹，起了许多动听的名字，如石理之佳者有：

青花　青花为石肌理中微细之石芒，按其形状及色泽，又有微尘、鹅氄、玫瑰紫、蝇头等各种名称。青花以细隐为上，如含浅红、白色之点，则为病。成点成片者，又不若细如虮虱脚者，以活隐晕浑为上。

鱼脑冻　端石中白色絮状斑点。鱼脑冻以色泽洁白状若轻絮为佳，不成絮而散乱者，称为碎冻，色驳杂如灰、褐之色则为其下。

蕉叶白　石中白如凝脂、如蕉叶初展的色泽，称为蕉叶白。蕉叶白亦如鱼脑冻，以洁白为上。

天青　一种颜色较它种端石为青而明朗的端石，为端中上品，以莹洁无纹为上，晦暗者次之。

冰纹　也称冰纹冻，洁白而如蛛网状，纵横密布。冰纹以理腻晕润为佳。

火捺　石中色深紫或黑色之斑，如火烧状，也称熨斗焦。如马尾飘拂者，称马尾火捺；如钱状者，称金钱火捺。

石眼　端石中圆圈状异质岩石，石眼佳者有鸲鹆眼、鹦哥眼、了哥眼、猫眼、凤眼各类，眼以活眼为上，黄、青、绿相间，多圆同心，是谓佳眼，四周不甚分明者称为泪眼，色白死灰无光彩者称为死眼。又眼以高眼为佳，其位置在墨池之外者，称为高眼，在墨池之中者，称为低眼。

而石理之疵者则有：黄龙、玉带、金线、银线、铁线、水线、麻雀斑、猪鬃眼、油涎光、五彩钉、虫蛀之类。

目前所见端溪砚最早者，为 1965 年广州所出土的唐代端石抄

手砚。至宋代时，端砚的制作大为盛行，有多种形制。明清以降，因为优质砚石的开采，又加之琢砚之工竞尚富丽堂皇，故端砚更是凌驾于其它材质的砚之上。

二、歙砚

歙砚产于安徽婺源龙尾山，又称龙尾砚。因婺源为古歙州所辖，故称。歙砚的生产始于唐代，据记载，唐开元中猎户叶氏偶于山中得之，用以制砚。后数世，叶姓子孙献之于地方官员，遂为天下所知。南唐中主李璟，在歙州设砚务，以砚工李少微为砚务官，从此，歙砚与南唐的澄心堂纸、李廷珪墨，并称于世。

宋代，是歙砚发展的鼎盛时期，从景佑时起，进行了大规模的开采，名砚名品不断出现。南宋后，因不断的开采，砚材资源枯竭，到元代以后，名噪一时的歙州龙尾砚，几成绝响。或有以龙尾山它石制砚者，俱非真正的歙砚。

歙砚的材质，与端砚一样，也是易于发墨，柔中带刚，不损毫、不拒墨。清人徐毅在《歙砚辑考》中评价说其"嫩而坚，润而不滑，扣之有声，抚之若肤，磨之如锋"，确实道出了歙砚的特点。歙砚优于其他材质砚的另一个特点是易于洗涤，积年宿墨，一洗辄去。

歙砚的砚石色泽，除了青黑之外，还有绿、青绿、紫红等色。其自然石理，又有罗纹、金星、眉子、豆斑等。制砚人因材施艺，使自然纹理与制砚款式相结合，交互辉映，精美异常。其石理名目有：

罗纹　细罗纹，色青莹可爱，细微如线。粗罗纹，与细罗纹相对而言较粗者。暗细罗纹，隐而不显，石色微青黑。刷丝罗纹，如刷丝状。金星罗纹，细金点如星者。角浪罗纹，直纹如角浪。余者尚有金晕罗纹、金花罗纹、松纹罗纹、雨点罗纹、金银间刷丝罗纹等等，名目繁多。

眉子　石理中短细条纹如眉状者。短眉子，短而密者；长眉子，长而大者；对眉子，成对者，其色青翠，润洁可爱；阔眉子，阔而色黑；金星眉子，眉子中与金星杂者；余有鳝肚眉子、簇眉子、金花眉子之类。

金星　如端砚之眼、歙砚之金星尤为人所宝重，金星即石中金色颗粒，按其形状有：细密如雨点者为雨点金星；成圈形如葵花状为葵花金星；又有金钱金星、鱼子金星、金晕全星、云雾金星、雨丝金星、大金星、小金星等。（图 11－11）

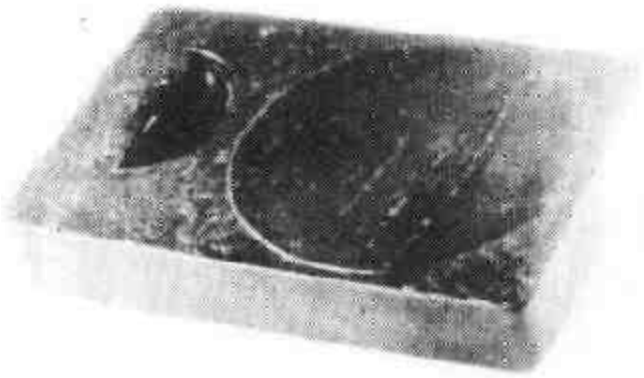


图 11－11　清·金星歙砚

鱼子　石理中如鱼卵状的细小花纹，色泽有青、绿、黄等多种，有鱼子金星、鱼子眉子、鱼子罗纹等。

金晕　石中金色晕散，有如云雾飞絮，这类石纹一般都随形赋名。

1976 年安徽合肥出土唐代箕形龙尾砚，当为所知歙砚最早者。歙砚砚材开采极难，“磨石三尺，中隐砚材数寸而已，犹玉之在璞”。又加之历代开采不绝，故而宋以后所见歙砚绝鲜，肆坊间所谓歙砚者，不过是歙州杂石所制，不惟远比不上龙尾石之美，只等同于一般石砚而已。清乾隆四十二年曾下令开采，但所获甚鲜。

三、澄泥砚

澄泥砚为四大名砚之一，其前身当是汉代以来流行的陶砚。澄泥砚的制作，始于唐代，以虢州所产最为著名，唐人论砚，首重澄泥砚，次及端、歙石砚。据说澄泥砚的制法，以细纱囊置于汾水之底，经年而囊中泥已满，取出以制砚。或说以囊实土，于清水中摆之，得细泥沉淀后用以制砚，似后一者较为可信。澄泥砚于唐宋间流行一时，米芾《砚史》中记载的许多前代名砚即属此类。后因端、歙、红丝石、洮河石等石质名砚的兴起，澄泥砚渐趋落没，制法失传。后世有以石质类澄泥者雕琢成砚者，称之为石质澄泥砚。

澄泥砚的色泽，有鳝鱼黄、绿头青、玫瑰紫等名目，而以鳝鱼黄为最上品。又上面有斑点，称之为砂，有绿豆砂、豆瓣砂等名称。

目前所见出土的澄泥砚，有宋代“虢州裴第三罗□澄泥造”款抄手砚、虢州法造陶砚（《文物》1964年七、八期《砚史资料》）等。

除了绛州（虢州）之外，泽州（今晋城）、宝山、柘沟、尼山、南通亦以造澄泥砚闻名于世。《文物》1964年七期《砚史资料》曾介绍过一方“东鲁柘砚”。

四、红丝砚

红丝石砚产于山东青州，始开采于唐代。在唐宋时期，与端、歙、澄泥并称四大名砚，后因红丝石停采，宋代又有洮河石砚的开采，才将洮河石砚列入四大名砚之中。

宋人苏易简《文房四谱》将红丝石砚列为天下名砚之首，备极推崇，唐柳公权论砚，也称“蓄砚以青州为第一，绛州（澄泥）次之，后始重端、歙、临洮。”

红丝石砚砚石润泽坚固，发墨如出油，呵之成水，伫墨经日不干涸，历来为人喜爱，如唐彦猷《砚录》所云：“红丝石华缛密致，皆极其妍，既加镌凿，其声清越，其盾之华泽，殊非耳目之所闻见”。

关于红丝砚石的产地，一说在益都西四十里之黑山，一说在临朐县南之老崖崮，也有人认为两地皆产。红丝石的纹理，各各不同，间有白色冰纹、紫筋及金带，也有绿色如端石之眼者，色泽则有紫红、黄红、灰红等色，间以黄、红色纹理，美奂美仑，十分悦人眼目。

红丝石的砚材石理，有以下几种：

紫红地灰黄丝　产于黑山，石质润泽，唐宋间诸名家所记之红丝砚，多为此类品种，惟储藏量不大，存世较少。

紫红地黄丝　石质坚而润，发墨性能极佳，产于老崖崮。

紫红地红丝　色泽美好，发墨极佳，老崖崮所产。

黄地红丝　石理滑而不涩，较诸其他种类，发墨性能较差。

猪肝色地灰黄丝　石质细腻，发墨较好，并多有大材，产于老崖崮。

红丝砚的石材，较诸其它名砚更为难得，矿脉较薄又与其它石

质共生，往往佳材不易得之，所以在宋代以后，就渐渐不为人所知，偶有制作，也不过识者能知其一二。

五、洮河石砚

洮河石砚为四大名砚之一，产于甘肃省临洮（今岷县）的洮河沿岸，始开采于宋代。熙宁中，王韶任秦凤路沿边安抚使，熙宁五年，建镇洮军，洮河石砚作为地方贡赋入于朝廷，从此，洮河石砚广为人知，并被列为四大名砚之一。

洮河石砚的色泽碧绿，与它砚迥异。黄庭坚《刘晦叔洮河石砚》诗云："久闻岷石鸭头绿，可磨桂溪龙文刀，兼嫌文吏不知武，要试饱霜秋兔毫。"故洮河石又被称为鸭头绿。

洮河石砚材以碧绿润泽为上，上佳者为绿漪石，石理中有纹，奇妙变幻，如河中涟漪。石理带黄标者，尤其名贵。还有名潮墨点者，绿石中带黑点，遍布满体。赤紫石，品质稍逊，为玫瑰红色。

洮河石砚制工也有异于他砚者，所制多带盖，盖上刻纹饰图案，明清时期所制之砚以此为特点。

六、其它

除上述著名砚种外，常见者尚有：

菊花石砚　产于湖南。即化石，中有三叠纪生物化石类菊花者，因形琢成砚，不易发墨。

易州石砚　河北易县产，类似端石，且有带眼者，作伪者多以之充端石。

乐石砚　出宿州，又名宿石，色黑润腻，发墨性能好。

金星石砚　出广东琼州，色黑如漆，细润如玉，以水湿之有金星显现，极发墨。

淄石砚　出山东淄博一带，石理有金星，又称金星砚。

另外如灵岩石砚、乌金砚、角石砚、紫金石砚、鲁水砚等，数十种。

扬州漆沙砚，为清代卢葵生制，也名噪一时，士林称宝。按漆砚

在汉代就有制造，宋代亦有之，惟因其体轻，不如石、陶砚使用方便而不甚流行。卢氏所制砚备极工细，并嵌以螺嵌八宝等，而成为一种精致雅丽的工艺品而为人收藏。（图 11－12）

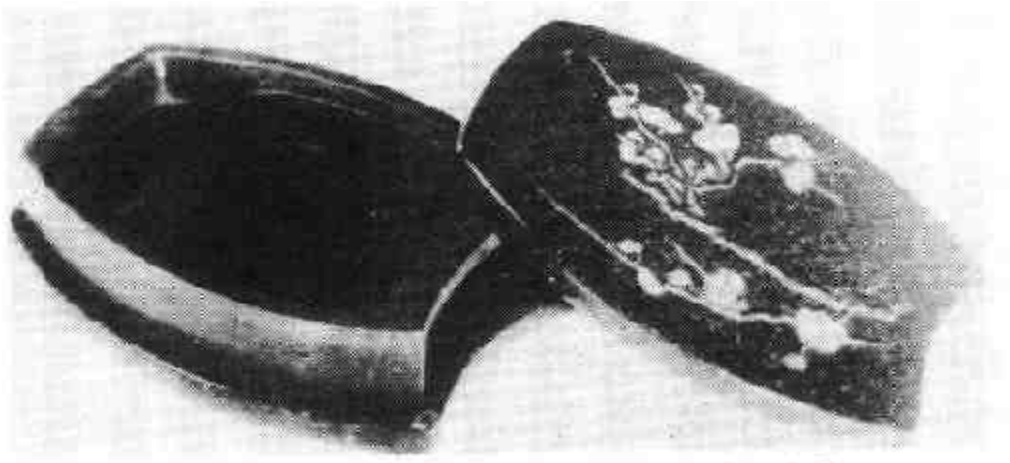


图 11－12　清·卢葵生制仿宋抄手漆沙砚

第五节　古砚鉴定的方法

一、辨石质声色

砚之为用，首重发墨性能，凡佳石所制之砚，其发墨如油，所谓如鳖盤涂蜡者，当为上品。能发墨而不损毫，其石质必坚润腻泽，触之如小儿肌肤，外柔而内刚。而劣质伪作之砚，则石粗糙混暗，或坚滑不受墨，发墨性能差，或粗糙如砥、磨墨如砧上磨杵，粗砺损毫，凡此种种，皆非好石。优质之砚石，扣之有金石之声，所谓金声玉德，佳石石理质密，坚志如磐，所以才能有这样的声音，而劣石声音混沌，如击败鼓，是其质地粗恶、石质不均匀，故声音喑哑。而端石则扣之有木声为上，所谓发墨无声者。砚石的色泽，也是辨别石质的一个根据，端石尚紫，歙石尚青黑，洮河石尚碧绿，红丝石尚紫红。如端溪各坑，唐时所采龙岩，石色深紫，水岩石色青。另外，砚石在自然条件作用下，石理中有许多花纹，本为石中杂质，但就纹理雕琢制砚，别有一种装饰趣味，故人们对这些石理花纹加以品

第，别以优劣，故辨石之优劣，不可不知。如端溪石之石眼、青花、鱼脑冻、蕉叶白、天青、冰纹、火捺、马尾纹、胭脂晕，皆为佳石；若黄龙、玉带、金线、银线、铁线、麻雀斑、猪鬃眼、油涎光、五彩钉、砂钉、虫蛀，则为端石之疵点。又如歙石之金星、罗纹、眉子、鱼子、金晕，则为石之美者。

二、分时代风格

砚与其它文物一样，有着自己的发展序列，在从汉至清的漫长发展时间里，制砚由粗而精，由实用而重观赏；每一时代的砚制，都受当时经济、文化和工艺条件的影响，有自己的独特的时代风格。汉砚以圆形带盖三足为主流，又多制陶、石砚，与当时的工艺水平、墨的制作水平相关联，因后世和胶压模成锭的墨尚未出现，故研磨时需用研石这类研制工具。汉砚的造型工艺，也与其同时代的工艺装饰风格相一致。魏晋南北朝时期，青瓷烧造业发达，以瓷制砚乃顺理成章之事，又三国韦诞所制"仲将之墨"之类的和胶制锭墨的出现，使砚去掉了辅助的研磨工具研石，而成为独体的文房用具。此时瓷砚承汉砚余绪，三足向多足方向发展。唐代，箕形砚盛行一时，盖唐代以后，由外来文化传入的高家具逐渐代替了矮家具，人们席地而坐的生活习惯也随之改变，故砚下之足趋矮，以至到宋之后逐渐消失。唐代在制砚史上的一大进步，就是发现了专用砚石，但端、歙石并不为时人最相推重，澄泥制的陶砚犹为人喜爱。韶关张九龄墓中所出土的"拯"字款箕形陶砚，说明唐时达官显宦亦多用陶砚者。宋代，由唐箕形砚发展而来的抄手砚开始流行起来，并石砚为人推重，乃在澄泥制砚之上，这一时期的砚，仍以实用为主，但砚的式样多有变化，出现了装饰趣味的倾向，见于记载者，如太师、琴样、太玄、风字之类，有七十余种。明清两代，制砚以观赏性为主，在强调砚的使用功能的基础上，大事雕琢，各种题材，山川日月、神佛仙道、人物故事、史籍典故、花鸟鱼虫，无不成为制砚题材。但明砚端庄厚重，纹饰亦不如清代制作之繁缛，大件作品较多。清代自乾隆之后，图案繁复富丽堂皇，极尽工巧之能事，又在制砚工

艺上，反映出一些地方流派特点，如江南高手所制砚，清新雅丽，工致脱俗，称为浙派；广东刻砚图案纹饰富丽堂皇，遍体生花，称为广作；又宫延贡砚，则典雅庄重，端方正直，气魄恢宏，用材亦复上乘称为宫作。洮河石砚，僻处西北，其制作又异于中原，制砚多带砚盖，并于砚盖上装饰图案花纹。一些新开采的砚材，又逐渐用以制砚，如松花江石，色泽碧绿，较诸洮河石尤鲜嫩艳丽，成为贡御佳品。

三、品名人名砚

上佳之砚，石色晶莹可爱，发墨得心应手，又加之以精细雕工，雅致精巧，故而成为斋室尤物。古人将砚称为文房四宝中最堪重者，因纸、墨、笔随用随尽，惟有砚石质坚固，可以相携终身，所以历代文人士大夫，无不尽力搜求，宝藏珍爱若拱璧。唐时已开此风气，王世贞《宛委余编》载柳公权论砚："蓄砚以青州为第一，绛州次之，后始重端歙、临洮，及好事者用未央宫、铜雀台瓦，皆不及端而歙次之"。则可知当时已有"蓄砚"的风气，并且对各种砚的优劣高下有所品评。南唐后主李璟以澄心堂纸、李廷珪墨、歙州龙尾砚三者为天下冠。后米芾曾得后主御府所藏砚山，视若拱璧。则至五代宋以后，此风遂大盛行。并且出现了米芾《砚史》、苏易简《文房四谱》、洪景伯《歙砚谱》、唐积《婺源砚谱》、唐彦猷《砚录》等有关砚的演变、流传、收藏、制作、品鉴等方面的专门著述。明清刻砚、藏砚之风大盛，文人藏砚尤胜前代，高凤翰、纪昀、金农、刘墉等，无不以藏砚之富名于一时。南阜之《砚史》、纪晓岚之《阅微草堂砚谱》，更为藏砚者及研究砚史者所熟知。

自南唐设砚务以降，名砚产地贡赋不绝，各代内府藏砚荦荦大观，群美毕集，如宋徽宗宣和内府，就多藏名砚。据载，徽宗尝命米芾书屏，以内府所用砚与之研墨，书讫称旨，米芾则请赐此砚，徽宗允之，米芾大喜过望，急将砚纳入怀中，墨汁淋漓襟袖间而不顾，得一砚而在皇帝面前失态若此，则可知砚的贵重了。清代以内府所藏砚，编为《西清砚谱》，计有陶类五十五种，石类百四十余种。

正因为如此，名砚多以名人传，如苏东坡东井从星、米芾砚山、孟斯瓜瓞、薛绍彭兰亭、杨时金星、文天祥玉带生、赵孟頫松花、文征明绿玉、董其昌画禅室等。砚亦因人以贵，同时，这类砚上多刻有名人名号、题记、赞词、纪年等，成为研究砚史的珍贵资料。

四、观砚之题铭

砚上刻铭的风气，明清时始大盛。唐宋所制澄泥砚，往往加以戳记、刻款，如"虢州法造""东鲁柘砚"之类。唐人刻题砚铭，虽见史有所载，如褚遂良砚铭"润比德，式以方，绕玉池，注天潢，永年保之斯为良。"然细玩其语辞，颇不似唐人语。今不能见确切之物证，故不可遽断。高似孙《砚笺》载苏东坡端砚铭："千夫挽绠，百夫运斤，篝火下缇，以出斯珍，一嘘而泫，岁久愈新，谁其似之，我怀斯人。"不仅道出了端砚采治的艰辛，而且对端石的品德大加赞叹，比喻为"一嘘而泫"的性情中人。《广仓砚录》载岳飞端砚铭云："持坚守白，不磷不淄"，据云此砚后为文天祥所得，勒铭云："砚虽非铁难磨穿，心虽非石如其坚，守之弗失道自全。"

砚之铭一般有以下几种：

题刻砚名　文人得一方佳砚，往往命以风雅之名，如方正者则名端方正直，四方者则名井田，圆形则名大圆覆寿。再如宋人谢枋得因兵乱流落他乡以课卜为生，名其占卜用砚为"桥亭卜卦砚"。

对砚品质的题赞　如纪晓岚盘谷石砚铭："石出盘涡，阅岁孔多，刚不露骨，柔足任磨。此为内介而外和"。桂馥砚铭："亦柔亦坚，亦方亦圆。亦朴亦妍，亦人亦天"。

记载砚之流传　如承德避暑山庄藏宣德下岩端砚，有王士禛长题，后此砚为藏砚名家黄任所得，在砚侧刻"十研轩神品"及"莘田黄氏珍藏"字样。

五、析砚之形制与命名

大凡上好之砚石，往往佳材难得，即间或有良材美质，也多瑕瑜互见，又加之砚材上各种精妙纹理，随物就形，琢磨成工，故极好

之材质，往往以本色取胜，不求于刀工，其形质朴，纯以石理胜。砚之命名，除了文人士大夫为自己的藏砚所起的风雅名称外，多因形取名。其形制常见有风字、四直、古样四直、双锦四直、合欢四直、箕样、斧样、瓜样、卵样、瓢样、人面、莲、荷叶、仙桃、钟样、笏样、圭样、璧样、鼎样、玉台、蟾样、龟样、八棱、双鱼样，鉴样、腰鼓、马蹄、月池、曲水等等。因其形而命名，则有龟砚、龙砚、凤砚、松鹤砚、古琴砚、菌砚、瓜砚、镜砚、瓶砚、鼎砚、竹节砚、莲叶砚、梅花砚等。或者以纹饰图案命名，加以吉祥用语，如海屋添筹、五岳朝天、龙马贡图、太平有象、三阳开泰、丹凤朝阳、海天旭日、景星庆云之类。然而这类砚往往工而俗，反不如方正浑朴因物取形浑然天成者为妙。至于文人出于己意所命之名，则因人而异，多到不胜枚举。

六、防砚之作伪

砚之作伪，主要有以下几种：

以劣充优　端溪附近有村名黄冈者，所产一种紫色石，当地人往往采而制砚，以充端石。因其地近端溪，又石质地颇能乱真，故人常常为之所欺。作伪之术，又有移花接木，嵌制假眼以耀人耳目，眼有移自它石者，也有染制者。其他类端石者，如九溪洁石砚，色深青而带紫红，质理亦较细润，但发墨性能远不如端，顽硬拒墨，愈磨愈光如镜面。石理间有金线，称之为紫袍金带，是此石的特点。辰州石砚，石色深黑，当地人冒称为黑端，但较诸端石粗糙黯淡。制伪者多制荷花莲水波、犀牛、八角、龟、鱼之类的形制，冒充端砚以售。易州石砚，有黄黑两种，黑色者常被作伪者充端石，又此石有带眼者，作伪往往大小之眼遍布，使人眼花缭乱。其石质松软，研墨不堪使用。

端州石工，将下等砚材制砚冒充上等佳材的方法，有所谓涂蜡、浆墨等。涂蜡的方法是将砚用火烧热，上涂以蜡，再用炭灰擦亮，使砚外表光洁耀目。浆墨，将新制色新之砚，遍体涂浓墨，用炭灰擦，再施以涂蜡之法，使其色泽丰腴润腻。唐询《砚录》中载，端州石工有用扶桑花染砚者，洁净可爱，经水洗则神采顿失。

伪刻仿制　仿制之砚，以各种著录书籍上记载的名砚，以相同或相近的砚材，整体仿制以作伪。因古代印刷技术不发达，所载砚之图样，描摹多不准确，所以低劣的伪作，仿制多有荒唐可笑者，对照著录，一望而知其伪；又有按名砚之拓本作伪，其体态虽似，然刻工、题记终不如真品之自然流畅，尤其名砚砚铭，多系名家手笔，勒石亦皆精熟高手，所刻纤毫不爽，仿刻之砚，神采笔势终逊一筹。还有凭空杜撰，伪托名家，如杜二娘、高凤翰之类，但由于作伪者不谙史料，又往往刻铭煞有介事，其中漏洞百出，反出破绽，此类伪作，除从材质、刻工上辨别外，对该史料，不难找出漏洞。

刻面作伪　一方无铭或有铭而其主人不甚显赫之砚，作伪者往往刻以名人题记，以增其值。曾有明代所制砚，而为作伪者妄刻顾二娘制砚。或砚面上刻写著录书中抄来一段两段名家铭刻，或诗词赞语，移此就彼，以假乱真，熟悉名砚砚铭者不难鉴别。肆坊间所谓顾二娘制砚者，多刻有"一寸干将切紫泥"等诗句，即此类。更有甚者，凭空杜撰，词不雅训，妄托名家，此类伪作可从形制、风格、书法、辞藻综合推求，便可辨其伪。

掩疵作伪　佳材美质往往难得，或得佳材，而有美中不足之瑕疵。又名砚迭经流传，其间难免伤损。掩饰之法，高妙之刻工往往扬长避短，用其佳而弃其劣。但如端石之铁线之疵，往往为致命要伤，作伪之法以砚底刮取石末，和蜡添涂，砚之微小破损，也往往照此办理，故而鉴别时需特别注意。

七、综述

砚的高下品鉴，标准不尽相同，或以发墨实用为上，或以石质佳美为贵，或以刻工精拙取舍。总而言之，砚自为人应用以来，已逐渐由一种文房实用品而演变成兼有实用及观赏价值的工艺美术品，故品定砚的高下，也应象其它文物一样，从它的历史价值、艺术价值、经济价值三者综合考虑。

历史文物价值　砚在中国文化史上自有其不可忽视的地

位，研究砚史，是研究文化史、物质文化史的重要内容。无论是历代流传下来的，还是经考古发掘得来的历代之砚，都为这种研究提供了珍贵的历史资料。又名砚之上勒铭记事、文人题咏等等，也是珍贵的砚史资料，同时，也为工艺发展史、历史人物研究提供了资料，所以对这些具有历史研究价值的古砚，应予特别的重视。

艺术价值　砚不仅是实用物品，而且在长期的发展中，逐渐形成了独特的雕琢工艺。品评砚的高下，这自然是一个重要的方面，凡精美制砚，莫不因天工而施人事，随材质而施斧斤，妙造天成，泻然雅致，运思之精巧、刀工之细腻，足以与良材美美相辉映。与俗工之乱花满眼，繁缛俗丽，其品味自有高下之别。作伪者以庸俗不堪之制，冒充名家手笔，不特见其他，即此一端，则真伪立断。砚为斋室清玩，所以制砚以雅致为上，甜俗其次；自然为上，雕琢其次；品味为上，工巧其次；朴拙为上，矫饰其次。

经济价值　名砚石材藏于深山，蕴藏量稀少，而极品上佳者又少之又少，物以稀为贵，故其价值昂贵，非一般人所能问津者。一砚迭经名人收藏品题，工艺水平高超，则又增其价值。故砚的经济价值由两方面决定，一是根据经济学的稀缺性原理，以其珍稀而贵重，若使端歙之石，随处可见，俯拾即是，则不能如此受人宝重，则鱼脑冻、蕉叶白、金星、眉子之类，也不会被人视同珍宝了。二是由其文物价值与工艺价值决定。澄泥原料随处可得，而唐宋澄泥砚之所以为人重视者，自然由其文物价值所决定。又如卢葵生漆砂砚，材质也不珍贵，但施以独特工艺，并具有较高观赏审美价值，所以也为人珍爱。

以以上三条原则为标准，并精研砚史，辨别石品高下，制作工拙、品味俗雅，传承脉络，并去伪存真，多见实物，多在实践中探索，则古砚的品鉴，当是可能之事。

第十二章　古籍鉴赏

中华民族是一个有着几千年历史，具有光荣传统和富于创造力的民族。我们的祖先创造了灿烂的古代文明，给我们留下了十分丰富和极其珍贵的文化遗产，其中也包括浩如烟海的文化典籍。我国现存的古籍，据《四库全书总目》、《贩书偶记》及《续编》、《中国丛书综录》三书统计，多达63853种，如果把现存的以上三书未载的部分加进去，据部分专家估计约有15万种左右。其中除绝大部分入藏公库外，尚有一部分古籍在民间流传。

古籍是我们中华民族智慧的结晶，除极少数掺杂糟粕外，一般都具有某一方面的价值：因存世时间长，而具有文物价值；因记载史实，而具有史料价值；因刊印装帧有特色，而具有艺术价值。

今言鉴赏古籍，姑以古籍的版式与结构、版本类别、装帧形式、写刻字样、雕板刻工及藏书印鉴为范围，分别作一简述，这是古籍最基本的，也是最重要的几个内容。

第一节　古籍的版式与结构

从古代流传下来的图籍，一般称之为古籍。由于年代关系，无论内容和形式都和现在的出版物有许多不同之处，而且不同时期

的古籍，其版式结构也有差异，因而了解这些内容，对鉴赏古籍是十分必要的。

古籍的版式

古籍由印叶（两个半页）组成。每一印叶有一定的格式，是为版式。印叶上的各个事项都有特定的名称，这些名称成为古籍版本学术语的一个组成部分。（图 12－1）

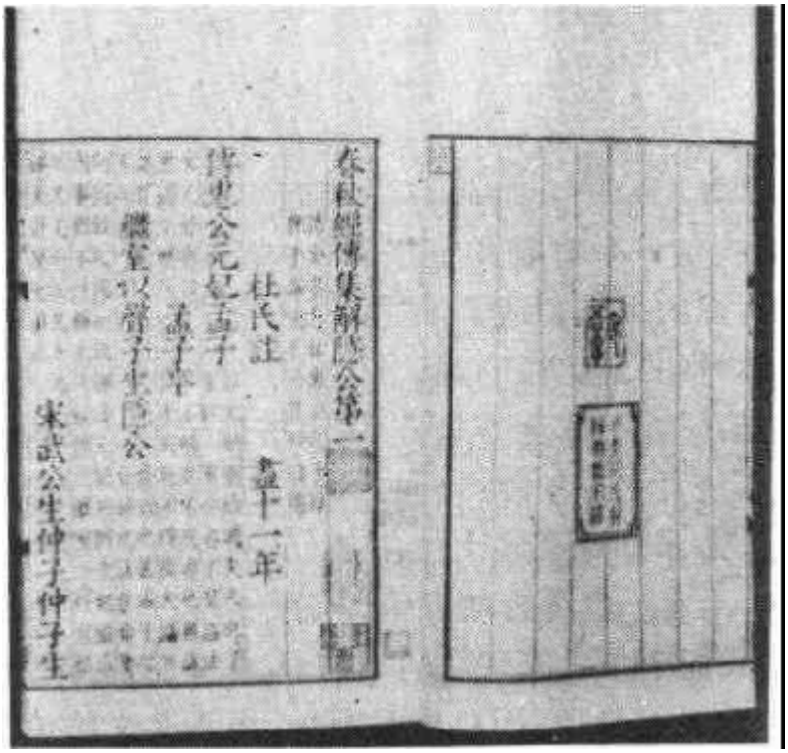


图 12－1　古籍的版式

版框　指一版印叶四周的黑线，也名边栏。印有单线的叫单边，印有双线的叫双边。双边又有四周双边和左右双边之别。

界行　指印版之内用直线分成的行格。

天头　指印版上端空白之处，是写批语的地方。有的书天头很宽，大近版面，如清代乾隆间殿版《古香斋鉴赏袖珍史记》等是。

版心　指印版中心，也名中缝，用作折叶的准线。自上而下一般依次标书名简称（或篇名）、鱼尾、卷数、叶数、室名（或刻工姓名）。

鱼尾　指版心上一个(或二、三个)类似鱼尾巴的符号  ，是折叶的准的。一个的叫单鱼尾，二个的叫双鱼尾，三个的叫三鱼尾。鱼尾一般是黑色，白色的叫白鱼尾，有花纹的叫花鱼尾。

书口　指版心上端和下端用横线相隔的一段。中间无黑线的叫白口。有一条细黑线的叫小黑口，或细黑口。有一宽黑线的叫大黑口，或阔黑口。

书耳　指左栏外上端所刻的一个长方形格子。格内一般刻篇名。多见蝶装古籍。

古籍的结构

历代流行的古籍图书，其结构有所不同，线装古籍一般包括以下几个部分。(见图 12－2)

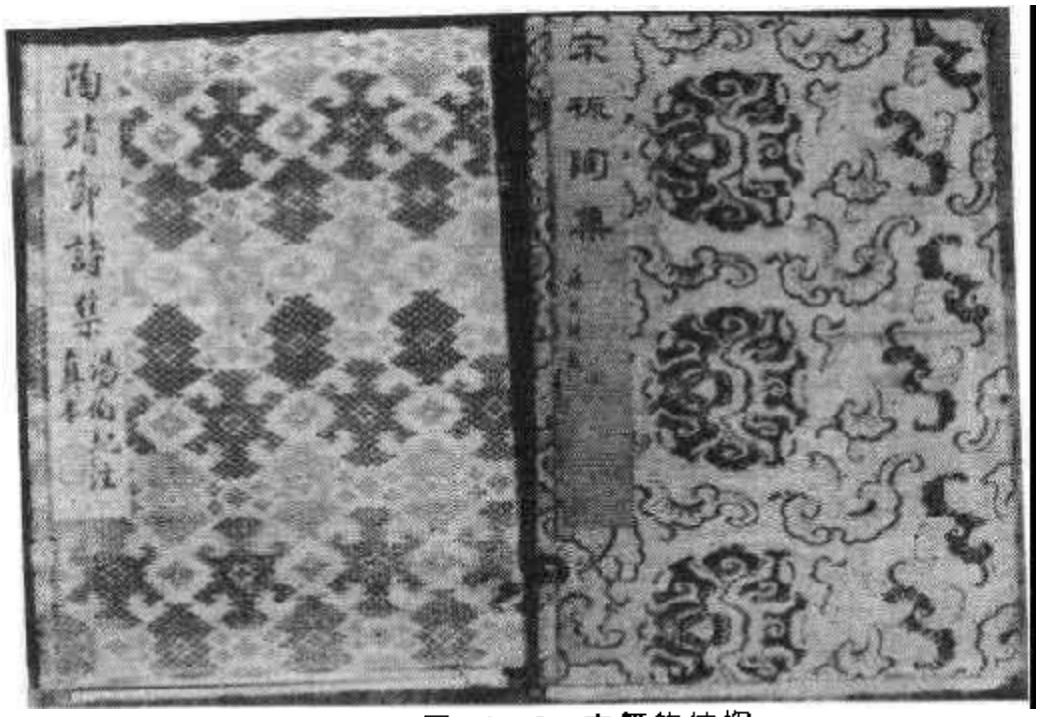


图 12－2　古籍的结构

书衣　即书皮，用较厚带色纸为之。一般在书衣左上端贴书签，个别的在书签右侧贴一方纸，内题篇名。

书签　指书衣左上端贴的一个长方形纸条，内题书名、题签人姓名、钤章，有时也题册次号。

封面　指书衣后面题有书名的一叶，也叫书名叶。前半页一般划分三格，分题著者、书名及出版者，有的在上方题刊印时间。后半页有的在中间部位刻上牌记。

牌记　是出版者对一书出版事项的记录，也叫书牌子，一般用各式边框围上。除常见于封面后半页外，在目录、序跋、卷末也偶尔见到。有的仅是一行文字，并无边框。牌记内容大致包括刊版年月及刊者题名。带边框的牌记，以长方形为多，除此以外，尚有亚字形、鼎形、钟形等。字体以篆文为多，楷隶兼之。是鉴定古籍版本重要依据之一。

书脑　指一书右侧订线之处。

书背　指书的右侧面，也叫书背。

书首　指书上端的侧面，也叫书头。

书根　指书册下端的底部。由于线装书是平放书架上面的，书根朝外，为了便于检索，藏书者自右向左依次题册次号、书名、篇名及卷数等。其中册次号很别致，多是精楷题写，与刻版印上无异。一般用数字表示，如六册，分题：一、二、三、四、五、六。册数少的，有的用特定文字表示，常见的如四册，以《易经》首句元、亨、利、贞为次；五册，以"五声"宫、商、角、徵、羽为次；六册，以"六艺"礼、乐、射、御、书、数为次；八册，以"八音"金、石、丝、竹、匏、土、革、木为次；十册，以"天干"为次；十二册，以"地支"为次。册数多的，有些用诗句表示，道藏、佛经均用《千字文》标册（函）数。据闻清末民初，天津东门里宝林堂主人赵桐轩以专写书根宋体字名于时，由赵氏写的作品也许某时我们还可以遇见。

古籍的基本版式初创于宋代，自此以降，沿袭不改，唯稍存差异而已，也正是这点差异，为我们今天鉴别不同时期的古书印本提供了参证依据。

宋版书的版式，就边栏而言，无论何地所刻，多是左右双边，建本有些是四周双边，而四周单边者极为鲜见。就书口而言，无论何

地所刊，多记大小字数，下口多有刻工题名，建本大部分是线黑口，双鱼尾，有耳格者比其它地区刻本为多；浙、蜀等地刊本，大部分是白口，单鱼尾。

元版书的版式，就边栏而言，四周双边者渐多，与左右双边并行，四周单边者也罕见。就书口而言，各地盛行黑口本，尤以建本为多；鱼尾以双尾者居多数；书口字数和刻工题名因地域而有所不同，江浙等地印本一如宋风，多记字数和刻工姓名，建本则反之。

明版书的版式，初期与中叶以后有极大差异。自洪武至弘治止，几乎全是黑口本，大部分是四周双边；弘治、正德间为过渡时期，逐渐恢复白口本；到了嘉靖年间，黑口本几乎绝迹，而全是白口本；万历以降至明末，仍以白口本为多，间有少数黑口本并行。就边栏而言，在正德、嘉靖间盛行四周单边之风，迄明末而不辍，与明初流行的四周双边形成两种不同风格。就鱼尾而言，明初多为双尾，中叶之后单双并行，特别是出现了独特的白鱼尾，尤以嘉靖朝居多。中叶以后下口多刻堂号，此风迄清代延续不断，而上口记书名之风也从中期后才逐渐流行起来。

清版书的版式，最大特点是大部分刊本将书名刻在上口，而下口记堂号者也比历代为多。各式边栏并行，并无明显差异。

第二节　古籍的版本类别

学术界一般以 1911 年中国最后一个封建王朝——清朝的灭亡时间作为界线，把在此以前的历朝写本、刻本和活字印本划入古籍的范畴。一书问世以后，经过人们的传抄、刊印，得以流传了下来，通过不同形式流传下来的这些本子就是该书的版本。确切地说，所谓古籍版本，是指一书经过多次传写或印刷而形成的各种不同本子；指书籍制作的各种特征，如书写或印刷的形式、年代、版次、字体、行款、纸墨、装订、内容的增删修改，以及一书在流传过程

中所形成的记录，如藏书印记、题识批校等。研究版本的特征和差异，鉴别其真伪和优劣，是为版本学。

古籍版本学之所以能够成为一门学科，是因为它具有极其丰富的内容和严密的科学体系。古籍版本大致可以划分三大类别：刻本、抄写本、活字本。每一大类又可分若干小类，这些含义不同的版本便构成了古籍版本学丰富的内容。

一、刻本

所谓刻本，是指木板雕刻印本。

刻本书的刊印程序是：先由书工用墨笔将文字内容及版式写画在样纸上，雕版工人（刻工）将样纸反覆在木板上，用刀镌刻，雕成印版，刻成的文字即成反字，一块木板两面刻字，（图 12－3），然后由刷印工持版用纸一张一张刷印（印成的文字即成与样纸相同的正字），最后由装订工装订成册。刻版印书可使著作化身千百，刊印既方便，又快捷，所以千百年来一直流行不衰，给我们留下了一笔十分珍贵的文化遗产，在现存古籍中刻本占了绝大多数。

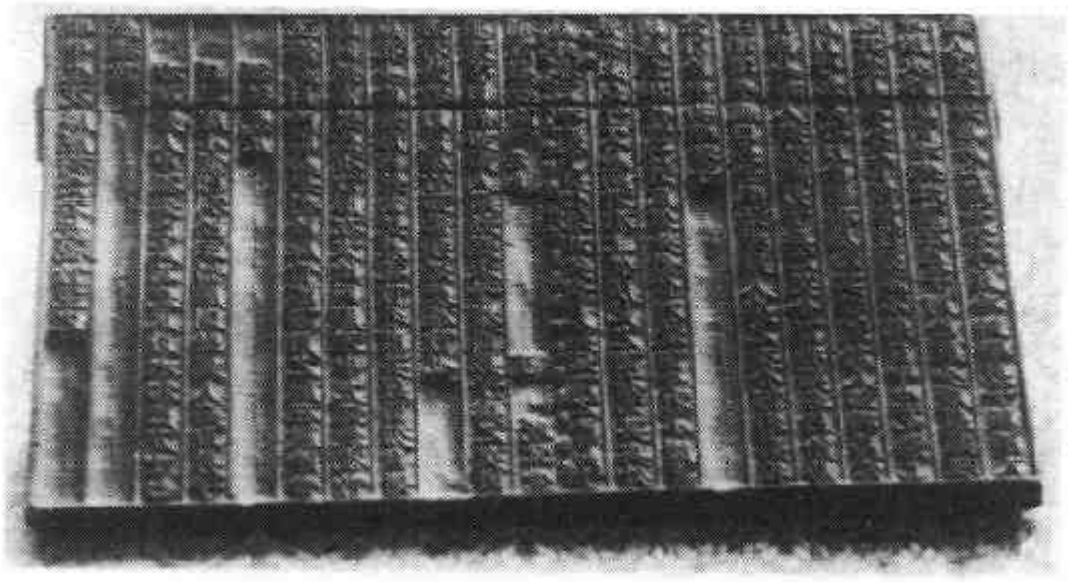


图 12－3　雕成的一块氐版

雕版印刷技术创始于隋唐，奠基于五代，兴盛于两宋，递经元、明、清三朝得以全面发展。现存最早的有确切刊年记载的刻本是唐朝咸通九年（公元 868 年）刊印的《金刚经》，自此算起，至今已有一

千多年的历史。在繁富的古代刻本中我们可以依据刊刻者的不同而划分三大系统：官刻、私刻和坊刻。

官刻是指历史上各朝代中央和地方的衙署及其所属的官方机构刻印的本子。如中央的国子监，各院署；各地州、郡、路、府、县、儒学、清代各官书局等刻印的本子；皇室及其所属机构刊印的内府本、经厂本及武英殿刻本等，都属于官刻本的范围。官刻本都具有“官方审订”之意，其特点是校勘精审，讹字甚少；刊印精工，装帧考究；书品宽大，纸墨上乘，多属古籍刊本中的精品。如宋监本《周易正义》和《尔雅疏》，明南监本《十三经》和《二十一史》，明内府本《四书大全》和《资治通鉴纲目》，清代武英殿本《十三经》、《二十一史》和《三通》，等等。

私刻是指由个人或家族出资刊印的本子，也称家刻本、家塾本、书塾本。其特点与官刻相近，唯所刻之书多是本家先人遗稿，部帙较小，与官刻的大部头巨帙有明显不同。私家刻书多不以赢利为目的，这又与坊本有所区别。他们除凭私财刊印先人手泽外，还广刻四部典籍，弘扬民族文化，有些成为刻本中的神品。如宋代廖莹中世綵堂刻《五经》，韩、柳集；蜀广都费氏进修堂刻“龙爪本”《资治通鉴》；建安黄善夫宗仁家塾之敬室刻《史记正义》等。明季私家刻书颇有影响的，如黄省曾、赵用贤、张之象、吉澄、顾春世德堂、袁褧嘉趣堂、苏献可通津草堂、郭云鹏济美堂及顾氏奇字斋等是。这些人当中有些虽是官人，但他们附庸风雅，喜欢丹黄校雠，出私财刻书，跻身书林。从某种意义上讲他们为社会做出了贡献，这一点应该予以充分的肯定。

坊刻是指以刻书为业的书坊（书店）刊印的本子，刊记多标以“书林”、“书籍铺”及“书棚”等。自宋代开始在一些刻版中心地区，书坊林立，以刊版、印刷和发兑书籍为业，互相竞技，快速、大量刊行市民喜闻乐见的通俗读物。只是书坊所从事的是以赢利为目的的经营活动，因而其刊印的古籍大都质量不高。概而言之：校勘不精，讹误满纸，刊印欠佳，装帧不雅，书品短小，纸墨粗劣。更有一些

书贾尽奸商之能事，伪制赝品，充斥书市，贻误后人。当然坊本书中也有一些精品，只是数量不多罢了，坊本在普及大众教育方面也起到了一定的历史作用。

二、抄写本

在雕版印刷术发明前，知识的传播全靠抄写流传，中国书史把东汉至唐末称为抄写本时代。雕版印刷术产生以后，刻本得以推广普及，逐渐取代了抄写本原有的地位，并一直延续至清末。然而由于抄写本有它独特的、刻本不可替代的作用，所以作为产生图书、复制图书的重要手段之一，与刻本并行，加之抄写的书多是孤本、秘籍，历来被藏书家和学人重视。

印刷术发明后的抄写本书，可分为稿本、抄本和写本三种类型。

所谓稿本，是指原为著者所用的自己著作的底本。著者亲手写的，叫原稿本，如清代焦循的《里堂书跋》、洪亮吉的《卷葹阁近诗》及康有为的《大同书手稿》，均是著者的手稿。由著者本人或请他人把原稿用工笔重抄一遍，这个本子就叫做清稿本。清稿本仍是普通的书写体，欲刊印，就要在拟定的样纸上用刻书字体重写一遍，写就的本子叫写样待刻稿。由于稿本早于刻本而出，从学术研究和版本价值上衡量稿本均优于刻本。我们据稿本的删改痕迹可以看出著者的思想发展情况，据稿本还可以取校由其而出的刻本的讹误之处。

所谓抄本，一般指据稿本或刻本直接或辗转传抄的本子，又称"传抄本"。其中字迹工整，讹误较少者，称为"精抄本"，如毛氏汲古阁抄的《滏水文集》即是。同时有刻本流传，而抄本与刻本相差无几，没有什么特点，那么这种抄本价值不大，如清乾隆时李松雪、蒋拙存费十多年光阴，抄成一部《十三经》即属此例。有不少名著，书一写就，便被人们辗转传抄，如明代史学家谈迁《国榷》，三百多年一直靠抄本流传，直到解放后才成为印刷品。那么时间越接近原稿，讹字就越少，因而价值也就越高。再一种情况是原有刻本，但已

失传，只剩下抄本流传，那么这种抄本多属孤本，几与稿本价值相等。还有一种特殊的抄本，它用薄纸覆在原书上，然后一点一画把原书的字体、行款照样影抄下来，这个本子就叫做影抄本。古无影字，"影"写作"景"，又称景抄本。毛氏汲古阁藏宋本颇富，仍有藏诸他氏而不能得者，便择善工以佳纸宝墨影抄之，与刊本无异，称名"影宋抄"。孙从添《藏书纪要》："汲古阁影宋精抄，古今绝作，字画纸张，乌丝图章，追慕宋刊，为近世无有能继其作者。"稍后的钱曾述古堂、徐乾学传是楼、鲍氏知不足斋和汪氏振绮堂等家都影抄过宋元旧本，唯不及毛氏精工。影抄不象传抄、刻印那样容易出现讹字，它最接近原书面貌，因而其价值仅下原书一等。

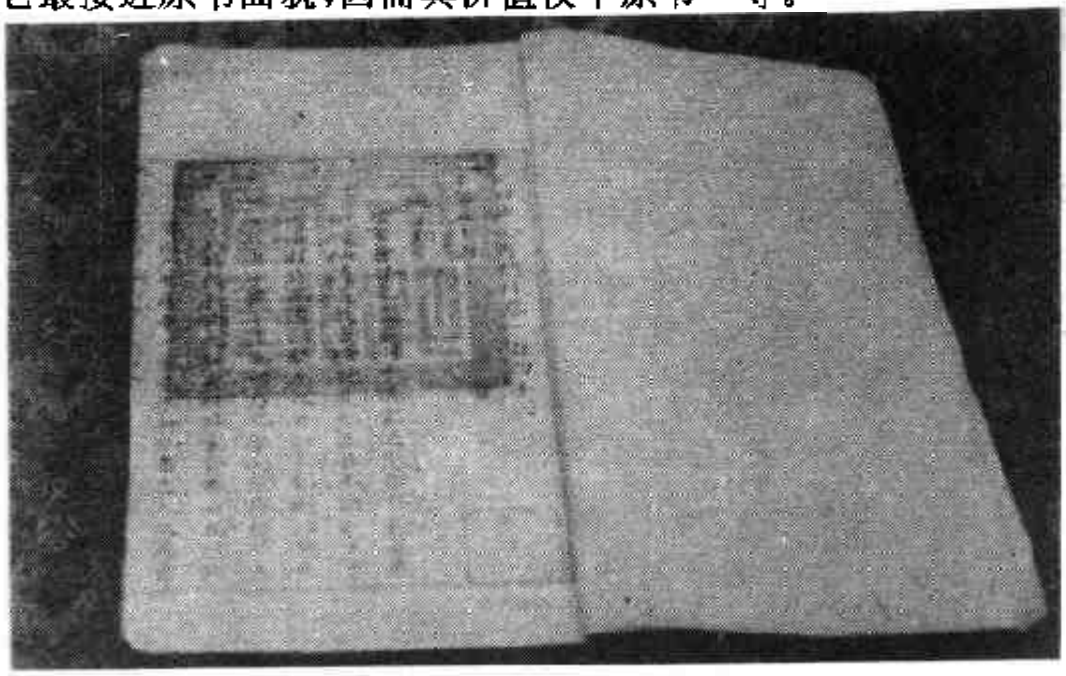


图 12-4　写本《四库全书总目》

所谓写本，是指既不是稿本，也不是据其他版本传录的抄本，而是一成书即为手写形式的本子。如明成祖永乐初年写成的我国古代最大的类书《永乐大典》，据《明会要》知有二千六百六十九人参加抄写，历时长达三年。清乾隆时编成《四库全书》，先抄成四部分储"北四阁"，续写三部分庋"南三阁"，历时十五年，写成七部，凡二十五万多册，担任缮写、装订等工作的人员多达三千八百余人，堪称人类文明史上的一项巨大工程。写本书除了学术价值外，还具

本除少数写刻本外，字体
体就更僵化了。而在写本中
有些写本纸墨精良，书法优美，
图 12－4）

只是印一叶，必雕一板，既费工夫又费
，则应运而生。据文献记载，发明活字印刷
041—1048 年）布衣毕升，他比德国人谷腾堡
早余年，是世界上第一个发明活字印刷的人。毕
用胶泥做的，这项发明宋人沈括在所撰《梦溪笔
艺门”里做了详细记载，可惜毕升当时印的泥活字本
下来。

本按活字材质不同可分为泥活字本、木活字本和铜活字
铅活字印本也是其中的一种，它出现的时间最晚，为活字印
中的殿军。在现存的活字印本中，以木活字印本为最多，人们习惯称之为“活字本”，而其它种类的活字印本由于传本稀少，人们比较注意，多称全名，如泥活字本、铜活字本等。

用泥活字印书，在宋毕升首创以后的几百年当中一直未见印本流布，直至清朝才开始出现。清代雍正年间吕抚自造活字泥版，印就了《二十一史通俗演义》，这是我国也是世界上现存的最早的活字泥版印本。吕抚还把自己造活字泥版印书工艺附在了书后，为我们提供了一篇极其珍贵的书史文献，是研究中国古代印刷术的第一手资料。此书现藏天津图书馆。清道光十二年（1832 年）苏州人李瑶在杭州又自制泥活字，排印了他自己编的《校补金石例四种》（图 12－5）。李瑶用这套泥活字还摆印了《南疆绎史勘本》。这二种印本字体风格、行款版式等如出一辙。道光二十四年（1844 年）安徽泾县人翟金生及其子侄发增、一新、一杰、一棠等，以三十年的心力，刻意宋毕升遗法，仿制泥活字十万余个，先后排印了《泥版试印初编》、《仙屏书屋初集》、《水东翟氏宗谱》等书。这些书的印

制技术，不但是宋代泥活字印刷技术的实践和继承，也为后世留下了印刷实物，因而显得尤为珍贵。

现存的铜活字印本，均是明清两代印本。明代铜活字印本盛行于弘治、正德、嘉靖间，当时以无锡的华氏和安氏两家最为有名。华燧会通馆在弘治三年印《诸臣奏议》、同八年印《容斋随笔》。华珵在弘治十五年印《渭南文集》。华坚在正德十年印《艺文类聚》，正德十一年印《春秋繁露》。安国在嘉靖间印《吴中水利通志》、《颜鲁公集》及《重校鹤山先生大全集》。清代用铜活字印书尤以雍正间内府铜活字印本《古今图书集成》最为有名。

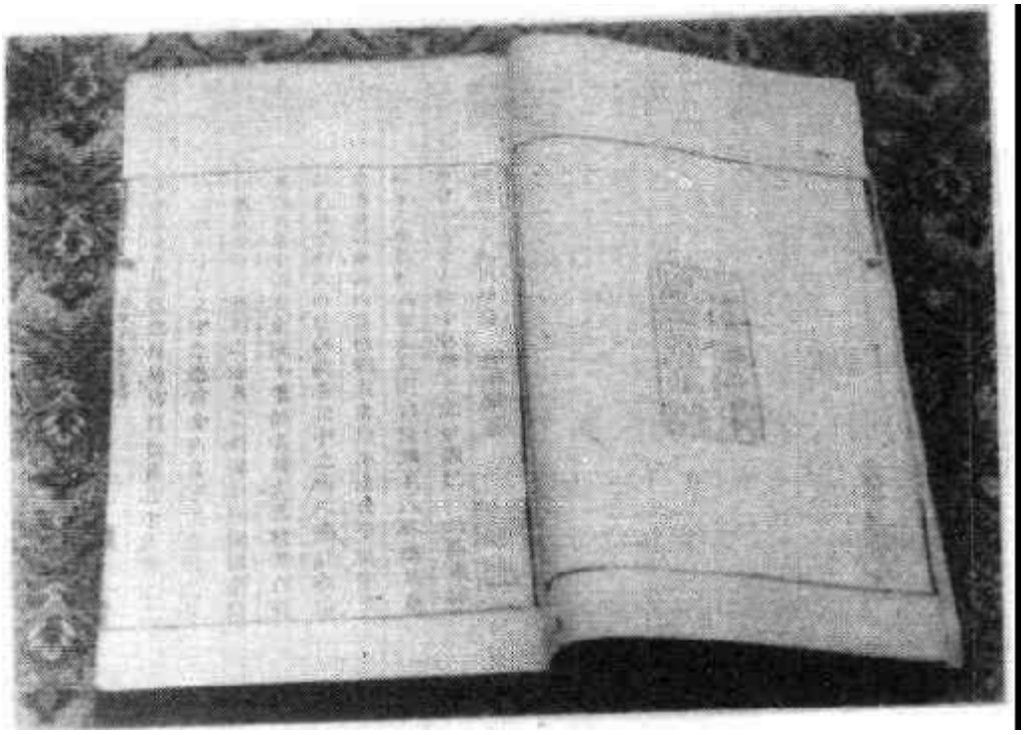


图 12－5　清李瑶泥活字本《校补金石例四种》

综观三大类版本，从鉴别上看，用墨笔抄写的本子与刻本、活字本有明显差异，不难辨识。而活字印刷与雕版印刷就制作过程和技术而言，本来有很大的区别，但由于雕版印刷盛行于先，活字印刷仿其版式而行于后，这样就出现了两者的鉴别问题。简而言之，活字本序跋、牌记等有的言及制活字印书情况，如清泥活字印本《校补金石例四种》，书前封面牌记“七宝转轮藏定本，仿宋泥版印

法”，这已说明此书是仿宋毕氏泥活字遗意而创制泥活字排印的；据边栏、界行衔接处的迹象鉴别，一般边栏四角及界行上下的衔接处留有空隙的，是活字印本，反之是刻本；据单字摆位鉴别，活字本文字有的可以见到歪斜、横置、倒置情况，字与字之间无论上下、左右都单置，笔划不交叉，反之是刻本；活字印本墨色浓淡不均，印版无断版处（印叶上显示一条白色横线），反之是刻本。以上胪列的这几点，只是就一般情况而言，有些情况比较复杂，在实践中要注意印证，不断积累经验，切忌生吞活剥，也不可抓住一点，不顾其它，妄下结论，要灵活掌握，细心分析，从而得出正确结论。

第三节　古籍的装帧形式

古籍装帧是一门独特的艺术。一部装帧精美的古书不但给人以美的享受，而且富有民族文化情调的古书装帧又是我们今天遴选善本的标准之一。不同的装帧形制具有一定的时代性，这成为我们赖以鉴别古籍版本的根据之一。

古籍的装帧形制可分两大类型：一是雕版印刷术发明以前手写卷子的装帧，一是雕版印刷术产生以后刊印册叶的装帧。

从纸张普遍使用，到雕版印刷盛行以前，我国的古籍主要是抄写在整幅纸上的，是为卷子。根据内容需要，可把数幅印纸连接在一起，成为长卷。这种卷子式的装帧大体可分二种：一是卷轴装，一是经折装。

卷轴装是用木杆作轴，也有用金、玉、牙、瓷轴的，从左到右将粘接成的长幅纸张卷成一束，称为一卷。普通高度一尺，长度由几尺到二、三丈。唐以前古籍多是抄写，装成卷子。宋欧阳修《归田录》：“唐人藏书，皆作卷轴。”后来的书沿称卷数，即起源于此。（图12－6）

卷轴装似乎也有简装和精装之分。纸书写完，不加任何装饰地

从尾朝首卷起，也算是卷子装。敦煌石室出现的大量遗书，就是这种简易的卷子装。精致的卷子装就很考究了，主要表现在轴、签、带的使用上。《大唐六典》："其经库书，钿白牙轴，黄带红牙签；史库书钿青牙轴，缥带绿牙签；子库书，雕紫檀轴，紫带碧牙签；集库书，绿牙轴，朱带白牙签，以为分别。"这些轴、签、带不仅有装饰和美化作用，而且还有保护作用。唐朝人用颜色来区分图书的类别，经、史、子、集四部分别使用不同质料、不同颜色的轴、签和缥带。这一点为清代纂修的《四库全书》所继承和发扬。《四库全书》分经、史、子、集四部，每部的封皮为一种颜色：经部绿色，史部红色，子部蓝色，集部浅灰色。这四种颜色代表春、夏、秋、冬四季。卷轴装直到今天也还在流行，不过多用于书画，图书则早已不用这种形式了。

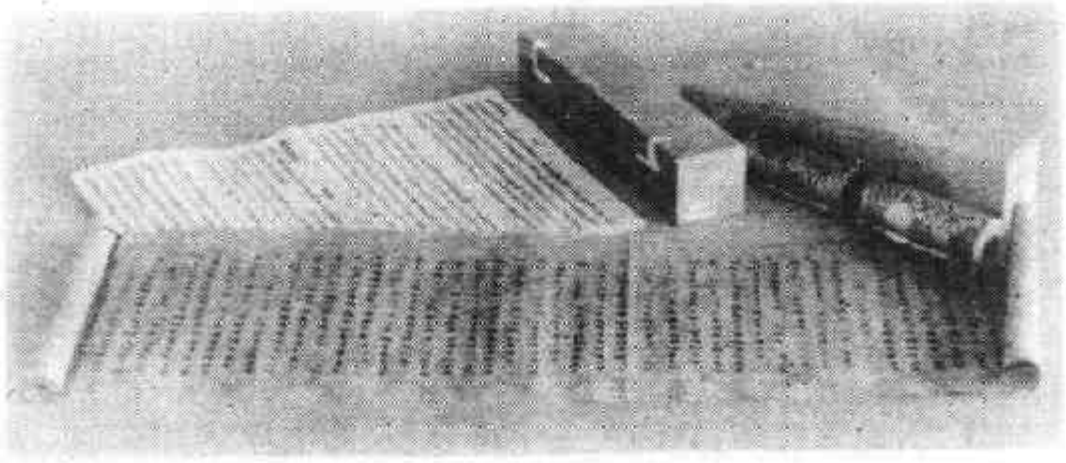


图 12-6　卷轴装

隋唐以降，佛教大盛，佛门弟子为了诵读方便，遂改卷轴为折叠，这样便出现了经折装。经折装就是将长幅纸张按同等宽度来回对折，然后在上面和下面分别粘一块起保护作用的夹板。这是佛经传统的装订形式，写本、刻本均用这种装订形式，凡经折装的书本也称"折本"。1975 年，香港中文大学出版了美国钱存训教授的《中国古代书史》，书中披露了一种唐代经折本图版，经名为《入楞伽经疏》，凡二百十一叶，原出自敦煌石室。其装帧形式即是左右相连，反正折叠的经折装。此为唐代佛经出现经折装的实物证明。自唐代以后，经折装递经历朝而不衰，可以说经折装是我国古代流行时

间最长的一种古籍装帧形式。究其原因，除使用方便外，佛教的影响当是主要原因。（图 12－7）

雕版印刷盛行以后，由于雕成的印版是一张一张地刷印，尔后把这些印成的印叶装订起来，也就形成了有别于卷子装的书籍装订形式。大体上说，对册叶的装订有三种形式：蝴蝶装、包背装和线装。

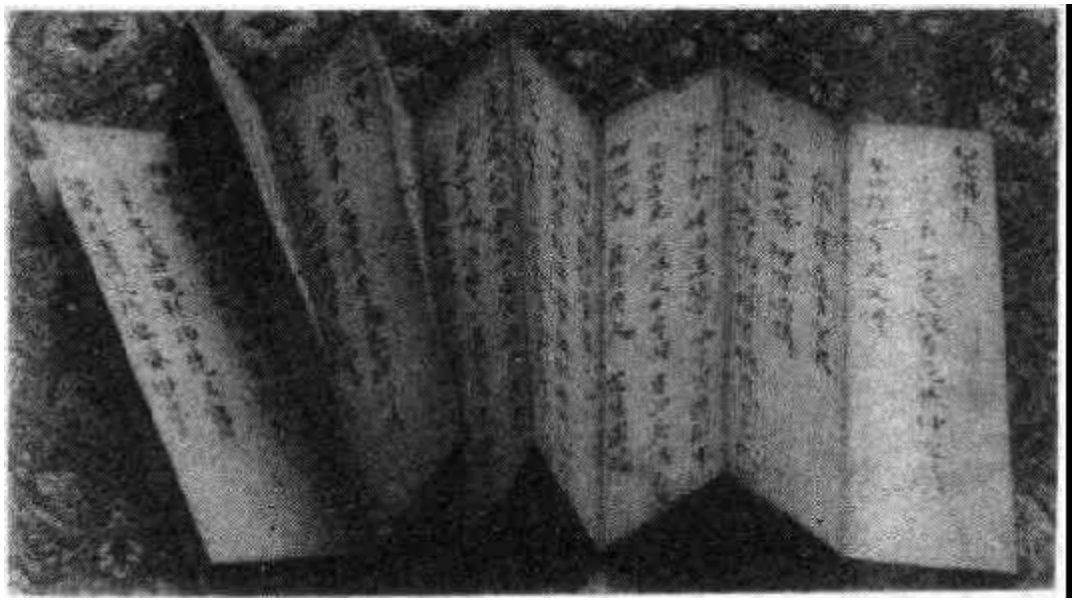


图 12－7　经折装

蝴蝶装，简称蝶装，将印成的书叶反折，即有字的纸面相对折叠，把版心的背口用浆糊粘连，再用厚纸包裹作书面。翻阅时，开展如蝴蝶的双翅，故名。这种装式使书口不外露，免受损伤。这种书装流行于宋代。现存宋版原装古籍，除佛经外，基本都是蝶装。《明史·艺文志序》云："秘阁书籍，皆宋元所遗，无不精美，装用倒折，四周向外，虫鼠不能损。"即指蝶装。《五杂俎》云："明代内府藏书，宋人诸集，十之八九皆为蝶装宋版。"这是一种令人赏心悦目的古籍装订形式。后来考究的古书也仿用此式，只是失去了宋版蝶装的风韵面徒有其式罢了。（图 12－8）

包背装是从蝶装演变面来的。装订方法恰与蝶装相反：书叶正折，用纸捻装订成册，外裹书面，书脑不外露，用浆糊包背粘连。蝶

装单叶容易散失，包背装改
裹书背，故名。包背装大约出现
叶，也流行了很长一个时期。就是到
然采取这种形式。包背装经久翻阅，书背
新的问题，线装又慢慢出现了。（图 12－9）

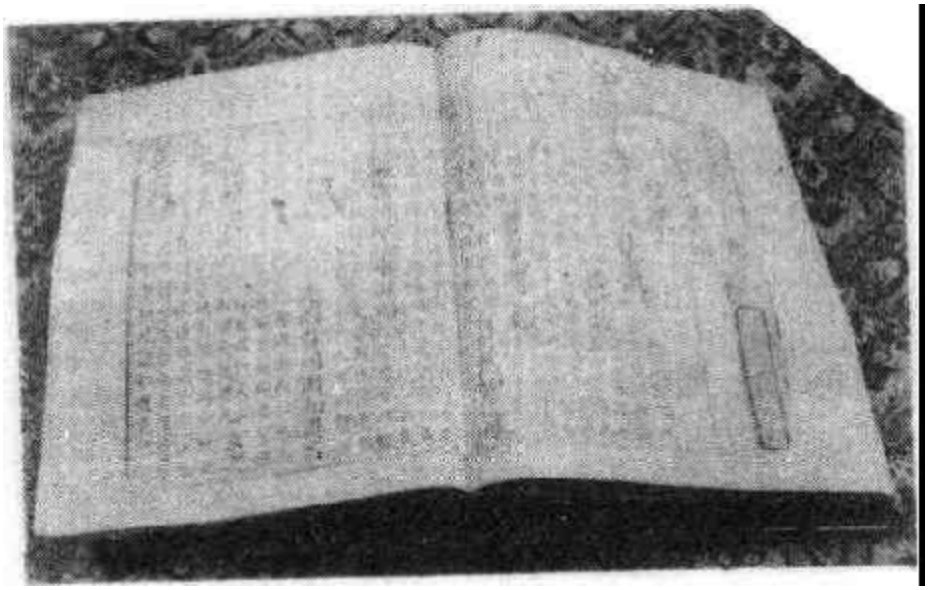


图 12－8　蝴蝶装



图 12－9　包背装

线装书大概是在明朝中叶以后盛行起来的。我们今天见到的明代中后期刊印的原装本大都是线装。线装与包背装在折叶方面完全一样，装订时也是先用纸捻固定，只是不用整纸包背作书衣，而是将封皮裁切成与书叶大小相同的两张，前后各置一张，与书叶同时截齐，然后将天头地脚及右边余幅裁齐，最后在书脑处打眼用线装订。这种装帧方式在我国传统装帧技术上是比较进步的。它既便于翻阅，又不易破散；既有美观的外形，又很实用，所以它流行的时间也有几百年，直到今天，若是用毛边纸或宣纸影印古籍，还常常采用这种装帧方式。（图 12－10）

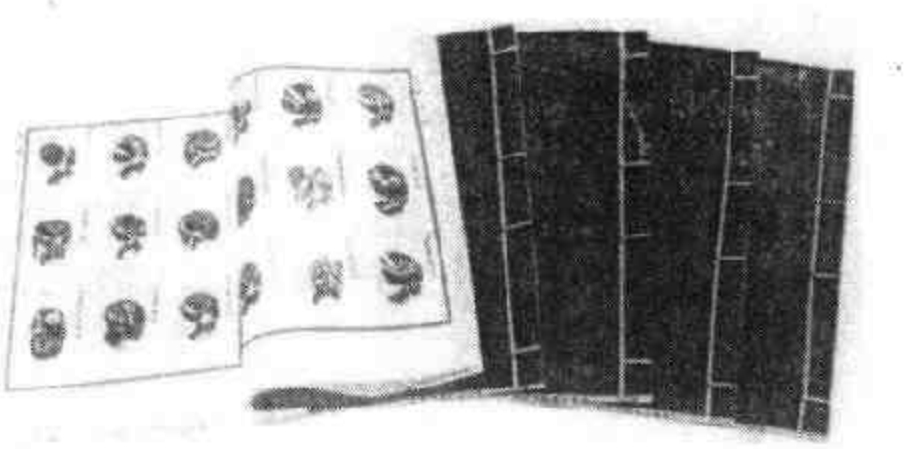


图 12－10　线装

我国传统的线装古籍，一般都是四针眼装订，也有极少数在四针眼基础上改订成六针眼甚至更多针眼的，数为双数，绝对没有五针眼装订的。不过倘若我们见到了五针眼装订的古籍，那不是和刻本（日本刊印的古籍），就是高丽本（朝鲜刊印的古籍），这也许是鉴定古籍版本最容易掌握的一个标准。

第四节　古籍的写刻字体

古籍刻本的字体，从总体上看也带有时代特色，因而对鉴定古

籍版刻年代和地区具有重要意义。

古籍刻本字体，基本分为两大系统：一是手写体，即所谓软体字；一是刊刻体，即所谓匠体。就大体而言，若对其作一界定，那么当以明代正德为界，其前用软体，之后用匠体。

宋版字体，多宗唐代书法家欧阳洵、颜真卿、柳公权，少部分也杂有虞世南、褚遂良之笔意，个别者或仿当代"坡公体"（苏轼），或带有宋徽宗"瘦金体"风格。明谢肇淛《五杂俎》云："凡宋刻有肥瘦两种，肥者学颜，瘦者学欧。"欧、虞、褚被誉为初唐三大家，书法虽异，然皆崇尚瘦劲；颜真卿是中唐书家代表，力矫少肉之病，开唐代特有风格；柳公权为晚唐代表，力克肥俗之态，复主瘦劲，削肉存骨，棱角尽露；宋徽宗的"瘦金体"，行草楷书皆笔势劲逸，骨瘦如金，意度天成。这是就各家书风而言，若从地区观之，杭州地区刊本多用方整的欧体，至宋末则间用柳体；蜀本、建本以颜体为多，间杂以柳体、瘦金体等。（图 12－11）

元朝刻书大多数模仿赵孟頫字体，这是元版书的一个明显特点。孟頫，字子昂，号松雪，宋太祖子秦王赵德芳之后。以善书名时，"孟頫篆、籀、分、隶、真、行、草书，无不冠绝古今，遂以书名天下，天竺有僧，数万里来求书归，国中宝之。"（《元史·赵孟頫传》）元代刻书多用赵体，故后人所谓的"元体字"实即指赵体。赵体表现在刻版上则具有秀媚圆活的风格；析其笔法，圆尖混用；间仿王羲之，其正楷带有行书笔意。这些特点复经刻工在雕版时刻意加以表现，遂形成元版特殊风格。从现存元版书的字体方面看，无论官刻私刻，几乎都是赵字的风貌。当然也有两点值得注意，即在元版书中，也有一些不似赵字的，因而不可一概而论；另外，明初刻书仍有元人遗意，亦有不少在字体风格、印纸墨色等方面很像元版书的，如果只注意字体，而不顾及本质，那就会犯经验主义错误。（图 12－12）

明代刻书字体，以正德年为分水岭：正德以前多属唐以来书写体式的软体字系统；自正德以后开始出现"硬体宋字"，经嘉靖、万历而趋成熟，这就形成了所谓"匠体字"系统。据说，这种字体是从

南宋临安府棚北大街陈宅书籍铺刻书的字体演变而来，故又称这种字体为“宋体字”，或“仿宋体字”。这种字体虽然“僵硬呆滞”，但是它整齐划一，便于书工缮写书样，也便于刻工操刀镌版，是一种

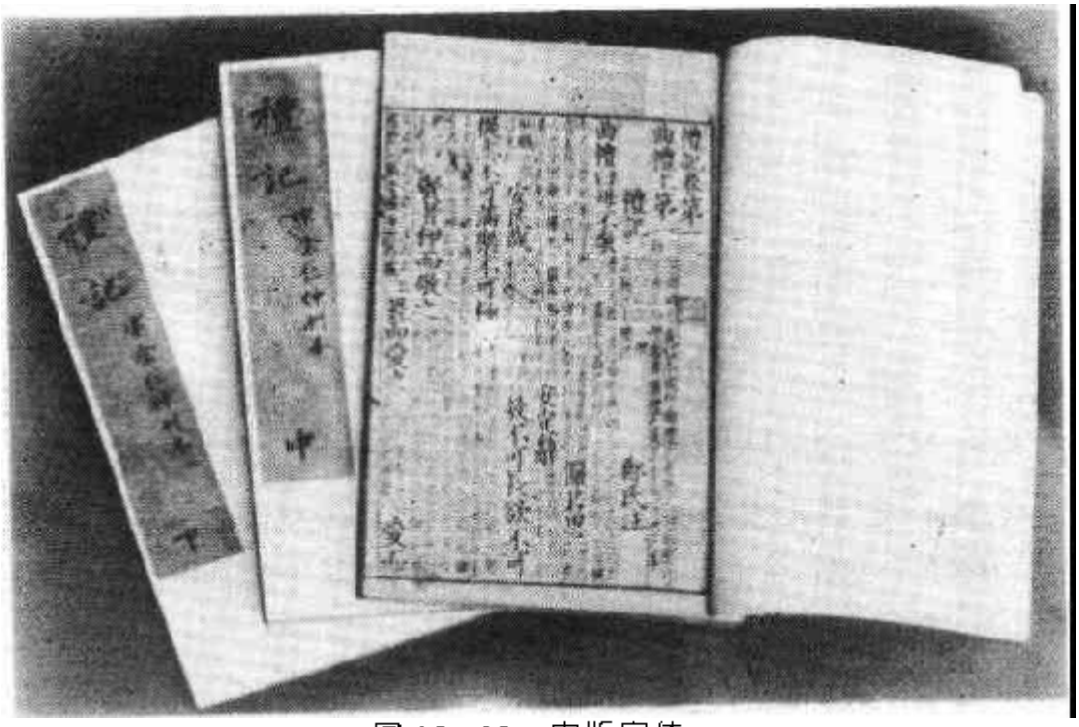


图 12－11　宋版字体



图 12－12　赵体字

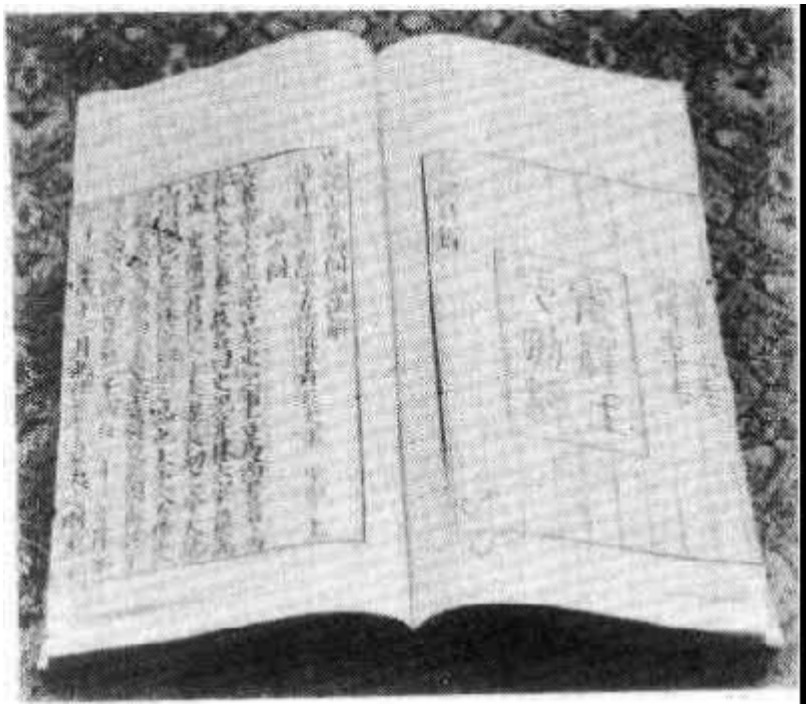


图 12－13　明版字体

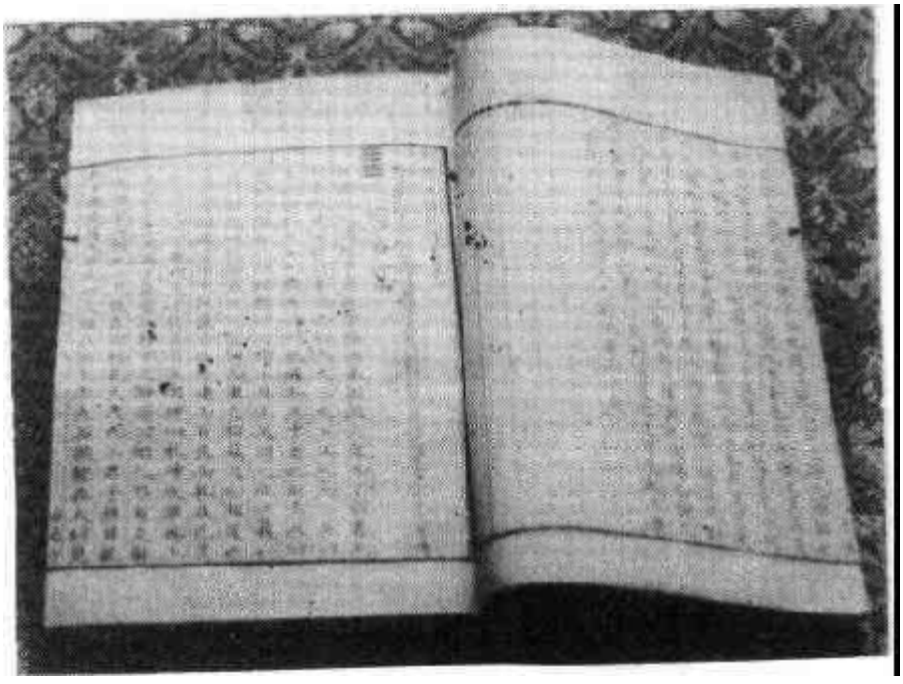


图 12－14　清版字体

规范化的成熟的版刻字体，一直沿用下来。刻本古籍以明清两代刊印的为最多，除其它原因外，也与这种便于写刻的字体有一定关

系。（图 12－13）

清代刻书字体，大致而言，顺治朝继承明末硬体字遗风，变化不大；自康熙迄乾隆初叶流行一种字画纤细，极为美丽的写刻体，我们称之为软体字；乾隆中期以降，逐渐恢复自明代中朝以来流行的硬体字；咸丰以后，软体字印本难得一见，刻版几乎尽用硬体字，而且匠味十足，刊印远不及康乾版刻精工。世人每论清刻之美，多举康乾印本为例，这除了选用上等纸墨为之外，雕版字体秀美当是主要原因。（图 12－14）

以上所论历代版刻字体，只是大体而言，事实上一些具体情况比较复杂。特别是镌刻字体作为一种技艺有它的继承性和延续性，因而在同一时期内，不同地区刻版字体也稍有差异，而且更朝换代之际，若宋末元初，元末明初，明末清初，其版刻字体没有明显变化，如果只从字体上观察是很难区别的。所以在鉴定时还要辅以其它佐证材料，作综合分析，这样得出的结论比较接近事实。

第五节　古籍的雕版刻工

雕版印刷术是我国古代先民的一项伟大发明，而从事印版文字雕刻工作的工匠（即刻工）与这项伟大发明不无直接关系。翻开一部古书，有时在某个部位可以见到刻工自己署上的姓名，这些刻工姓名为我们鉴别古籍版本提供了一个重要依据。实践证明，利用刻工姓名来鉴别古书版本是一个行之有效而又比较科学的方法。台湾学者李志清先生说："民国以来版本之鉴定所以能日趋精确，纠正了清朝学者版本鉴定之误，端赖以刻工的彻底调查者尤多"。利用一个或几个刻工姓名往往就能断定这部古书的版刻年代和地区，因而在古书版本学研究中，刻工是一个重要课题。

刻工署名虽带有随意性，然仍有比较明显的特征：一是署名位置比较固定，宋元版均在下书口处；明清印本除下口外，有些署在

序末或跋尾；二是姓和名分署，即在前叶先署姓名，其后叶往往仅署一姓或一名，宋代刊本及其以后印本均如此。

刻工署名大致有四种形式：一是“称名式”，仅署姓名或一姓一名；二是“称里式”，于姓名前冠一籍贯，明清刊本多见，宋元版鲜见；三是“并题式”，即在同一个部位，先署书工姓名，后署刻工姓名，一前一后并列题署，故名，仅见明清刊本；四是“列衔式”，即将一书全部刻工姓名依次题署，仅见明清印本，宋元版书无此式。（图12－15）

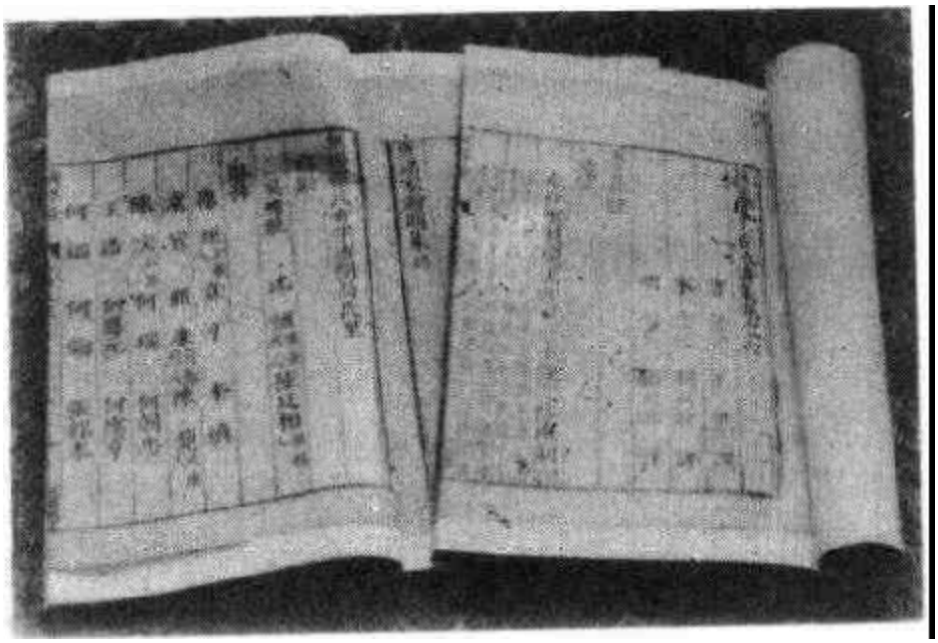


图 12－15　刻工题名

古时候，刻工终日与木板、刻刀为伍，自署称谓时每多使用梓、刊、工等字。刻工自署称谓，从历代传本看，宋椠最为罕觏，几乎未见实例，元版鲜见，明清印本相对来说略为多了一些，然也不常见。所以，可以做这样的界定，即有刻工称谓的印本大都是明清间版本。纵观历代刻本所载刻工称谓用词，归而纳之，计有七类：曰某工，如梓工、雕工、刊工、刻工；曰某人，如梓人、刊刻梓人、匠人、刻字匠人、刻工人、刊刻工人、刻书人、刻字人、椠人；曰某匠，如匠、刊匠、刊字匠、刻匠、刻字匠、铁笔匠；曰某氏，如匠氏、剞劂氏；曰某者，如刊者、刻者；曰某生，如刊生、刊字生；曰某手，如刊手。古籍中所载刻工称谓用语，不出以上范围。

历代刻工情况有所不同。雕版印刷业是随着雕版印刷术的产生而逐渐发展起来的。隋唐是雕版印刷术发明时期，初期刊本因历时已久，传本几绝，刻工情况无考。五代以降，到了两宋时期刻书业大盛，镌版技艺高超，达到空前绝后水准，每部宋版印本堪称一件艺术精品。当时刻工人数非常可观，笔者据传世的四百余种宋版影印本统计，宋代刻工有名可考者达五千余人，而事实上这也只占当时从业者的一部分，而非全部。如果说两宋时期的刻工是以"精良"名世的话，那么明代刻工则以"善雕"称最。雕版之术历经数百年的发展，雕版技艺不断提高，镌刻工具逐步改进，刻工队伍不断壮大，笔者据知见的一千余部明版书统计，有明一代从事斯业的刻工人数有五千三百多位，几乎与宋代已知刻工人数持平，如果把现存明版书作一系统考察，那么得到的刻工人数要超过这个已知数字。

刻工属于手工业阶层，从业方式灵活，跨区域从业情况较为普遍。宋时浙、闽、蜀为版刻中心，异地刻工多云集于此，到了明清时期这种情况仍然存在。异地刻工合作，是刻工从业组织形式之一，我们从实例中便可看到这一点。如明万历间参加《纪录汇编》印版文字刊刻工作的刻工有广信的桂德化、福建的罗全和南昌的邹邦化等数十位。他们之间自由组合，分配上实行刻多得多，刻少得少制度。印版字数多，那么参加雕刻工作的刻工人数相对而言也就多，反之则少，这仅就一般情况而言。宋元时多由众匠合作刊刻一书印版，明清时多由几位，甚至一位刻工承雕一书印版。卷数较少的书籍一般由几位刻工平均分担镌版任务，如《善慧大士传录》四卷，明万历三十五年刻版，由四位刻工分担：陶邦立刻卷一，郑崇儒刻卷二，黄文诏刻卷三，高应秋刻卷四。每人一卷，所得报酬理应相当。一批身怀技艺的刻工携刀远游，到异地去刻书，这种情况在宋代最为普遍；明代也有这类例子，如明代初叶刻工俞良甫、陈伯寿及陈孟荣等数十位刻工甚至东渡扶桑，到日本去刻书。这种情况的发生，与社会动荡、自然灾害和大范围移民迁徙有一定关系。我们

在利用刻工鉴别版本时应注意这一点。

利用刻工题名资料鉴定古书版本时，需要查阅有关刻工方面的工具书。这类工具书有：日本长泽规矩也编的《宋元刊本刻工名表初稿》、冯惠民编的《宋元版刻工索引》、王肇文编的《古籍宋元刊工姓名索引》、李国庆编的《宋版刻工表》、张振铎编的《历代刻工名录》、李国庆编的《明代刊工姓名索引》等。

利用刻工姓名来鉴别古书版本，一般采用取证法。首先将版本不明的、有待鉴定的书（定为甲书）所载刻工姓名逐一摘录下来，分别查出每位刻工曾在何时何地刻何书（定为乙书），再择录版本明确的“乙书”作为佐证依据，取与版本不明的“甲书”进行比较，因为“甲书”和“乙书”都是由一位（或一群）刻工负责承雕的，所以已知的“乙书”的版刻年代和地区，与未知的“甲书”的版刻年代和地区一般是相近或相同的，那么甲书的版本也就基本搞清了。如果进一步审定甲书的版刻风格、纸墨、序跋及讳字等方面情况，这样对一书版本的鉴别就益加精确。例如：天津图书馆收藏一部明版《史记》，残存卷九十二至一百十六，凡二十五卷，于《西南夷列传》五十八后有厉鹗墨笔题识二行，云：“南宋罗纹纸《史记》残本，得于扬州故家中，可宝也。乾隆二年四月望后一日，樊榭山民厉鹗识。”（下钤“厉鹗私印”白文方印）。这个残本半叶十行，行十八字，小字双行，行二十三字，白口，左右双边。前无序，后无跋，版刻年代不明。检书口下刻工计有：李潮、陆先、六（陆）宗华、张敖及周永日等。据《明代刊工姓名索引》知，刻工李潮、张敖曾于嘉靖三年刻《唐文粹》；李潮、陆宗华和周永日在嘉靖九年为南京国子监刻《史记》；李潮、陆先、陆宗华、张敖及周永日在嘉靖六年为震泽王延喆恩褒四世之堂翻刻宋本《史记》。这几位刻工从事刻书活动是在明代嘉靖初年，他们的姓名均见震泽王氏本《史记》，而且行款和刻书风格完全一样，那么这个残本的版本情况也就十分清楚了，即与震泽王氏本为同版印本，换句话说，就是用同一个印版刷印的两部书，只是一部残，一部全。事实既然如此，那么厉鹗原定此残本为“南宋”本，当是无

稽之谈。

在利用刻工姓名来鉴定版本时，除了要广采例证外，还应注意三点：一是刻工的同姓名问题，一是印版重修时的刻工问题，一是影刻本上的刻工问题。这三点涉及的问题较多，需要经过实践加以体会，切忌草率行事，以免闹出张冠李戴的笑话。

第六节　古籍的藏书印章

藏书印章是藏书家给自己的藏书钤盖的藏书印记。它除了具有实用价值外，还具有欣赏价值，一部刊印精工、纸墨上乘的古书，如果在适宜部位钤上一方或数方名家藏印，就犹如一位妙龄少女施以淡妆，更加抚媚动人。从现存古籍中所载的藏书印章看，中国古代的藏书印章大致可以分为官印和私印两大类。

官印，指由官方钤盖的印信。包括：

①国家中央机构藏书印章，如明代文渊阁的藏书钤盖“文渊阁印”，清朝文津阁本《四库全书》加盖“文津阁宝”等。

②地方政府印信，如清代有些州县在其所编刊印的地方志书上加盖“本衙官印”等。

③封建王朝君主的内府藏书章，如清代乾隆间奉敕鉴定、选择内廷所藏珍本古籍加盖“天禄琳琅”印文等。

私印，指私家个人钤盖的藏书印记。主要有以下几种情况：

①记本书是某人藏书，如姓名、字、号、别名、室名等章；

②记本书曾经某人鉴定、校读，如鉴藏、校读等章；

③记所藏书的版本，如宋本、元本等。

从官私印总的情况看，私印最为常见，而且丰富多彩。略举数例如下：南宋贾似道有“秋壑图书”；元朝赵孟頫有“松雪斋”、“赵氏子昂”、“天水赵氏珍藏”；明代宋濂有“金华宋氏景濂”；文征明有“悟言室印”、“惟庚寅吾以降”、“停云馆”、“文璧征明”、“衡山”；唐

寅有“唐伯虎”、“唐白虎”、“唐居士”、“南京解元”、“梦墨亭”、“梦墨亭六如居士”；项笃寿有“兰石主人”、“桃花邨里人家”；毛晋有“毛晋”、“汲古主人”、“隐湖小隐”、“开卷一乐”、“子孙永保”、“月明千里故人来”、“斧季”、“笔砚精良人生一乐”、“宋本”、“甲”；清朝钱谦益有“惜玉怜香”、“牧斋藏书”、“牧翁蒙叟”、“宗伯”；季振宜有“宋本”、“御史之章”、“紫玉元居宝刻”、“季沧苇图书记”、“季振宜读书”、“季振宜字诜兮号沧苇”、“季振宜藏书”、“季因是珍藏印”；黄丕烈有“百宋一廛”、“荛圃”、“荛圃手校”、“荛翁”；翁方纲有“苏斋墨缘”、“苏斋真鉴”；曹寅有“楝亭曹氏藏书印”；张蓉镜有“小娜嬛福地”、“小娜嬛清秘张氏收藏”等等。（图 12－16）



图 12－16　藏书印章

古籍中的这些内容丰富、形式各异的藏书印章，我们从中不仅可以获得艺术享受，而且又可把它作为考定版本的一个重要依据。那么，具体言之，我们怎样利用藏书印章来鉴定古籍版本呢？

利用印章可以推断大致的版刻时代。如古籍中钤“缉熙殿图书记”阳文方印，那么这部书至晚是南宋刻本。因为缉熙殿是南宋临

安皇家藏书处所，钤此印，表明此书曾是南宋内府的藏品，故其版刻时代不会晚于南宋。若书上钤"翰林国史院"阳文方印，那么此书版刻时期不会晚于元代。因为翰林国史院是元代中央政府重要的文化机构。

利用印章可以知道一书曾经哪家收藏，经谁过眼。因为藏书印记往往反映藏书家鉴别能力，这样我们就可以参证于某家，取信于某家。象明末藏书家毛晋；清代早期藏书家钱谦益、钱曾、季振宜、何焯、朱彝尊等；乾嘉以后如徐乾学、汪士钟、张蓉镜、孙星衍、陈鳣、顾千里、阮元、瞿启甲、杨绍和、翁同龢、杨守敬等；近、现代的叶德辉、叶昌炽、钱基博、张元济、傅增湘、周叔弢等，都是著名藏书家和版本鉴定家，他们见多识广、经验丰富，凡经过他们鉴定的书，大都比较可靠。

利用印章可以按图索骥地去寻找各家有无著录，从著录再进一步获得前人的鉴定意见。如书上钤"杨印以增"、"杨绍和字勰卿"、"宋存书室"、"海源阁"等印记，这便告诉此书曾经聊城杨氏收藏，从而有意识地去查阅杨氏藏书目录《楹书隅录》，这样便可获知版本鉴定意见。若在书上见有"天禄琳琅"、"天禄继鉴"、"太上皇帝之宝"、"八徵耄念之宝"、"五福五代堂宝"、"古稀天子之宝"、"乾隆御鉴之宝"等印记，据此便可断定此书曾是清代内府天禄琳琅的插架之物。天禄琳琅的藏书，分前、后两个阶段。前一阶段所收之书多钤"天禄琳琅"朱文方印，编入《天禄琳琅书目》；后一阶段所收诸书多钤"天禄继鉴"朱文方印，编入《天禄琳琅续目》。这样即可分别检阅这二个书目，得悉鉴定意见，从而对此书有所了解。

通过印章可以搞清一书的递藏关系。从事古籍版本、碑帖拓片、书法绘画鉴定工作的人，都非常注意递藏关系，即所谓的"流传有绪"，或"流传有自"，逐一搞清楚这些钤印的藏书家的情况，那么也就搞清楚了这部书的递藏源流情况。

以上仅就一般情况而言，在实际鉴赏时还会遇到种种问题，如钤印的真伪问题，闲章的考辨问题等，解决这些问题的唯一途径，

就是多浏览一些藏书家书目，逐渐熟悉各家有哪些印鉴，各家印鉴有何特色等，并在实践中不断积累经验，这样在鉴赏一方印鉴时，就能做到胸中有数，避免出现大误。

第十三章　竹木牙雕鉴赏

第一节　竹雕鉴赏

竹雕是我国传统手工艺术品，在五彩缤纷的工艺美术品中占有重要地位，它集文学、书画、雕刻艺术于一体，别具特色，给人以秀逸、典雅、古朴的艺术享受。

竹雕历史悠久，近年来的考古发掘证实了我国最早的珍贵竹雕艺术品是长沙马王堆汉墓出土的彩漆龙纹竹勺，其技艺高超，出后人之意料。

文献《南齐书·明僧绍傳》记，齐高帝赐明僧绍竹根如意笋箨冠。北周庾信《奉报赵王惠酒》诗有"野炉燃树叶，山杯捧竹根"的诗句，可知当时雕竹制器的概况。唐代竹刻，始见于宋代郭若虚《图画见闻志·卷五》。记述唐当时竹刻技艺及其作品与金银器镂錾、石刻线雕同一意趣，已出现"留青"的刻法。现今所见传世竹雕器物中，以藏于日本京都正仓院的唐代竹雕乐器尺八竹笛为最早。此笛遍体以留青阳文的技法雕出花草、树木、禽蝶、琵琶、仕女，几种纹饰交相辉映，令人目不暇接，一展唐代竹刻风貌。宋代竹刻家有詹成、陶宗仪，《辍耕录》有记载。詹成是宋高宗时人，所造鸟笼"四面花版，皆于竹片上刻成宫室、人物、山水、花木、禽鸟纤悉俱备，其细

若缕，且玲珑活动，其雕艺之高，作工之细，构思之妙堪为后人的楷模，影响深远。唐宋两代已具备不同刻法，唯传世器物及知名刻工作品绝少。直到明清之际，竹刻技艺日臻精湛，从单纯实用性逐渐发展成为着重观赏性的工艺美术。明中期以后名家辈出，雕者多具较高文化修养，艺术造诣颇深，他们或父子相传、或师徒授受，或私自仿效，习之者众，遂形成专业，能雕出代表明清两代最高水平的作品。也有部分作品虽未刻署款，历史艺术价值却很高。这些无款之作，能同名家名作相比美，在竹雕史上也占有一定地位。

一、明代竹雕流派及其艺术风格

古代竹刻之乡，主要分布在江苏一带，尤以金陵和嘉定两地最为繁盛。由于地域文化的不同，形成了不同地区的特色，故有嘉定派和金陵派之分。

金陵派以濮仲谦为代表。他是江苏江宁人，濮澄，复姓濮阳，单称姓濮，字仲谦，生于万历十年壬午(1582年)，清初尚健在，卒年不详。濮氏善用浅浮雕法，时而也刻一些高浮雕作品。《太平府志》称："一切犀玉糅竹皿器，经其手即古雅可爱，一簪一盂，视为至宝"。其作品据《初月楼闻见录》记载："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"。勾勒数刀，便与凡异。其风格是雕刻较浅，刀法简约，韵味古雅，故曰"匠心奇创"。北京故宫博物院珍藏的"高浮雕竹根壶"(图 13－1)雕以老松干作壶身，柄为小树枝盘附而上，壶盖雕枝叶，扭转曲折与壶身枝干相连。柄下有"仲谦"楷书款，确属罕见的竹雕精品。

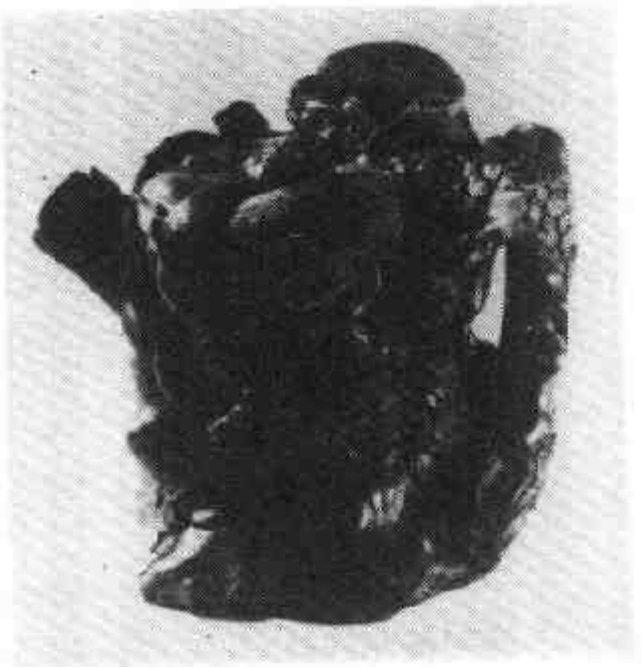


图 13－1　仲谦款高浮雕竹根壶

清刘銮《五石瓠》记“苏州濮仲谦水磨竹器如扇骨……然不多见”。天津市艺术博物馆收藏的两件濮仲谦的浅刻竹扇骨是雕工极佳的珍品，出土于河北省饶阳县的一座明墓内（见图 13－2）。其一

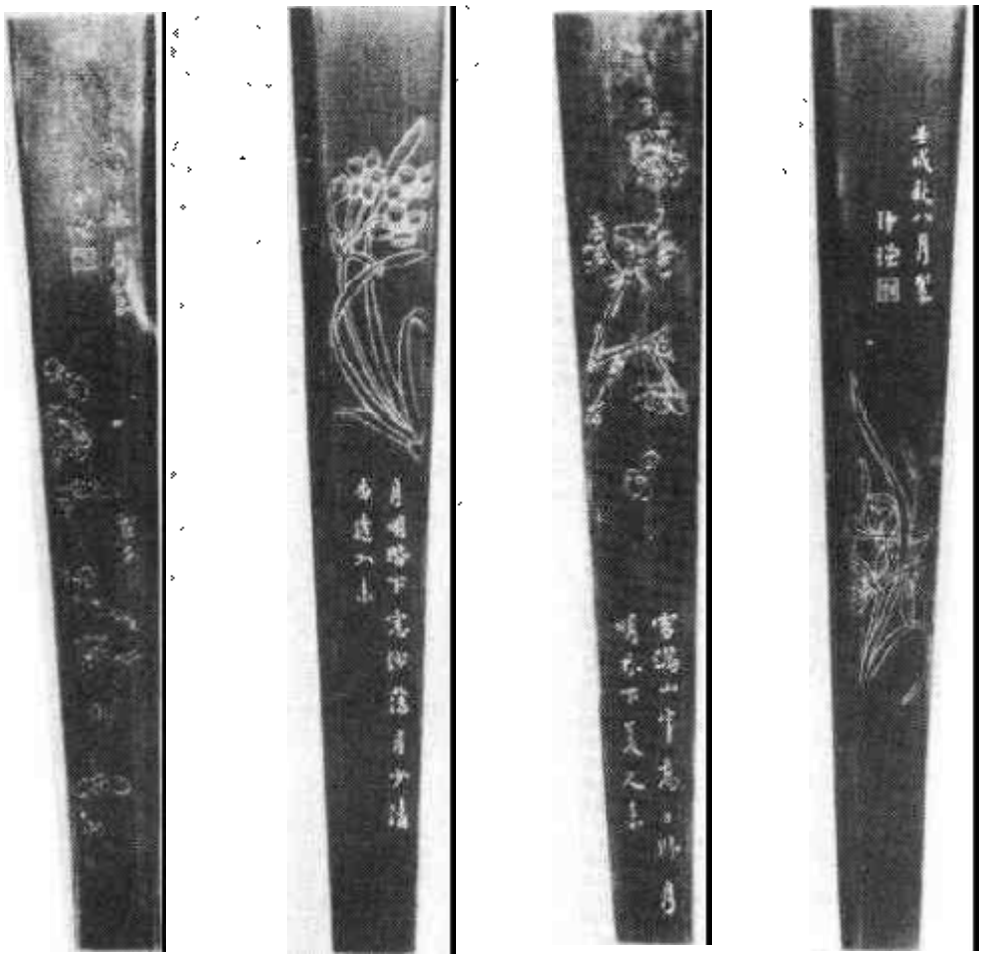
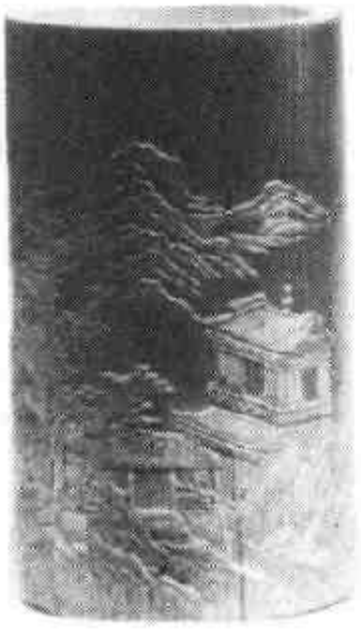


图 13－2　明·濮仲谦浅刻扇骨

扇骨上部刻梅花一枝，其下刻行书七言诗两行：“雪满山中高士卧，月明林下美人来”；另一根边骨近中部刻一枝梅花，并刻行书款“可登”印一方。另一件扇骨边骨上部刻一簇盛开的水仙花，花下刻行书七言诗两句：“月明阶下窗纱薄，多少清香透入来”；另一根边骨上刻行书款“壬戌秋八月制仲谦”，并刻一阴文篆书“可登”。“可登”不见著录，疑其字或号。“壬戌”系明天启二年（1622 年），濮氏时年四十一岁。这两件扇骨，艺术水平很高，可与故宫所藏相媲美。

濮氏用刀游刃自如，线条简练，以秀美高雅著称，名气大展，故传世赝品很多。在濮仲谦之后，有李文甫、潘老桐、方絜、陈源等，也都是明末到清中期的金陵派著名竹刻艺术家。其艺术影响深远，绵延迄今。

明代还有创造留青技法而颇具影响的张宗略，自成一家。张氏字希黄，江阴人，他在唐代留青以竹外皮刻花的基础上有所发展，把构成画面图形的竹皮剔出若干部分，将竹肤作底，创造了阳文浅浮雕留青技法。其代表作有楼阁山水笔筒，其高仅13.5厘米，楼阁壮观、山如列屏，因景而施艺，刀法多变。希黄真品有鲜明的画匠气味，以求深浅浓淡之变化，故绚烂成晕，如水墨之分五色，实为留青技法的杰出者(图13－3)。



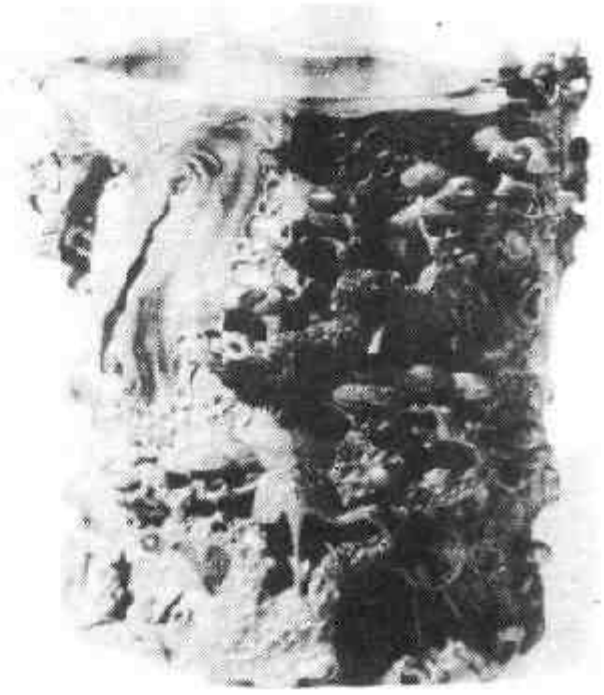


图13－3　明·张希黄　楼阁山水笔筒　　图13－4　明·朱鹤松鹤纹笔筒

嘉定派竹刻始于朱鹤，号松邻，字子鸣，主要活动于明嘉靖至万历时期，擅长行草摹印和镂雕、工韻语及图绘。他认为竹刻如不透雕、深雕就不成其为雕刻品。故他的作品以高浮雕为主。惜朱松邻作品流传绝少，而有款或刻字者率皆赝品。真品仅见南京博物院

藏朱鹤松鹤纹笔筒，高浮雕，据题识为祝寿而作。松畔立双鹤，隔枝相对。仙鹤形象，古拙有余，矫健不足。梅竹稍嫌繁琐，似过分夸饰寿意，以致影响构图之精炼。款识阴文，行楷书体，法晋唐人，凡五行："余至武陵，客于丁氏三清轩，识竹溪兄，笃于气谊之君子也。岁之十月，为尊甫熙伯先生八秩寿，作此奉祝，辛未七月朔日，松邻朱鹤。"刻松的刀法显示其确属明人之作。款识自然，后人所难仿拟。(图 13－4)所作器物，古拙浑朴，深为世人珍重。

朱鹤之子朱缨，号小松，貌古神清，工小篆行草，擅雕象牙、竹木，以刻仙像闻名。1966 年上海宝山县顾村镇朱守诚夫妇墓出土的朱缨雕刘阮入天台图竹雕香筒，透雕了东汉时刘晨、阮肇入天台遇仙故事。该香筒高 16.5 厘米，口径 3.6 厘米，运用平刻浮雕、缕雕、留青等多种技法雕成，刀法浑厚。盖和底是紫檀木制作，纹理如蟹爪，色泽如犀角。浮雕蟠螭纹，线条流畅。构图之美，气韵生动，刀法简古绝妙，当属精品。门匾上刻阴文"天台"二篆字。钤刻印章二方，上为阴文篆书"朱缨"，下为阳文篆书"小松"。王世襄先生评称"……按香筒为出土物，有确切年代，更因其绝佳，故知其必真，传世小松之作，构图之美，刀法之工，无一可与此比拟，在竹刻中允推无上精品。"现藏上海博物馆(图 13－5)。香筒不仅是朱小松之代表作，而且是朱氏三代，乃至嘉定早期竹雕之典范，可作为鉴定真伪，辨别优劣之标准器物。

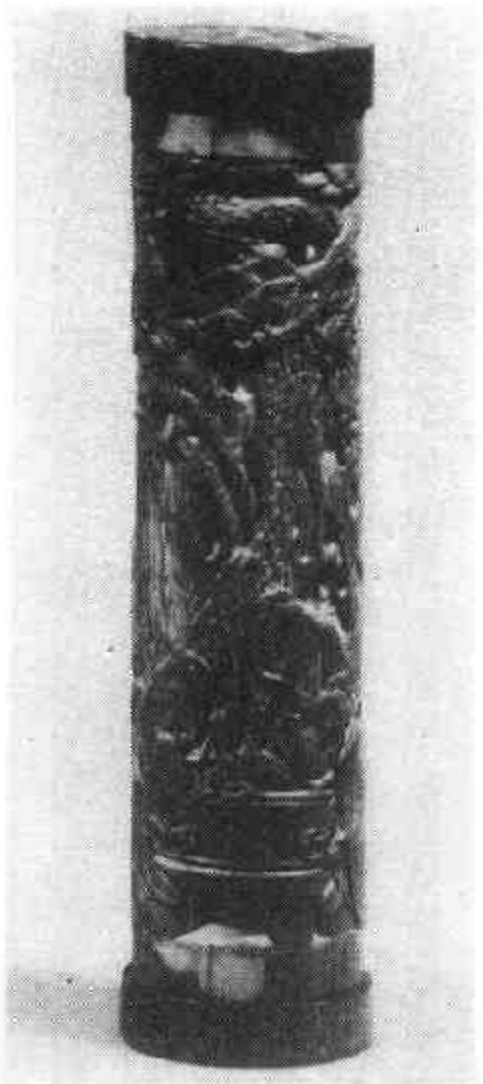


图 13－5　明·朱缨
刘阮入天台图竹雕香筒

朱鹤之孙朱雅征，号三松，善画远山淡石，丛篁枯木，尤喜画驴。竹刻继承家法，刻艺超群出众，名重于世。如仕女图笔筒，现藏台北故宫博物院。笔筒刻面，雕镂四个娟秀女子。作者巧妙运刀浑厚拙重，拙中见巧，其刀法简练，刀刀不虚设而见功力。朱氏三代能汲取中国传统绘画优良技法，融汇于刻竹艺术之中，以刀代笔，简老朴茂，逸趣横生，为嘉定派竹刻艺术奠定了坚实的基础，并使其发展成为嘉定竹刻艺术风格及流派而闻名遐迩。传世竹刻，镌有大家款识者以朱氏三代最多，而真精之作千百不得其一。

天津市艺术博物馆藏明无款竹雕抚琴图笔筒，用高浮雕、透雕两种技法，口与底镶红木。筒身雕刻山间怪石，老松巨干，松下有茅屋，一老翁抚琴。刀法圆润娴熟，遒劲有力。竹色深紫，传世有年。人物的传神代表明代竹刻精湛技艺的高水平(图 13－6)。

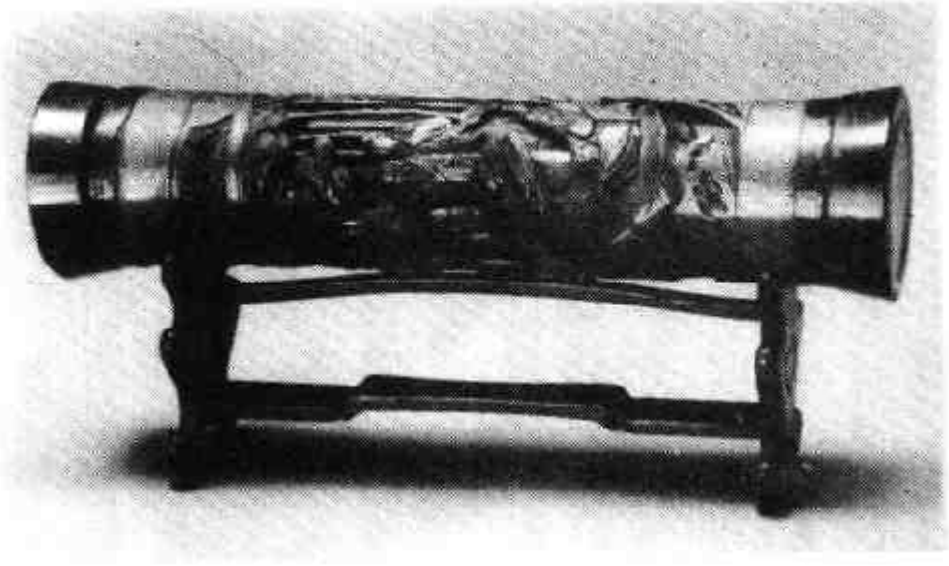


图 13－6　明无款竹雕抚琴图笔筒

二、清代竹雕流派及其艺术风格

清代前期(自清初至乾隆)，为公元 1644 年至 1795 年的一百五十年间。其间竹刻艺术在继承明末高浮雕、透雕、浅浮雕等传统技法基础上又有创新。如器形多样，有笔筒、香筒、臂搁、花插、如意、盒、瓶等琳琅满目。题材内容丰富多彩，诸如“竹林七贤”、“对弈”、“仙佛八宝”、“八仙祝寿”以及文人雅士的生活情趣等内容大

量涌现。清代许多文人士大夫参与了竹刻艺术的设计创作和制作，使之精细完美，熠熠生辉。成为文人墨客书桌案头不可缺少的文房用具。清皇室、官宦、文人对文房用具十分考究，仅笔筒一项便极尽绘画、书法、诗词、雕镂之能事，使之成为以观赏为主，实用为辅的工艺美术品。竹雕风格具有古朴和精妙的特色，题材又适合文人趣味，成为当时手工艺品中的重要门类。当时出现了以吴之璠为代表的薄地阳纹浅浮雕派；以周颢为代表的陷地深刻派；以封锡禄、封锡璋兄弟为代表的立体圆雕派等。此时清代竹刻工艺进入了空前繁荣时期。

吴之璠，字鲁珍，为三松后嘉定第一名手。是活跃于清初康熙年间的著名竹木雕刻家。擅长多种刻法，除立体圆雕外，更善浮雕。精于行草书画，刻有名款者，多属康熙之前的作品。精品传世不多，著名的有松荫迎鸿图笔筒等。该筒身刻老人坐于松下，解衣袒胸，右手持履，左手按地，翘首仰望，须髯飘拂，一鸿掠空而过恰与之目合，构思巧妙，令人浮想联翩，情趣盎然，款署阳文“槎溪吴之璠制”(图 13－7)。

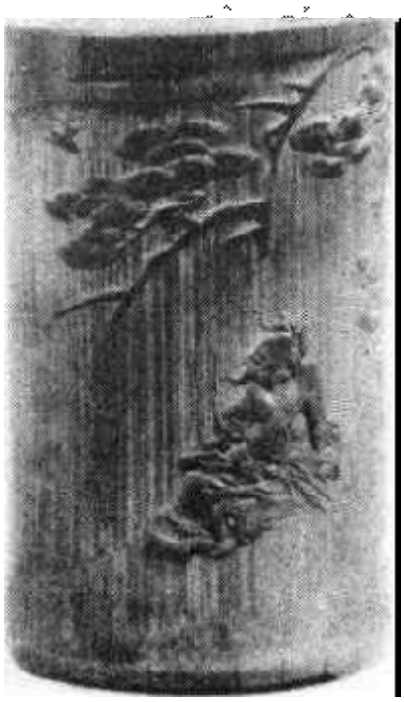


图 13－7　清·吴之璠
松荫迎鸿图笔筒

天津市艺术博物馆藏清竹雕人物笔筒，其模刻构图与松荫迎鸿图笔筒相似。浮雕，筒身雕一老者席地而坐，眼望云端的飞鸿，左手持履，旁置竹篮，内斜插灵芝、葫芦瓶。筒身后面刻竹草书七言诗：“纨纨五鼓去朝天，飞鸿逢临玉阶前。不是云端占赐履，那知灵辙有神仙。”署款“之璠”二字。与松荫迎鸿图笔筒相比较，后者刀法见弱且呆滞，尤其是手指刻得无力，书法字体功力也差些，属于伪款。但该件从刀法雕刻来看，本属吴之璠这

一流派深扁刀刻法，颇具朱氏的风格。应是吴氏弟子或嘉定竹人的仿品(图 13－8)。吴之璠长于高浮雕，承袭朱氏雕刻技艺，这种减地浮雕法，介于高浮雕与浅浮雕之间，纹饰占器体的大部分，其余则用减地法剔露出竹的纹理，任其光素。倘有雕刻只不过略加雕勒，或留待刻字题诗。它独特之处在于宾主相别、虚实分明，朴实无华，竹肤润泽，文图并茂，在康熙雍正之际形成了一个以吴之璠为首的竹刻流派，影响深远。康熙以前，多署名吴之璠，或槎溪吴鲁珍，其作品流传至今者甚少。

周颢，字晋瞻，号雪樵、芷岩，晚号髯痴。康熙二十四年生，乾隆三十八年卒，享年八十九岁。是清代极负盛名的竹刻家。他能汲取诸家所长，自成一派。善于雕刻笔筒或臂搁，以浅浮雕及浅刻为主，其纹饰多有山水、林石、丛竹等，是将宋代南宗山水画法斧劈皴融入竹刻创辟新法的第一人。不仅他的竹刻盛名于世，其犀角、象牙、木雕等也颇有成就。所作之物或茂密深雕，或寥寥数刀。流传于后世者，色泽或黄如鹅油或红如樱桃，庄重大方，为后人所推崇，其影响绵延至今。



图 13－8　清竹雕人物笔筒

天津市艺术博物馆藏清周芷岩刻风竹臂搁，正面阴刻梁诗正行书，(梁诗正，文谦子，字养，仲号薜林，雍正进士)“竹前槐后午阴繁，壶领华胥屡往还。雅兴欣为十客具，人和端使一身闲。”款“薜林临”。背面浅浮雕溪水遥岭，风竹山石，运刀爽利，气韵生动，一派南国景色，着款“芷岩”二字，堪称精品(图 13－9)。周颢的作品，常受到文人学士的赞赏，如钱大昕《周山人傅》称芷岩“尤好画竹，兴酣落笔，风枝雨叶，无不曲肖”。王鸣韶《嘉定三艺人傅》谓芷岩“画山水、人物、花卉俱佳，更精刻竹。皴擦勾掉，悉能合度，无论竹简竹

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”。芷岩于刻竹无所不能，其创作独到之处，以阴刻为主，功力自深。其轮廓皴法多以一刀刻出，阔狭浅深、长短斜正，无不如意。树林枝干，以钝锋一剔而就，有如屈铁。此种技艺在其摯云泉图笔筒、梅花木制笔筒等作品中可窥一斑，以刀代笔有斧劈之意趣，器上或刻芷岩作，或无款。

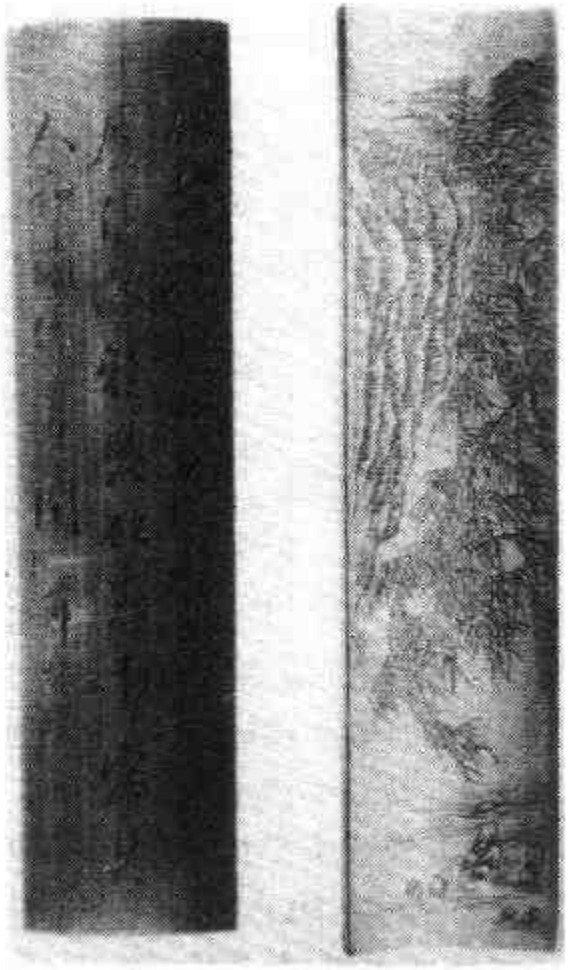


图 13-9　清·周芷岩刻风竹臂搁

周颢之侄周笠，字牧山。其竹刻神气内涵，万点当虚，千层叠起，浑厚中自露秀色，竹刻史中也占重要一席之地。

封锡禄，其弟封锡璋二人，均善雕竹根人物。施天章是封锡禄弟子，长于圆雕，传世品极少。从上海博物馆珍藏竹雕罗汉像中，可见其神采，并见其写生功力之深(图 13－10)。封氏兄弟竹刻艺高超群，深为社会所叹服。康熙时曾一度召入宫廷供职。他们的刻工都转向工细，颇受皇帝和贵族们的称赞。以上各家继前人所长，吸收其精华，标新立异，其共同特点是动刀之前必须深思熟虑，运刀如用笔，全神贯注，刀锋着竹，得心应手，势顺自然，即兴发挥，潜心雕刻，只求刀痕凿迹，精工细琢，借以抒发个人情感，精益求精，使竹艺呈现一派繁荣景象。

清代前期竹雕刻风格由明代的简练、稚拙浑朴而逐渐变为康

熙时期的凝重优雅，但仍有明代遗风，乾隆时期以富丽堂皇，风格各异而著称。乾隆六次南巡，沿途名胜及行宫内陈设的各种历代器皿各异，无奇不有，必然会影响竹刻艺术创作，故仿古制品也相继出现。如仿青铜器竹雕，刀法毕肖，竹器上的书法和铭刻多以金石碑帖为主。

清代后期(公元1796年至1911年)由嘉庆至清末谓之。其间，竹刻山水多取法南宗，力求以刀痕表现书画之笔墨情趣，竹刻与书画艺术融然一体。于是精镂细琢之制日少，荒率简略之作日多，题材多采用名家书画，或刻者自画自书。此外，小像写真及摹刻金石作品也盛行于世，而在以前的竹刻作品中殊不多见。当时著名竹刻名家有嘉定派的邓渭、金陵派的尚勋及方絜等。



图13-10　清·封锡禄竹雕罗汉像

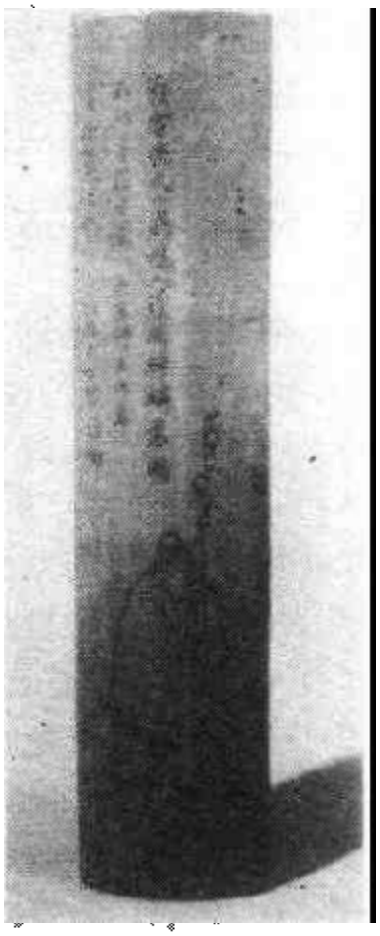


图13-11　清·方絜苏武像竹雕臂搁

邓谓，字得璜，号云樵，邓嘉孚之侄，一门皆工竹刻。《竹人录》称其善镌印章笔筒秘阁，行草得羊欣法度。

方絜，字矩平，号治庵，浙江黄岩人，主要活动于清代道光时期。善诗书画，为金陵派竹刻名手，誉称“方竹”。《墨林今话》云其“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。其刻人小影，须眉毕肖，一时称绝，人争宝之。”上海博物馆藏方絜苏武像竹雕臂搁(图 13－11)以竹肤为地，落刀不深的“单刀浅雕”或称“陷地浅刻”，总称为阴雕。雕刻了苏武容仪严肃、沉着，双目炯炯，生动地表现了他忠诚汉室之精神风貌。图上所作阴刻行书的题画诗，颇富书法艺术情趣。诗称：“朔雪满天山，飞鸿人汉关。麒麟高阁在，何幸得生还。”款署：“庚寅仲春作。奉大卿仁兄清玩，治庵方絜。”庚寅为道光十年(1830 年)。

纵观明清四百余年竹刻，概括为明中叶之稚拙浑朴，发展为清前期之丰繁多姿，嬗变为清后期之平浅单一，遂导致竹刻艺术全面衰退。

三、竹雕的真伪鉴别

从明清两代竹刻的发展概况及各时期的主要名家艺术成就来看，要进一步深入学习研究及鉴赏竹刻，须有以下认识方可。

(1) 要多看实物，多看真品，记住它们的一般特征及个人风格，并以此为尺度进行鉴别、对照、反复比较。尽力以考古发掘文物为标准，并参照典型传世品，区分真伪优劣。

(2) 要了解工艺美术品的制作技法和所用材料，可从现代工艺品的技法入手，加以熟悉辨别。

(3) 要利用各种文献，如《历代艺术家征录》、《竹人录》、《竹人续录》、《骨董琐记》等书，掌握尽可能多的历史资料，作为鉴赏的重要依据。

(4) 要留心于手工艺老艺人、古文物鉴赏家、学者的研究与评说，才能较全面地了解古代工艺美术品的概况，为研究发展现代工

艺美术做出力所能及的贡献和借鉴。

如何鉴定古代工艺美术品呢？要把握好关键，主要是质地、器用、造型、花纹及色泽是当时时代所通有的。

竹刻历史悠久，明清两代得到了长足的发展，流派纷呈，名家辈出，名作层出不穷，呈现花团锦簇，一派繁荣景象，在竹刻艺术史上增添了辉煌的篇章，为世人所钟爱。可也引发了某些人的非分之想，又付诸于非分之举，利用作伪而欺世盗名，表现在社会上则呈良莠并存、真伪难辨的混乱局面。故历代有名望的鉴赏家无不以辨别真伪为己任，可谓义不容辞。纵观历代和现代专家鉴别真伪手段，大体可从以下几个大的方面来分析，既有某个方面的特点，又要多方面的综合平衡考查，才能得出正确的结论。

(1)出土竹雕器物有确切的纪年考，成为鉴定同一时代器物和某雕刻家作品真伪的标准器，从某种程度上看可信性大，具有很高的权威性，是可靠又把握大的鉴定依据。如天津市艺术博物馆藏的明代濮仲谦竹扇骨出土于河北省饶阳县一座明代墓内，为雕工极佳面又罕见的精品，它再现了濮仲谦擅长浅浮雕风格和超群出众的技艺。成为濮氏竹雕的标准器物，与之相比，真伪自然泾渭分明。再有朱小松《刘阮入天台图竹雕香筒》1966 年出土于宝山县顾村镇明代朱守诚夫妇墓内。为朱氏三代嘉定派典型作品，该香筒有确切的纪年，且色极佳，必真无疑。所以，以出土竹雕器物作为标准器的鉴定手段是可靠的。

(2)与真品相比，赝品伪迹可见端倪。要判断某件器物真伪与否和真品对照比较，可一目了然。如吴之璠《滚马图笔筒》为清宫旧藏，现藏于台北故宫博物院。此物用浅浮雕法，即金元钰所谓的“薄地阳文”，是为世人所知的上品。1981 年在北京所见到的模刻品，构图与原件相同，摹刻部位也同，纤琐悉备，几乎可以假乱真，然神似上却破绽暴露无疑，它过于矜持而唯恐不肖，遂刻不出爽利自然的意趣，赝品即原形毕露，这不失为一种鉴定的好方法。

(3)质地：又称“质色”，是竹刻原料本身的颜色。红色竹料如琥

珀色为上品，鹅油黄色竹料为尚好，黑赭色竹料为下品。且年代久远者竹料表面光滑润泽，所以竹料颜色和光度也是断代和品评优劣的方法之一。

(4)器用：不同的时代，需求有所不同，表现在竹刻上是器用不同。如竹刻扇骨，清代刘銮在《五石瓠》中就说："苏州濮仲谦水磨竹器如扇骨……然不多见"。足以说明明代折扇少才致扇骨殊不多见，清代时折扇流行，扇骨自然也就种类繁多，千姿百态而美不胜收了。竹扇骨应运得到了发展，名诗名画名刻，使竹扇骨成为王公贵族，文人雅士争相竞存之瑰宝，相应地又促进了竹扇扇骨的发展又上一层楼。由此不难看出一个道理，即社会的需求是器用发展的必然。天津市艺术博物馆藏詹成款兰花纹竹刻臂搁(徐世章旧藏)颇具典型性。詹成为宋代竹刻名家，但臂阁应是宋代以后之物。因宋人写字是席地而坐，一手拿简册，一手悬肘挥写，故不用臂搁。明代以后，为写小楷，手臂也随之贴近书案以便于书写，臂搁才流行起来。该臂搁浅刻兰花，上题"绍兴二年詹成制"著款"老疆张氏"，刻印"璚荘"二字。证明此所谓詹成臂搁系伪作，但背而光滑，确是明人佳作，有一定的历史价值和艺术价值。由于书写小楷的需要，臂搁才得以流行起来，器用与需要的关系也就昭然若揭了。

(5) 风格：竹刻从大的方面看，金陵派以浅浮雕为主而著称，嘉定派则以高浮雕而著称。但两种风格又互为存在，不过风格主流毕竟脉络还是清楚的，不易混淆。就个人名家风格而言，朱鹤认为竹刻如不透雕、深雕就不成其为雕刻品，故他的作品以高浮雕为主；朱三松则善圆雕，吴之璠长于高浮雕尤其是深扁刻法，张希黄善留青法……凡此种种不一而足。以流派、个人风格，辅之以诸如款识、色泽、质地、器用等因素去进行断代分析和真伪鉴定，是比较可靠的。如刻竹名家周芷岩善用刀痕再现笔墨情趣，以运刀如运笔著称，首创以南宗画法用于竹刻，开辟了竹刻艺术新局面。所雕溪山渔隐山水笔筒，山石树枝一剔而就，笔触苍老，宛如书画再现。但冠以周芷岩款的仿倪山水笔筒却山水刀法太弱，与周芷岩风格大

相径庭，相去甚远，故伪作已成定局，无需再进行推敲。所以风格也是辨别真伪的重要参考。

（6）款识：竹刻虽为小品，但精品却极为世人所青睐，故在当时及以后不乏伪作，作伪方法概括为照模、拼凑、摹拟大意、凭空臆造、改款、填款、割款等伎俩，以售世欺人。好在明清两代竹刻名家所作均有款识，对鉴定真伪提供了便利条件。就以吴之璠滚马图笔筒而论，伪作不仅没有爽利自然的情趣，且筒身比原件粗，题款更一无是处，所题阴文行书三行“价高曾得遇孙阳，冀北群空选异常、吴之璠制”，书法显得冗弱呆滞，明眼人从书法高下中可判断真伪。且原作没有题诗，伪品作者竟凭空想象，妄自增添，其赝品面目暴露无遗。竹刻中还有填刻伪款的，如刻有“征明戏作”款、“三松制”印章的山水笔筒之荒谬之处在于，明代大画家文征明早于朱三松几十年，不可能为朱三松打稿，稍有常识的人就很容易识破，且刻法为浅浮雕，不符合朱三松的时代风格和个人风格。此作乃出自于乾隆、嘉庆年间某刻竹工匠之手。多不刻姓名或印章而被人添刻伪款以混水摸鱼。有的也用改款方法作伪，其作伪办法是将无名或名气不大的款识铲去，重刻大名家款识，以假乱真，谋取私利。

总之，对竹刻品进行断代和辨伪，需综合分析、对照才能去伪存真，掌握真品的“真”经，提高辨别真伪的能力。

第二节　牙雕鉴赏

一、历代牙雕赏析

象牙器在新石器时代，就已经由我们祖先采自动物材料而有制成。在长期实践过程中，通过对多种兽牙的使用，逐渐地发现象牙材料质厚色美，光洁如玉，又易雕刻成器，为人所钟爱。

浙江余姚河姆渡出土的双鸟朝阳纹象牙雕刻及蚕纹牙雕圆形器，做工精细。

山东宁阳大汶口出土的新石器时代回旋纹透雕象牙梳，是我国最早的一件象牙雕梳，现藏中国历史博物馆。

1976 年河南安阳殷墟妇好墓的发掘，为世界奇观。出土的 1928 件精美绝伦的青铜器、玉器、象牙等雕刻工艺品重见天日。其中牙雕夔鋬杯，是商代饮酒用器物。杯高 30.5 厘米，杯身刻饰为连续的夔龙纹及兽面纹，嵌绿松石，杯身用整块象牙制成，运用了线刻、浮雕和镶嵌等装饰手法。造型稳重，雕刻精细，花纹繁复，实为罕见（图 13－12）。



图 13－12　商牙雕夔鋬杯

商代牙刻花纹与青铜器上的纹饰雷同，牙雕可与同时代最精美的青铜器相媲美。

春秋时期河南陕县虢国墓中的出土文物中的象牙鞘铜剑，鞘用整块象牙雕刻，外壁布满蟠螭纹。还雕制牙环、牙琫（耳饰）等佩饰，表明春秋时期的牙雕工艺已具有相当高的水平。

直至西汉中期，牙雕工艺继续发展，1968 年河北省满城陵山汉墓，出土象牙勺，器壁甚薄，表面磨光，并饰以流云暗纹。另外还有牙雕老虎纹板，方柱形，细线阴刻虎纹，一面作伏状，回首卷尾，矫健有力，是同一墓葬出土的。《唐书·车服志》载："象笏为以象牙削成上圆下方之长方版。"《大唐六典·尚署令》注：每年二月二日进镂牙尺及木画紫檀尺。唐代朝廷在中和节常以镂刻十分精美的牙尺和木画紫檀尺赐王公大臣，唐代诗人白居易有《谢中和节赐尺

状》诗篇。

唐代盛行象牙工艺，流传品除牙笏外，上海博物馆藏唐镂牙尺一支，寸格内分刻花卉、鸟兽、亭宇等纹饰，镂刻线条细如毫发，反映了唐代高超的牙雕技术水平。此类象牙尺传至日本甚多（奈良正仓院藏有唐红牙拨镂尺6支，绿牙拔镂尺、白牙尺各2支。是当时日本遣唐使或唐朝使者从中国带去的）。现尚保存的数件小型象牙雕像，灵活运用浅浮雕、高浮雕等技法，线条流畅，栩栩如生。

唐代还盛行染色牙刻，先将扁平的牙板染成鲜艳的红、蓝、绿等色，再雕刻花卉、鸟兽或几何线条的花纹，刻痕或保留象牙本色，或涂染异于底色的其它色彩。这时期牙雕技艺精湛，已臻成熟阶段。

宋代的手工艺品仍在不断发展和提高，据《宋史·职官志》所载："工部所属的文思院，掌金银、犀、玉、木雕工巧及彩绘装钿之饰"，其中金、牙、犀、玉等就有四十二作之多。掌造禁中及皇家属婚娶各物。宋代象牙工艺的制作，除沿袭唐代风格外，还镂刻象牙套球。明代曹昭《格古要论》中说"尝有象牙圆球儿一个，中直通一窍，内车二重，皆可转动，谓之'鬼之球'，或云宋内院中作者。"可知宋代象牙球只能雕出三重套球。象牙器的发掘也至唐宋而中断，自宋以来的犀、象制品，还要有待于今后的地下发掘。

元代统治者掠夺各地进贡的大批象牙，用于装饰宫廷。

喀左大城子出土的象牙饰件，镂雕鸿雁、玉兰、卷草。雁昂首，作展翅欲飞状。为器物上的装饰。

明代是我国各类工艺美术品发展的成熟时期。象牙工艺已出现新的风尚，竹、木、牙等雕刻小型器物，是文人士大夫书房与几案不可缺少的陈设与清赏。当时有官方的手工艺制作、有民间作坊、也有个人手工艺者及文人中的工艺爱好者。有的文人雅士、将犀、牙、竹、木雕刻作为一种爱好，创作出标新立异的作品，为牙雕工艺史谱写新的篇章，对后世影响很大。

明代牙雕传世品，多为雕像，佛像是当时重要题材。如明牙雕

观音送子像(图 13－13)，皆似民间牙匠所作，该观音身着菩萨衣，脸部丰腴，两眼微睁，鼻子饱满而隆凸，小口、上下唇丰润，微露笑意，显得温厚祥和。观音怀抱婴儿，作坐像，为圆雕，形态自然，刀法圆转藏锋，用刀之注力贯气，游刃自如，无棱角迟滞之感。约嘉靖至崇祯年间(公元 1522 年至 1644 年)的作品。

女相观音约始见于南北朝，盛行于唐，菩萨的形象与装束到了唐代开始定型，一般面容作女相，但为了不违背佛教经典，常常画出小胡须(到了北宋以后就消失了)。观世音是梵文的音译，唐代人为避唐太宗李世民的名讳，省去“世”字，而称观音。《法华经·普门品》中说：“观音菩萨是大慈大悲菩萨，能现三十三化身，救十二种大难。”所以到后来他的尊号就成了“大慈大悲救苦救难观世音菩萨”。工艺品中表现观音题材是多见的，一直延续至今面经久不衰。所以对观音我们应了解其男、女相及名号上在历代的变化，以便更好熟悉各时期文物的时代特征。



图 13－13　明牙雕观音送子像



图 13－14　明牙雕佛坐像

明牙雕佛坐像(图 13－14)，现藏天津市艺术博物馆。此尊佛通高 14 厘米，右手横放在左腿上结跏趺坐，名为“禅定印”，坐于莲台之上。佛的各种手势变化代表一定的意义，叫手印。这尊佛面部丰满，两眼微睁，比例匀称，衣纹线条柔和，宝冠、天衣雕刻得十分精细，随着佛像坐着的姿态变换，疏密有致，富有装饰趣味，静中有动，神态自若。象牙因年久，色黄而有断纹，有它独有牙质本色，更显示出明代牙雕不喜染色的古朴典雅的独特风格，堪称明代牙雕精品。

明牙雕坐佛像(图 13－15)，此尊佛像盘腿打坐，禅定印表示佛参禅入定，正在默想佛法。无论是表现手法，还是雕刻工艺，都反映了明牙雕造型优美和技艺超群出众，多处的衣褶变化，尤转折处表现线条流畅自如，坐佛的手、脚的雕刻也入木三分，脸部皮肤质感细腻，给人以轻新明朗的感觉，其功力之深和作者的构思乖巧均可为后人楷模。



图 13－15　明牙雕坐佛像



图 13－16　明牙雕坐佛像

明牙雕坐佛像(图 13－16)，此尊佛像右手上屈作手印，左手持莲，坐于莲台之上，两手的手势似论说法相，也就是佛正在讲经说法的姿态。

总之，这组佛教造像，在题材和造型上有一定规制，作者还从现实生活中寻觅美的典型，予以认真刻画，给人以亲切、和蔼之感。

图 13－17 明象牙雕双龙笔架，高 9 厘米，长 16 厘米，故宫博物院藏。双龙于波涛中蟠绕五峰，龙须和龙嘴均显示出典型的明代风格，约嘉靖至隆庆年间(公元 1522 年至 1572 年)的作品，似官方工匠所制，专供皇家使用。明代牙雕在不同程度上和明代竹人作品的题材、技法相同。当时创作牙雕松荫策杖图笔筒、牙雕岁寒三友笔筒等此类文具大抵为嘉靖万历以来竹刻名家辈出、影响所及的作品。

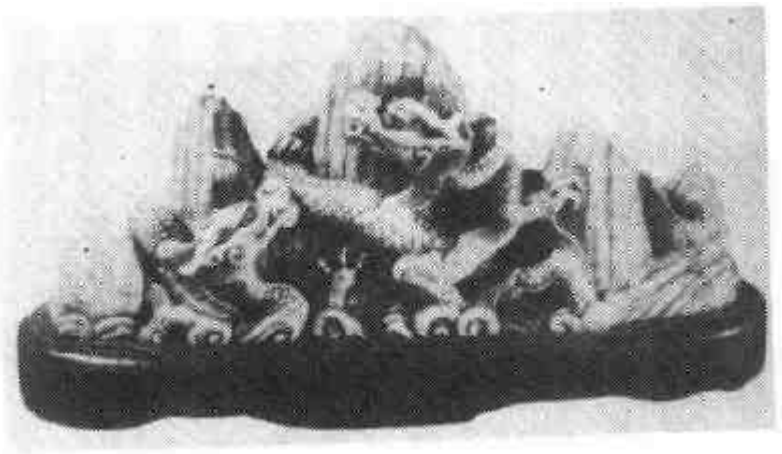


图 13－17 明象牙雕双龙笔架

清代的象牙雕刻为我国牙刻的鼎盛时期，初期仍承袭明代风格，曾在宫中设专司牙雕作坊，并记录在清宫档案史料中，主要有江南和广东两大流派。明清两代的雕刻家对犀、牙、竹、木雕刻都很精通，而竹木取材方便又易于雕琢，故平时逸兴寄于竹木为多。这些能书善画兼工雕刻的名家在养心殿造办处“牙作”当差，自然能够创作制作许多作品，如牙雕山水人物方笔筒、牙雕罗汉渡海图臂搁、牙雕松鼠葡萄笔洗，牙雕渔乐图笔筒等。这与江南竹木同出一

辙。

清牙雕渔乐图笔筒(图 13－18),高 12 厘米,故宫博物院藏。此笔筒用仿竹高浮雕法。一舟停岸,舟中有一抱婴渔妇,还有猫和衣物等。岸上五人聚饮。一面上方刻乾隆楷书题诗:"网得鱼虾足酒钱,醉来蓑笠伴身眠。漫言泛宅曾无定,一曲渔歌傲葛天",署"乾隆御题",钤"日新"、"宸翰"小玺。一面下方刻"乾隆戊午长至月小臣黄振效恭制"款。黄振效是广东牙雕名手,被召入养心殿造办处。乾隆四年(1739 年)正式在造办处"牙作"当差。他的作品师承封岐,是嘉定竹刻的风格,形象极为生动。



图 13－18　清牙雕渔乐图笔架

图 13－19 清象牙镂雕葫芦,通高 18.8 厘米,故宫博物院藏。此作盖内镂雕长链与内底相连,并有支键三,各带一小葫芦。大葫芦通体镂雕透空钱纹锦地,染色花蝶、蝙蝠,两面上下开光楷出描金"大吉"二字,开光篆书描朱"囍"字。为雍正至乾隆(公元 1723 年至 1795 年)年间造办处特有的作品。

广东牙雕以纤细精美为特征。如象牙席,是先用特制工具做出象牙丝,而后编制而成。玲珑剔透而美不胜收,可谓巧夺天工精美绝伦;雕刻镂空象牙球则以功力深邃、别出心裁巧作而著称,集中体现了广东派牙雕的风格,为中国众多工艺美术品增添了又一颗耀眼的明珠之作。此外,北京的牙匠多以古装仕女、山水、人物及花鸟为题材雕刻牙制品,如笔筒、小插屏、臂搁等传统作品。

二、象牙工艺品的鉴定

象牙材料价值昂贵，来源又较竹木为少，多为宫廷所有，达官贵人和著名文人雅士也有染指，数量毕竟较少。由牙材贵重而引发的假冒制品屡见不鲜，利欲熏心者多用骨材仿冒牙材，用烟熏和染色于新牙材以假充真，以次充好，混淆视听。对此历代文人不少视辨别真伪为己任，虽无成套理论，具体实践中也获益匪浅，从中剖析和总结了一些办法，提供读者研究和作为鉴定手段参考。



图 13－19　清牙雕镂雕葫芦

1. 质地

象牙分牙皮和牙心两种，牙皮的颜色、质量等方面都不如牙心好，牙皮与牙心虽然都是牙白色，但年代久远时，则牙皮先变黄，所以分析颜色并会同作品的造型、款跋等有关资料，判断年代似有参考价值。再有手感，俗称之"手头"如何，对鉴定来说也是至关重要的。牙材质地紧密、比重大，故手头重，相比之下，骨制品因质地疏松、比重小，故手头发轻发飘。造假者由于牙材贵重而不易得，多以骨雕品仿冒牙雕品，一般人难以识别，但行家里手对比手头轻重，从中即可辨出真伪，这是鉴别方法之一；象牙本身有它独有的花纹，名为"牙纹"，如同树木年轮一样，骨制品则没有牙纹，且表面布满了小砂点，此小砂点牙器上没有，所以验看牙纹和小砂点即可分辨出是牙器还是骨器，此为鉴别方法之二；再有牙器不仅手头重，而且手感润泽细腻，骨器不仅手头发飘，而且光泽度明显低于牙材，此为鉴别方法之三。此三种方法融为一体即可作为鉴别骨器还是牙器的手段，可靠性很大。

2. 器用及风格

明代由于中外文化经济交流增强，象牙原材料不断涌入中国，客观上为象牙工艺发展奠定了物质基础。其次由于统治者重视，文人士大夫阶层推崇，文房用具与陈设得到很大发展。如牙雕笔架、笔筒、臂搁、花薰、笔洗、插屏等。此类象牙文具大抵为嘉靖、万历年间受竹刻名家辈出、名作层出不穷的影响所及，可见牙雕文具上限也只能是明中晚期而已。从牙雕风格、技法方面来看，受竹雕的影响极深。其次是雕刻与绘画相结合，是这一时期突出的特点，这与文人加入雕刻领域有很大关联，文人亲自设计并自画、自刻，将竹雕、牙雕技巧融为一体，以高浮雕、浅浮雕法所雕各种形式象牙工艺品不断流传于世，使得这一时期的雕刻风格的书卷气尤其浓重。

如笔筒，作为书斋几案上必备的文房用具，备受文人青睐，这种装饰书房的风气自明代兴盛以来，各种形状不同、质地相异而题材新颖、纹饰精雅的笔筒相继问世。明代以前笔筒绝无仅见，至于明初也少见，在竹雕影响下逐渐流行起来是在明中晚期。在明末清初，出现了一批具有文人、工匠双重身份的特殊手工业者，他们的作品风格各具特色。有些文人由于文化修养很高，加上爱好雕刻成癖，时常有一些立意清新而乖巧的作品问世，对象牙工艺发展做出了重要贡献。

3. 造型

明代牙雕传世品多为圆雕佛教造像，明代初期、中期很流行，具有典型的时代性。此后就很少见了，当然不是绝对的，不过还是以明初为主，可作为断代参考。

由于受竹刻影响所及，明代中、晚期象牙笔筒、笔架、砚台、笔洗等文具颇为流利，已占牙雕主导地位。至清代，牙雕种类尤为繁多，象牙丝编席、镂空牙球、方笔筒、插屏、冠架……为前世所罕见，且多为宫中造办处制造，出自能工巧匠之手，妙笔生花而巧夺天工，精品琳琅满目，其工艺之高、造诣之深为一般庸工所不可比拟，所以造型作为断代手段把握性较大，但也要辅之以质地、色泽花

纹、款跋等条件综合平衡，可信性就大大增强了。而且直观性也大，对技艺高、材质好的牙雕精作仿冒很难达到惟妙惟肖的境地，对伪品就易于识破，远比竹木为易，可见造型也是牙雕鉴别真伪优劣必不可少的手段之一。

4. 纹饰

明代牙雕以本色为主，不喜染色。年久色黄断纹多，显示出古朴典雅的风格。明代早期牙雕制品以龙纹、荷莲纹、蟠螭纹等纹饰居多。至明代中、晚期的牙雕制品则以梅、兰、竹、菊及松石人物图案纹饰居多，寓意清高风雅。

清代牙雕纹饰以帝王偏爱和文人爱好的图案为主。雍正帝偏爱西方艺术，对夔龙纹尤偏爱，在造办处所制的小巧玲珑的牙雕方盒、圆盒边棱上多以夔龙纹为主。如对某件夔龙纹饰作品感到满意，雍正便下圣旨"样式俱好，着存下样式"。此类记载在宫中造办处档案中多次见到。至于一般表现文人情趣的图案如渔樵、渔乐、贤士、山水、花鸟草虫、八宝如意等等图案纹饰常见，寓意吉祥如意、风雅清高。

清代象牙染色作品也不少见，象牙染色称"茜色"，"茜"字读作"戗"字，染色即"戗"色。此法由广东牙匠传入京内造办处，曾大量制作过，染色有红、黄、绿、棕等色，使牙雕作品色彩斑斓，其纹饰同本色作品。

纹饰虽不能作为鉴定真伪的重要手段，但也有一定的参考价值可借鉴。

第三节　木雕鉴赏

我国木雕工艺历史悠久，享誉海内外。竹木器物不易在地下保存，故考古发掘中甚少见。1977 年浙江余姚河姆渡文化遗址出土，有木雕鱼。圆雕鱼形，其比例适度，造型生动，周身阴刻大小不等圆

窝纹，以象征鱼鳞，是原始社会木雕中的珍品，体现了先民雕刻动物神态方面的技艺。

木雕大多广泛应用于建筑与家具装饰。在封建社会中，一部分木雕还用作宗教神佛像。它汲取漆器、竹、牙雕等其它工艺的艺术风格，因材施艺，雕成各种器形的工艺品，逐渐形成了独特的民族风格及地方特色。

战国木雕工艺也很发达，特别是在楚国应用更为广泛，制作精美。长沙战国墓出土的木雕花板，《礼记》称为"鉴床"是放在棺内垫尸用的。在当时社会潮流推动下，俑葬逐步取代人殉，木俑制作日渐兴盛。在长期艺术实践基础上，已经有人以朴素浅显的语言，总结人像雕刻经验，如《韩非子·说林》引桓赫的话说："刻削之道，鼻莫如大，目莫如小，鼻大可小，小不可大也；目小可大，大不可小也"。战国木俑以长沙、信阳、江陵等地出土最多，或以单块木头雕成，或用榫卯结构拼接手臂，姿态有立有跪，表现对象多属侍仆或歌舞伎。俑身或施彩绘、或着绢衣。还有出土多样镇墓兽、彩漆木卧鹿等，其造型集多种动物特征于一身，格调琦玮谲诡，表现了作者丰富的艺术想象力。

秦汉时期，厚葬蔚然成风，制作相当数量陶、木俑及动物，造型简练，不求细节而注重"神似"和动势的特点，风格浑厚。我国迄今发掘的最大墓葬——秦公一号大墓经十年开掘，先后出土金、木、铜、玉等文物600多件。其木俑轮廓鲜明，脸面保留着刻削的棱线，尚存楚木俑的古朴遗风。还有金彩啄木鸟雕，形态逼真，造型准确。

汉代木雕艺术，在继承传统的基础上，题材有所扩大，雕刻技艺亦有进步。马王堆汉墓出土木俑260余件，分着衣和彩绘两大类，头雕刻得比较精致，写实而传神。江陵凤凰山一六七号墓出土24件车仗奴婢木俑，包括伫立侍俑、执斧工奴俑，木俑身材修长，躯体轮廓极富曲线变化，彩绘服饰典雅，堪称汉代木雕的佳作。汉代的木器制作已相当精良，且分工较细，官方设有专门机构，各司其职。《汉书·地理志》："严道有木官"，是专事运输木材的官吏，足

见规模很大，品种繁多。

西汉后期的木俑，以江苏连云港云台高高顶、高邮县天山、湖南长沙杨家湾刘骄墓出土为代表。其中连云港出土的抄手侍俑，高51厘米，体态丰盈、亭亭玉立。持盾俑仪容庄重，刀法明快。邗江胡场出土的跪坐说唱俑，五官清晰，神态活泼，手势生动，感染力很强，是西汉后期木雕艺术有了较大进展的标志。

地处河西走廊东段的甘肃武威磨嘴子汉墓群出土木雕作品甚多，风格雄浑质朴，其年代为西汉末期至东汉中期。大型木轺车、木马、木牛，采用分部雕凿、嵌接成形的制作方法，刀法酣畅明快。中小型木俑及家禽、家畜，则多用单块木头砍削而成，木雕外表均施彩绘。舞女俑的轻盈舞姿、卧狗的温顺机敏、木猴的顽皮、独角兽的雄伟气势等立体木雕充分显示了古代艺术家丰富出众的想象力和高超的技艺。秦汉木雕为后人提供了发展木雕工艺的基础而载入木雕工艺史册。

唐宋之际各种木雕诸如佛像、人像、鸟兽、杂器等不断有所发现，同时已有记载。天宝十二年(公元753年)，鉴真和尚从扬州赴日本，携带雕白栴檀千手佛像一尊。而且《太平广记》卷二九〇引《广陵妖乱志》说："扬州工匠，刻木为雀，大如小驷，腹中设机捩，人或逼之，奋然飞动"。证明唐代木雕的发达及其在对外文化交往中所占的重要地位。

新疆吐鲁番出土彩绘木雕鸭，高4.5厘米，长9.7厘米，体扁头颈紧缩于背上，胸腹呈半椭圆形，尾部稍尖，通体加彩，无足，观之有水上飘浮的感觉。唐代所雕题材内容丰富，对后人启迪颇深，影响很大。

上海博物馆藏唐代圆雕迦叶头像，高100厘米。木雕佛像大都是以浓重艳丽的贴金与彩绘加以装饰，迦叶像亦然，但由于时间久远，彩漆斑驳，显露出来呈深赭色的木质纹理，越发显出木雕艺术品所固有的朴素自然之美。迦叶头像雕刻风格同广州光孝寺三宝佛腹中所取出木罗汉十分相似，既符合人头的解剖原理，又具有完

美的立体观赏面，因时代久远，头像上的金漆已剥落，而质材纹理显见，给人以质朴、大方之感。唐代雕刻头像造型浑厚凝重的风格相当突出，只因唐代木雕传世品十分稀少，故实属罕见之精品。

1975年蔡庄五代墓出土了一些木雕板，有贴金浮雕龙凤纹、蕙草云纹、缠枝牡丹浮雕纹饰等。出土木俑44个，其中有人首蛇身、人首鱼身，生肖俑等，造型夸张俊美，令人爱不释手，都是用桫木雕刻而成。

宋元时期雕刻缺乏隋唐时期的宏伟规模和奔放气势，在写实手法的精雕细刻上都有所发展。宗教雕刻占重要地位。由于创作意识进一步世俗化，神佛像中理想化成分明显减弱，现实生活气息则大大增强，特别是菩萨、罗汉、侍者像几乎是现实生活人物的写照。元代喇嘛教佛像多出现在寺庙之中。在当时寺庙建筑如华北地区等庙宇中发现的泥、木雕佛像、菩萨像等。

以俑从葬的风气，自宋代以后逐渐衰落。但宋、元时期陶、木俑的制作技艺尚有相当水平。特别有些戏曲俑动态自然，表情传神，反映了这一时期戏曲艺术的发展。一定程度上反映人民的世俗审美趣味，显示了民间工匠的艺术才能。

一、明清木雕工艺的发展及时代风格

明清寺庙中的佛教、道教雕塑数量甚多，主要是泥胎或木雕，较为出色，更加世俗化与个性化的罗汉像和侍女像，形像写实，比例适度，饶有生气。

由于当时社会物质财富的积累，统治阶级奢侈生活的需求，以观赏和装饰为主要目的，雕刻工艺已发展到历史最高峰。明清时期，竹木雕刻从实用工艺品逐渐发展为小品雕刻，被当作案头摆设的小型陈设品，或当成文人雅士几案上与文房四宝一起陈设的珍玩清赏。为适应人民生活和精神需要，普及性作品也很多。如民间木雕工艺，具有朴素无华、简洁豪放的特色。因为在明清两代竹、木、象牙、犀角雕刻工艺没有严格分工，艺术上彼此互相影响，相互融合，因而出现不少立意清新之作，在社会上引起很大影响。当时

有民间工艺和宫廷工艺之分。明代有内廷作坊，清代设有造办处。这些机构都聚集很多能工巧匠，在制作上不记成本，务求精美，大量生产宫廷和官府需要的精巧的工艺品。由于过分追求技巧，用料珍贵的精细奇绝的艺术品往往流于造作繁琐，失去了清新简练的格调而趋向繁缛。

明清时期的木雕名家有贺四、陆恩、王百户、朱龙川等，他们都擅雕印匣、香盒、扇坠等各种精巧小品。

夏白眼，明代宣德年间人。能在橄榄核上雕刻16个儿童，体小目清，表达细微表情惟妙惟肖。还雕刻子母九螭，蟠屈飞走，在极小的榄核上雕得曲尽其态，得到宣德皇帝朱瞻基赏识，得"二百年中，只此一人"之誉。

孟仁父，明人，善于在紫檀木雕上镶嵌银丝。所制嵌银丝酒匜，仿古代器物，还刻有杯、壁、尊等，并加刻铭文，极为古雅，刻工精绝，影响深远，一时人们都争相仿效嵌银丝制作方法。

清代艺人孔丘，乾隆年间福建人。精于雕刻人物，曾为著名的扬州画派之一的大画家华嵒雕刻全身肖像，形神兼备，极为生动。该作品现藏于上海博物馆。

柯世仁、柯昌贺、柯玉开，都是福建象园乡人。著名的象园派木雕艺人，擅长雕刻佛像、人物、灯台，并擅于使用不同质地的材料，如黄杨木、红木，运用不同的刀法，如劈、削、雕、剔，随心所欲，风格各异，所雕器物玲珑精致，遗留作品少见。

陈天赐，清末福州木雕名匠，福州大坂乡人，善雕仙佛像、花鸟，刀法用于大块木料，进行劈削，作品粗犷有力，风格淳朴，以传神为旨，长期研究龙眼木雕刻品。他创造的龙眼木雕人物，能装上骨制牙、眼，染成褐色，使人物栩栩如生，盛行一时。陈天赐为"大坂派"木雕奠基人。

沙神芝，字笠甫，浙江嘉兴的名手，精于篆隶书，能在笔筒内刻书画，曾雕紫檀木香筒，在筒的里面刻陶渊明小像，实属精工技绝。

明清之际，由于社会经济繁荣，自郑和七下南洋后，我国和东

南亚各国的经济交往更加密切，热带成长的花梨、紫檀、红木等材料，得到充裕供应。木雕既有大量的实用工艺品，又有小型雕刻品，由此改变了社会欣赏习尚，美化了生活环境及满足室内观赏需要，促使工匠制作了许多精美的木雕制品。

木雕技法有圆雕、浮雕、透雕和浅刻多种，或一器兼用各种雕法。

木雕一般多用紫檀、黄杨、鸡翅、乌木、桦木等。紫檀木自古就认为是最名贵的材质，因过于名贵，材料难得，被人视同珠玉翠璧。清宫记载，紫檀木是以斤论价的，可见其贵重。其制品自然为封建统治者所有。紫檀木多产于亚洲热带，我国南部亦有种植。紫檀木很少有大料。它质地坚硬，木纹极细，多为紫棕黑色，又黝黑如漆，几乎看不见纹理，色泽沉实，有的色泽略浅，能看到曲曲弯弯或绞丝的纹理，是任何木材都不能比拟的。如何辨别紫檀木方法很简单，用六十度白酒将木材挖个小口放入，即呈现出木纹紫黑色或羊肝色，可断定为紫檀木。清中、晚期崇尚紫檀，一般紫檀器作工考究，端庄幽雅，纹饰精美。

黄杨木生长缓慢，俗有“千年矮”之称。质地坚韧光洁，纹理细密，色黄温润，具有牙雕效果。年久色愈深，古朴美观，适宜雕刻小型陈设品。主要分布在浙江温州和福建乐清，有着150年历史。

乌木产于广东琼州（今海南省）诸岛，乌黑如缎面，质地紧密，比重大，有若隐若现纹理。

花梨木产于海南，似紫檀木而色赤，色泽秀润，木纹有大花纹，若有如鬼面者更为难得。纹理变化无穷，华贵之中含有幽雅之感。黄花梨木以心材呈黄褐色为好，以“雅静”之材著称，适用于家具与雕刻上乘之佳品。

桦木，年轮明显，质地纯细，花纹清晰。

自明中叶以后，由于文人的爱好，案头文玩有很大的发展，其中用竹、木、牙、角制成的占相当大的比重，侧重在各种“小品雕刻”，从器物品种、造型、题材、技法，不仅相互影响，且颇多相似处，有的只是用料不同，而实出自同一作者之手。因竹木特有材质，又

易雕琢，一切器物如自然成文，雕饰更显得格外绚美多姿，隽永耐看。故平时逸兴发挥多寄于竹木，均用刀凿成的竹刻和木雕，时代虽早晚有别，但风格雷同。

明代中叶以后，题材广泛，有仙佛像、人物、历史故事、生活风俗、戏曲文学，各种题材无一不有。但在佛教造像中，尤以罗汉、八仙、达摩等最为盛行。它们已不再是宗教崇拜的对象，而是世俗化，更象普通人寄托理想愿望的化身了。很多作品描写文人雅士的悠闲生活；如"携琴访友"、"踏雪寻梅"等。还有以古诗名句为题材的，着意刻划不同景物和故事情节。其它如花果、蔬菜、草虫等。既有装饰性，又充满生活气息。

所制器形有盘、盒、笔筒、花薰、香筒、镇尺、如意等。纹饰有海水云龙、鱼龙海兽、蟠螭纹、麒麟纹、卷曲连环如意形的花瓣构成的格式是明代最流行的一种装饰纹样。花卉如梅兰竹菊、灵芝、蕃莲纹、团花、八宝等。

以时代风格而言，明代继承宋元木雕质朴、简练，造型凝重、敦厚、典雅的特点。刀法圆润快利。明代早期光素地为多，不刻锦地，边框多用卷口，以表现出曲线的变化。再有绘画已较普遍地应用在装饰上，工艺上所采用的绘画往往注意结合器物形体，因而使绘画适应装饰的要求，饶有古趣朴拙之美，具有浓厚的民族特色。

自明代起，宫廷各类工艺开始用年号作款，木雕亦然，一直延续到清末。

清代木雕早期基本上继承了明代风格，其刀法犀利，线条劲挺，犹有明人遗风。康熙时期的木雕刀法刚健，多用人物。雍正时期以雅致精巧、装饰以花鸟花卉为主。到了乾隆年间，广泛汲取了各种工艺美术手法，再加上统治阶级的欣赏趣味，使木雕工艺繁绮多姿，制作精细奇绝，珍品屡出，明显地形成了宫廷工艺和民间工艺两大体系，表现了两种不同的风格特点。清代晚期则重模仿，仿铜器造型、仿竹、漆制品等。

宫廷工艺是为少数封建贵族统治者服务的，作工精巧，多施雕

刻，纹饰繁缛，严谨准确而一丝不苟。偶有御题，加施玉玺印章。小品雕刻种类各异，如笔筒、花插、笔洗、壶、插牌、盒、盘等，是木雕工艺的精品。

民间木雕工艺，则为人民大众制造、观赏与使用，具有浓厚的生活气息和纯朴、豪放、健康的特色。以福州龙眼木雕、黄杨木雕、东阳木雕、广东木雕等为代表，富有民族地方特色。

二、明清木雕典型作品展示

明紫檀鱼龙海兽笔筒(图 13－20)，通高 16.5 厘米。紫檀黝黑如漆，高浮雕二龙，鱼、狮、马、虎、象、犀各一，出没于波涛之中，水势汹涌，鱼龙海水间以异兽。这些造型在唐宋时期已用作装饰题材，至元明更为流行。此器二龙丰颅长喙，鬃鬣奋张，气势雄伟，典型的明代早、中期作品。

明紫檀九虬纹笔筒(图 13－21)，高17.5厘米，故宫博物院藏。雪纹作地，高浮雕虬龙九尾，纠结盘绕，布满全器。器上用绿松石、青金石等嵌走兽及花朵，错银丝为枝蔓。为典型的明代中、晚期作品。



图 13－20　明紫檀鱼龙海兽笔筒



图 13－21　明紫檀九虬纹笔筒

明紫檀螭纹扁壶(图 13－22)，高 8.8 厘米，上海博物馆藏。通体浮雕螭纹及云气纹，口、足以错银丝回纹为饰。此壶与朱小松的刘阮入天台香筒同出于宝山朱守诚墓，当为明万历(公元 1573 年至 1620 年)间制品。

明紫檀兰花笔筒(图 13－23)，高 15 厘米，天津市艺术博物馆藏。此件整体采用深浮雕和透雕相结合的工艺，以玉兰花环绕周身，枝干遒劲。木兰含苞待放时，宛似巨笔，尖直挺秀，故名"玉兰"之称。此件雕刻玉兰花形，口沿似荷花瓣。刀法圆熟简练，色泽深沉稳重。明代张新在《木笔花》中诗云："梦中曾见笔生花，锦字还将气象夸。谁信花中原有笔，毫端方欲吐春霞"，所述表现的玉兰花形态与此件花型何其相似乃尔，当是明人精心之制。



图 13－22　明紫檀螭纹扁壶

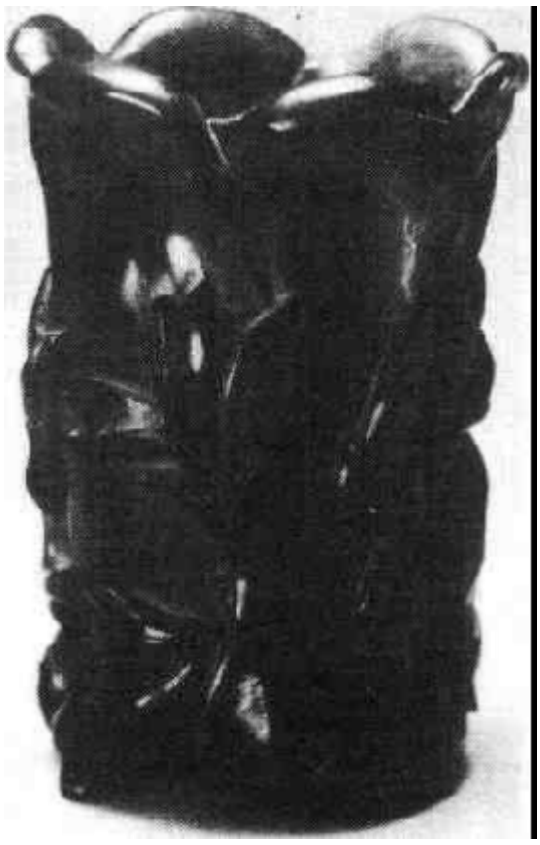


图 13－23　明紫檀兰花笔筒

清康熙木雕人物紫檀扁方盒(图 13－24)，长 25.5 厘米、宽 15.6 厘米、高 9.5 厘米。盖面浮雕山水、园石，梧桐树下一坐榻老

人，两旁立一抱琴侍童及一白鹤。水中一船，船头坐一人吹笛。盒侧雕刻锦纹地梅枝双雀。盒分二屉。虽有“文甫”伪款，却是清代康熙时期的典型木雕制品。

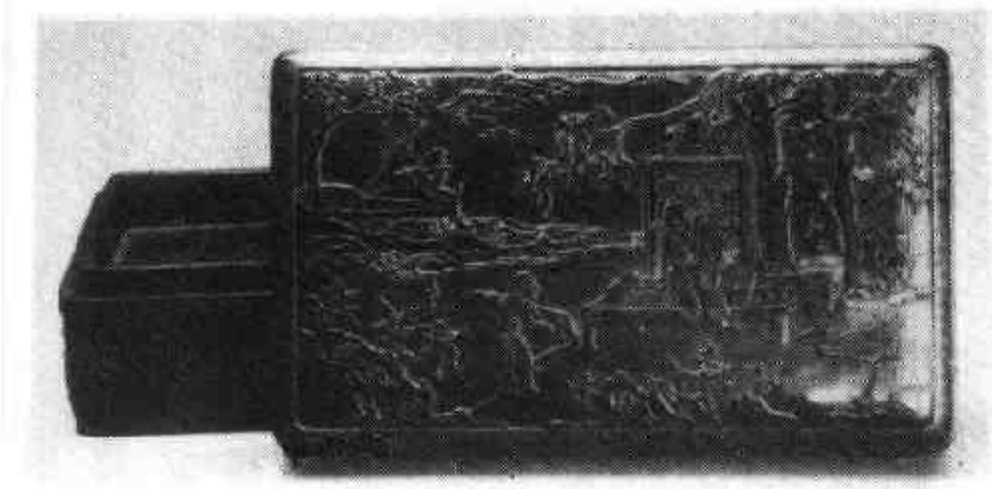


图 13－24　清康熙木雕人物紫檀扁方盒

清雕灵芝紫檀小洗(图 13－25)，高 3.5 厘米、底 13.5 厘米。名虽曰“洗”，难以贮水，实为案头文玩。洗以灵芝花形为全体，盘底浮雕灵芝茎及一小灵芝。寥寥数刀，精刻细雕，构思奇特，犹有明人遗风，是康熙时佳作。

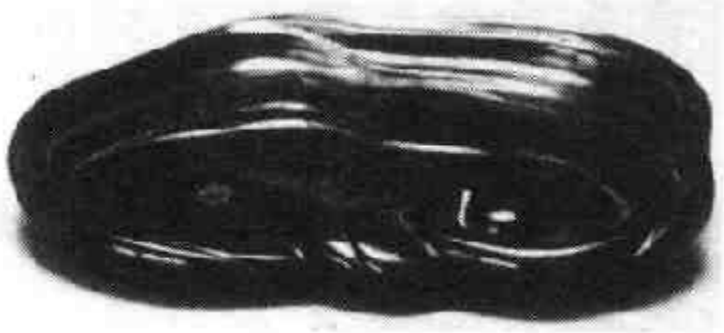


图 13－25　清雕灵芝紫檀小洗

清雕花螭虎花梨笔筒(图 13－26)，高 17.4 厘米，天津市艺术博物馆藏。体呈玉兰花瓣形。花梨木染黑漆，素地，面雕四螭虎，其头如龙而无角，其尾如蛇而卷曲，体生四足，若“壁虎子”。看来传说的螭，或是一种龙类加以变化虚构的形态。所雕螭虎形像生动，体态盘曲，富有活力，为康熙时期作品。

清紫檀雕云龙春字长方盒（图 13－27），高 6.5 厘米，宽 16.6 厘米，天津市艺术博物馆藏。该盒为长方体而扁平，盖面雕锦地云龙春字，开光云龙戏珠纹，珠内雕一寿星，盒沿刻香草纹，盒底部四角有矮足，盒里二屉，盖内有乾隆乙未御题填金隶书，并有阴刻印“幾暇怡情”、“得佳趣”二方。该盒雕刻不留空地，其纹饰繁绮、纤细，浑然一体，流畅自然，是清中期刻工精细、技艺精湛的妙品。



图 13－26　清雕花鳐虎花梨笔筒



图 13－27　清紫檀雕云龙春字长方盒及其乾隆御题内屉

清雕八宝锦纹紫檀黄杨攒屉圆盒(图 13－28)，高 13 厘米，天津市艺术博物馆藏。该盒体扁呈圆形，盒面黄杨阴雕云纹图案，盒边墙围、立墙侧雕八宝回纹图案，底部紫檀圈足。雕刻精致，作工考究，力求繁缛，技艺上刻意求精，确为乾隆时期宫廷得力之作。

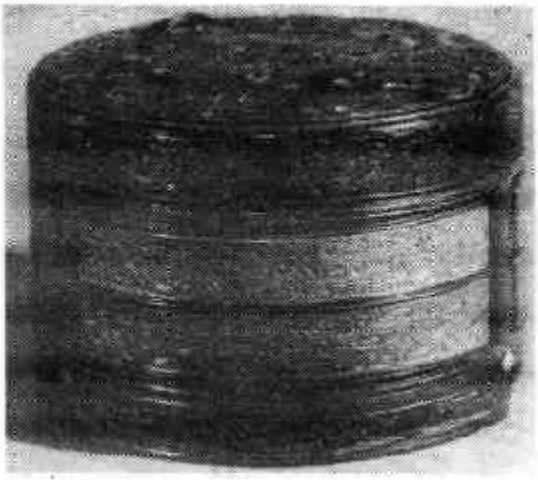


图 13－28　清雕八宝锦纹紫檀黄杨攒屉圆盒

清黄杨木雕仕女(图 13－29)，通高 6.1 厘米，故宫博物院藏。仕女一手托下颌，倚书而卧，容貌娟秀，衣褶柔婉，坐于黑漆描金床上，甚见匠心。人物造型及雕刻风格为清代佳作。



图 13－29　清黄杨木雕仕女

清赵之谦桦木刻笔筒(图 13－30)，高 15 厘米，天津市艺术博物馆藏。此笔筒随形，材质为桦木瘿子，桦木根部极易形成纹理复杂、变化多端的瘿子。作者巧妙地利用树根自然形态不琢一刀，显现瘿点以黄、赭粟色相间，如同云龙海水，气势非凡，巧妙构思殊为难得。正面阴刻“清供”二字，侧面阴刻“同治乙丑六月九日，㧑叔赵之谦”款识。款识风格独特，行楷中参以隶、魏碑体，赵之谦书体风格跃然其上。此物色泽斑驳，奇趣天成，堪称木雕中的绝作。

三、木雕的断代

如何鉴定木雕的年代，也就是“断代”问题。木雕与古画、古瓷器不同，一般没有款记，只能用对照的方法作粗略的比较。对照的

依据是竹、牙、漆器等相应器物。同年代、同器形与纹饰，以出土发掘文物为标准器物，进行分析辨认。方法是以质地、器用、造型、花纹色泽等诸方面作概括性的判断。重要的是看时代风格，也就是造型面貌，这一关键较为困难，必须经过一定时间的观察、琢磨、比较、对照，见过的器物越多，鉴赏能力也会相应提高，才可以有比较准确的判断。



图 13－30　清·赵之谦桦木刻笔筒

1. 质地

木雕常用紫檀、红木、黄花梨木、黄杨木等。如紫檀木在各种硬木中质地最坚硬而有弹性，分量最重，除大部分为紫黑色纹理颇为美观外，还有黝黑如漆，几乎看不见纹理者，借以充分显示紫檀木本身的质感。还有香味的问题，如沉香木之香、黄花梨之香（新花梨无香味），有经验的工人只是闻到木味，就知开得是什么料。质地也涉及硬度、密度、光度、年代等问题。木雕原材料绝大部分从南方及国外一些地方供应。从材料上看，尤需注意认识黄花梨木。到清代乾隆年间因来源不足而以老红木代替制器。由此可约略地寻出一个规律，红木代替黄花梨木，当在乾隆以后。

2. 器用

牵扯到名物制度与时代有关，器物是为人的生活服务的，每个时代都有时代的习惯，每个阶层都有自己的生活习惯。自明中叶以后，由于统治者的重视，文人的爱好，文房文玩有很大的发展，侧重“小品雕刻”这一“时尚”趋势。从出土发掘明紫檀螭纹扁壶、明紫檀九虬纹笔筒、还有笔架、文具、香筒、盘、盒等器物或小摆设，可窥见到明代木雕特别注重器物与材料美的统一，充分运用木材的本色

和纹理，不加以遮饰。深沉的色调、坚而细的质感，达到了稳定和调和的艺术要求。

清初康熙皇帝尤嗜好工艺，曾在宫中设置27个作坊，研制各种工艺品，名品不断涌现，其中漆、木、牙器更是层出不穷。乾隆时期则不惜工本，追求奇巧精异，创作如雨后春笋，琳琅满目，美不胜收。如清紫檀雕云龙春字盒、清雕八宝锦纹紫檀黄杨圆盒，都是宫廷之作，作工考究，纹饰繁缛，还有乾隆御题，是清乾隆木雕典型器物，为宫廷陈设之用。

3. 造型

涉及到"人工"问题，艺术标准问题。同一类器物不同时代，不同风格。每种器物在各个时代都有其基本形式，或谓一般形式或主流。当然，也有特殊性，但不会特殊到跳出时代范畴境地。造型服从器用。也有些属玩赏工艺品，但总要有实用价值。即使纯玩赏型工艺品也要满足人们视觉审美需求，以陶冶情趣，仍是与人们的生活息息相关的。造型要合乎规律，造型也反映一个时代、一个阶层、一个工艺师的审美观，及其思想意识上的推崇、追求和倾向。如明式家具以造型取胜，它有严格的准则法度，即无束腰家具和有束腰家具，各有其渊源，因而各有其造型和结构规律，决不是东拼西凑任意为之的。到清中期，为迎合统治者的趣味，就难免标新立异、炫巧争奇，设计出违反造型规律的家具来。乾隆年间，宫廷家具在设计指导思想和风格上起了很大变化。一方面广泛地把各种工艺应用到家具上来，增加了许多繁琐雕饰，在结构、卯榫上也改为笨拙的作法，尺度不适合人体舒适的功能要求，很少有韵味，尤其在权衡比例上，远不如明式家具舒展、合度。另一方面明式家具风格依然存在流传。

4. 花纹色泽

就是常说的"图案"（这里所说色泽与质色之天然色不同，是人工着色），它具有鲜明的时代性。如"龙纹图案"是我国工艺美术品中常见的动物图案，龙是中国最大神物，象征着"皇权"、"帝德"、

“天威”，绝不准乱用，封建社会的龙纹图案为皇族专用。可是各时期龙纹，都有各自的特征。元代的龙纹，器物中出现飘拂状的毛发，腿部有“露筋露骨”的纹饰。明代初年到嘉靖年间，宫廷工艺装饰上所见到的龙纹，细颈似蛇、丰颅、长喙、头上毛发上冲，鬃鬣奋张，龙须外卷或内卷，很有气势。如图 13－20 明紫檀鱼龙海兽笔筒，此器二龙是典型的明代早、中期作品。另外龙的纹饰多样，有张口龙、合口龙都很常见，鼻头永远做正视是一大特征，还有行龙、云龙、团龙、生龙。龙爪有风车状、轮式状等。清代的龙纹，方首、龙头毛发横生，出现锯齿形腮，龙嘴一般呈开启状，张嘴露牙吐舌，尾部有同金鱼尾状、秋叶状的纹饰。如图 10－27 清紫檀云龙春字长方盒，此件两龙戏珠，龙纹特点表现很充分，堪称乾隆时期典型宫廷之作。

八宝纹饰：木雕品中不仅龙纹式样繁多，佛八宝图案所占比例也很大，用以祈祷吉祥。八宝内容虽然一样，但明清两代序列不同，明代是轮螺伞盖、花鱼冠长；清代是轮螺伞盖、花冠鱼长，“冠”与“鱼”的位置对移。冠谐音“官”，鱼谐音“余”，含义是荣华富贵、长命百岁。看来清代则更注重“官禄”，寓官可拥有荣华富贵之意。如图 13－28 清雕八宝锦纹紫檀黄杨攒靥圆盒是典型的八宝纹饰作品，很有代表性。龙纹和八宝纹饰是木雕中常用图案，故可用作断代，参考性很强。

竹木在鉴定中有不少共同点，如纹饰图案、刀刻技法等方面。不同的时代有不同的风格，产生不同的效果。总体看明初及明以前花纹图案简练，刀法圆润不见刀口，表面光素者多。明中期之后，刀法爽利，刀口逐渐显露，不藏锋。清乾隆以后刀口很清楚，木雕作品棱角清晰，纹饰繁缛，采用各种工艺装饰，如镶嵌、雕漆等，各种不同做法要与“工”联系结合起来，形成繁琐堆砌的作风。至清后期走向衰落。

以上各种鉴定手段需综合运用才能较为准确地判断真伪，去伪存真，这就需要深刻地认识木雕发展史及各个时代、名家作品的风格特点，以保不虞。

第十四章　紫砂器鉴赏

第一节　紫砂器概述

茶文化在我国有着悠久的历史，饮茶成为国人独特爱好，上品茶具更为世人所钟爱。悠悠岁月，虽历尽沧桑，由于国人执着的追求，茶具研制花样翻新，名家辈出，获得了长足的发展。继浙江越窑青瓷茶具之后，江苏宜兴紫砂陶更有独到之处。它土质柔韧，可塑性和渗透性强，色泽自然淳朴，制作技艺精湛而驰名中外，成为名瓷茶具之外的佼佼者。用紫砂陶壶沏泡上乘名茶，色、香、味相得益彰，使用年代久远者，所泡之茶更加醇郁芳馨，即使空壶注入沸水，清淡茶香仍飘然而至，扑鼻幽香令人心旷神怡，为其它茶具所不及而独领风骚。故寸柄之壶，盈握之盂，被人珍同拱璧，贵如金玉，绝非戏言，其珍贵非同一般，不失为众多工艺美术品中一颗耀眼的明珠，在中国工艺美术史上占有重要一席之地。

紫砂原料是颗粒较粗的陶土，与景德镇、龙泉窑瓷土同属高岭——石英、云母类型，铁、硅含量较高。由于原料颜色不同，其烧成品颜色也有所不同，紫红色或浅紫色砂泥中多见云母颗粒，烧成器体表面呈紫黑色或紫棕色，其砂泥称之谓“紫砂泥”；灰白色或灰绿色砂泥，烧成器体表面呈浅灰色或灰黄色，其砂泥称之谓“绿泥”；

红棕色砂泥，烧成器体表面呈灰黑色，其砂泥称之谓“红泥”。其中紫泥最为丰富，红泥较为稀少。紫砂泥原料经过沉淀，1100 摄氏度以上的炼制，烧成品质地密度大，不易变形，且有 2%的吸水率，透气性远比瓷器为好，由于紫泥分子排列呈鳞片状，故遇冷热急变性好，寒冷使用不烫手，火上煎烧或注入沸水不炸裂，为瓷具所不可比拟。故适于泡茶，深受好茶的文人阶层所赏识，得以经久不衰而绵延至今。作为大宗的紫砂茶具，其生产和发展同国人一千多年的饮茶习惯有密不可分的关系，文人的雅好也促进了紫砂工艺的发展。

江苏宜兴早在六千年前就已烧制陶类生活用品，其中的澄泥陶上质细腻，颜色紫黑，烧制成品称为“紫砂器”，宜兴紫砂器由此得名并名扬四海，深受国内外人士的喜爱，成为珍藏品。

有关记载紫砂器历史的文献，始见于北宋早期诗人梅尧臣诗句，《依韵和杜相公谢蔡君谟寄茶》中有“小石冷泉留早味，紫泥新品泛春华”的描述，《答宣城张主簿遗雅山茶次其韵》还有“雪贮双砂罂，诗琢无玉暇”的提法。“紫泥”、“砂罂”系指宜兴紫砂，由此可见，北宋已有宜兴紫砂问世了，距今约千年左右。由于宋元时代未曾见到实物，文献记载又寥寥无几，有关紫砂工艺情况细情不明，有确切紫砂历史记载又有实物的年代，当推明代中期正德年间。当时著名紫砂匠师供春，从师金沙寺僧制作茗壶，他刻苦钻研精心雕琢，陶土制坯，以手指捏炼而成型，所制茶壶表面指螺纹隐约可见，被称之谓“供春壶”，造型新颖精巧，质薄而坚，当时已负盛名，所谓“供春之壶”“胜于金玉”，可见其价值之高。可能出于对绝技的爱惜，其作品很少，流传后世者更是凤毛麟角。我国第一部紫砂艺术专著——明代周高起在天启年间完成的《阳羡名壶系》中所述：“已经极难经见”。现存传世的有“树瘿壶”，传说曾为吴大澂收藏，后为储南强所得，梁石民配制壶盖，黄宾虹为之定名。壶把下有“供春”篆书款，现藏于中国历史博物馆。“六瓣圆囊壶”底部有“大明正德八年供春”两行楷书款，现藏于香港茗具博物馆。尽管后人对其真

伪有所争议，但作为紫砂时代标志是确定无疑的，有着重要的研究价值。

明代是紫砂工艺兴旺发达时期，名手迭出，继供春之后有董翰、赵良、元畅、时鹏，号称“四大家”，为嘉靖、万历时期著名陶工。乾隆时期吴骞所著《阳羡名陶录》说：“董翰始作葵式壶、赵良多作提梁壶……”但传世也不多，收藏家和鉴赏家很注意鉴别考证。供春得意门徒时大彬则更为出色，《阳羡名陶录》卷下引张燕昌《锡羡陶说》记载大彬壶独到之处是壶盖与壶身吻合，可谓天衣无缝，手执壶盖，壶身也随之而起，技艺之高名不虚传。时大彬制壶所用陶土中杂有砾砂——天然存在的氯化铵，烧成后壶面呈现金星点，《阳羡名陶录》说：“壶之土色自供春而下及时大彬初年皆细土淡墨色，上有银砂闪点，迨砾砂和制，粼粼全身，珠粒隐隐，更自夺目”，令人所羡慕。其作品不务妍媚而巧思见长，朴雅坚致，出人意料。初时，时大彬效仿供春，以制大壶为主，后经当时著名文人王世贞、陈继儒指点，茅塞顿开，突破老师窠臼而改制小壶，刻意创新而不拘泥于一格，难能可贵，为紫砂工艺史上的大事，它不仅再现了茶论“壶供真茶，并有新泉活火，旋瀹旋啜，以尽色声香味之蕴，故壶宜小不宜大，宜浅不宜深，壶盖宜盎不易砥，汤力茗香，俾得团结氤氲。”之真谛，也为文人雅士阶层装点厅堂的审美需求得到一定的满足，且壶的铭刻运刀成字、书法娴熟，为文人所青睐，故声名大振，当时就有“千奇万状信手出”、“宫中艳说大彬壶”推崇诗句问世。王世禛《池北偶谈》说大彬壶已是“知名海内”，陈贞慧《秋园杂佩》说即“遐取绝域犹知之”，周高起赞扬他“茗壶奔走天下半”，可惜的是“千载一时”，李景康和张虹著录时大彬作品也不过16件，足见其壶之珍贵不逊色于其师供春之作。传世名壶不多，如“鼎足盖圆壶”，通高11厘米、口径7.5厘米，通体呈栗色，略带黄，布满梨皮状小白斑点，器盖尤为明显，盖口严密，盖的弧面上倒立三只扁鼎足。器底有单行竖排“时大彬制”阴刻楷书款识，字体方正，起笔处多圆折。出土于1987年7月11日明万历年间户、工部侍郎卢

维祯之墓，同时出土有墓志铭等纪年物，现藏于福建省漳浦县文化馆（见图 14－1）。此外还有“明提梁壶”，通高 17.7 厘米、口径 7 厘米，质地较粗，壶面有缸坛飞釉，球腹，平盖内有“十”字形筋。壶造型严谨、作工规整，从南京市中华门外马家山明代司礼太监吴经墓中出土，同出的砖刻墓志表明墓葬年份为明嘉靖十二年（公元 1533 年），这是我国目前唯一有绝对纪年可考的紫砂器，现藏于南京博物院（图 14－2）。这些出土紫砂器为考证明代中、后期紫砂工艺概貌提供了确切的佐证，促进了对紫砂工艺认识的深化，也为明代中、晚期紫砂器真伪鉴定提供了依据，具有很高的历史价值和研究价值。



图 14－1　明·时大彬款鼎足盖圆壶

清代紫砂工艺在明代基础上更上一层楼，得到了很大发展。时大彬之后，紫砂工艺大家当推康熙、雍正年间的陈鸣远，号“鹤峰”、“鹤邨”、“壶隐”，清代汪文柏《陶器行赠陈鸣远》诗有“古来技巧能几人，陈生陈生今绝伦”，可见其功力之深邃，吴骞甚至说他是供春、时大彬“无以远过他”，声名大噪，其独到之处在于制作雕塑装饰，茶具雅玩小品不下几十种，如“东柴三友壶”、“伏蝉叶形碟”、“莲瓣水洗”、“梅干笔搁”、“仿竹段臂搁”以及供果六款（荸荠、茨

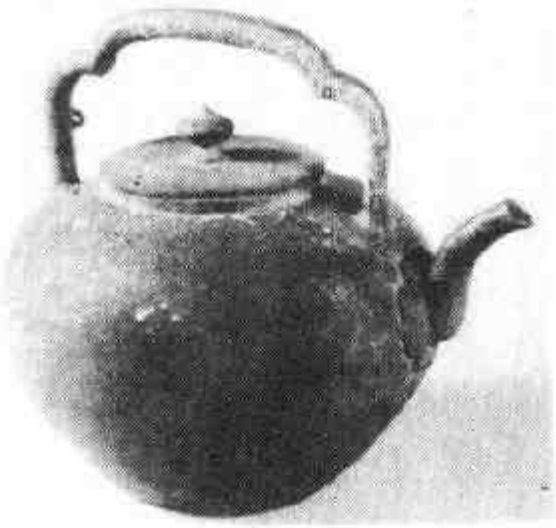


图 14-2　明提梁壶



菇、菱角、板栗、核桃、花生），“四方桥顶壶”（壶盖有行书“鸣远”椭圆印，线条清晰，轮廓明朗）。这些小巧玲珑、楚楚有致而逼真的器物，充分显示了陈鸣远体验生活之精、观察事物之细，追仿造诣之深；其独具艺术魅力的作品在造型、纹饰、署款上无不精美绝伦，堪称稀世之珍。难怪吴骞在《阳羡名陶录》中说：“鸣远一技之能问世特出，自百余年来诸家传器日少，故其名尤噪，足迹所至文人学士争相延揽，常至海盐馆，张氏之涉园，桐乡则汪柯庭家，海宁则陈氏、曹氏、马氏多有其手作，而与杨允中晚研交尤厚”。寥寥数语和盘托出陈鸣远非凡的艺术成就和颇为深远的艺术影响。吴骞还说：“予尝得鸣远天鸡壶一，细砂作紫棠色，上镌庚子



图 14-3　清紫砂天鸡壶和该壶拓片

山诗，为曹廉让先生手书，制作精雅，真堪与三代古器并列，窃谓就使与大彬诸子周旋，恐未甘退就郝莒之列耳”。热情洋溢赞美之意跃然纸上。说来也巧，吴骞所云“天鸡壶”现藏于天津市艺术博物馆（图 14－3），鲜为人知，恰是此品。壶体通高 10 厘米，腹高 6 厘米，腹径 8.5 厘米，口径 3.9 厘米，壶嘴长 3 厘米，直口，壶体呈紫棠色，紫里透红，光滑润泽，壶流作鸡首状，故名。壶盖以五出祥云围绕，阴阳鱼为纽，肩部浮雕兽首衔环耳，平底，壶体与盖连接处均以云雷纹与莲花装饰，壶腹阴刻行楷书“柏叶随铭至，椒花逐颂来。庚子山句廉让书，鹤邨仿古壬午重九前二日”，阳文篆书“陈鸣远”、“鹤邨”二方印款。壬午为清康熙四十一年（1702 年），诗句典出《庚开府诗集上作正旦蒙赍酒》。该壶造型独特，名诗名刻寓义深远，奇趣天成，融合洽化，神美吉祥，为紫砂工艺之瑰宝。陈鸣远瓜果小品驰名中外，所制“南瓜形壶”（图 14－4），壶身桔红，叶脉筋络自然逼真，壶嘴堆雕瓜叶，把手饰瓜茎纹，盖状瓜蒂，令人叹服巧夺天工的功力，壶身一侧铭刻楷书”仿徐东陵式盛来雪乳香”十字，刻款“鸣远”，并钤阳文篆书“陈鸣远”方印，观之妙趣盎然。陈鸣远以其精湛的艺术，巧妙的构思，名人的诗题，奇特的造型，又与文人雅士相交甚厚而闻名遐迩，开创了紫砂工艺新局面。为后人追索、仿效、珍藏，不愧为一代大师。

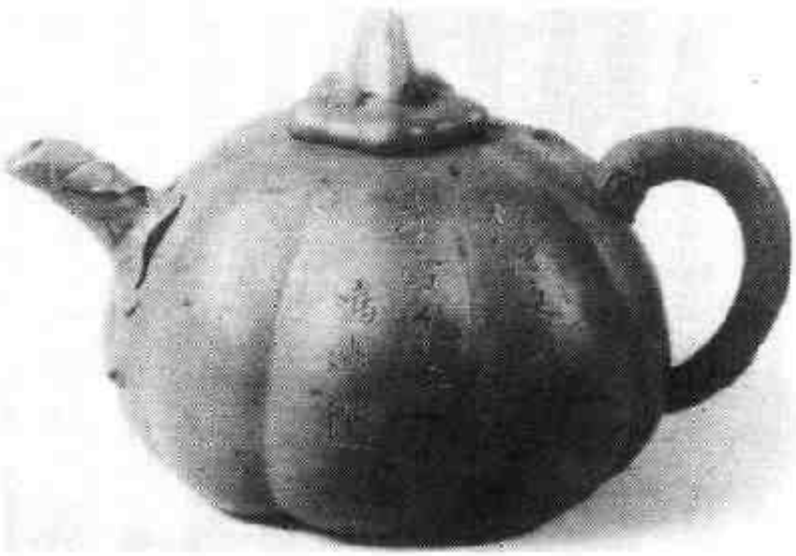


图 14－4　清·陈鸣远南瓜形壶

康熙雍正年间，紫砂工艺高手惠孟臣也颇有名气，出手不凡。天津市艺术博物馆藏惠孟臣“圆式砂壶”（图 14－5），通高 8.5 厘

米，腹高 6 厘米，嘴长 4.5 厘米，素面呈深褐色，两铜质绞蛇成提梁，壶体扁圆中间出锐棱。壶底刻阴文“秋水明月天一长”，署“孟臣”款。惠孟臣所制砂壶造型简练典雅，署款也不俗。

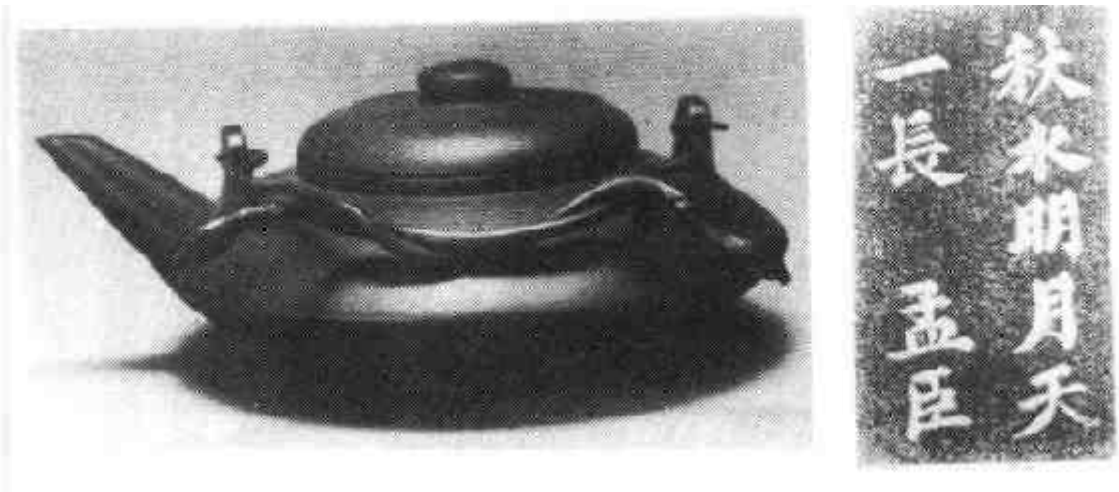


图 14－5　清·惠孟臣圆式砂壶及壶底拓片

陈鸣远之后紫砂工艺名家陈鸿寿，生于清乾隆三十三年(1768年)，卒于道光二年(1822 年)，浙江钱塘人，号曼生，精于诗书画篆刻，与黄易、奚冈、赵之琛等称“西冷八家”，曾任三年宜兴县宰，迷恋紫砂远胜于玩赏，参与设计制作，曾手绘十八壶式，请杨彭年等制壶，壶鋬下有“彭年”印章，壶底多钤“阿曼陀室”铭款印，他们的作品号称“曼生壶”，壶身取平面便于镌刻书画铭款，制作曼生壶的还有杨彭年之弟杨宝年、之妹杨凤年。杨凤年是历来公认的最有名望的制作紫砂壶的女艺人，所制砂壶雅致玲珑，不用模子而随意捏成，艺林视为珍品。此外还见过“少山”、“万泉”、“竹溪”等铭款。曼生壶简练面典雅，其造型多取材于诸如古井、竹节、斗笠、匏瓜……，寄托了文人的情趣，简洁单纯。为曼生壶上题诗的还有其幕中好友江听香、郭频迦、高爽泉、查梅史等人。典雅的诗句、隽秀的书法、古朴的造型、高超的功力使曼生壶身价倍增，历来为世人珍藏世袭，令人爱不释手。在紫砂壶上题刻始于陈曼生，开创了新局面面沿袭至今，甚至在紫砂艺人中出现了专司刻字的分工。清代评论家寂园叟的《陶雅》在说到阳羡壶以时大彬、李仲芳、徐友泉……

为最著之后，评价“若陈曼生者，本朝一人而已”。对紫砂工艺贡献之大有目共睹。曼生壶传世作品不多，李景康和张虹在《阳羡砂壶考》中曾著录的一件壶腹上镌“曼公督造茗壶第四千六百十四，为龢泉清玩”十八字，上海博物馆藏。据考证，有些曼生壶上有其它工匠铭款，可见并非都出于杨氏兄妹之手，真正的曼生壶是比较少的。天津市艺术博物馆所藏《陈曼生砂壶》(图 14－6)通高 10.5 厘



图 14－6　清·陈曼生砂壶及壶身拓片

米，腹高 6.5 厘米，嘴长 3 厘米，壶体洒冷金斑，壶腹阴刻行书“为惠施、为张苍、取满腹无湖江”。署“曼生”铭款，錾下有“彭年”款，壶底钤“阿曼陀室”款。壶体造型新颖，壶流直而短，盖有套环纽，也谓之稀世之珍。此外还有“曼生紫砂扁圆壶”通高 5.5 厘米，腹高 3 厘米，嘴长 2 厘米，素而呈朱砂紫色，壶体为扁圆型，底三足，壶腹阴刻行书“水味甘，茶味苦，养生方，胜钟乳。曼翁为澜之甥铭”。錾下有阳文“彭年”方印，壶底有“阿曼陀室”方印。同前所述“砂壶”共为

曼生壶典型器物，较为少见。陈曼生刻诗的方法是在泥坯半干时镌刻，故有“字依壶传、壶随字贵”之说，陈曼生和杨彭年配合默契制壶，可谓珠联璧合，一儒一工联袂制壶，各施所长，乃具名师名匠相得益彰而流芳百世，是紫砂工艺史辉煌的一页。文人士大夫收藏家参与紫砂器的设计制作始于明末，项元汴、赵宧光、董其昌、陈继儒、宋犖等人都乐于此道，清乾嘉时期及其以后时代更加引人注目。将紫砂茗壶与诗书画印相结合的风气，经陈曼生之手开拓，其贡献为他人所无法与之相比，杨彭年的贡献也随之载入紫砂工艺史册。杨彭年不仅与陈曼生合作，也曾与其它名家合作制壶。天津市艺术博物馆所藏“寒玉壶”（图 14－7）为杨彭年与钱杜联袂之精

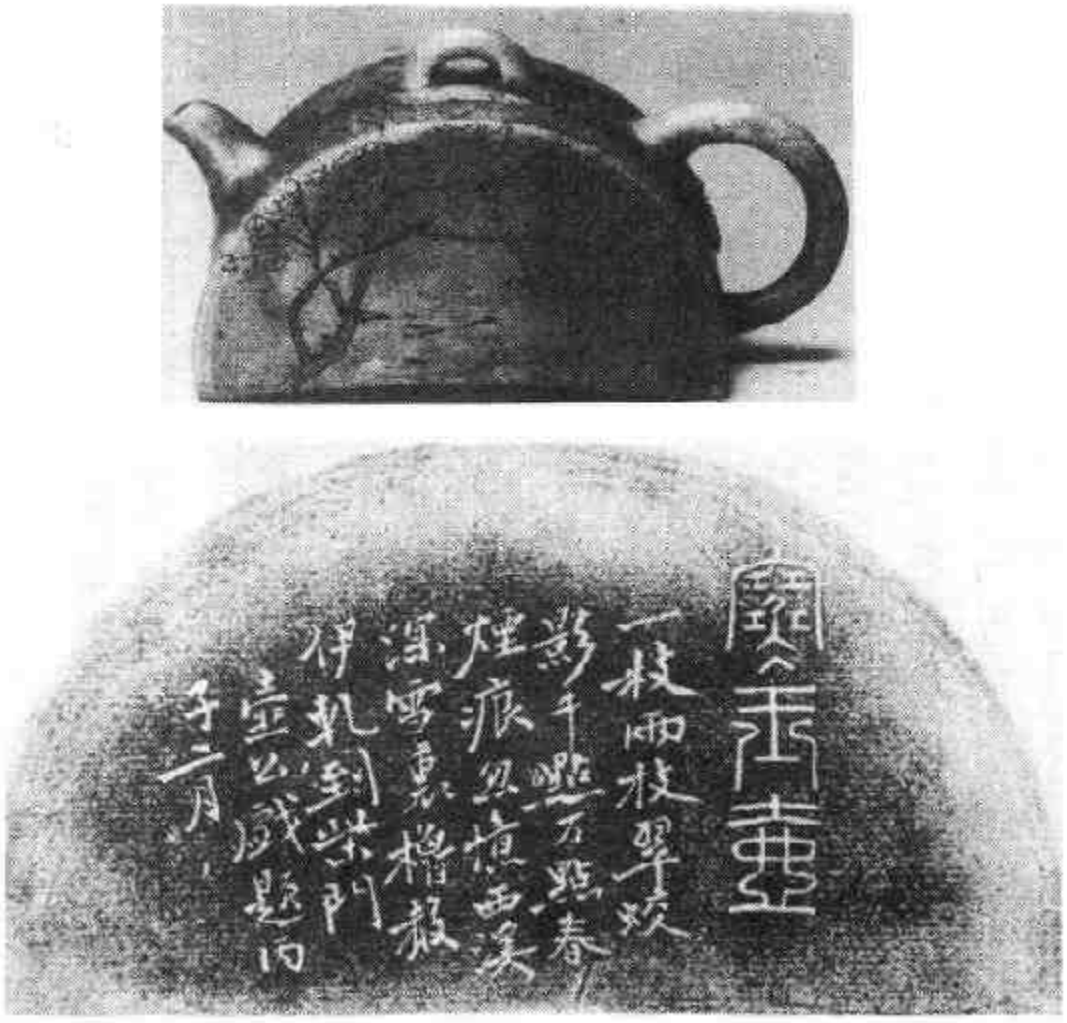


图 14－7　清寒玉壶及壶身拓片

品。寒玉者，取自唐诗《芙蓉楼辛渐》："寒雨连江夜入吴，平明送客楚山孤，洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶"。喻指心地纯净高尚洁白，超脱不俗。壶通高 8.8 厘米，腹高 6.5 厘米，嘴长 2 厘米，半圆式平底，壶体呈榴皮色，腹刻一株梅花，右下阴文刻"叔美为昙如作"，另一面刻行书"寒玉壶"："一枝两枝翠蛟影，千点万点春烟痕，忽忆西溪深雪里，橹声伊轧到柴门"，"壶公戏题丙子二月"。鉴下有"彭年"方印款。钱杜字叔美，清代著名画家，擅画人物、仕女、山水，工诗。丙子是嘉庆二十一年(1816 年)，该壶物尽其美，诗画融情，犹如锦上添花，有不可多得之妙。

清代道光、咸丰年间的紫砂高手邵大亨也颇具实力，有关文献记载他甚少，传世品也极少，首创的"鱼化龙壶"已成国内孤品(图 14－8)。该壶通高 9.3 厘米，口径 7.5 厘米，选泥精细；泥色极为纯正。通身作海水波浪状，线条流利，简洁明快。鱼龙吐珠，神韵生动。壶盖上的龙首伸缩自如，配以龙尾执柄，浑成一体，格律谨严。巧思出群而格调高雅。盖内钤阳文楷书"大亨"瓜子形印。诚可与曼生壶相提并论。确非一般陶工可比，对后世有相当影响。

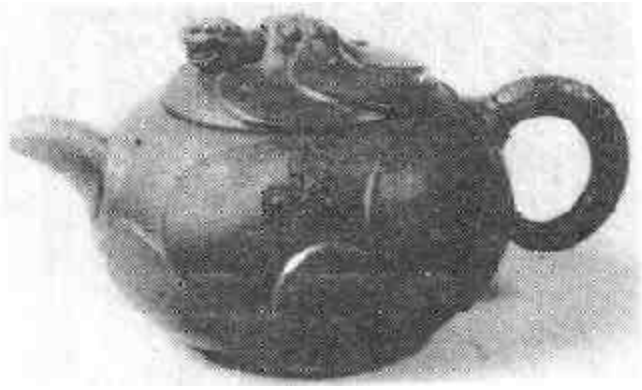


图 14－8　清鱼化龙壶

至清末同治年间，吴大澂对紫砂工艺发展也有一定的影响。天津市艺术博物馆所藏"愙斋款三足圆壶"(图 14－9)，通高 15.5 厘米，腹高 10.5 厘米，嘴长 2.5 厘米，足高 4.5 厘米。通体点冷金色，造型本于商青铜盉，壶腹阴刻"兰圃仁兄大人正"，"敲冰煮茗"，署"竹溪"款(吴月亭字竹溪，清嘉庆、道光年间人，善于工刻，为杨彭

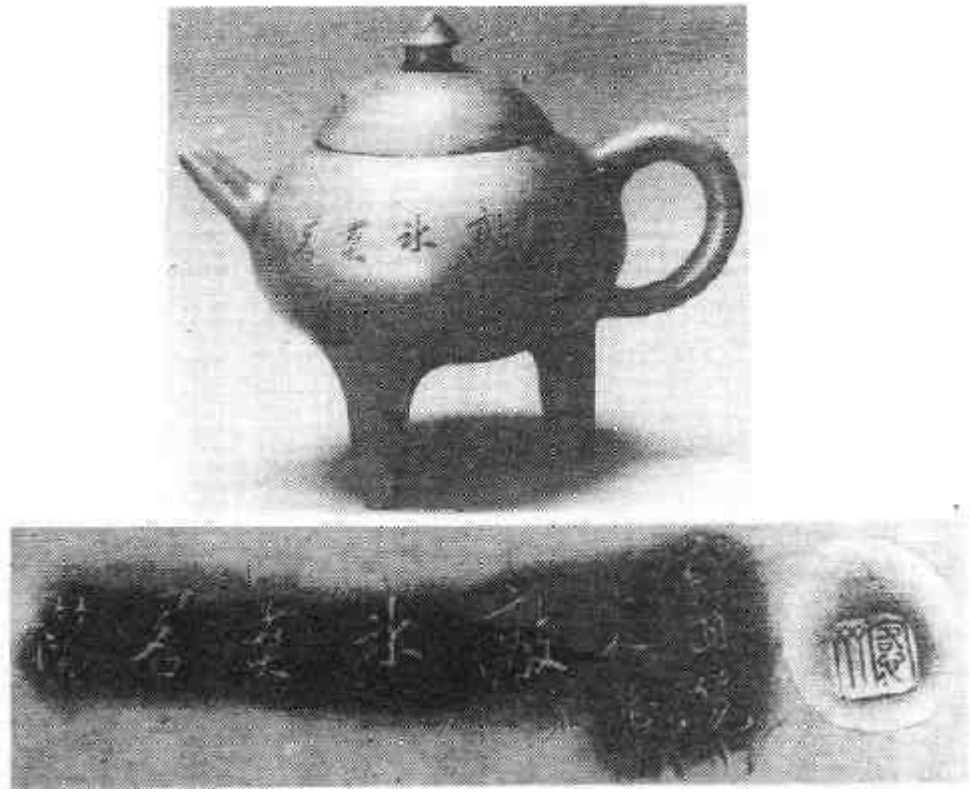


图 14－9　清・意斋款三足圆壶及壶身拓片

年弟子)。盖内钤阳文“金培”方印,壶底有阳文铁线篆书“意斋”印款。“意斋”乃是吴大澂字号,同治年间翰林,著名金石收藏家。此物造型古朴,是一件精巧而不失古意的佳作。吴大澂热心于紫砂工艺,不仅与竹溪合作,其他如黄玉麟、俞国良等工匠都曾为他制壶,如“黄玉麟提梁卣”(图 14－10),通高 18.8 厘米,卣身形似汤婆,泥色暗红,满布金黄斑

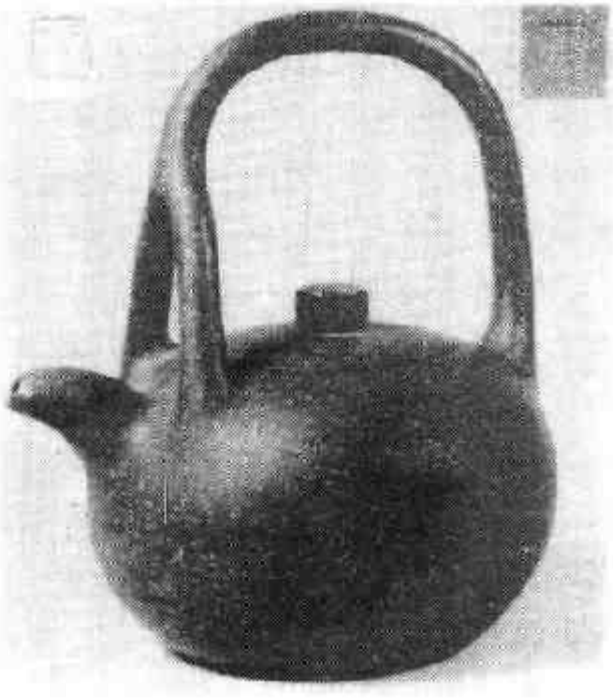


图 14－10　清・黄玉麟制提梁壶

点如桂花，俗称“桂花砂”，造型浑厚，色泽莹雅，盖内钤有椭圆形阳文楷书小印“玉麟”，底钤阳文篆书方印“意斋”，其制壶精心构思，很少出手，除非穷到不得已时，故传世器物不多见。

纵观紫砂工艺的发展，不难看出自明代中期至清代末期几百年好手如林，名家迭出，不断地刻意创新，使紫砂工艺异彩纷呈，传世佳作，出土精品的涌现，不断地加深人们对紫砂工艺的认识，使之研究更上一层楼，相信不久的将来，有关紫砂工艺史上难解之谜也会随着人们认识的更加深刻而迎刃而解了。

第二节　紫砂器鉴赏

由于紫砂器物有着很高的历史价值和艺术价值，既博得了世人的珍爱，也引发了一些人异想天开，进行仿造，以假乱真，形成赝品充斥的混乱局面。鉴定真伪成为历代文人研究的重要课题，办法有多种多样，出土紫砂器物则起了举足轻重的标尺作用。如明末清初之际的紫砂工艺器物名家时大彬作品就有出土记载而被认定为真品。福建漳浦的卢维祯，明嘉靖二十二年(1543 年)生，万历三十八年(1601 年)卒，在其墓出土的紫砂圆壶，底部就有“时大彬制”铭款；明崇祯二年(1629 年)无锡县甘露乡华涵葬墓中就出土了“大彬”款三足圆壶……这些器物是时大彬作品的标准件，是他艺术上登峰造极时期的作品，可以对其它被认为有可能是时大彬的作品对照进行鉴定。出土器物不仅有鉴定主要依据的作用，还有不容忽视的重要第一手资料作用，如上海县出土的“曼生壶”盖内钤阳文篆书“万泉”印，可与传世其它刻有“万泉”铭款器物进行对照比较，以判断真伪，也能对“曼生壶”作者状况进行分析了解，从而能更深刻地认识其艺术特色。出土紫砂器物相继问世，对鉴定真伪有很大的借鉴价值，具有权威性。可见出土紫砂器物的鉴定效应是有充分依据的。

宜兴紫砂器物由于物尽天华，备受世人青睐，文人雅士不仅参与设计制作，还以其独到而精辟的见解，精湛的笔法著书立说，将紫砂工艺不同时期不同风格的作品及名家介绍给社会，以飨读者。这些著述中所及茗壶有的已难觅到，有的见到也很难断其真伪。如无出土器物可佐证，那有关文献论述也可辅助鉴定，可与出土文物鉴定价值相媲美。如天津市艺术博物馆藏陈鸣远"天鸡壶"就与吴骞《阳羡名陶录》中所述完全吻合，从而印证了"天鸡壶"是罕见的精品，从默默无闻一跃成为海内外知名的茗壶，身价陡增而为世人所瞩目。明供春"六瓣圆囊壶"底部有"大明正德八年供春"两竹楷书铭款，而另一件"树瘿壶"把下刻"供春"二字，不符合文献所载供春器作特点，似难断其为真品，可见文献所及的重要性。可以说文献依据同样也有区分真伪的价值。

紫砂工艺历经千年，有实物可考证的也有四百多年。在这漫长岁月中，既有精品给人以美的享受，也有赝品给人以假乱真的麻烦，故鉴别真伪的工作也在不断地向纵深发展，除出土文物和文献资料可借鉴为鉴定手段外，还有器物本身也可作为鉴定真伪的手段。一件精品精于质地、造型、色泽、铭款……都能与时代标准器相吻合，而赝品则相形见绌，与真品相比自然漏洞百出，只要认真掌握了真品的"真"经，赝品就易被识破而难立足于社会。

紫砂器物成型方法主要是手工捏成，此法盛行于明代至清代康熙年间，在嘉庆、道光年间，经陈曼生提倡又盛行起来，但雍正、乾隆时期就出现了大量印模制品。对此，李景康、张虹在《阳羡砂壶图考》中说："就印模与捏造而论，印模之法易精，在工上为进步；捏造之法难精，在技能为绝诣。故印模之法易于仿行，捏造之法则庸工不易措手也，名家之壶多以捏造见长，坐是故耳"。说明捏造法难以作假。捏造法为名家常用的手法，如明代正德年间制壶大师供春所制之壶表面指螺纹隐约可见，正因如此，手工捏制的赝品比印模之法少得多，这是值得注意的。

紫砂器物质地随着其工艺的发展，也经历了由粗至细的过程。

1976 年宜兴丁蜀镇羊角山发现的早期紫砂残片，其泥质粗糙，有明显的火疵，明代嘉靖年间南京马家山吴经墓出土的“提梁壶”质地较羊角山残片细些，可壶面还粘附着“缸坛釉泪”，此壶对鉴定供春时代的紫砂器有着重大的资料作用。明末清初，紫砂器物质地细腻，外观趋向平滑。质地粗与细为后人断代提供了认识。

紫砂工艺造型繁多，以茶壶类为大宗，依次为花盆类，罐类和其它类。从实物看，壶类自明中期以来就已盛行，绵延不绝，可谓源远流长。明代壶多为素面，且多大壶，供春就以制大壶而闻名于世，此风沿袭至明末清初，一代名师时大彬最初也作大壶，后经文人晓以茶道理论，才一反常态改制小壶，大壶遂不多见。虽然如此，大壶还偶然可见，而小壶则经久不衰，有的甚至小到袖珍境地。如清“茗壶小品三件套”(图 14－11)：左，通高 2.5 厘米，白砂，稳重素雅，壶盖唇外有“大亨”楷书划款；中，通高 2.6 厘米，紫砂，小巧透剔，壶底有“逸公”行书划款；右，通高 1.9 厘米，紫砂，妍媚玲珑，底钤阳文楷书“锦春”小印。虽为小品，可以小比大，倾注流畅，为高手所戏作，实乃罕见。可见壶的大与小也可作为断代的办法，虽然不是绝对的，但参考性很强。名手时大彬制壶工艺精湛而出手不凡，手执壶盖壶身也随之而起，成为独特风格，可与被认为是时大彬作品比较，自然经纬分明。陈鸣远不仅制壶，还有雅玩小品不下几十种之多，在他之前未发现过此类实物和文献记载，可见雅玩小品上限也只能是雍正、乾隆时期，不能再早了，而雅玩小品造型别致华美，非一般人能力所及，故此类赝品不多，也易于识别。陈曼生制壶多为平面，便于文人镌刻书画，使壶体竞相生辉，这对断代有所帮助。

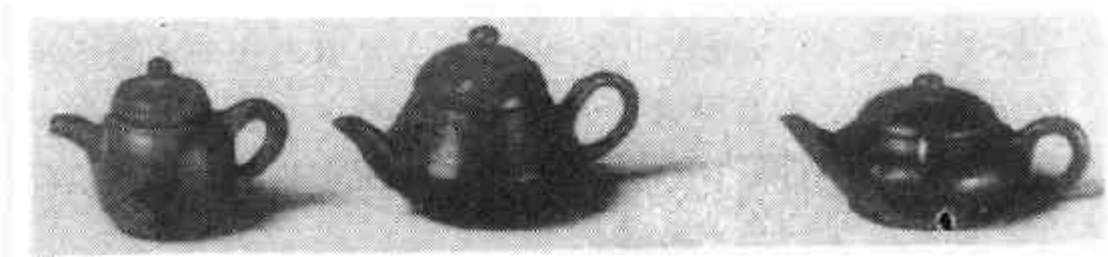


图 14－11　清茗壶小品三件套

壶式在明代较为单一，明末清初已呈千姿百态之姹紫千红格局。诸如：圆形、方型、菱形、葵花型……；直接取材于自然界的瓜果、花木、虫鱼鸟兽……；局部装饰竹节、松鼠……；受生活中实物影响诸如斗方、玉笠……；借鉴古代文物如簋、鼎、瓦当……，造型不一而足。就制壶名家而言，还是各有特色，各以各司其长而著称，如赵良多制作提梁式壶，董翰始创葵花式壶、陈鸣远善作瓜果式茶具、邵大亨首创鱼化龙壶……。仿制名家壶式已司空见惯，但要仿制逼真，又冠以原作者署名，确非易事，与真品相比也就原形毕露了，关键在于仿造只是形似而神不似，且功力远难与原作者可比，故明眼人一识即破。

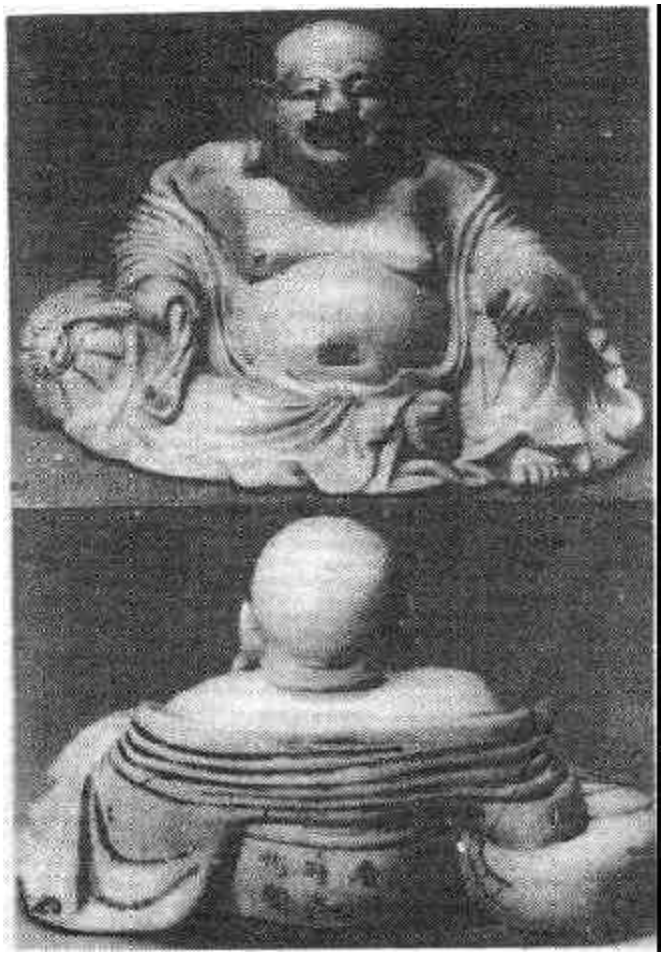


图 14－12　清白砂弥勒座佛

紫砂工艺铭款随着时代推移，变化也很大。明代万历年间，以欧体楷书刻于壶底；明清之际刻名与印章并用；康熙以后刻字减少，壶底用印外，或于盖内、把下盖印。可见不同时期款识特征也有所不同。如卢维祯墓出上的“鼎足盖圆壶”底刻“时大彬制”款识就起笔多处圆折，显而易见为欧体楷书，是明代万历年间通行模式。有实物又有铭款的紫砂器最早出现于明末，与之相比，淮安市博物馆藏的“清扁壶”中部刻阴文楷书“大彬”二字，与真品比之，在起笔收笔处运刀不够利

索，略显滞软，据此可断为仿品，但在仿品中也不失为佳作。天津市艺术博物馆藏“白砂弥勒座佛”（图 14－12）后刻“丁酉春时大彬塑”楷书款，其字体运笔与真品有几处不同，被认为是赝品，但该佛因其造型优美、且为清代仿制，仍有一定的艺术收藏价值。故可以说铭款对比也是鉴定的重要参考。

陈曼生壶底部刻“阿曼陀室”款，是曼生壶重要标志，“阿曼陀室”是陈曼生斋号，曼生壶多有此印记，是他在清嘉庆二十一年任县宰时使用的。但以此来看真伪也不是绝对的，因其任县宰前曼生壶就没有此印记，卸任后将此印记留给杨彭年等人，故还有此印记壶问世。所以还要结合质地、功力、造型、铭款等因素判别是否符合真品的“真”经，符合则为真，否则为假。

紫砂工艺品色泽也是随着岁月的流逝而有所变化，由单一色向多色泽发展，它可烧成几种颜色，全凭原料呈现的天然色泽，成为紫砂器高雅、质朴的装饰。明中期色调单一，如嘉靖提梁壶面呈栗色略带黄，而时大彬所制紫砂壶原料中含有砾砂，烧成后器身呈现金星点，吴骞《阳羡名陶录》称之为“银星闪点”，皆细土淡墨色，色泽较明中期已有所变化，且“银星闪点”是时大彬壶独到之处，为他人所不及，也是大彬器物鉴定重要手段。到清代色泽多样，且名家运用天然色泽也各有千秋，如清“加彩壶”（图 14－13），通高 8



图 14－13　清加彩壶

厘米，周身以深浅蓝珐琅彩满绘花纹带，盖上绘花卉如意纹，壶口下部一圈回纹，外呈如意纹，腹中部绘一圈花卉卷草纹，近底部绘变形莲瓣纹，与紫砂胎本色对比强烈又表现和谐，是加彩紫砂壶上乘之作。虽不多见，也绝非仅此，花纹色泽有一定的鉴定参考性。仅凭色泽看真伪似嫌不足，不能一荣皆荣、一败皆败，还要与其它因素综合平衡，才能得出正确的结论。

总之，紫砂器物鉴别真伪确非易事，要从质地、造型、铭款、色泽、出土器物，文献记载等多方面考察，才能去伪存真，去粗取精，只要掌握"真"经并能举一反三，把握就大多了。

第十五章　雕漆鉴赏

漆器，是中国传统工艺美术品。据史书记载，早在尧舜时期人们就开始使用漆器。在浙江余姚河姆渡遗址中出土一件瓜棱状木碗，外表涂有薄层朱红涂料，经鉴定为生漆，这是我国迄今发现的最早的漆器，距今已有七千余年的历史。漆器的种类很多，约一百多个品种，其中最具艺术特色的莫过于雕漆。

雕漆是一种工艺技法，是在堆起的平面漆胎剔刻花纹。具体制法是在胎骨上髹涂生漆，少则几十层，多则一、二百层，而后在髹好的漆面上雕刻花纹，由于雕刻的是漆，故称之为雕漆。雕漆的纹饰皆凸起于表面，精美华丽而富有庄重感。

雕漆的品种很多，根据漆色分为剔红、剔黄、剔黑、剔绿、剔彩、剔犀等。其中剔犀（即为剔犀皮的省略语）制作技法非常精巧，它是将几种不同颜色的漆逐层相间，髹涂于胎骨上，积累到一定厚度再施以雕刻，刀锋中显露出薄厚相间、富有规律性的不同色彩的漆层。如剔红色花纹，周围显露着黑色线条；剔黑色或紫色图案，四周环绕着红色线纹。剔犀的纹饰多为云钩纹、回纹、卷草纹，纹饰回旋蜿转，刀工圆润清顿，不露刻痕。由于剔犀纹饰大都呈现出有规律性的云形图案，因而有人又称之为“云雕”。剔彩是在漆胎上用不同颜色的漆分层髹涂，每层若干道，使各色漆皆有相当的厚度，当纹饰需要某种颜色时，剔去其上面的漆层，在颜色所需的漆层上剔刻

花纹，使器物呈现出多彩灿烂的效果。从现存的实物来看，雕漆中剔红品种最多，其余较为少见。

第一节　明代以前的雕漆

在漆器上刻划纹饰起源于战国。湖南长沙战国时代楚墓出土的漆器中，某些器物通体纹饰针刻而成，优美的图案以针刻的技法



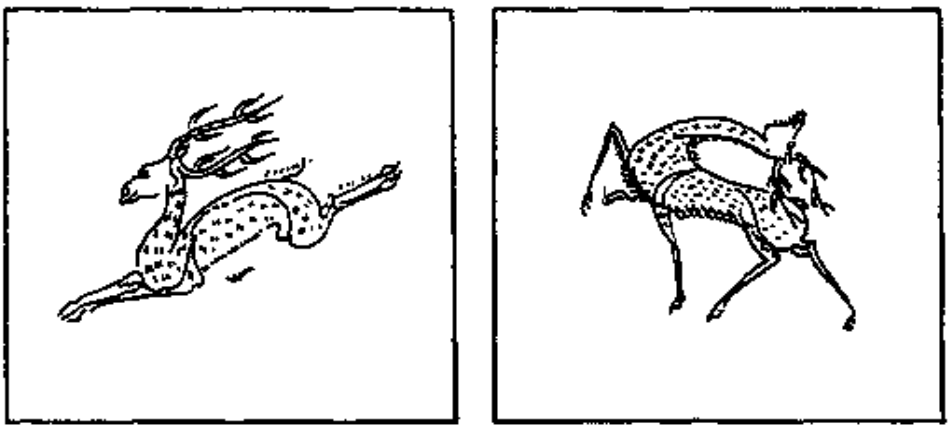


图 15－1

充分表现出来(图 15－1)。针刻法在汉代也非常流行,以后逐步演变成后世的雕漆。

雕漆艺术起始于唐代。据史料记载,唐代雕漆涂漆不厚,雕花不深,花纹浮在漆上。其技法有平锦朱色(即锦地与花纹平齐)与陷地黄锦(即锦地低于花纹),刀法快利,雕法古拙可爱。然目前国内没有实物加以验证。

宋代雕漆工艺较唐代有很大发展,器物涂漆厚至数十层,颜色鲜亮,色泽光润,刀法圆熟,藏锋不露,雕刻纹饰有山水、楼阁、人物、鸟兽,一眼望去,俨若图画一般。如这件桂花纹剔红盒(图 15－2),漆质坚厚,光莹艳丽,盒盖面上雕刻一支桂花,桂花下雕刻精致的锦纹,盒墙雕斜回纹,纹饰舒展有致,从叶脉的剔法上可以看出沉稳的刀锋与流畅的功力。盒内及盒底髹黑漆,底有"墨林祕玩"印款。此外在日本藏有数件宋代雕漆,其中剔黑婴戏图盘,花纹镂雕较浅,整个圆盘高低一致,颇似唐代的平锦朱色,整个圆盘风格与后世大不相同。

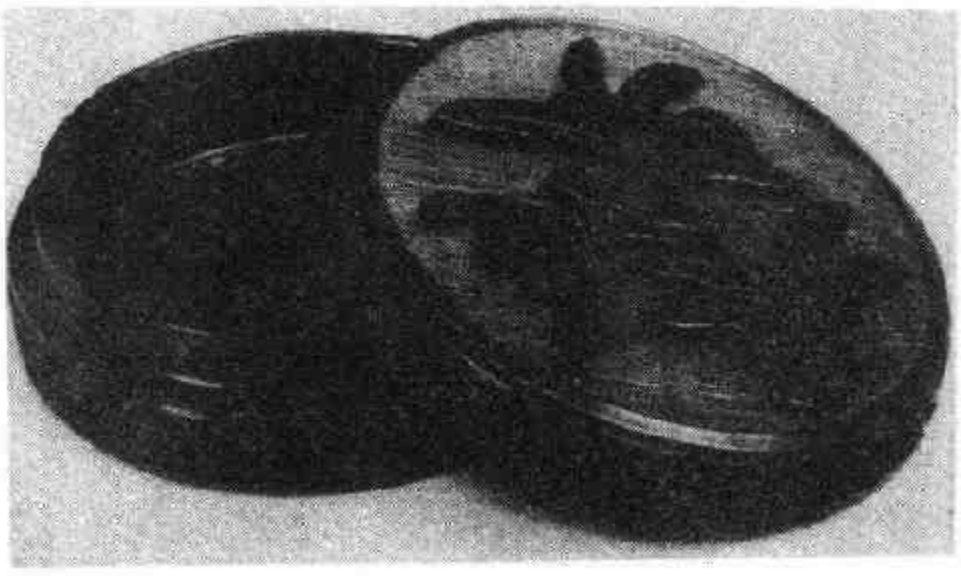


图 15－2　宋桂花纹剔红盒

除剔红器外,剔犀器物在宋代墓中大量出土。江苏沙州出土的

银里剔犀碗，银碗为胎，外层剔犀，紫面，红、黄、紫三色相间，通体云钩纹，刀口浅面圆。江苏武进出土的南宋剔犀执镜盒（图 15-3），木胎，整个盒身剔刻云纹图案。盒以褐色漆为地，以朱、黄、黑三色相间髹涂，漆层较厚，约几十层，刀口圆熟，可谓一件佳作。此外山西大同出土的一件宋代剔犀奁制作水平也很高。从这些出土物看，剔犀在宋代已发展至成熟阶段。从器型上说，有奁、盒、碗、扇柄等，均为一些小件器物；胎骨有木胎、银胎、夹纻胎（在织物胎上髹漆），宫廷内还有以黄金为胎。髹漆层数不等，无论薄厚都很均匀。其纹饰有香草纹、云头纹等，走势委婉生动，用刀无论深浅，皆见功力，刀口搓磨光洁圆润，作品精美雅致。

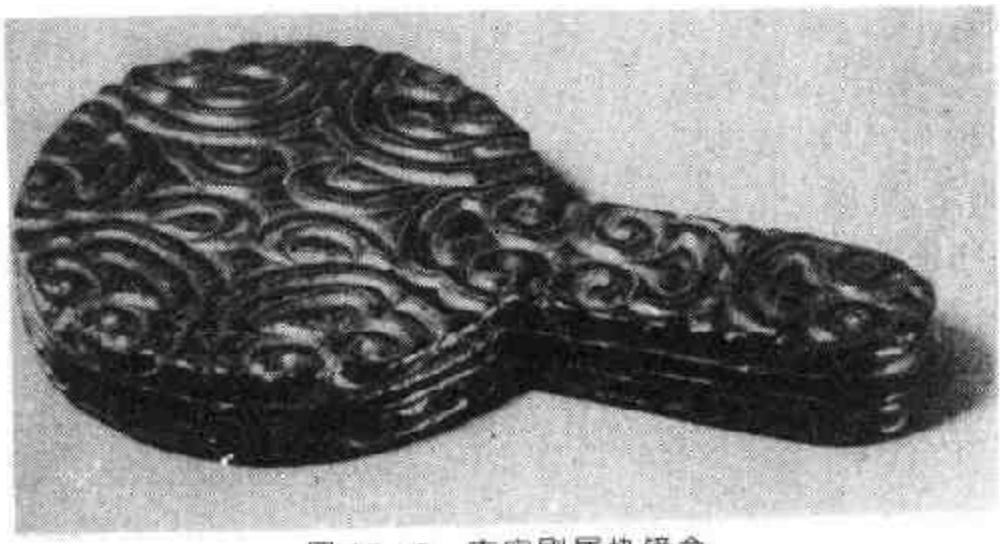


图 15-3　南宋剔犀执镜盒

剔彩器在宋代出现。据史料记载，宋代曾有五色漆胎，雕刻深浅随地子不同呈现出不同颜色，如红花绿叶、黄心黑石之类，夺目可观，但目前没有实物加以验证。

元代雕漆在中国雕漆工艺史上占有重要地位。与前代有所不同的是，元代出现一批擅长雕漆的工匠艺师，他们技艺精湛，达到了登峰造极的地步。

元代最著名的工艺匠师首推张成与杨茂。二人俱为浙江嘉兴人，为元代技擅一时的雕漆名家。所制剔红漆器，题材广泛，刀工圆浑而无锋芒。如元剔红栀子花纹盘（图 15-4），圆形带圈足，在黄

色漆地上髹朱漆约百道左右，色泽温润。圆盘正中雕刻一朵盛开的栀子花，四周衬托着茂盛的花蕾和枝叶。花瓣及叶片翻卷自然，线条生动活泼。仔细观察，纹饰打磨得非常圆润光滑，不露一丝雕痕。盘背面雕刻蔓草纹，圈足内髹褐色漆，左侧边沿处针刻细款“张成造”。张成的另一件作品“剔红观瀑图”圆盒，质地光滑，表面为朱红罩漆堆起，漆层近百余道，颜色呈深枣红色。盒面雕刻一老人在大树下观瀑布，身后两童子侍立相随，树石耸立，水波荡漾（有几处微裂）；圆盒侧面雕刻整齐的回纹。盒内及底部髹赭黑色漆。盒底左侧边缘处针刻细款“张成造”。



图 15－4　元剔红栀子花纹盘

杨茂的作品有花卉纹剔红尊。短颈、硕腹，器外及颈内均髹红漆，约五十层左右。肩部饰弦纹一周，通身雕刻写生花卉，有秋葵、山茶、牡丹、桃花、栀子花、菊花、百合等，娇嫩淡雅，有着一种自然脱俗之美。从刀工上看雕刻精细，磨工圆润藏锋不露。纹饰空处露出黄色素地，器里及圈足髹黑色光漆，底足靠左边位置上针书细款“杨茂

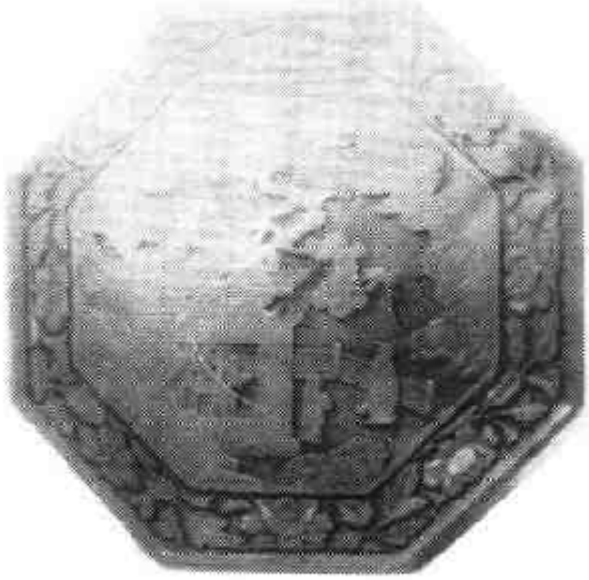


图 15－5　元·“杨茂造”剔红山水人物八方盘

造”，底足内布满牛毛断纹。另一件杨茂制品为剔红山水人物八方盘(图 15－5)。盘心雕亭阁古松，一老人眺望山间瀑布，身后侍立二童子。天、地、水以三种不同形式的锦纹表现出来，景物层次分明布局统一和谐。盘内边缘与背面雕有牡丹花、茶花、菊花等花纹，底足内褐黄色漆，针刻“杨茂造”三字款。据史料记载，张成与杨茂制品“朱薄而不坚者多”。然从现存实物来看，二人的制品略有区别，杨茂的制品髹漆较薄；张成的制品髹漆较厚。在表现山水人物的题材上，张成以近景为主，突出表现人物的表情；杨茂的作品景物深远，画面辽阔，着重突出全景。二人制品的底部皆有断裂的牛毛纹。

除剔红外，元代剔犀制品也非常精美。典型代表作为“张成造”云纹剔犀盒(图 15－6)圆形木胎，正、侧两面以黑漆髹饰约一百多道，中间加有朱漆三层，刀口中呈现出三道红线，极为美观。盖面与盒身满雕如意云纹，纹饰圆润肥壮。器底光素，漆呈紫黑色，有数道较长的牛毛断纹，左侧边缘有针刻极细的“张成造”三字。此盒堆漆肥厚，较宋、明两代的剔犀丰腴，刻工圆润深峻，刀口深达近 1 厘米，漆光光滑照人，器型古朴，为元代剔犀的佳作。

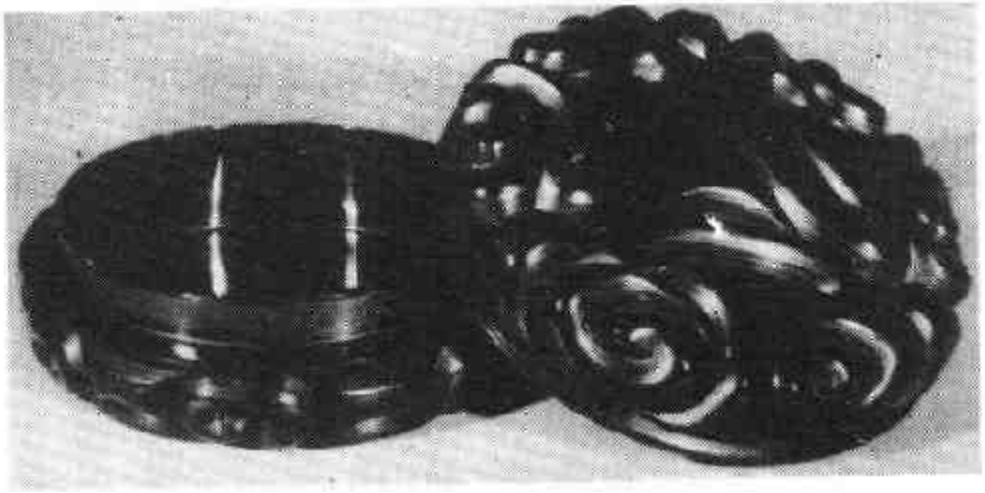


图 15－6　元·“张造成”云纹剔犀盒

从张成、杨茂的作品可以看出，元代作品的图案纹饰较宋代写实风格有很大变化，表现为方法呈图案化，有着很强的装饰性。花卉题材的作品与宋代相比，纹饰由舒展趋于繁密，以盛开的大花为

中心，四周衬托着花蕾和枝叶，花纹秀丽典雅，流畅有致。花纹虽满布全器，然布局严谨，疏密均匀，无凌乱之感。花卉下面以黄漆为地，不刻锦纹，这种黄漆素地是元代花卉纹饰的一个特点。以山水人物为题材的作品大多在景物下面，以三种不同的锦纹表现天空、流水、地面。从刻工上看，元代刀法较宋代更加精细，圆润明快，藏锋不露，表现出匠师高超的技艺。器物上的款识皆为针刻。细若毫发，刚健有力，字体大多为行书。

第二节　明代雕漆鉴赏

明代是中国古代雕漆发展的重要历史时期。特别是在明代初年，在北京皇城内的果园厂设立了御用漆器作坊，汇集全国各地的能工巧匠，大量生产雕漆，用以满足宫廷的需要。因而物品制作要求十分严格，作品力求精益求精。根据明代雕漆艺术风格的变化，将其分为早、中、晚三个时期。

一、明代早期的雕漆

明代早期的雕漆以永乐、宣德为代表，它在继承元代雕漆工艺的基础上，不断发展创新，逐步形成古雅朴实的艺术风格。

明代早期雕漆的器型以各式盘、盒为主，间有少量的尊、碗托、桌几等。在工艺制作上，明代早期雕漆髹漆较厚。据史书记载，当时漆器作坊规定了髹漆制度，髹涂三十六遍为足数。有的雕漆作品漆层厚达二百余道，仅花纹层次起伏达三、四层之多。漆色深红，似成熟的枣皮色，光泽温润而柔美。雕工仍保持元代"隐起圆滑"的基本特征，刀法娴熟，不露锋芒，纹饰的边缘打磨的十分光滑，用手抚摸有一种浑圆的感觉。此外在明初的某些剔红藏品中，刀口处有一、两道黑线，且多靠近底层，这是在朱漆的过程中有意加进一两层黑漆。据史书记载，这是各家出品的记号，也是雕刻时掌握尺度的一个标志。

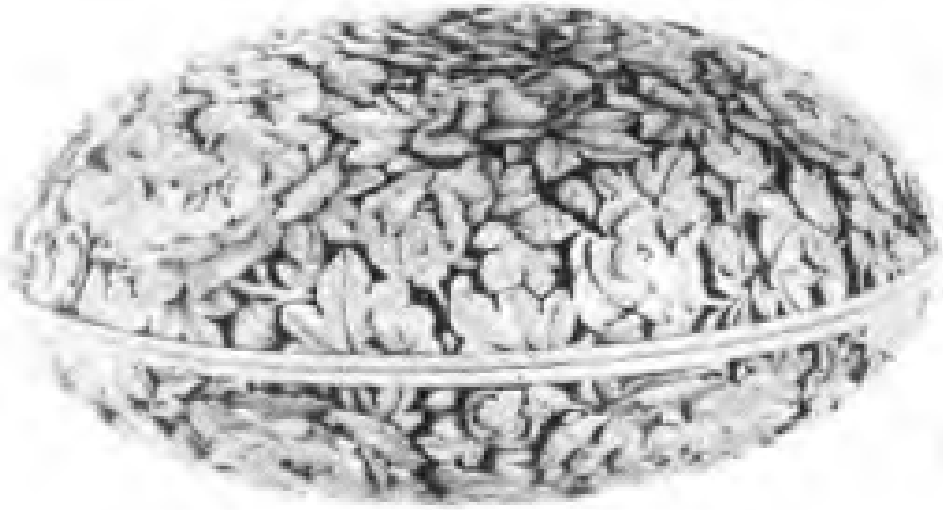


図 15－7　明早期杜円漆盒



図 15－8　明早期雕漆図案

早期的装饰题材大多以花鸟为主，人物与其它则次之。花卉题材的作品有牡丹、秋葵、山茶、栀子花、菊花等。在布局上以整株大朵花为主，周围衬托着数朵小花(图 15－7，15－8)。有的在花丛中穿梭着飞鸟或鸾凤，其形象栩栩如生，充满活力(图 15－9)。花卉禽鸟相互重叠缠绕，密不见地，有的稍露空隙而无处可容锦纹。地色大多为黄色漆，红、黄相配，色彩明快，突出主题。这种“黄漆素地”继承了元代的传统技法，是明代早期花卉纹饰的一个重要特点。



图 15－9　明早期雕漆图案

宣德时期的花卉图案略有变化。纹饰渐疏，大朵花卉为主要图案的作品减少，以朱漆为地，花卉下镌刻锦文的增多，特别是宣德后期，“锦上添花”的风格特点更加明显(图 15－10)。



图 15－10　明宣德雕漆图案

以山水人物为题材的作品，描绘的大多是文人士大夫的闲散生活。有“携琴访友”、“东篱赏菊”、“观瀑”及“垂钓”等。如永乐剔红人物委角盒(图 15－11)。画面雕刻山石翠柏，亭台楼阁，白云碧水；一老者亭内端坐，小童捧物侍立；亭外一书生及童子携琴而来，作访友意。画面着重表现景物与情节内容，充满着文人生活的诗情画意。这些山水人物画的一个特点，是以三种不同的底纹表现天、地、水。其中天纹是以各种不同形式的平行回纹分别组合，由于回纹折线处笔画较多，相交处似空中闪闪的星点，其位置在整个画面的上方；地纹多以方格、斜方格为主，格纹中间带有小花朵；水纹以式样不同，流畅曲折的锦纹组合，给人以流动的感觉，其设置的方位与地纹配合。这几种纹饰的应用增强了画面的立体感，使主题纹饰的表现更加突出。



图 15－11　明永乐剔红人物委角盒

除主纹饰外，明早期器物的边饰图案也非常精美，内容丰富，有花卉、几何纹等(图 15－12)。

除剔红器外，剔彩器艺术有很大发展。故宫博物院藏宣德款剔彩林檎双鹂图捧盒，为目前国内所见年代最早的剔彩器实物。此盒由四种漆色髹成，漆层从上至下为红、绿、黄、红、黄、黑、绿、黄、黑、红、绿、黄、红共十三层。盖面圆光内的红锦地上雕刻有林檎、黄鹂、蝴蝶、花果等。开光外雕刻缠枝花纹，以黄漆为地，不刻锦文。色彩交错相间，绚丽活泼，富于变化。这种分层设色雕刻纹饰的技法，史书谓之“重色雕漆”，俗称“横色”。

明早期雕漆器物的款识别具特色。永乐的款识是在器物底部靠左边的地方针刻“大明永乐年制”楷书细款，直书一行。宣德款识则以刀刻楷书“大明宣德年制”，其位置多置于器底的左侧边缘或

中部，少量的刻在器物表面，款内填金粉，字体颇似于隶书，笔道宽大。

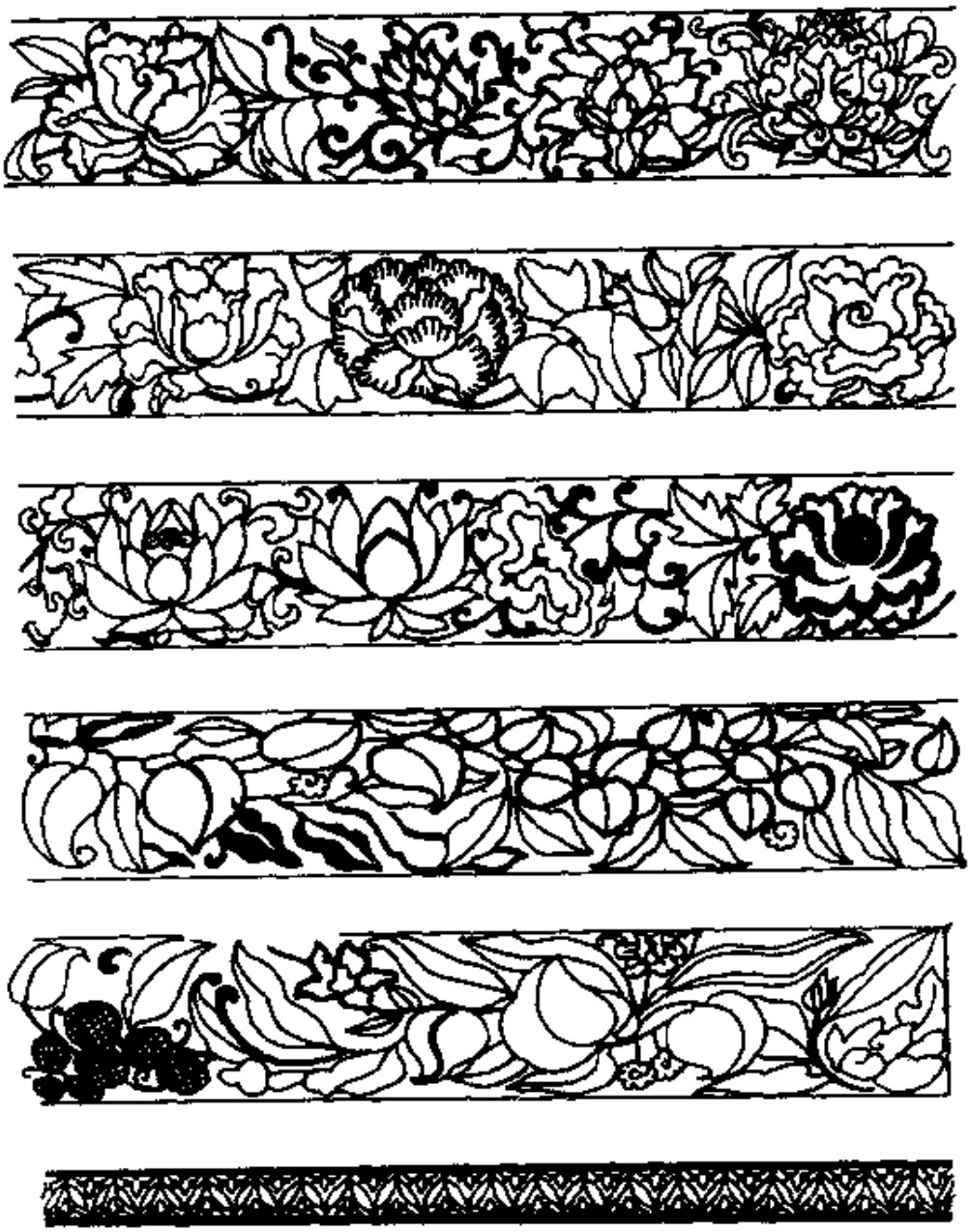


图 15－12　明早期雕漆边饰图案

总之，明代早期的作品，器型古朴幽雅，纹饰富丽堂皇，布局爽朗，虽繁密而不见零乱，图案清新朴实。两个时代某些方面虽有不同，从总体上讲仍属同一艺术风格。

二、明代中期的雕漆

明代中期历经正统、景泰、天顺、成化、弘治、正德六代近百年之久。这个时期由于统治者内部矛盾重重，社会极不稳定，工艺品生产受到影响，雕漆的数量大为减少。其时代风格与早期相比出现很大变化。

这个时期雕漆器物的造型仍以各式盘盒为主，还有梅瓶、宝座、笔筒、高足碗等。在雕刻工艺上虽保留早期传统，然刀法较为琐碎。虽经磨光，不似早期光润圆滑，已隐现出锋棱。某些纹饰的表现不似早期圆润自然，有生硬呆板之感。



图 15－13　明中期雕漆图案

明代中期的装饰题材仍以花鸟和人物为主，与早期相比有很大变化：花卉纹饰不似早期那样枝繁茂密，较为稀疏，且早期那种茁壮肥厚的整株的大朵花减少，折枝花及别致的小朵花较多，花卉纹下雕刻着各种各样的锦纹(图 15－13)。山水人物题材作品多以描绘文人士大夫闲散生活为主。如山水人物圆盒(图 15－14)，雕刻着奇松翠柏，蕉叶怪石，中心有三人饮酒谈道，右下方二人作携琴访友状。从整体看，构图不似永、宣精细，人物比例有些夸张。岳阳楼图盘，雕刻精细，图案严谨，繁而不乱，将岳阳楼那种“波澜不惊，上下天光，一碧万顷，沙鸥翔集，锦鳞游泳，岸芷汀兰，郁郁青青”的优美风光作了真实写照(图 15－15)。它的构图风格宛若绘画中的界画，这种图案在明中期以前很少见到。



图 15－14　明中期山水人物圆盒

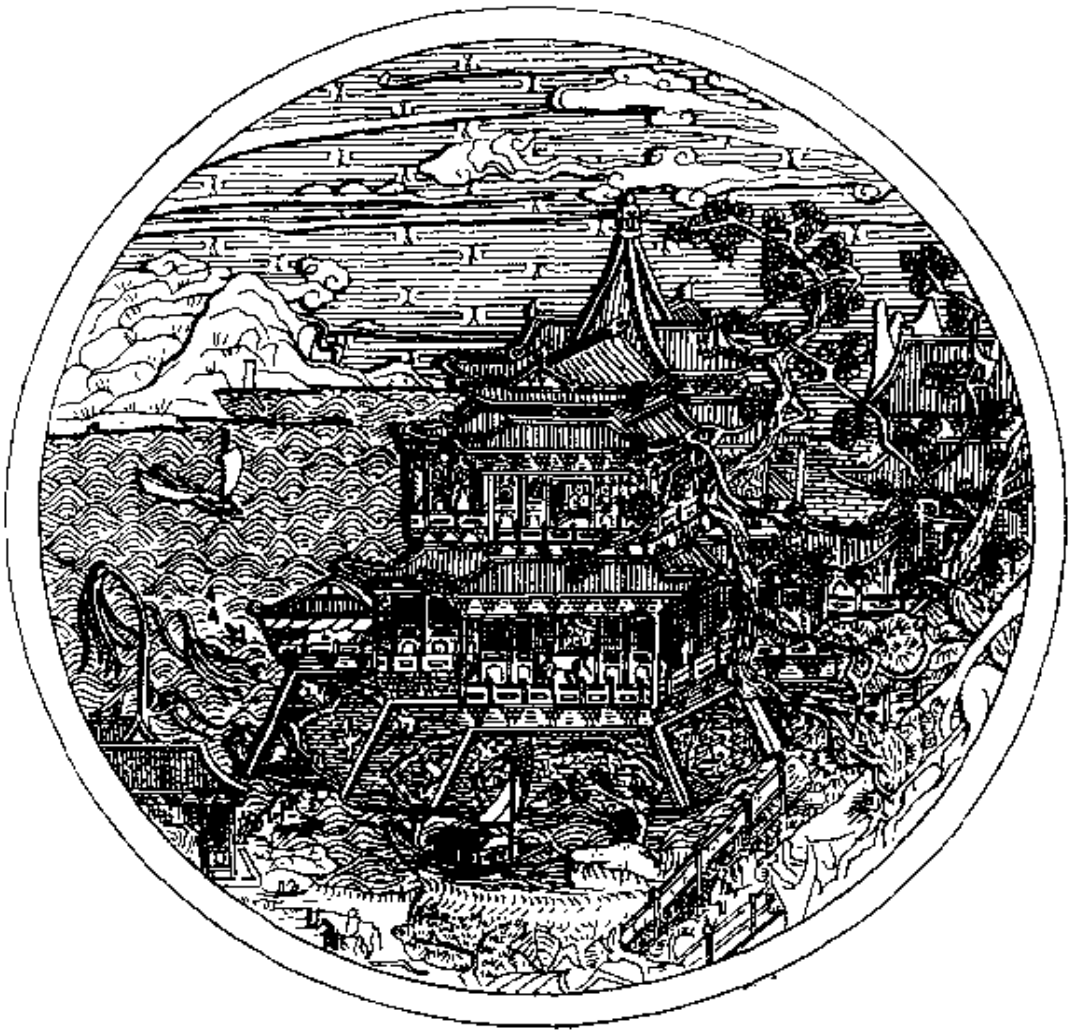


图 15-15　张中期岳阳楼图盘

除剔红外，剔黑器物在明代中期也很多，常以朱漆或黄漆为地刻锦。黑漆为面刻花，器物的口边有的用剔犀方法雕刻云纹，刀口中可见一、两道红漆。

这个时期还出现一种特殊风格的雕漆。器型以圆形盘、平口碗、宽腹盒为主，刀法纤细快利，磨工较差，纹饰棱角清晰；髹漆较薄，漆色红中透浅黄，有的器表涂有一层透明漆。其装饰图案多是一些草虫、蚂蚱、螳螂、蜂、蝶等穿插于花卉丛中，呈飞走跳跃之势。构图粗犷豪放，带有浓厚的民间气息。这类作品被称之为"云雕"。据史料记载，云雕"刻纹拙劣"，"用刀不善藏锋，又不磨熟棱角"。与

官家制品相比，云雕作品粗糙，但由于其质朴豪放，亦不失为民间工艺的代表，其雕刻技法对后世也有很大影响。

明代中期的作品，几乎都没有款识，目前仅知有一件刻有“大明弘治年制”款识的作品已流散到国外。国内所藏这个时期作品皆无年款。这可能与当时统治者变换更替有关。

从明代中期开始，雕漆艺术一改早期那种简练、朴实的风格，逐渐趋向于纤巧细腻。

三、明代晚期的雕漆

从嘉靖开始，社会稳定，经济日趋繁荣，雕漆艺术得到恢复和发展。在继承前代工艺的基础上，逐渐形成自己的风格。

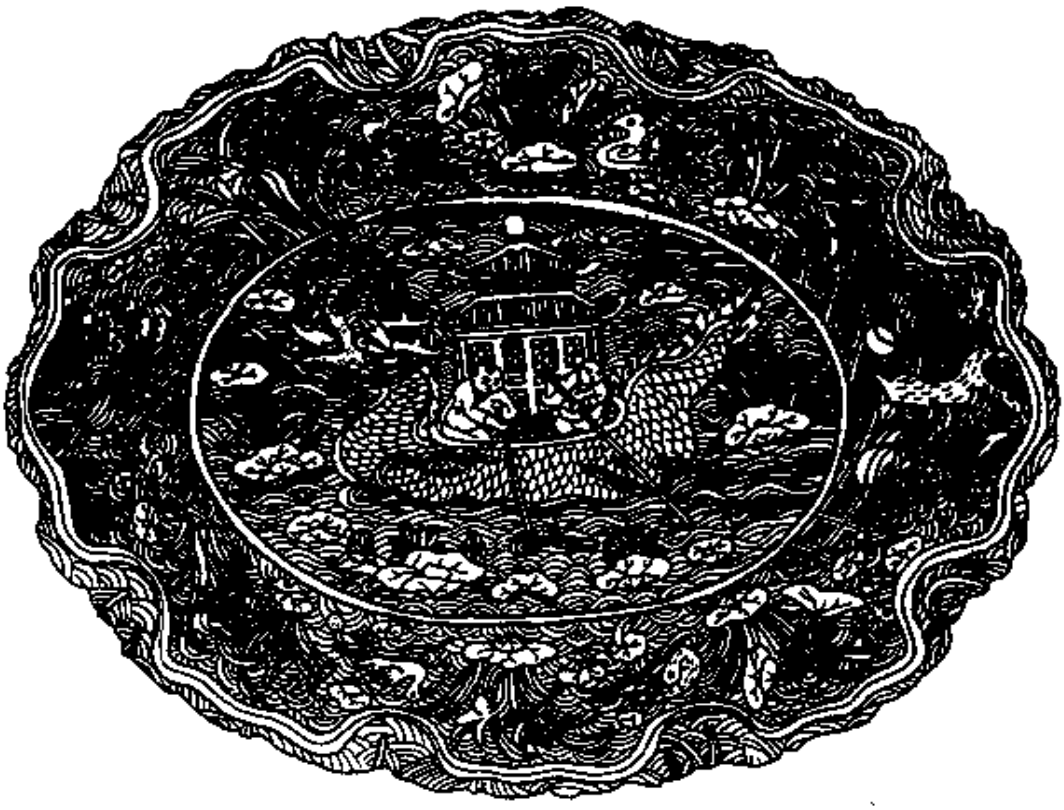


图 15-16　明晚期赛龙舟图案

这个时期器物造型以各式各样的盘、盒为主，还有一些箱子、执壶等，某些器物造型突破陈规，如八方香斗，银锭形盘、盒，均具特色，这些器物造型不见于明代早、中期。家具的形制开始出现。在台北故宫博物院藏有一件高 78 厘米的万历雕漆桌，桌面雕有龙凤

呈祥图案，可能是当时宫中所用的喜器。在制作工艺上，明晚期的作品髹漆有厚有薄，薄者漆层不足三十道，剔红漆呈赭红色。雕工细密，刀法快利，用刀不善藏锋，又不施磨工，纹饰边缘锋棱显露，以手抚之，全无早期那种光滑圆润之感。

在装饰题材上，花卉已不再是主要装饰图案，且早期那种茂密的大花卉图案完全消失，着重表现的是折枝小花和局部的枝干，以锦地衬托，取"锦上添花"之意。除传统内容外，这一时期出现许多新的装饰图案：有以民间生活题材为装饰图案的如"赛龙舟"（图15－16），"渔人得利"，"卖货郎"等。这些图案生动活泼，乡土气息浓郁。从嘉靖开始，道教盛行，统治者祈求长生不老，这种思想意识



图 15－17　明嘉靖剔红殿阁图

反映在工艺品的生产中，有着吉祥寓意的装饰图案广为流行。如嘉靖剔红殿阁图，刀法工整细腻，其风格近似弘治款岳阳楼图盘，然其楼阁周围环绕着松、桃、鹿、鹤、阁顶上方有一变形“寿”字，整个图案取福、寿、禄之意(图 15－17)。嘉靖时期还有一种把吉祥文字巧妙地组织到图案中去，将文字图案化的形式，这是嘉靖朝一种典型的表现形式。如嘉靖款松竹梅纹盒，波涛中耸立三根石柱，分别缠绕着松、竹、梅，盘屈成福、寿、禄三字。其构思巧妙，立意鲜明(图 15－18)。这种表现形式在嘉靖以后的雕漆作品中也极为罕见。随着吉祥图案的盛行，出现了“卐”字锦地纹，意为吉祥万福(图 15－19)。



图 15－18　明嘉靖款松竹梅纹盒

龙，历来是帝王的象征。明代晚期，龙纹成为雕漆的主要图案，

翻腾于波涛海浪之中，姿态威武雄猛。其意在为统治者歌功颂德。这个时期龙的特征大多是猪嘴、象鼻、比目眼、山字眉，鬃发竖立，具有鲜明的时代性。

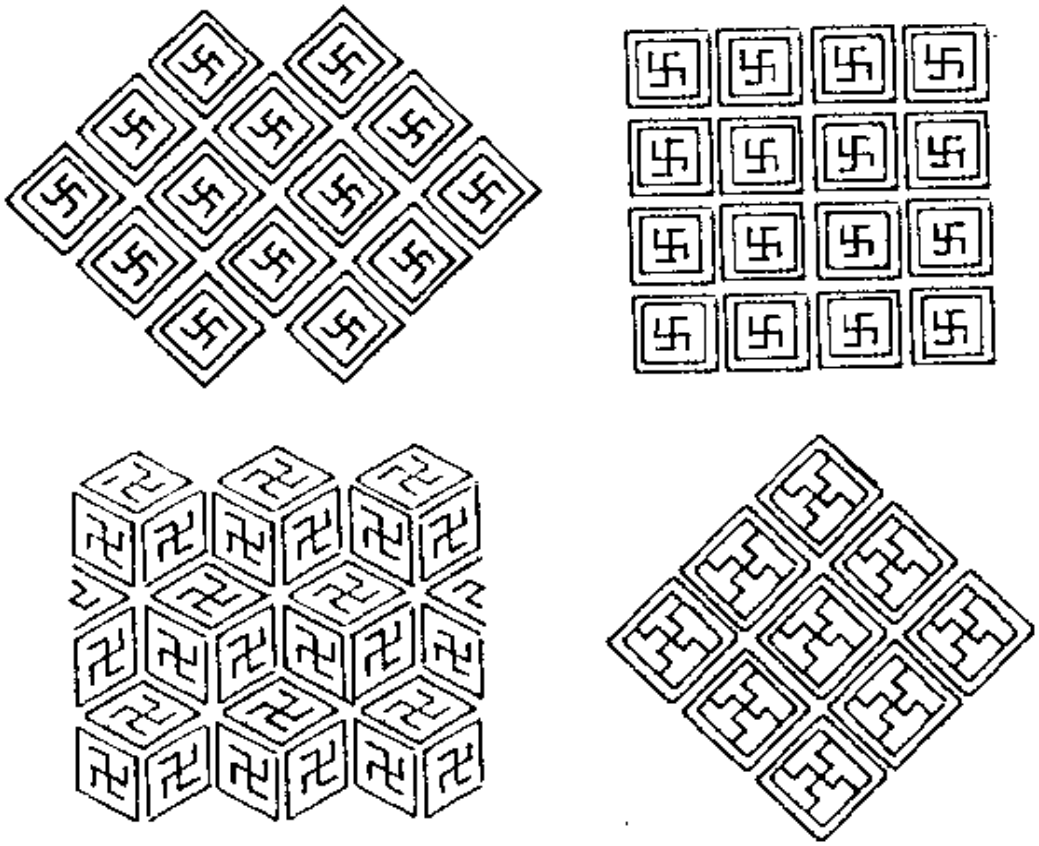


图 15－19　明晚期雕漆“卐”字锦地纹

除剔红外，明晚期剔彩器广泛发展，数量较多。如嘉靖剔彩货郎图盘，自上而下髹漆五层，卖货郎与幼儿神态各异，生动活泼，货郎身后，以桃树为背景，果实累累。人物色彩以红漆为主间以绿漆，花纹空隙露黄漆，以不同的锦纹分作天与地。其构图新颖，民间气息浓郁，虽刻工不精，却有着一种绘画的效果(图 15－20)。万历剔彩在嘉靖的基础上有所创新，万历以前的剔彩器是分层髹涂不同颜色的漆，纹饰需要哪种颜色就雕刻到那一层，即前面所说“重色雕漆”；而万历的剔彩则是运用局部加色的方法，即在某一漆层上，描绘出纹饰轮廓，在轮廓上另髹数层所需颜色的漆色，再刻纹饰细

部。这样在同一漆层上，髹几种不同颜色的漆，雕刻出的纹饰有绘画的晕染效果。史书称这种技法为“竖色雕漆”或“堆色雕漆”。堆色雕漆在雕漆工艺上是一个进步，它更好地显示出纹饰的五彩纷呈、绚丽多姿，突出剔彩工艺之美。如万历剔彩双龙福寿盘，以和谐的色调，精细的刀工，表现出双龙的威武，花叶颜色不同，表现出一定的晕色。且筋纹密刻，这是万历刻法的一个特点(图 15－21)。



图 15－20　明嘉靖剔彩货郎图盘

晚期器物的年款。嘉靖时期多于器物底部刀刻填金“大明嘉靖年制”六字楷书款。万历时期多在年款中加干支，如“大明万历乙未年制”，这种八字款识在明早、中期几乎不见。



图 15－21　明万历剔彩双龙福寿盘

综观明代晚期，雕漆工艺形成了一种新的风格，崇尚繁缛华丽，刻工很纤细，装饰图案具有较强的时代性，早期的风格已荡然无存。

除剔红、剔彩外，剔犀工艺亦在发展，其造型以盒为主，纹饰有香草纹、如意云纹等(图 15－22)，漆色有“黑漆间朱线”和“朱漆间黑线”二种，整个器物疏朗圆润，朴素大方。

万历以后，由于内忧外患，社会动荡漆器工艺陷于困境，处于一蹶不振的状态。

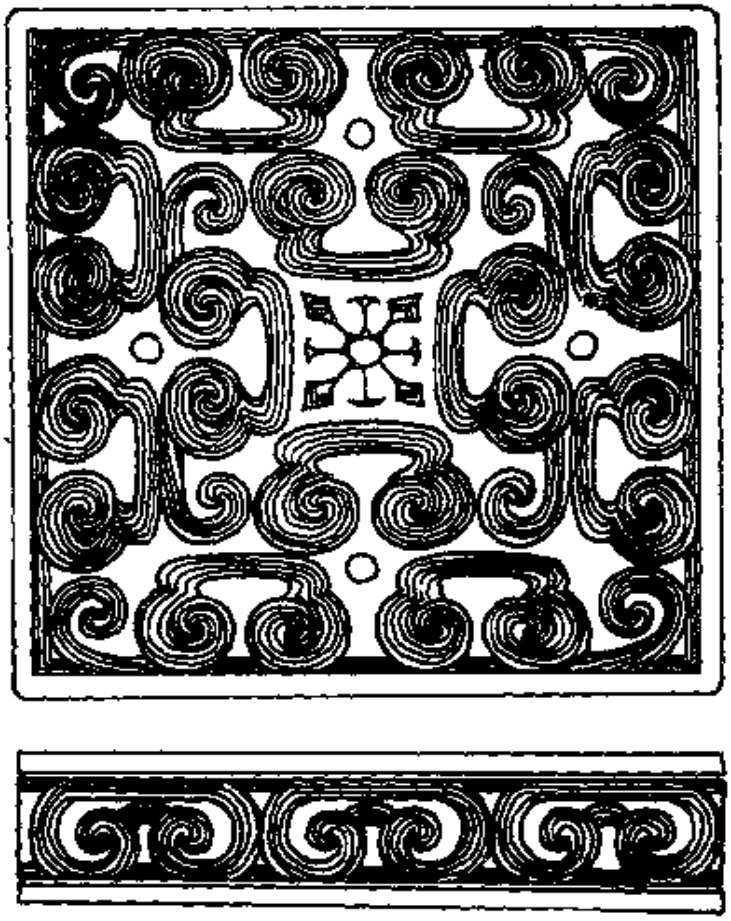


图 15－22　明晚期剔犀盒如意云纹

第三节　清代雕漆鉴赏

清代初期雕漆工艺仍处于停滞状态，乾隆时期，由于国富民强，经济繁荣，乾隆皇帝本人酷爱工艺品，因而百工复兴，呈现出欣欣向荣的繁华景象。

清代雕漆工艺的造型和种类较明代丰富，有各种家具、生活器皿、陈设用具、佛前供器及文具等，辇车形香盒、画舫式香几、仿古青铜器，都是前所未见的新品种。还有许多超大型器物、书案、屏风等。故宫博物院藏有一件雍正剔红宝座，长 2.3 米，宽 1.2 米，器形之大，实为罕见。这一时期器物髹漆较厚，许多作品髹漆达一、二百

层，剔红漆色鲜妍，无温润的感觉。在雕工方面，融合了明代各时期的不同特点，形成了多种风格，既有明早期浑朴圆润的特点，又有明晚期纤细的风格，根据器物和纹饰的不同需要，使用不同的刀法，这是清代中期雕漆工艺的一个特点。在装饰方面以山水人物为题材的作品仍以各种锦纹为地，表现出天、地、水。同明代晚期一样，主图案以开光的形式表现，人物故事图案较多。寓意吉祥及祝寿的题材更加丰富，雕刻诗词在这一时期开始出现，图案中的某些变化如山石表现出一定的皴法，都是这个时期技术上的新成就。花卉题材的作品有几种表现方式：一是器物通体雕刻花纹，枝叶密布，鲜花盛开，不露半点漆地；另一种是锦地向盘口延伸犹如阳光四射，锦地上雕刻四季花或折枝花、团花等；同时这一时期还出现以花卉做器物造型。这些装饰方法都是清以前所未见的。此外这一时期还出现一种新的装饰题材，在波涛海浪中翻跃跳动着鱼、龙、海兽等，形态极为生动，这种装饰图案一般不留空地，构图严谨，纹样纤细，如毫发一般。这种作品是清代创新作品中最具代表性的。据史料记载，制造一件这样的作品，耗工费时达一年半左右。除装饰图案外，锦地纹也出现许多新的样式，如“卐字朱文锦地纹”是在卐字之间加平行线后连结在一起(图 15－23)。三角朵花锦地纹是在三角形外套边框内刻六瓣朵花，这种锦地纹在清代较为罕见。

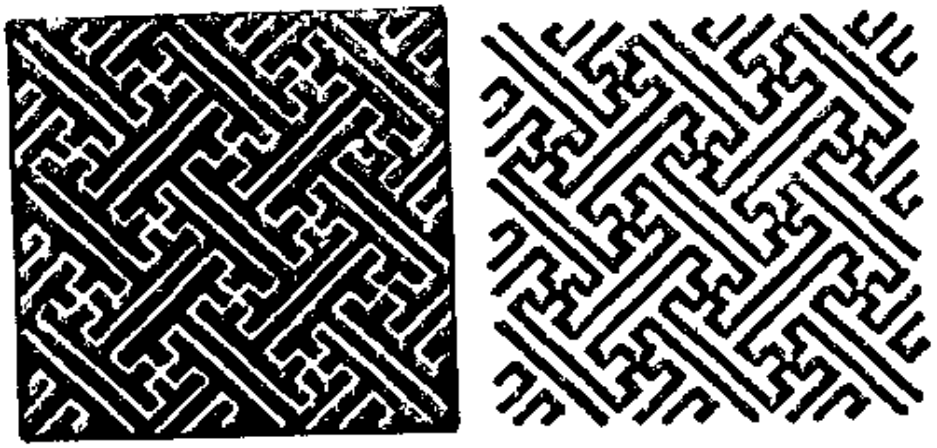


图 15－23　清“卐”字锦地纹

剔彩技术在清代有很大发展，“竖色法”常用以塑造整个主题画面，刻工精细，刀口深峻陡直。代表器物有乾隆剔彩百子碎盘等。

清代雕漆还有一个显著的时代特征，即雕漆与其它工艺相结合，在雕漆上镶嵌玉器、珠宝、竹木牙雕、珐琅、螺钿等，无所不备，体现出清代镶嵌工艺的发展。

综上所述可以看出，清代中期特别是乾隆时期，雕漆同其它工艺品一样，追求的是繁缛堆砌，奇工巧思、精美华丽，其艺术风格多样，技法不断创新，使雕漆艺术达到历史的顶峰（见图 15－24、15－25、15－26）。

清代雕漆的款识仍以楷书为主，乾隆款识较多，除“大清乾隆年制”单行款或双行款外，在盖里或足底还镌有器物的题名，其余各朝的雕漆有年款者极其少见。

乾、嘉以后，雕漆生产日趋衰落，以至光绪年间技法失传，无人能做。自此之后，雕漆作品虽有出现，然水平低劣，毫无艺术性可言。

综观雕漆发展的历史可以看出，雕漆艺术同竹、木、牙雕一样，不同的时期有着不同的特点，欲鉴赏一件雕漆作品，必须首先了解各不同时期雕漆工艺的基本特点，而后从器物的造型、雕工、纹饰、款识等主要方面进行研究。除这几个主要方面外，还应注意一些细微环节，如古代雕漆由于日久，漆层出现裂痕，特别是器底部位，元、明两代器物的裂痕往往呈有规律排列，清代则略显杂乱。这些细微之处都是鉴别器物年代的依据。总之，对器物必须进行全面综合的分析，方能得出正确结论。



图 15-24　清乾隆海水游龙纹剔红盒



图 15－25　清乾隆婴戏图剔犀剔红盒



图 15－26　清乾隆春字寿星八宝纹剔黄盒

第十六章　刺绣鉴赏

第一节　早期刺绣

刺绣，俗称“绣花”。它是以绣针引彩线，按照设计好的花样，在毛、麻、丝、绸、布帛等织物上刺缀运针，构成纹样或文字。刺绣在古代被称为“黹”（音止）。因刺绣多为妇女所作，故又名“女红”。

我国刺绣历史久远，据史料记载，早在4000多年前，我国的章服制度就规定“衣画而裳绣”。目前我国发现最早的刺绣是在河南安阳殷墟妇好墓出土的铜觶上附着的菱形绣残迹，针法为锁绣。西周墓中出土的刺绣采用的全是辫子股绣的针法，以黄色丝线在染过颜色的丝绸上运用单线条绣出纹样轮廓。以毛笔蘸色在花纹部分大块涂绘，颜色有红、黄、棕等，个别部分为加强纹饰效果，运用双线条。纹样舒展自如，针脚匀密整齐（图16－1），说明当时刺绣技术已非常熟练。春秋时期，刺绣针法除辫子股绣外，还有锁绣针法。纹饰有窃曲纹和凤鸟穿花纹，大多呈对称结构，刻画非常生动，其风格与同时期铜、漆器上的图案一致（图16－2）。

战国刺绣出土物较多，品种有衾、衣、袍、袴、夹袱等，绣品大多以绢为地，个别以罗作地，在绣地上以墨或朱砂绘出图稿，再行刺绣。针法有辫子绣、锁绣，少量的有平绣。行绣中根据图案，有的满



图 16－1　西周图案

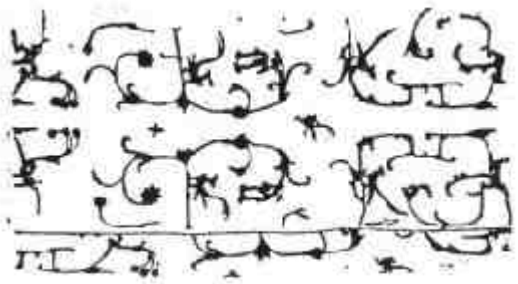


图 16－2　春秋图案

绣，有的间绣，且绣品全部施绣而成，不以颜色填彩，这标志着战国刺绣工艺已发展到成熟阶段。这一时期的刺绣纹样以各种动、植物相互交错为主题，几乎无一例外。这种题材具有一定的象征意义。动物纹样有当时最为流行的凤鸟、龙、鹤、鹿等，其中凤鸟与龙表现较多，它们与各种植物如枝蔓，草叶、花卉等相互交错缠绕。构图而积较大，布局讲求对称。纹样排列既有严格的规律，又有灵巧的穿插变化，令人眼花缭乱。此外，绣品的色彩搭配也很协调，绣线颜色有红、红综、深棕、深红、朱红、桔红、浅黄、金黄、土黄、黄绿等，色彩明度层次较大，显得富丽缤纷。如战国龙凤虎纹绣(图 16－3)，纹样由对称的单位组成菱形图案，有龙、虎、凤等。纹样矫健生动，造型简练，活泼生动。整个图案表现出一种龙飞凤舞，龙虎相斗的生动场景，充满着一种神奇浪漫的色彩。该作品绣线有红棕、棕、黄绿、土黄、黑、灰等，色泽华丽，绣工精细，表现出战国刺绣高超的水平。

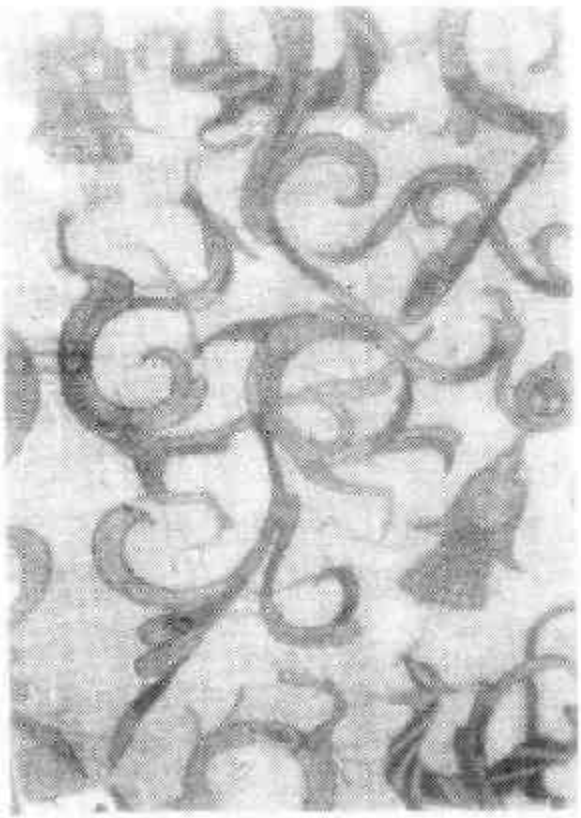


图 16－3　战国龙凤虎纹绣

汉代刺绣同商、周一样，主要为生活实用品，有丝棉袍、香囊、几巾、夹袱、枕巾等。最具代表性的是湖南长沙马王堆一号汉墓出土的绣品，数量较多，色彩鲜艳纹饰繁缛富丽，在衣物疏竹简上有长寿绣、信期绣、乘云绣、茱萸绣、方棋绣、蚕绣等名称。绣品的绣地有罗、绢、绮。绣法以辫子绣为主，间有平绣，绣线的颜色有绛红、朱红、土黄、金黄、宝蓝、湖蓝、藏青等。汉代刺绣的纹样题材以云纹为主题，大多为变体云纹，其中穿插龙、凤及植物纹等。如长寿绣，纹样较大，绣技细腻，色泽浓艳，云纹呈变体穗状，紧凑平衡，布满幅面，并有龙纹与云纹相接。乘云绣线条粗犷流畅，其云纹有如意头、卷云形、桃形等，云纹中夹有变体凤纹，凤身直接与龙纹连接，形象具体生动，构思奇巧。信期绣图案纹样较小，为相互缠绕的变体云纹，线条较细密，做工精巧。茱萸纹是汉代织绣艺术中常见的图案题材，根据民间传说，茱萸能够去恶消灾，避邪长寿，故茱萸纹是一种吉祥的装饰题材，是植物纹用作寓意纹样的开始。马王堆出土的茱萸纹绣是在罗地上用绛色绣线绣出纹样，成行成列排布，空隙中绣有卷草纹和云纹，二者相互交插环绕。在汉代绣品中，只有方棋纹绣，是相同排列的带有圆点的斜方格组成的方棋几何纹，且其部分绣法采用平绣针法。除云纹外，河北怀安县出土的汉代绣片上有奔兽、凤鸟、群山、流云、狩猎及人物等纹饰。

以出土的战国与汉代刺绣作品相比较可以看出，两个时代的绣品都是以绢或罗等织品为绣地，针法以辫绣为主，平绣为辅，针脚整齐，纹饰线条极为流畅，配色都很清雅。在图案的题材、风格上二者有很大不同：战国的绣品图案以动物纹为主，龙游凤舞，猛虎瑞兽，中间夹以各种变形植物纹，图案表现得自然生动，活泼有力，自由奔放，充满着一种神奇浪漫的色彩；汉绣的图案构图紧密，以变形云纹为主题，中间夹有翱翔的凤鸟、奔驰的神兽、层叠的云山，图案变化丰富，粗犷中带有几分幽雅，整个画面充满着无尽的想像和寓意(图 16－4)。从风格上看，汉绣虽带有战国遗风，却以古朴、庄重为主，不似战国绣神奇浪漫。



图 16－4　汉绣图案

汉代后期，刺绣的品种更加丰富，有袜带、揣篋、粉袋、镜袋等；纹饰有云纹、花草纹，图案逐渐写实；绣线与前代相比较为纤细，绣线颜色也更加丰富，有一二十种之多，基本颜色有红、绿、棕、黄、紫、湖蓝等；此外后期针法较前期更为精细。

第二节　三国至隋唐时期刺绣

据史料记载，三国时期东吴主孙权夫人赵氏能在方帛之上绣制《五岳河海城邑行阵之形》，当时被人们称之为“针绝”。然此实物并未保留下来。

魏晋南北朝的绣片，多出土于新疆及甘肃敦煌。大多以绢为地，锁绣为主，图案或空白处全部以锁绣针法绣出，成为满地施绣的特色。如敦煌莫高窟出土的北魏年间刺绣佛像供养人，是目前发现最早的一件满地刺绣作品，该绣品纹样以身着胡服的男女供养人为主，边饰为忍冬联珠龟背纹花边(图 16－5)。针法以锁绣为主，有单行锁绣和双行锁绣，针脚有的距离较大，有的针针相连，十分紧密，形成较强的立体感。花边某些地方，反用锁绣针法，形成正面为顺针，背面为人字形锁纹。这种正反变化的针法，是在汉代锁绣基础上的创新发展。绣品色彩以红、黄、绿为主，还有紫色与蓝色，配色谐调、鲜明。绣品的边饰以土黄、金黄、宝蓝、藏青等彩线绣制出六角形和圆形相互交叉连接成的连续纹，上下填饰缠枝忍冬纹。针法以锁绣为主，运势自如，色线运用退晕配色法，纹饰线条流畅如画，富丽大方。这件佛像供养人绣品，既是我国现存最早一幅满地绣绣品，又是我国最早的一幅欣赏性绣像。



图 16－5　北魏刺绣佛像边饰

南北朝的绣品除供养人像外，还有新疆阿斯塔那出土的葡萄禽兽纹绣，图案具有浓郁的新疆民族风格。

隋唐时期，由于受外来文化影响，刺绣艺术在风格上表现出明显的变化，向着清新、自由、神秘过渡。从纹饰图案来讲纹饰的选择

着重于反映生活，其中以花鸟最为常见。双鸟、蝴蝶、鹦鹉、莲花、团花、缠枝花卉等。其造型丰满，形象写实，色彩富丽，图案中蕴藏着无限的诗情画意。另一方面，由于受佛教影响，唐代刺绣的佛像日益增多。A·斯坦因 1907 年从敦煌莫高窟盗走的中国文物中，有一幅一丈多长的唐代辫绣佛像，用较粗的丝线绣在粗纱布上，绣有观音、韦驮、善才三像，人物形神兼备，绣面气派庄严。另有一幅绣像，绣制精工，绣有立佛及其二位弟子和十位供养人像，从其服饰来看，应为初唐至中唐的作品。除佛像外，唐代还有刺绣的佛经。据《杜阳杂编》载，唐代南海奇女庐眉娘能于尺绢之上绣法华经七卷，字大小不过粟粒，点划细于毫发。这是刺绣绣字的最早文字记录。这说明唐代刺绣工艺已经从在服用品上刺绣各种图案花纹，推进到接近纯欣赏品的绣字和绣像。

唐代刺绣的另一特点是刺绣针法丰富推陈出新。从陕西扶风法门寺出土的唐代刺绣实物看，绣法有辫绣、平绣、贴花绣、纱绣等，针法有戗针、撚和针、直针、缠针、齐针、套针、扎针、戳金、平金、盘金、贴绢、堆绫等等。其中戗针、撚和针及铺绒绣技法的运用已经能表现出颜色的退晕和晕染的敷彩效果，再加上针脚铺列整齐，颜色协调自然，使绣品似绘画一般。在绫罗上用金银两色刺绣和描花，是唐代的一种流行装饰，撮金线、金片的技术很高，绣品熠熠放光，“翡翠黄金缕，绣成歌舞衣”，“红楼富家女，金缕刺罗襦”，从这些唐诗中我们可以看到唐代精湛的刺绣工艺。

唐代刺绣的生活用品有绣袱、绣衣、夹裙、袈裟、坐垫等。

第三节　宋元明清刺绣

宋代，中国的封建社会开始向后期过渡，这一时期商品经济活跃，手工业有了进一步发展，很多工艺水平超越前代。再之宋代雅文化高度发达，艺术上一反盛唐的富丽堂皇，开始追求清秀雅淡的

风格。

从宋代开始，刺绣作品分化成两大类：欣赏性绣品与实用性绣品。欣赏性绣品其内容大多是摹仿名人书画作品，这种绣品注重写实，刻意追求的是原作的神韵与风彩，这就要求刺绣者有很高的艺术修养。这类绣品成就较高的大多是一些条件优越的名门闺秀所制，故人们称之为"闺阁绣"。据史料记载，宋代闺阁绣画，山水人物，楼台花鸟，针线细密，不露边缝，"其用绒止一、二丝，用针如发细者为之"，颜色光彩夺目，丰神宛然，设色开染，其效果比画更佳。辽宁省博物馆藏有一幅宋代绣线瑶台跨鹤图，摹仿界画，楼阁山水人物气象万千，一仙女跨鹤飞来，楼台上二童子持帆相迎，人物虽仅有寸高，但眉目清晰，楼阁的绮窗以白线平绣以示透明，室内暗壁用墨笔描绘，亭台、楼阁、松针织绣得清清楚楚，细妙入神，绣工精到，配色协调，远远望去俨然为一幅古画。台北故宫博物院藏有一幅绢本刺绣白鹰轴，以粗细不同的线及针法表现，它以滚针绣鹰眼，扎针绣鹰脚，施毛针绣羽毛，以细丝针线绣石墩，这种绣法不仅形似，且所描绘物象的肌理、质感全被表现出来，加上绣线的色调极为高雅，整个绣品不失为一幅绣画的代表作。类似的绣品较多，其中许多绣品上盖有后世帝王鉴赏的朱印。

除画绣外，宋代实用性刺绣亦有很大发展。首先这一时期出现了双面绣。在浙江瑞安慧光塔北宋墓中出土三方包裹经卷的经袱。以素罗为地，用黄、白色粗绒施平针绣成成对双飞的鸳鸯团花双面图案，纹饰线条较细，针脚匀齐，绣面平整，绣工技巧非常熟练。这三幅双面绣是目前双面绣品中有具体年代的最早作品。1975年，福州宋代黄升墓出土了大量日用绣品，有佩绶、香囊、荷包、衣衫襟的花边等，其纹样图案以花卉为主，间以各种昆虫纹，如蝴蝶、蜻蜓、鱼藻纹等。刺绣技法多变，有平绣、辫绣、扣绣、打籽绣，还有先剪贴纹样，后加以施绣。针法更是丰富多彩，有平针、滚针、旋针、抢针、撒和针、铺针、齐针、斜缠针等十余种。同一描绘对象，神态不同，针法则各异，如一只蝴蝶，须为接针绣，翅为铺针绣，齐针绣圆

形斑点，再以钉线绣绣出轮廓。绣面显得淳厚丰满，形象逼真。其它纹饰亦是如此。根据纹样的不同内容和要求，灵活运用绣法和针法，以增强绣面的艺术效果，这是宋代刺绣的一个特点。

宋代绣品的另一特点是纹饰中人物较少，花卉较多，有梅花、山茶、缠枝牡丹等，俱以写实为基础。有的花卉纹样是将各种花卉荟集到一起，如四季花绶带(图 16－6)，有玫瑰、马兰、秋棠、茶花、蔷薇、菊花、月季等多达十八种，这种图案宋以前不见。另据史料记载，宋代有于绫地上绣“金刚般若波罗密经”，计 56 页，六千余字，绣品工巧细密。然实物未有流传。

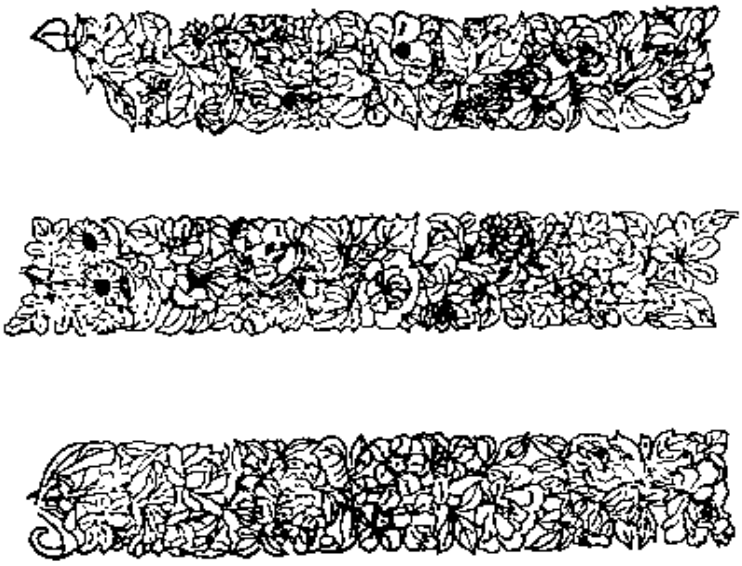


图 16－6　宋四季花绶带

宋代除刺绣外，缂丝亦非常有名。缂丝起源于公元七世纪，隋唐较流行，宋代应用广泛。缂丝旧时又称刻丝、克丝、刻色，主要产地为苏州。它是以生丝作经，各色熟丝作纬，用梭子等工具，采用抢、结、环等技法，将多种彩色纬丝于花纹需要处与经丝交织。缂丝与刺绣有一定的区别，刺绣是在某种丝织品上用针穿引花线，绣出的纹饰高于织物表面，缂丝织出的花纹与底子完全平齐。宋代由于官府提倡绘画，刺绣与缂丝都摹仿名人书画，使之成为纯欣赏性的艺术品，上乘者为缂工极为精细的缂丝品。宋代缂丝，图案内容多

取材于院体绘画的精品。同刺绣一样，其工艺制作力求表现原作的神韵风采，以颜色、粗细不同的丝线，甚至有些地方加以少量的描绘，将原作的肌理与质感之美摹刻得非常形象逼真。宋代缂丝的著名艺人有沈子蕃和朱克柔。台北故宫博物院藏有一幅沈子蕃的缂丝花鸟轴，作者以梭代笔，既将宋代工笔花鸟画沉静、写实的艺术风格真实地表现出来，又表现出缂丝工艺的装饰之美。织品的右下侧缂有“子蕃墨书”的款识。辽宁省博物馆藏朱克柔“山茶飞蝶图”，一只粉蝶飞向一株盛开的山茶花，画面生趣盎然，左下角缂“朱克柔”朱章一方。从上述二人作品可以看出，宋代缂丝技术已达到“随心所欲”的地步，不仅能将原作摹缂得惟妙惟肖，而且在肌理质感方面比原作更胜，表现出宋代缂丝艺人卓越的技艺。



图 16－7　清缂丝书画

缂丝工艺在明清两代仍继续发展，在工艺上沿用宋代通经断纬的作法，然在一定范围内线的组织数比宋代增加；清代作品有的每寸经线 120 支、纬线 300 支，非常细密，不仅如此，清代还能制出长宽达两丈的大幅书画作品，墨彩生动，大为原作增辉（图 16－7）。

元代刺绣与前代不同，许多绣品为宗教饰物。如佛像、经卷、僧帽、幡幢等。元代统治者信奉喇嘛

教，设梵像提举司掌管绣像的制作，由尼泊尔人主管，风格颇受异族影响，其佛像被称为“梵像”。如《元刺绣密集金刚梵像》（图16－8），金刚像三头六臂，红色背景及衬裙，托出青蓝色金刚上身，色彩富丽辉煌，绣工很精细，针法有套针、飞戗、平金等，艺术水平很高，此像现藏于布达拉宫。除金刚像外，还有一些喇嘛教中的人物形象，如广目天王像等，这些梵像设色鲜亮，装饰性很强，具有典型的时代特色。



图16－8　元刺绣密集金刚梵像

元代实用性刺绣大多是服饰用料。山东邹县元墓中出土了数件刺绣裙带、袖边、鞋面等，为研究元代刺绣很有价值的实物资料。这些刺绣以绸或罗为地，绣法有平绣、网绣、打籽绣、衣线绣等，针法有接针、平针、套针、打籽等，依照纹饰要求变化。如梅花的绣法，在花的根部以辫绣套针绣出假山，以接针绣出花梗，缎绣法绣出叶和花瓣，突出其强烈的立体感；花蕊运用打籽的针法使其粒粒凸起，使花朵显得更加生动逼真。最特殊的绣法是在仅1厘米左右的人物上，附加一根丝线。显出人物面部的眉眼、口鼻，袍服上的束带及人物手中的拐杖，这种绣法反映出当时绣工的熟练技巧。高濂在《燕闲清赏笺》中评价元代刺绣曾写到“……元人之绣，不及宋，用绒线粗肥，落针不密，且人物禽鸟，以墨描画眉目，不像宋人用绒绣眉目，瞻眺生动”。从实际来看，古人对元绣的评价有片面之处。邹县出土的元绣针线细

密，线条流畅，针脚整齐匀称，绣法多样，图案形象质朴，属于典型的北方民间刺绣，具有活泼、疏朗、大方的特点(图 16－9)。



图 16－9　元绣

除邹县外，在苏州、内蒙等地均出土一些元代绣品，纹饰有花卉纹、云纹、龙纹等，有些纹样与宋定窑瓷的装饰纹样相类似。内蒙元集宁路故城，出土一件完整的绣花夹衫，刺绣手法类似后来的苏绣，以平针为主，兼有打籽针、稀切针、辫针、抢针、鱼鳞针等。夹衫上刺绣的花纹图案多达百余个，其中花卉纹有牡丹、灵芝、幽兰、百合、牵牛、竹叶等，从各种不同角度表现其生态；动物纹有凤凰、野兔、角鹿、彩蝶、双龟等，动物纹的主纹饰为仙鹤，旁边衬托水波、荷叶、水草、芦苇等，活生生为一幅江南水乡风光。除花卉动物纹外还有一些人物故事图案，在一件绣衫上有如此众多内容的图案实属罕见。

明、清时期，由于商业、手工业的发展，刺绣生产日益普遍、开始形成各具特色的流派，如顾绣、京绣、苏绣、蜀绣、粤绣、湘绣等。

明代时期北方地区的刺绣有以下几种：

洒线绣　是一种宫廷绣，从明代中期开始出现。以纱作绣地，彩色双股合捻线穿绣花纹，纹样多呈几何形，敷色以原色为主，色泽鲜艳、色调对比强烈。典型作品为明定陵出土的孝靖皇后洒线绣蹙金龙百子衣，采用三股彩线等六种绣线，十二种针法，图案有五爪金龙、万、寿字及一百个形态各异的儿童，周围饰有八宝纹，整个绣品形式庄重活泼、色彩浓重富丽。这种洒线绣品大多出自于宫

廷，清代初年逐渐消失，绣品现存数量较少，极为珍贵。

辑线绣　出于北京和沈阳，这种绣品是用坚硬的包梗线圈钉出花纹轮廓，不再用绒线绣花纹内部。其流行年代从明代中期至清初，绣品多出于帝王墓中。

鲁绣　山东古属鲁国，桑麻遍地，是著名的丝绸产地。当地妇女普遍会刺绣精美的花纹，以后山东地区生产的刺绣被称作“鲁绣”。鲁绣使用的绣线是以双股丝合捻起来的丝线，这种线叫“衣线”，因而鲁绣又被称为“衣线绣”。鲁绣从元代开始出现，山东邹县元墓中出土的刺绣衣物，即为鲁绣。明清两代鲁绣作品较多，多以暗花绸、缎作绣底，双丝捻线绣作，用线粗，针脚较长，丝理疏朗，针法丰富多样，能充分表现出物象的质感，使绣面形象真实生动并带有浮雕状的立体感。鲁绣纹饰内容丰富，线条苍劲有力，色调沉着，绣面质朴浑厚，有着很强的民间特色(图 16－10)。

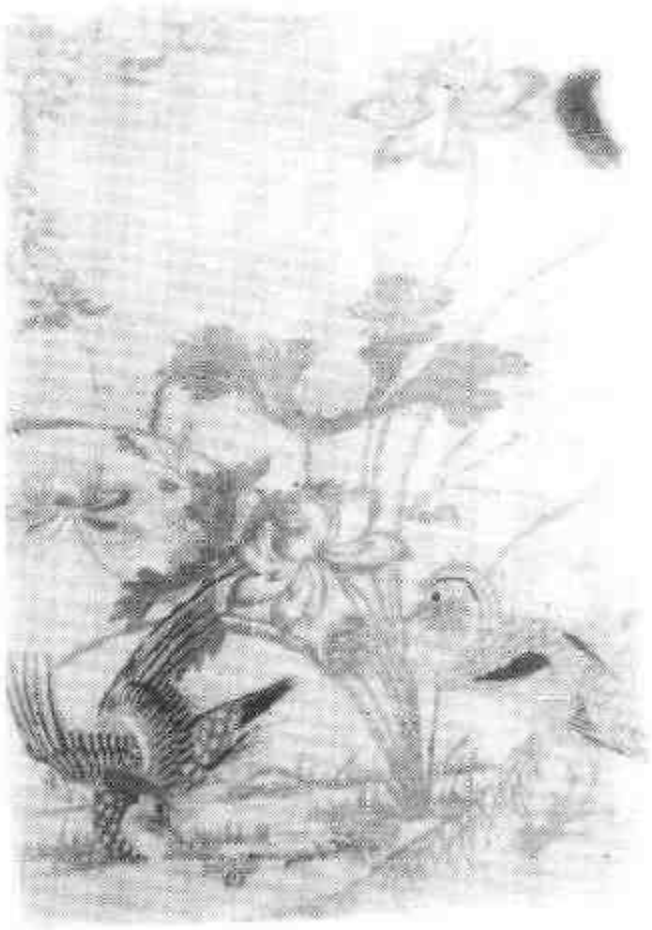


图 16－10　明鲁绣荷花鸳鸯图轴

上述各流派，皆以实用性刺绣为主，欣赏性刺绣当首推江南的“顾绣”。

顾绣　明代上海顾氏之刺绣。上海顾氏，从明嘉靖年间进士

顾名世起著称，因顾氏居所为露香园，顾绣又被称为“露香园绣”。它是在继承宋代刺绣基础上发展而来的闺阁绣。顾绣的绣稿多摹取宋元的名人书画；用材很广泛，不仅限于丝，绣线的种类、颜色多种多样，针法复杂多变，常用的针法有擞和针、滚针、施毛针等，其它针法则以物象所需灵活运用，其针结排列整齐，表现力很强。顾绣最大的特点是画绣结合，以画补绣，使其更具神韵，纹饰中一些文字的笔画都是顺着笔势方向而绣。

顾绣自顾名世长儿媳缪氏开端，至孙媳韩希孟绣品最著名，世人称其绣品为“韩媛绣”。韩希孟精通书画，艺术修养很高，在织绣中不单纯是摹仿书画，而是将书画中的精华融于绣中，因而其绣品的内涵及艺术价值都很高。世人称赞她“天孙织锦手，出现人间”。她的代表作是《宋元名迹册》（图 16－11），全册以白色素绫为地，五彩丝绒线绣花。绣册上有董其昌的题赞。全册共八幅，皆为宋元名画。如《女后图》为宋画风格，《宋画山水图》仿米南宫画法，《花溪渔隐图》为元人王蒙的笔法。全册中最为精彩的是第一幅《洗马图》。《洗马图》仿元代画家赵子昂笔法，绣品以擞和针为主，其它针法为辅，针针相嵌，整齐平铺，线条长短参差排列，绣线颜色多样，物象质感丰富，某些部位作者施加淡彩晕染，以画补绣。整个绣品既有书画的笔墨之趣，又有独特的



图 16－11　明顾绣韩希孟《宋元名迹册》洗马图

刺绣工艺之巧。除人物像外，顾绣还有许多花鸟作，如《松鼠图》(图16－12)。该图正中一棵松树上盘伏着四只可爱的小松鼠，被松枝绿叶衬托着，其构图简练生动，形象写实，色彩秀雅，绣技精巧，为韩媛绣的佳作。韩希孟的绣品大多带有款识，阳文篆书："韩氏女红"、"武陵韩氏女红"、"韩希孟"等。除韩希孟外，顾绣的代表人物还有顾兰玉、张来妻等。



图16－12　清顾绣松鼠图

从清代中期开始，顾绣从欣赏性开始向实用性转化，这期间仍不乏精品。如清《顾绣西湖图》(图16－13)，表现的是西湖十景中"双峰插云"的景色，双峰描绣得巍峨庄严，针法以擞和针和滚针为主，画绣结合，色调较为高雅。绣品上方左右各钤"乾隆鉴赏"、"嘉庆鉴赏"、"三希堂精鉴玺"、"宜子孙"等玺印。

乾隆以后，顾绣开始衰落，绣品以画为主，绣为辅者增多。更有甚者出现以绣线绣出轮廓，其余全以彩绘涂抹的空绣。表明这一时期顾绣完全商品化。

顾绣绣品的款识有"顾绣"、"露香园绣"、"露香园顾绣"、"皇明顾绣"等。

清代刺绣与明代略有不同，许多是实用性绣品，除宫廷绣外，在民间先后出现了以商品生产为目的的地方绣，它们各具地方的艺术特色。最著名的有京绣、苏绣、蜀绣、湘绣、粤绣、汴绣、汉绣等。

其中苏、蜀、湘、粤四种地方绣被誉为“四大名绣”。



图 16－13　清顾绣西湖图

京绣　以北京为中心，受宫廷绣影响较深，但其仍属于民间绣，京绣构图严谨，花纹写实，纹饰多为民间小景、花果草虫等，针法以缠针、接针为主，绣法有网绣、堆绣、钉线绣、平金绣等。京绣最大特点是绣线颜色鲜艳，色彩与珐琅彩相接近。

苏绣　早在宋代就已出现，清代最为兴盛。苏绣品种丰富，包括欣赏性与实用性两大类，针法丰富，讲求以针代笔，突出针法效果，绣工细密，线接处不露针迹，针脚整齐，绣线以退晕方法突出晕染自如的色彩效果，色彩沉静雅洁，纹饰边缘留有水路（在纹样交接与重叠处，绣一线空地），装饰图案秀丽，带有较强的民间性。如苏绣十二生肖图袖边（图 16－14），这是一件衣袖口边饰，以十二生肖为主题，针法有铺针、撬和针、接针、缠针等。纹饰以戏文巧思构成十二个故事，其构图紧密，色调雅致，装饰性很强，有着一股浓郁的民间气息。

湘绣　以长沙为中心。这种绣品擘丝很细，擘后用荚仁溶液蒸煮，再裹竹纸揩拭以防绒丝起毛，其光细程度胜于发丝，故有“羊毛细绣”之称。湘绣善于调和色彩并注重层次变化，配色以黑白及深浅灰为主，颜色清淡素雅。针法以掺和针为主，着重表现图案的阴阳浓淡，如水墨画一般。



图 16-14　清苏绣十二生肖图袖边

蜀绣　以成都为中心。其绣品内里结实外表蓬松，厚重工整，针法丰富，丝理清楚，花纹边缘针脚异常整齐。图案简练，纹饰集中，地部空白较多，绣线色彩鲜艳，品类以实用性绣品为多。

粤绣　亦称广绣。包括绒绣与金银绣两种。绒绣以广州地区为中心；金银线绣以潮州地区为中心。粤绣针法极为丰富，有辫子股针、抢针、扭针、打籽针等，粤绣的绣线较为奇特，很多是用孔雀毛或马尾缠绒作绣线，绒丝细密，更好地表现出物象的真实感。同苏绣一样，粤绣纹饰边缘亦善留水路，纹饰构图丰满，繁而不乱，色彩浓郁，给人以活泼热烈之感。粤绣常见的纹饰题材有丹凤朝阳、百鸟朝凤、三羊开泰、孔雀开屏等。绣品品种有衣料、挂屏、褡裢、团扇等。如孔雀开屏纹扇套，以五彩丝线绣成，一面绣的花鸟图，一面绣的孔雀开屏，其针法有平针、打籽针、齐针、平套针等，绣

线的颜色有深藕荷、深棕、深绿、孔雀蓝、白等，整个绣品给人以清新秀雅之感。(图 16－15)

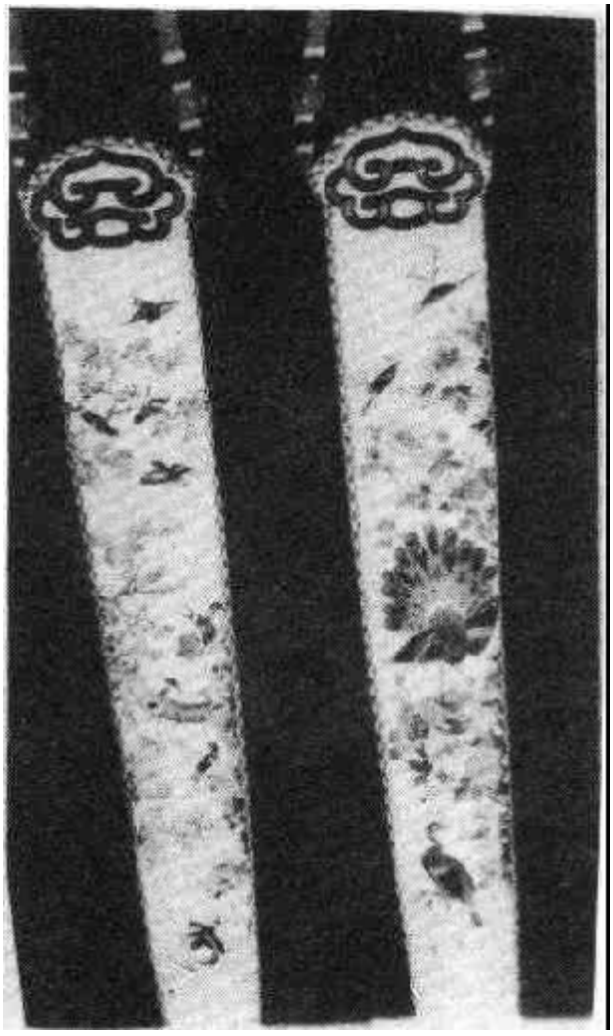


图 16－15　清粤绣孔雀开屏纹扇套

清代末年，除四大名绣外，还出现一位卓有贡献的刺绣艺术家——沈寿，她从小精于刺绣，绣品被送进皇宫，受到慈禧太后的赞赏，被任命为农工商部女子绣工科的总教习。沈寿不仅精通刺绣，并潜心研究刺绣理论，特别是对针法进行了分类研究。1905 年，沈寿受命赴日本考察，受西方油画、摄影及美术绣的影响，回国后即在刺绣中开始吸收西洋画讲究光线、透视等优点，创绣出一种独特的仿真绣。绣品在国际博览会上多次获一等奖，受到国内外人士的赞誉。《蛤蜊图》是仿真绣的代表作(图 16－16)，绣品以明暗表现出蛤蜊的形体及肌理。沈寿在这幅刺绣中使用了缠针、施针、数和针、滚针等针法，并在物体的高光部分留出绣地，巧妙地将物体光亮的质感表现出来。绣品左下方题“沈寿”名款。1918 年，由沈寿口述，张謇整理成《雪宦绣谱》，该书对我国古代刺绣的针法、绣线的色彩、创作方法及刺绣者的艺术修养等，做了详细的分类和精辟的论述，论说部分更有独到之见，是中国刺绣史上一部著名的理论专著。

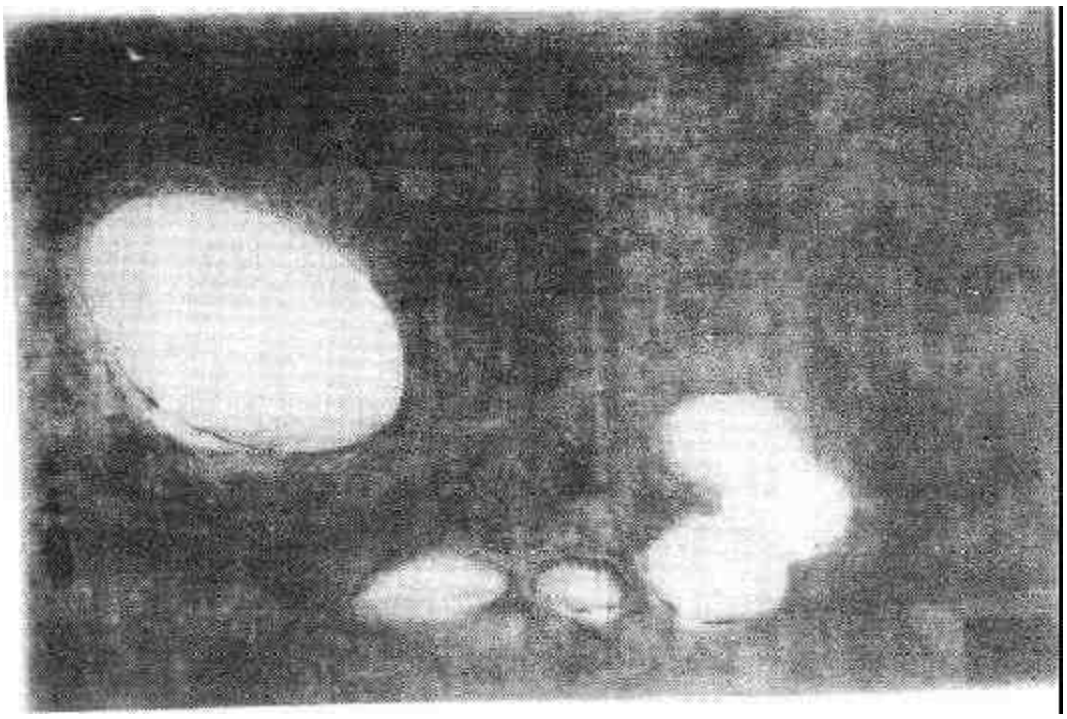


图 16－16　清沈寿仿真绣蛤蜊图

中国刺绣源远流长，具有悠久的历史。从宋代开始，刺绣分为观赏性刺绣与实用性刺绣，二者齐头并进，共同发展。明清时期，各具特色的地方绣纷呈，名作层出不穷，出现一派繁荣景象，在中国古代工艺史上增添了辉煌的篇章。中国古代刺绣对近现代织绣工艺仍产生深刻的影响。如现代苏绣的双面绣、绒绣画等，均为古代观赏绣的继续和发展，我国的刺绣工艺具有无限的生命力，是中华民族宝贵的文化遗产之一。

第十七章　鼻烟壶鉴赏

鼻烟壶起源于明末，兴起于清中晚期。按材料来分可分为玉，料，瓷，木，金，银、铜等几种类别。

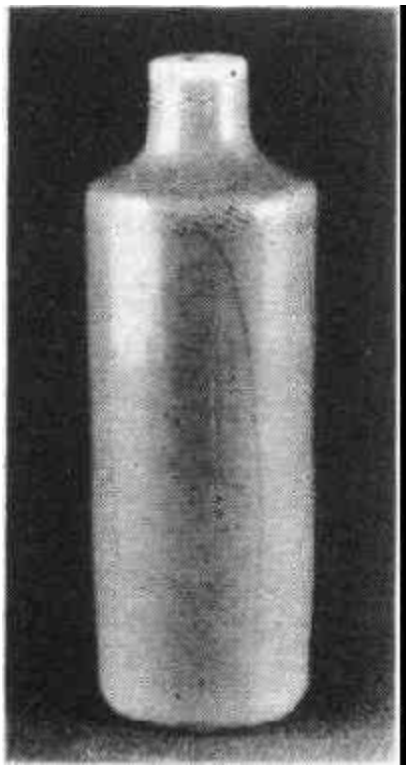


图 17－1　民国初年・瓷一道釉筒形烟壶



图 17－2　民国・瓷珐红人物鼻烟壶



图 17－3　清道光・粉彩人物
荷包形鼻烟壶



图 17－4　清道光・粉彩
花鸟鼻烟壶



图 17－5　清光绪・青花
云龙鼻烟壶

第一节　瓷鼻烟壶

瓷烟壶分为釉上彩和釉下彩两种。釉下彩烟壶又有青花釉里红或者一道釉；一道釉包括蓝釉，茶叶末釉，绿釉，黄釉，窑变，古红等。釉上彩烟壶有粉彩，斗彩，五彩，珐琅彩，墨彩，抹红烟壶等。见图 17－1 至 17－8。

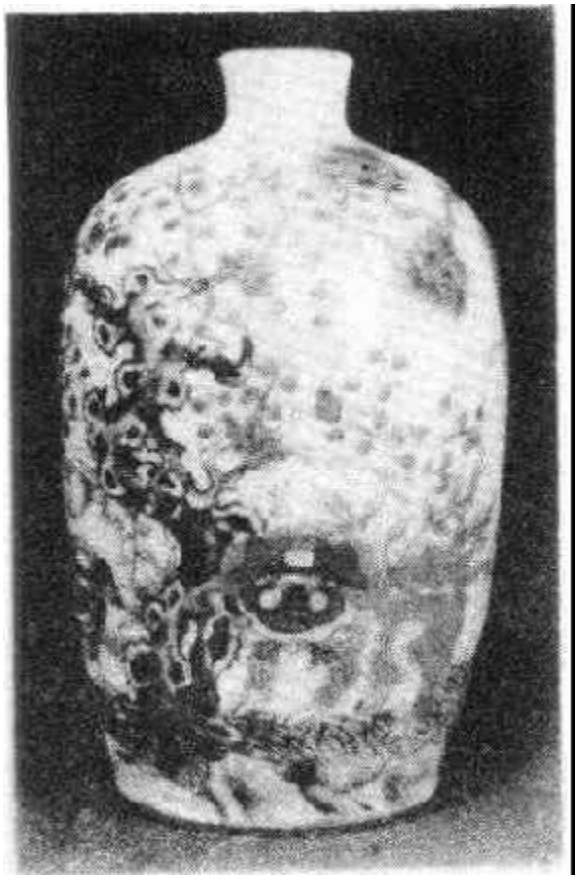


图 17－6　清道光·粉彩岁寒三友鼻烟壶



图 17－7　清道光·珊瑚釉描金开光山水鼻烟壶

瓷烟壶造型多种多样，最常见的有荷包形，筒形，瓶形，葫芦形，背壶瓶形，罐形，玉米形等；纹饰彩绘多见山水，人物，花卉，走兽，花鸟，诗句等。乾隆时期粉彩鼻烟壶制做绘画精良。如天津文物公司收藏一件吉蓝描金开光的粉彩花卉鼻烟壶，吉蓝釉有如蓝宝石的光泽，描金精细，开光以抹红为边框，内用粉彩、桔黄、粉红、绿叶，题材为牡丹花枝，实为一件难得的珍品。见图 17－9。

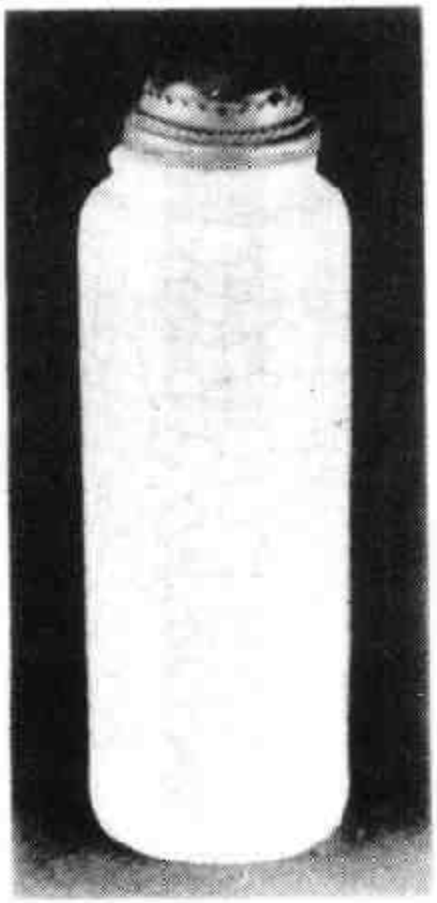


图 17－8　清光绪·哥窑
筒形鼻烟壶

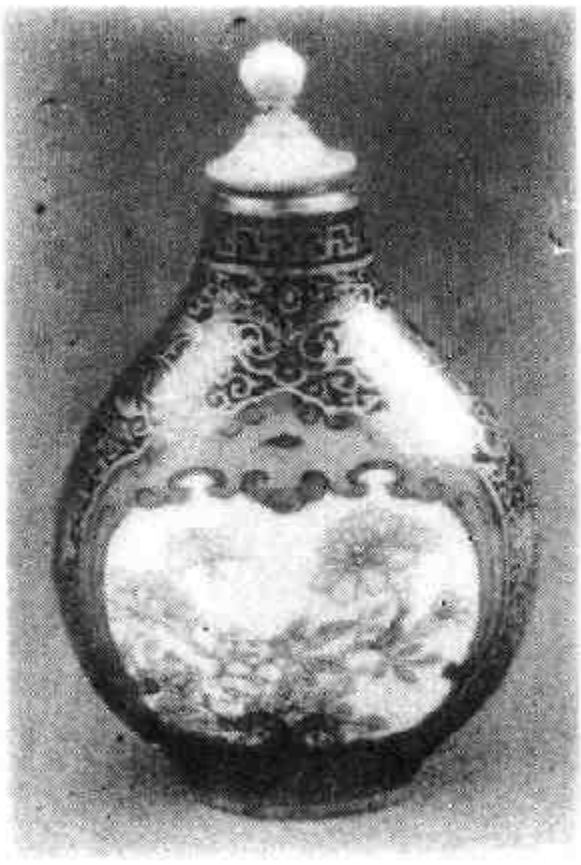


图 17－9　清乾隆·吉蓝描金
开光花卉鼻烟壶

第二节　玉石鼻烟壶

一、玉类烟壶

玉分为五色：黄玉，白玉，碧玉，墨玉，青玉。玉烟壶在乾隆盛世

时多选用黄玉、白玉，或者为巧色玉。制玉工匠分为南北二系，南方以苏州、扬州为代表，俗称“苏作”；北方以北京为主，称为“京作”。“苏作”烟壶精巧玲珑，“京作”烟壶古朴大方。巧色玉烟壶多出自苏作名家之手，在古玩行中索价很高，玉烟壶很注重烟壶盖与烟壶主体的搭配协调。比如白玉烟壶多用粉色碧玺和翡翠为壶盖。

翡翠又称硬玉，顾名思义红色为翡，绿色为翠。翡翠烟壶多不雕琢，只利用本身的绿色呈现在烟壶正中为好，好的翡翠烟壶价值很高（见图 17－10）。翡翠烟壶在光绪年最盛行，清代达官贵人常使用翡翠烟壶。翡翠烟壶盖多用上好珍珠从中切开，在半个珍珠顶上镶嵌一粒珊瑚，这种烟壶盖费工，但非常华贵，再配上翠绿色翡翠鼻烟壶就更华丽。

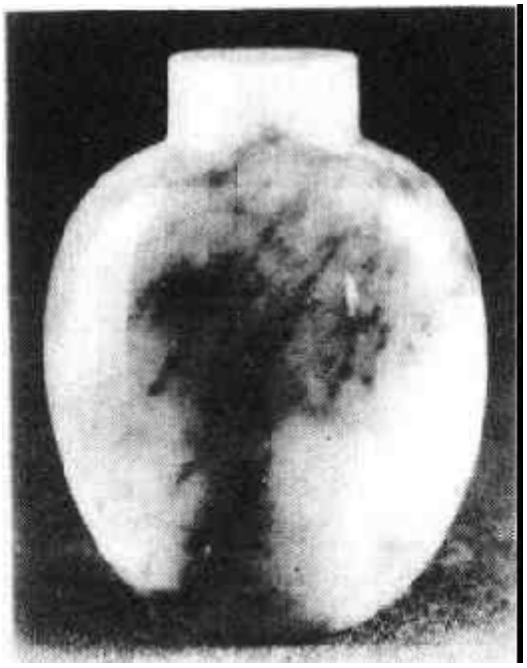


图 17－10　清末·翡翠素鼻烟壶

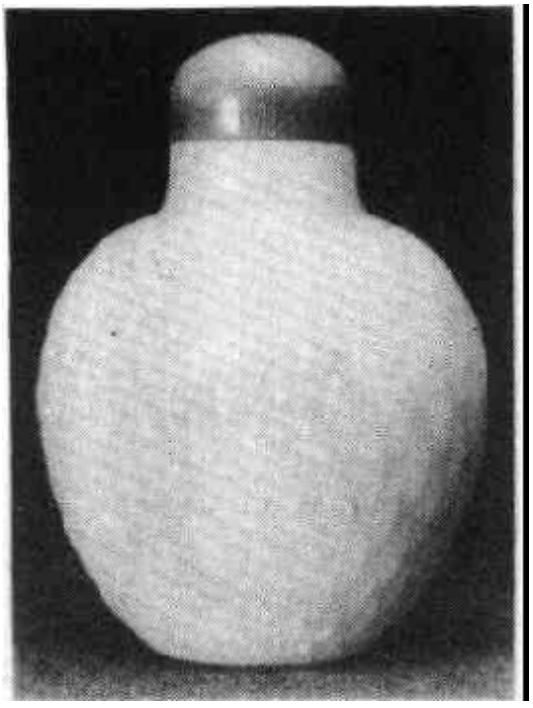


图 17－11　清乾隆·白玉菠萝纹鼻烟壶

黄玉烟壶多用珊瑚盖。玉烟壶造型多种多样，多见荷包形，瓶形。玉烟壶很讲究雕琢，在雕琢工艺上有浮雕，半浮雕，浅浮雕；有阴刻纹饰，有嵌金、银丝工艺；雕琢工艺圆润，磨光技术好，有立体感。天津文物公司收藏一件白玉菠萝纹烟壶（见图 17－11），玉质

白润造型古朴大方，是一件“京作”上品，雕琢菠萝纹条理有序，写实感强，烟壶盖是翡翠，白绿色相映照，十分美观。

二、石类烟壶

用芙蓉石、玛瑙石、水晶石、青金石、木变石、牛油石、岫岩石制做烟壶，平时见得最多的是玛瑙烟壶，又有素烟壶，腰横玉带烟壶，缠丝玛瑙烟壶之别。玛瑙烟壶中巧作为上品（见图 17－12，图 17－13），图 17－12 的玛瑙巧作人物鼻烟壶在雕琢上利用天然色泽加以琢磨，用天然褐色勾画一戴帽人、一手插腰，一手拿望远镜，很是生动。“腰横玉带”玛瑙烟壶是工匠利用天然色泽，二或三条白色带状条纹在烟壶腰部缠绕。还有一种玛瑙烟壶俗名叫“杂草玛瑙”烟壶，（见图 17－14），在鼻烟壶的正反二面都有细小的排列有序的水草，很象天然在水里生长的杂草，故得名为杂草玛瑙烟壶。



图 17－12　清末·玛瑙巧作人物鼻烟壶



图 17－13　民国·玛瑙巧作猴鼻烟壶

芙蓉石鼻烟壶常见多

为素壶，无雕琢，形状多为扁方形、荷包形。

水晶类烟壶在古玩行中最常见，但其中发晶烟壶和鬃晶烟壶稀少。水晶烟壶有带雕琢和素身烟壶之分，素晶体烟壶有茶晶、墨晶、紫晶之别。另外还有一种水晶内画壶，这种烟壶流行于清中晚期到民国，这种独创工艺绵延至今。该工艺是把素水晶烟壶内壁用细金刚沙磨成磨沙玻璃状，再用勾形竹子笔或毛笔蘸上各种绘画颜色在烟壶内壁上绘出山水、人物、花鸟、鱼虫、词句等。在光绪年间内画鼻烟壶艺术兴盛时期，名家辈出，题材广泛，技艺高超，最著名匠师有周乐元，马少宣，张葆田，陈坤生，叶仲三，毕龙九、丁二仲，张文堂，薛京万等。

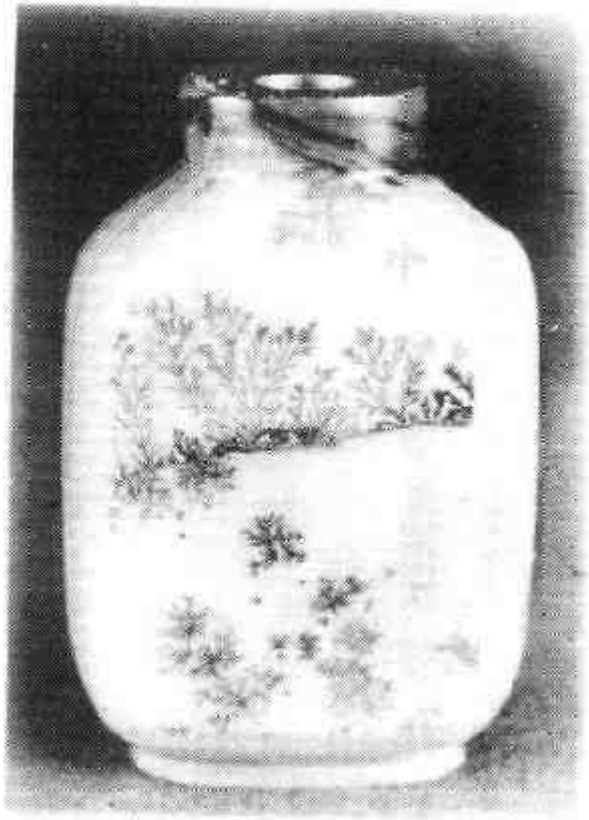


图 17－14　清末・杂草玛瑙鼻烟壶

青金石烟壶有崔生，金克郎二种。最常见青金石烟壶多为光素无纹饰扁方形，筒形等式样，极少见也有雕琢简单纹饰的。

第三节　料鼻烟壶

所谓料就是玻璃，用料做各种鼻烟壶也为一大类。素料也就是一种颜色料。红色最好为山楂红，黄色最好为鸡油黄，白色最好为米汤料，紫色为茄皮紫（见图 17－15），粉色最好为桃花洞（见图 17－16）。还有几种颜色料搅在一起称为搅料。以白色为地子上面再包上一层红料或绿料再进行雕琢纹饰，这种料烟壶为套料烟壶。套



图 17－15　清末・茄皮紫料鼻烟壶

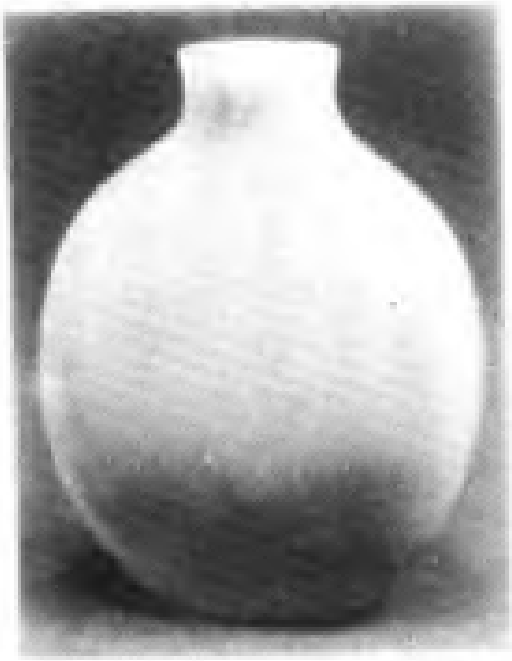


图 17－16　清・瓶花彩料鼻烟壶



图 17－17　民国末年・料内画
玫天喜地鼻烟壶



图 17－18　清乾隆・古月
轩鼻烟壶

料烟壶最讲究料坯，据前辈人讲最好料坯是“辛家皮”，以珍珠，玻璃色著称；“勒家皮”以藕粉色为上；“袁家皮”在制作上不惜工本，以做工细著称。亮料烟壶一般经过金刚沙磨烟壶内壁，然后用勾形笔绘画山水、人物、花鸟等吉祥图案（见图 17－17）。料烟壶中姣姣者要属“古月轩”烟壶，乾隆年间“古月轩”烟壶风格独特，华丽而纤巧（见图 17－18）。关于“古月轩”的来历众口不一。据说是一姓胡匠师精于画料鼻烟壶，画工极细，一时无二，因为鼻烟壶的画师姓胡，所以定名叫古月轩。古月轩烟壶有瓷胎、料胎两种；画工精细，色彩艳丽，题词高雅，大多出自名家之手。除了画家金成外，焦秉贞、蒋廷锡、董邦达等宫廷画家也都奉诏绘画，所以作品书卷气横溢，不是寻常画匠所能及的。

第四节　木鼻烟壶和杂类鼻烟壶

一、木鼻烟壶

木质鼻烟壶材料包括紫檀木、红木、桦木、黄杨木等。在制作上多为素烟壶。但黄杨木鼻烟壶多有雕刻。木质鼻烟壶中檀香木为贵，最多见的是桦木烟壶。竹制鼻烟壶大多是用文竹包厢或者用竹根雕刻而成，用文竹包厢式鼻烟壶多在烟壶上浅阴刻人物，花卉，山水等图案。

二、杂类鼻烟壶

杂类鼻烟壶包括铜，银，雕漆，嵌罗甸，烧洋瓷，贝壳，珊瑚，玳瑁，虬角，象牙，犀牛角等材料制成的鼻烟壶。铜鼻烟壶和银嵌宝石鼻烟壶多是少数民族牧民使用，这两种鼻烟壶体积都比较大。雕漆鼻烟壶在乾隆时期比较盛行，雕刻纹饰极细，而且多层次雕刻，看上去有立体感。嵌罗甸鼻烟壶大多是细罗甸，漆木麻胎，然后用细软罗甸镶嵌，非常美观。见图 17－19。

烧洋瓷烟壶大多是铜胎，然后用西洋画法绘制法国风土人情或者绘制山水诗句，别有一番风趣。贝壳鼻烟壶又叫砗磲烟壶。广

东沿海盛产各种海贝，形状和颜色不一，是制做鼻烟壶良好材料。珊瑚制做鼻烟壶体积都很小，但雕琢工艺很细，图 17－20 所示清末作品雕琢仕女形态飘洒，神态逼真，衣纹雕琢极细而且鼻烟壶盖也用一色珊瑚雕琢成花卉状。玳瑁鼻烟壶，大多是广东沿海一带，利用玳瑁本身花纹来制作。虬角鼻烟壶比较少见。象牙鼻烟壶大多素面，阴线纹饰。比较常见的纹饰为仕女，山水，花鸟等（见图 17－21）。犀牛角烟壶在光绪年常见到，现在已比较稀少。

鼻烟壶是玩赏之物，品种繁多，它的体积小，制作精良，便于携带和收藏。鼻烟壶一直受到人们的喜爱。



图 17－19　民国·木胎漆嵌螺钿鼻烟壶



图 17－20　清末·珊瑚雕人物鼻烟壶



图 17－21　民国・象牙刻人物鼻烟壶

第十八章　珠宝翠钻鉴赏

翡翠、钻石、珍珠、宝石都是世上珍奇。爱美之心人皆有之，随着人们生活水平的不断提高，如今珠宝翠钻的各种装饰品又走进千家万户，特别受到了青年人的喜爱。相传在我国的魏晋时期开始使用翡翠宝石。古代人认为佩戴石可以“驱灾避险”，佩戴琥珀可以“镇惊防邪”，青金石可以“催生助产”。演变到今天，珠宝翠钻仍然是使人们具有典雅华贵风度的装饰品，人们也常把一些象征之义寄托在珠宝之中，以表达心中善良而美好的愿望。所以现代的世界珠宝习俗中亦有许多说法，如：“十二月诞生石”的说法；及把猫眼宝石称为“希望之石”，缠丝玛瑙是：“幸福之石”，松石是“成功之石”，珊瑚是“勇敢之石”，钻石是“贞洁之石”，红宝石是“爱情之石”等。宝石被人们视为一种美的装饰品，但它又被人们做为一种财富，特别是高级珠宝做为流通货币，比黄金价都高，它的特点是便于收藏，便于携带，不易损坏。它的自身价值在太平景象的年代里，多是升值而不会贬值，所以更赢得了人们的喜爱。珠宝是人们最好的藏品。

第一节　翡翠鉴赏

翡翠是一种天然的矿物石，翡翠在矿物学中被称为硬玉，是辉石族中比较稀少的“钠铝辉石”。它的化学成份是“硅酸钠铝”，硬度为 6.5—7 度，比重是 3.3—3.4，产地在缅甸和我国云南滕冲县。翡为红色，翠为绿色。翡翠得名是由鸟的羽毛颜色而来，因为鸟的羽毛多是红色绿色，所以“翡翠”两字都有“羽”做为组成部分。

一、翡翠的材料和种类

1. *老坑石（老种）*

埋藏于地下和深山峡谷之中，它和其它的石头混在一起，很不容易分辨。每块石头都有它的外皮，由于埋藏的位置不同，外石皮也不同，通常分为山皮、水皮、沙皮、泥皮。外皮之内一般还有一层内皮，俗称“湖”，薄如纸，厚的如寸。内皮的颜色有红、黄、黑、白几种。穿过内皮才是翡翠材料的本质部分。要想知道一块石头中含有多少翠绿的成分，必须先开门子，“开门子”就是先在翠籽的外层找出“绿苗”；用金刚沙剥开外皮和内皮，然后把开了门的部位磨细上光，把这材料拿到强阳光下，再用一块黑铁片垂直放在门子的边沿，从铁片的底线往里看，看绿颜色的分布情况，绿是片状，还是条状；如果内部有浓绿色，在外皮往往透露出一种影迹，俗称叫“青花”，青花明显是内里绿色斑点的反映，这就是一块上好的老坑石翡翠。

2. *新坑石（新种）*

新种一般是上层下面，一种生有翠绿色的岩层与炭层，和其它的杂质相夹着，好象常见黑白相间的云石一样。所以必须在开采时用炸药炸成散块状，然后再剥去杂质取出绿色，这种新坑翠多发干、多裂纹，透明度不如老坑石。

3. 老坑材料绿色翠的种类

(1)翠的颜色

翡翠的颜色要以“浓阳俏正和”为好,反过来讲“淡阴老邪花”为差。如果一件翠件具备了前五个方面,其价值就昂贵了。

“浓”,就是绿色深而不带黑。

“阳”,就是鲜艳明亮而不阴暗。

“俏”,就是漂亮之意,绿色显得美丽晶莹。

“正”,就是绿中不带灰色、青蓝色,不浑浊。

“和”,就是绿色均匀柔和。

(2)绿的品种

高艳绿,黄阳绿,鹦鹉毛绿,丝瓜绿,阳俏绿,葱心绿,浅水绿,蛤蟆绿,菠菜绿,油青,灰绿,蓝绿。好的翡翠多是地子透亮,绿色鲜艳。

高艳绿:它的透明度如玻璃,俗称玻璃地,绿色浓艳而细腻。

黄阳绿:它的地子半透明,绿色艳而阳,如阳春五月黄阳树的叶子。

鹦鹉绿:半透明的地子,色绿而极尖者,如鹦鹉的绿羽毛般的娇艳。

丝瓜绿:半透明,绿色为丝状,如同丝瓜的脉络一样。

阳俏绿:半透明,绿色亮而明艳,是色美而较新者。

葱心绿:半透明,色艳而且阳,如葱心一般娇嫩的绿色。

浅水绿:半透明,一般颜色,绿色浅而淡,透明度较好。

菠菜绿:半透明,绿色暗不鲜艳,发菜绿色。

油青:半透明,绿色之中泛青色,其色发闷,油绿色色邪。

灰绿:不透明,灰色之中有青色,绿色之中又泛青色。

二、翡翠饰品的种类

常见的有戒指,马蹬、簪子、扳指,翔管,鸡心项坠,胸花,烟壶,帽正、西服袖扣,朝珠,背鱼,龙勾,镯子,云蝠,秋叶,耳勾,扇坠,二环扣,三环扣,锁片,八仙人,佛人,佛塔珠。

看以上的各种东西，必须拿到阳光好的地方细看，不要在灯下看，俗语说灯下不观色；阴天时也不要看翠，阴天看翠必然要上当，颜色看不准。看时一定要注意以下几点：

(1)材料是否瓷、木、干、黄。

(2)饰品的本身有无柳裂，俗语说无柳不做花。

(3)看其颜色是否天然，不要大意。市面上有激光合成的翡翠。

第二节　钻石鉴赏

钻石是最贵重而又稀少的天然矿物质之一，是纯炭结晶体与石墨焦炭同素并形物。钻石又叫金刚石，通常八面或斜方十二面体。钻石是一切已知的天然材料中最坚硬的物质，它的硬度为摩氏10度，比重为3.52，折光率2.47，钻石耐强酸强碱，钻石的特殊硬度造就了它的耐磨性，因而得名金刚。但钻石在720°—800°C温度下能在氧气中燃烧成二氧化碳，钻石还怕重力的冲击，容易崩裂(特别是边沿)。它的特点是反光力极强，在阳光下有强烈的闪光反射出来，红黄橙绿青蓝紫七种光彩非常美丽，特别是做为首饰戴在手上耳上，参加晚会时在光线的反射下，也放出七色光来，使佩带人雍容华贵。

一、钻石的用途

钻石主要有两种用途：一做首饰用，二做工业用。

质地透明，颜色白色或微黄色，形状好不含杂质的或含有少许杂质的原石，经过加工可以做成首饰。对质地不透明有特别多的棉，开采出来象吃的大盐颗粒的钻石，就不能做首饰，而只能用于工业上的精密仪器、磨床工具或拉丝模钻探等；高精尖国防工业也少不了钻石。钻石是在第二次世界大战前才跨入工业行业部门的。钻石藏量最多的是热带国家，安哥拉、也门、刚果等国家盛产钻石。我国的山东也有一部分冲击矿，冲击矿是由于地壳变迁岩层断裂

被流水带到山谷之后逐渐沉淀形成。钻石不但陆地有，湖底，海洋底也有大量蕴藏。钻石大多是由于火山爆发而形成的，然后随着岩浆而流向四方，非洲一些著名藏钻石的矿大多都是在火山通道周围。开采钻石要在矿点打很深的洞，把泥沙挖上来，然后用机器淘洗，使用的淘洗液是一种氟酸，氟酸可以腐蚀普通沙粒但不能腐蚀钻石，所以剩下来的就是钻石。

二、怎样鉴别钻石

1. 真假之分

(1)根据折光来鉴定

真的钻石反光力强，假钻石的反光力弱。比较简单的办法，是把真的钻石倒着放在手帕上或报纸上看，透过钻石如果能看到手帕的花纹及手帕布的经纬线纹，或报纸能透出来字迹并看得清楚，就是真钻石。反之看不清纹线、字迹的就是假钻石。(见图 18－1)

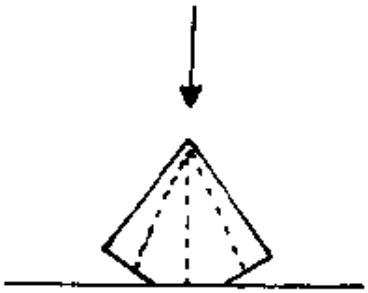


图 18－1

(2)从硬度来辨别真假

真的钻石最坚硬耐磨，虽经佩戴多年，其棱角及各反光面接界线及边沿也不磨损无毛道，光彩很亮；而假钻石则稍经佩戴棱角就会出现毛道。比较简单地看其硬度的办法，可以用钻石笔轻轻在底的边反划一下，一划就有一条痕迹那么这个钻石就是假的，真的钻石是划不动的。但划时要特别注意用力不能太猛，用力大容易损伤钻石。

(3)做工不同

钻石的做工一般按规定角度，圆径与厚度之间有一定的比例，一般的圆径是 10，厚度是 5.5～6 左右。而假的钻石为了增加其光彩，一般厚度比真的钻石厚。各个反面粗，真的钻石批反规工 57 反，其它的一般 58 反，而假钻石的批反乱。而且假的钻石从上往下看发空，也叫“空水”。一件好的钻石，一要看颜色，二要看做工。做工分为规工，普规工、普工，粗工；还有各种磨辨楞钻，正圆形钻，长

方形纹辨，正方形方辨，杏仁形批辨，八辨圆钻等。

正圆形钻石的规工要求：顶面平阔，边薄，底尖，正圆形直径与厚度比例恰当，磨辨细致。具体的要求：顶面平阔，要求钻石的直径100%，台面八角形占67%，两边辨占33%，厚度以钻石边为界，上边占20%，下面占80%，这样的比例从整个钻石看下去，觉得顶面平阔。

钻边大体分为薄边，中薄边，中厚边，厚边。薄边为0.2厘米左右。钻石的底部要尖，底部分包括尖底，九九底，九八底，一般九个底就为大底。钻石的直径与厚度比例要恰当，一般比例为100：50～60。钻石上磨的一个个小棱角面叫反首，每个反之间大小都有一定的规则，相互联接要求整齐对称，达到最大限度发挥钻石的光彩，在阳光下能折射出红黄橙绿青蓝紫七个色彩来。

八角形面反叫顶面，俗称台面第一层；第一反叫三角形反（为第二层共八反）；四角菱形反叫面主反（为第三层共八反）；斜小三角形叫边小反（为第四层共十六反）；底部有十六个底小反。这样就形成一块磨工最好的钻石（见图18－2）。而假的钻石多是高温玻璃水晶，有的为了增加折光还在玻璃磨反上涂上水银，这种首饰一般为闷镶。

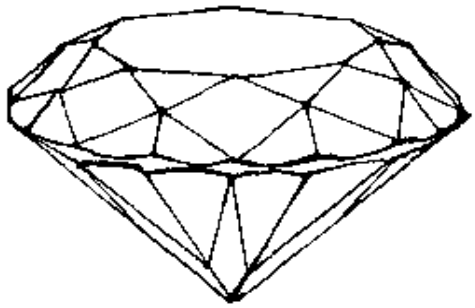


图18－2

（4）镶工不同

真的钻石由于价值高，一般用白金、黄金来镶嵌，也有用银的。但做工都是较精细的，绝大部分都是露底的洋镶工，而不是用闷镶的做工。假的钻石在闷镶时多在底部涂上金粉或者蓝粉来增加它的反光度。还有的做假方法是：钻石台面是真的，而底部则用假的合起来，这样就形成了上面是真钻石而底部是假的。这样的钻石也多是闷镶，闷镶不露底。所以在鉴定时一遇到闷镶就要加倍的小心才是。

(5)从钻石的质地来辨别真假

真的钻石因是天然矿物质，多少本身都带有一些天然的石性，棉或黑脏柳裂等。而假的钻石绝大多数是完美无缺的，既无黑脏也无柳裂。真钻石根据质地、颜色、做工而评不同的等级和价格。

A. 先看钻石的颜色 钻石的颜色有白色，黄色，棕色（茶色），浅红，浅蓝，浅绿。常见的浅黄色为多；其次是白色、浅红、浅蓝，浅绿为特别色，这种颜色不多见。

目前鉴别钻石的颜色等级都是按照钻石的含黄色的百分之多少来排列的。含黄色越少越接近纯白（无色），百分级就越高；反之，越低颜色等级就越低。颜色的等级比有 100、99、98、97……色等，100 色指纯白色（无色透明），95 色指仅带极微黄色，90 色指仅带微黄，85 色指较明显的浅黄色，75 色以下的钻石很少做首饰钻用。

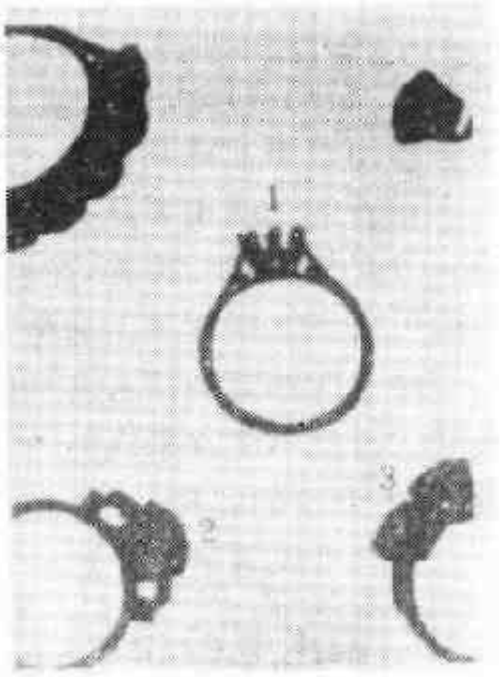


图 18－3 用 X 射线照片区分钻戒和其它宝石戒指

1－镶钻石的戒指，戒指为金属制不能透过 X 射线，故在照片上呈黑色，钻石透射 X 射线，故在照片上消失在白背景中不见（即 1 处）；2 和 3－镶锆石戒指，因金属和锆石都不能透过 X 射线，故都是黑色；左上角和右上角为镶金红石的戒指和别针，也因不能透射 X 射线而全黑

B. 看钻石的种类 来自不同产地的钻石往往有其不同的内部结构，俗称石种。例如：南非产的钻石很多带“邪气”，所说“邪气”就是色不纯正，发蓝、灰、黄色，混合体与正蓝色、正黄色不同。这种钻在评价它的等级时相形之下级别低于一般，要减 3～5 色。钻石的做工也直接影响钻石的价值。如果一颗钻石底部做的太薄，顶部、中部就会显得阴暗无光或者反光不强，看下去整粒钻

石很空；一粒钻石如果过厚，特别是底部过厚，面部反光黄色就集中。

再有，在鉴定钻石时光线的强弱和周围的环境对钻石的颜色也有影响。光线的强弱和光源的色调对定色起极为重要的作用，光线过强，使颜色定的高；光线过阴或暗，颜色会定的低。最好不要在强光直射下或忽明忽暗的地方看钻石，而要在朝北方向最适当，而且周围的墙壁以白色为适当，不应在黄色墙下看钻石。

钻石的纯净度为：净(全美)，微花，一花，二花，三花。所说的净者不多，净也就是无石货无裂纹无缺口。

微花：在钻石里有极微小的白点或小黑点，或者少许的棉、小的裂纹，钻石有以上的毛病叫微花。这种微花必须用放大镜而且非常细致地观察才能找出来。

钻石的毛病主要是棉，脏，崩，柳。棉就象棉花絮一样，石性的棉又分立棉，小棉，大棉，拉丝。脏指钻石的纯净度，其中有黑斑点，黄褐色斑点。崩就是钻边棱是否锋利。

还有两种鉴别钻石真伪的简易方法：用一滴水滴在面上，如果成珠状而且不流就是真的。或者把手放在钻石的底部，从面上往下看，看不到手的指纹，一般是真的钻石。

钻石是以重量来计算的，分为大钻，中钻，小钻。

0.01 克拉～0.24 克拉为小钻

0.25 克拉～0.99 克拉为中钻

1 克拉以上的为大钻

1 克拉等于 0.2 克(旧公分)；1 克(旧公分)等于 5 克拉；1 公斤等于 5000 克拉。

衡量钻石的重量有两种方法：一种用钻石尺量钻石的宽高；一种用天平量称重量。

第三节　宝石鉴赏

什么叫宝石呢？凡是美丽的艳丽的石头都叫宝石。宝石又分为珍贵宝石和一般普通宝石，普通宝石叫杂石。

珍贵的宝石包括：猫眼石，祖母绿宝石，红宝石，蓝宝石。

普通的宝石有：欧珀石，月光石，碧玺，勒子石，玛瑙石，孔雀石，橄榄石，托帕石，青金石，水晶石，木变石（老虎石），芙蓉石。

宝石自秦汉时即被人们开始使用，距今已有两千多年的历史。宝石盛行在明清两代，宝石是六面八面体的不规则体，蕴藏在山谷，河床，冲积层中。宝石的开采过去是采取人工打井然后淘沙的方法，后来用机器开采挖掘，冲水选矿。宝石的主要产地有：原苏联，印度，缅甸，斯里兰卡，菲律宾，哥伦比亚，沙特阿拉伯，叙利亚等国；我国的新疆，福建，云南，台湾等地也出产宝石。

一、猫眼石

又叫猫儿眼。颜色有黄色、葵黄色、酒黄色、黄绿色、灰黄色、棕黄色、灰绿色、灰色。以颜色鲜明的葵黄色为最好。它的化学成份是氧化铝玻的结晶体，硬度为 8.51 摩氏，比重 3.5～3.8，折光率为 1.75。猫眼宝石是宝石中稀有而名贵的品种之一，其最动人之处就是当宝石在阳光的照耀下，由宝石的内部反射出一条聚集的耀眼的活光带；随着晃动其光线强弱也有所变化。猫眼宝石随受光强弱的变化出现或粗或细的光线。当微微的摇动宝石时，那闪烁的光线，也灵活地变动，就象那灵活而明亮的猫眼一样，称之为猫眼石是再恰当不过的。为什么猫眼宝石能反射出一条强烈而又闪动的光线呢？这与猫眼宝石的内部结构特点分不开，这种宝石的内部，有无数极为细小的纤维状结构，有规律的平行排列着，而且具有反光的特点。当光线的方向垂直于纤维排列方向时，每一个细小的纤维就有一个光点，无数个光点联接起来，就组成了一条光带，

再加上宝石外形弧面作用，这条耀眼夺目的光带就更清晰了。

猫眼宝石好坏价值高低，是由颜色、光线、重量以及它的完美程度来决定的，所以对猫眼宝石各方面的特点都应有所了解，而对其光线的特点更应有深刻的认识。

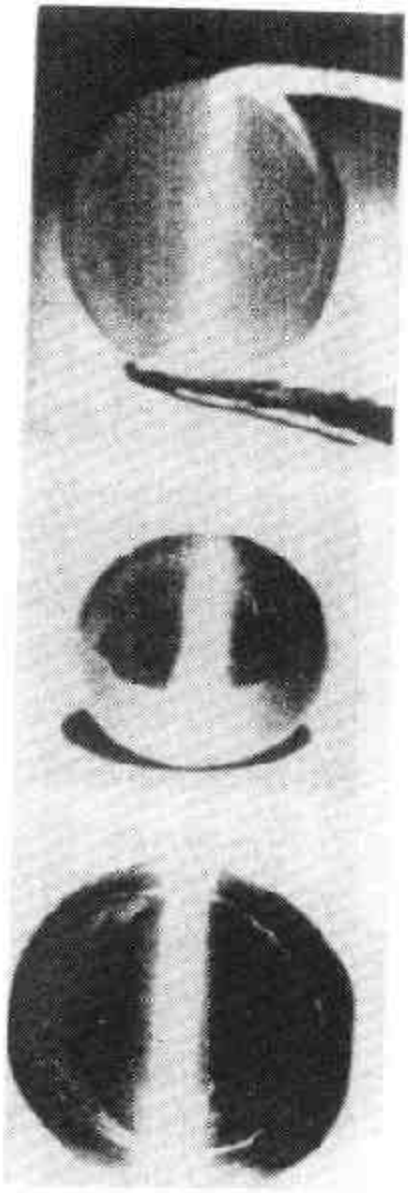


图 18－4　天然祖母绿猫眼（上，5 克拉，著名珍宝）；变石猫眼（中）；金绿宝石猫眼（下）

1. 一般猫眼石光线的特点

(1)当猫眼宝石内部平行结构有缺陷时，反映在宝石上的光线也会有缺陷，如果它的平行结构排列有疏有密不均匀时，反映出来的光线结构就有断腿的现象，如果内部结构不平行时，表现出来的光线就出现弯曲不直的现象。

(2)任何一块猫眼宝石，只要内部结构平行在 360°时，任何方向都可以取出猫眼的光线。

(3)宝石表面的弧度与光带有一定的联系，一般来说，弧度越接近平面时，宝石的光线就会变粗或者不清晰，必须弧度好光线才清晰。

(4)猫眼宝石的地子透明度与光线的清晰程度也有关系，一般规律是，猫眼宝石的透明度越高，光线也就越不清晰，亮度也随之减弱，最好的光线效果是宝石的地子深，半透明状为上品。

(5)宝石的结构质地紧与松也影响光线，如果质地结构松光线就会混而粗，如果结构紧密，光带就明亮清晰。

(6)猫眼宝石的底部不抛光，以此减少其光线穿透和散失，增

加光的反射。

目前产猫眼最好的国家是斯里兰卡。

2. 猫眼宝石与勒子石的区别

勒子石是石英类，宝石光线的特点与猫眼相似，在一般的情况下，勒子石很容易认，但有的勒子石质地极好，光线格外细亮而清楚，就不好区分了。

(1)从质地上区分：猫眼宝石的质地结构紧密，硬度 8～8.5；勒子石的质地松。

(2)颜色上区分：猫眼宝石的光泽反光好，颜色正；而勒子石反光差，颜色多发灰白色。

(3)猫眼宝石光带稍粗，而且发蓝白光线；而勒子石光带灰白色，光带多含混不清。

(4)从比重上区分：猫眼宝石的比重为 3.5～3.8；勒子石的比重为 2.65 左右。

3. 猫眼宝石与木变石的区别

木变石是一种硅化石棉，由于结构有有规律平行丝纹，所以也有明显的线状反光。但它色发黄，光线太粗，所以又被人称之为老虎石。另外，木变石木质地粗纹路明显，反光弱，比重小，硬度低，故此很容易区分。

二、祖母绿

祖母绿是矽酸铝铍的结晶体，原矿是六面晶体，硬度 7.5～8 度，比重 2.6～2.8，折光率 1.58，颜色葱绿，半透明或透明状，性脆，质地多有立棉和蔗渣纹，蝇翅蚂蚱纹，也有叫兔毫纹。祖母绿在磨制上多是长方形带棱样式，祖母绿的好坏主要看：

(1)坑口透明度高，含杂质少。

(2)颜色要鲜艳清澈，葱绿色。

(3)体积 5 克～7 克以上为好。

(4)样式上：磨辨的比光身的好，厚薄要适中。

祖母绿主要产在原苏联，菲律宾，哥伦比亚，巴西。

1. 祖母绿和绿碧玺的区别

绿碧玺为透明黄绿色，颜色比较鲜艳，硬度 7～7.5，比重 2.9～3.2，三角形柱体状。由于它透明度、颜色、比重、硬度与祖母绿相近似，很容易混淆。

(1)从颜色上区分祖母绿与绿碧玺，虽然都是绿色，但二者的颜色习性和特点各不相同。祖母绿，绿色浓艳，或者鲜艳，而且颜色透明。而碧玺常呈现的绿色为黄绿色或者蓝绿色，也有墨绿色，颜色为闪色不透亮。

(2)从质地上区分：绿碧玺具有棕性特点，象水晶石那种晶体的性能，内有棕眼。祖母绿没有，祖母绿的本身有棉性，但它的棉性都是立体样，无片棉，祖母绿的裂纹也多，是立裂，所以工匠在制作时，一定看仔细那裂纹的位置，如不小心，完工后的宝石出现了裂纹将断送宝石成品。罗马大帝王冠上镶有一块 128 克拉祖母绿。美国纽约自然博物馆中收藏了一块 1200 克拉的祖母绿。我国清代慈禧殉葬所盖金丝棉被上除大量珍珠外，四面还裰有五钱重约合 80 克拉的祖母绿宝石。

2. 祖母绿与料石的区别

一般的料石没有天然宝石的石性，无棉，内有气泡，质地松，颜色深绿不鲜艳，反光力弱，磨的棱角不锋利。

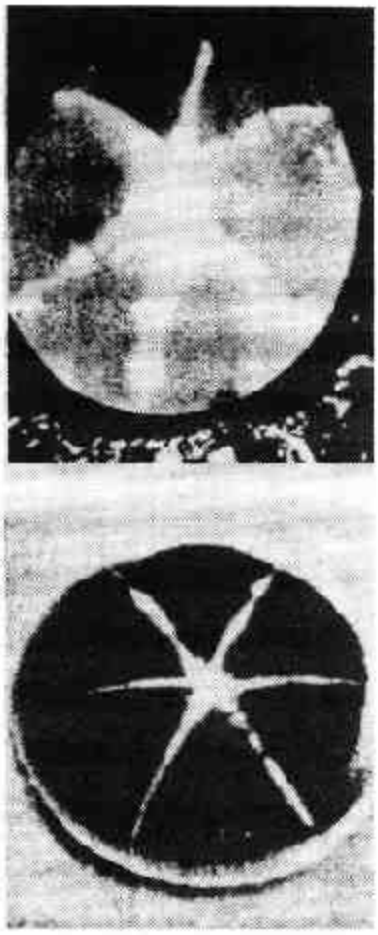


图 18-5　天然星光红宝石罗斯利夫斯(上)，138.7 克拉，斯里兰卡产天然星光蓝宝石亚洲之星(下)，330 克拉，缅甸产。均为世界著名珍宝，藏美国华盛顿斯密森博物馆

三、红宝石

红宝石的化学成分是氧化铝铬，原矿石是六面体，硬度为 8～9，比重 3.99～4.02，折光率 1.76～1.77，透明半透明，颜色为各种深浅不同的红色。分为鸽血红，玫瑰红，玫瑰紫，石榴子红，粉红，葡萄紫红。红宝石是名贵的宝石之一，好的红宝石比钻石的价值还要高。好的红宝石又叫星光宝石，在宝石的面上有六道光线，又叫米字纹。红宝石很少有大颗粒的，星光宝石磨棱的多。大粒的红宝石到目前要属英国伦敦大英博物馆中藏的一颗重 167 克拉的红宝石为冠。美国自然博物馆中藏有一颗 100 克拉的星光宝石，世界上一颗最大的鸽血红宝石仅重 55 克拉。

1. 玫瑰紫宝石(石榴子宝石)

颜色发红玫瑰色，质地坚实油润，色泽鲜艳有勒光，光身有六道线，磨反没线，但内反映有人字形、三角形、一字形闪光(霞光)。反有反光层。玫瑰紫宝石有星光的好，无星光的差；六道线在正中的好，相反较差。宝石的紫色和红色要鲜艳而均匀。首饰戒面样式鼓满的为好；磨反与光素比较，磨反首好；重量 7 克以上的为好。

2. 大红宝石

在矿物学中属尖晶石，硬度 7.5～8，比重 3.5～3.7，性脆，折光率 1.71～1.74。大红宝石是我国传统的宝石品种，颜色有血红、大红、紫红、粉红、水红，是透明和半透明体。大红宝石多是古代的品种，如顶子、帽正、大坠、朝珠、手串、烟壶、烟壶盖。大红宝石最大一特点是清洁无瑕的很少，多少都有柳裂纹。在清代的官服中只有亲王的顶子才能用红宝石。

3. 紫牙乌宝石

这种宝石的名称来自阿拉伯语的译音，它属硅酸块的结晶体。紫牙乌是深红宝石，硬度6.5～7.5，比重3.5～4.2，折光率1.74～1.89，颜色有深红、暗红、紫红、浅红、黄红、黑红。好的紫牙乌也可产生十字形星光，也叫四道线。紫牙乌宝石的颜色多发暗，

俗语也叫油烟红，所以在制作时都要做的薄一些，石性比较脆。它主要产在我国的新疆，江苏，福建，河北，内蒙，安徽，云南，宁夏。

4. 红宝石与人造宝石的区别

人造红宝石最早是法国人搞出来的，曾一度以假乱真，随着人们认识的不断深化，现在人们的区别能力有所提高，可以区别出真假。人造宝石在工业上有着广泛的用途，如仪表、钟表、轴承、激光等。从颜色上区分，人造红宝石颜色发飘，没有红宝石的深沉颜色；从质地上讲，红宝石有其宝石的石性，内含有各种杂质，而人造宝石则没有天然的石性。



图 18-6　天然红宝石中的六边形直线生长纹(生长环带)和结晶的矿物包体，缅甸产

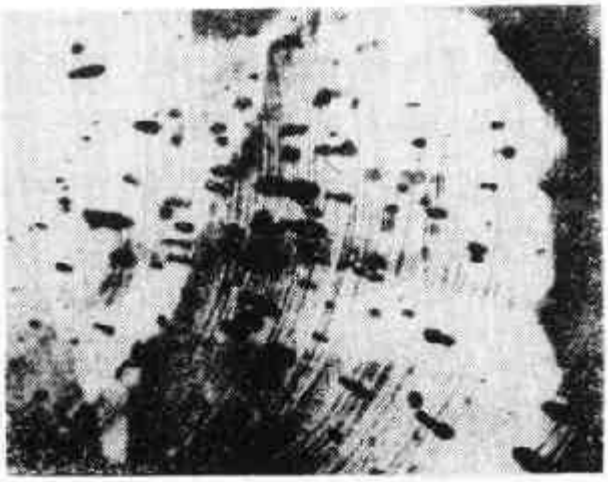


图 18-7　人造红宝石中的弧形弯曲生长纹及气泡包体

5. 红宝石与雄晶的区别

雄晶也叫鸡冠石，在矿物学中称为雄黄，硬度很低，只有 2 度，比重 3.5，颜色为血红色。从硬度上讲，雄晶没有做珠宝的资格，但由于它的颜色漂亮，又极容易雕刻，所以多用来做工艺品、玩赏物。雄晶无法与红宝石相比，因为它性软，而且在表皮上有一层金属的光泽，与红宝石光泽是不能相提并论的。雄晶质地结构松软，而且不透明，只有颜色接近于红宝石而已。



图 18-8　人造蓝宝石的弧形弯曲色带，注意它有和曲线成锐角相交的直线纹，这不是天然晶的生长纹

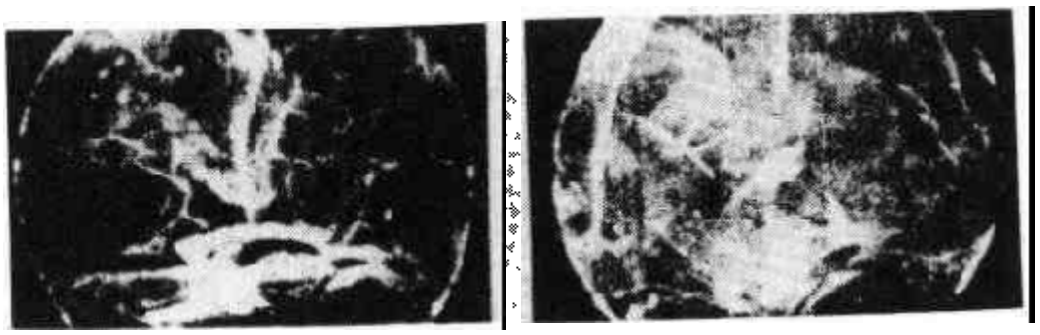


图 18-9　人造蓝宝石(左)和人造红宝石(右)的云烟状熔融气体是人造品的特征之一

四、蓝宝石

蓝宝石是氧化铝钛的结晶体，原矿是六方晶体，硬度 8～9 度，

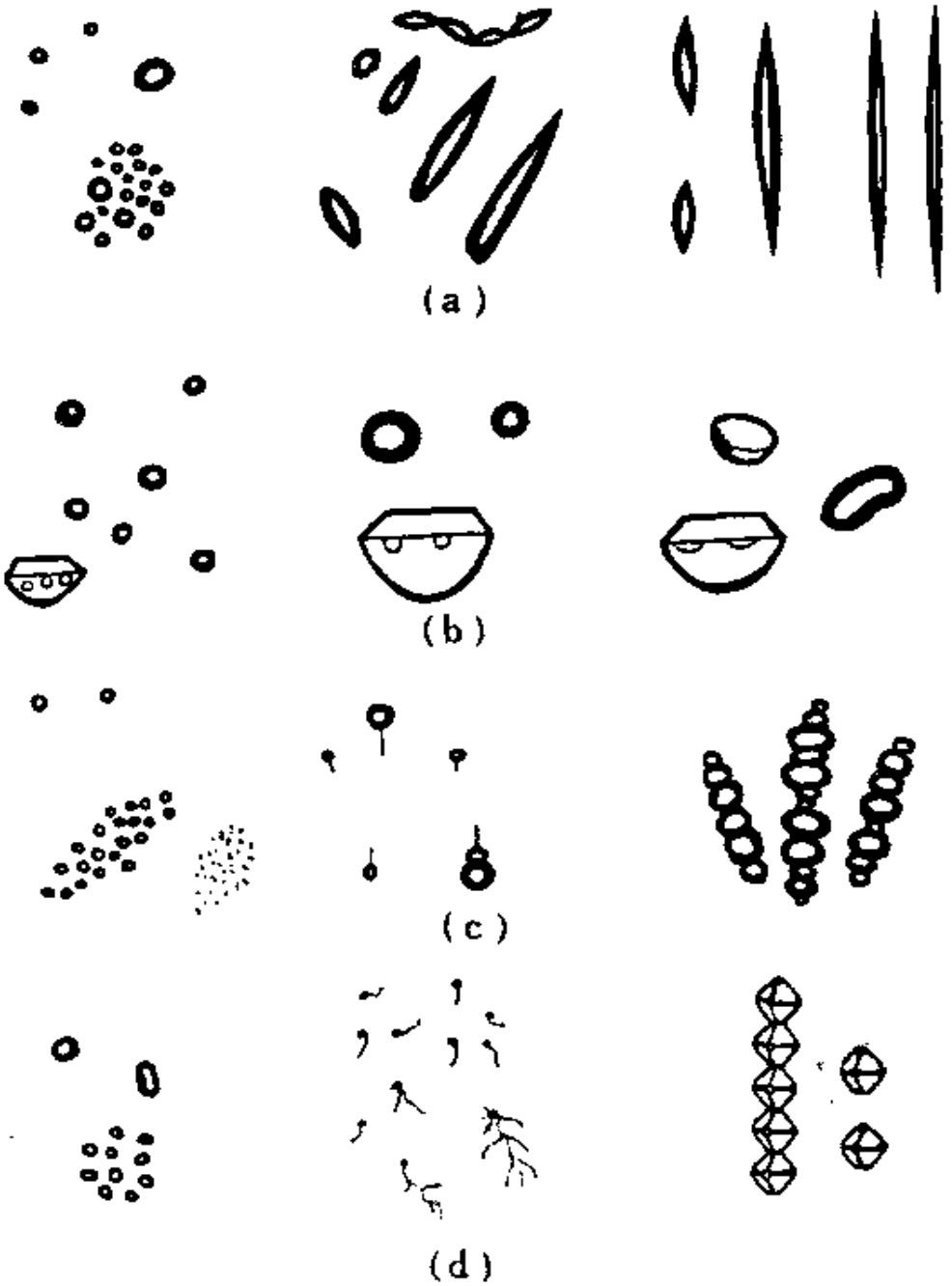


图 18－10　各种人造宝石中的气泡形状

(a)玻璃质假宝石;(b)二层石;

(c)人造红宝石和蓝宝石;(d)人造尖晶石

比重 3.7～4.1、折光率 1.77，颜色有洋青蓝、鲜艳透明的浓蓝、蔚蓝(象雨过天晴天空出现的蔚蓝色)、滴水蓝。蓝宝石的质地坚硬，

油润，色泽鲜艳，有勒光，光身有六道线的叫星光蓝宝石。蓝宝石的产地是缅甸，斯里兰卡，泰国、澳大利亚。蓝宝石在宝石中也属珍贵宝石，其贵重因素之一就在于蓝色，蓝色是高贵的标志和象征，在清代，蓝宝石的顶子是三品官职的象征。一品为红宝石，二品为珊瑚。蓝宝石中有星光的好，六道线反映明显的好，地子的透明度要适中，不含或少含杂质的好，无柳裂的好，颜色蓝中带灰、带绿差，带白就更差，首饰样子鼓满的好，磨反首好，重量在 7 克以上的好。

真假蓝宝石的区别：

假蓝宝石多是人造的蓝宝石，也就是高温玻璃。这种假蓝宝石色泽不鲜艳，色浮内空，色又过分地均匀，没有勒子光，光身没有六道线，磨反的内反映弧形，有的有气泡，质地不坚硬，如果是磨反成面，一经佩戴边棱就会发毛。这是合成宝石与天然宝石的主要区别。

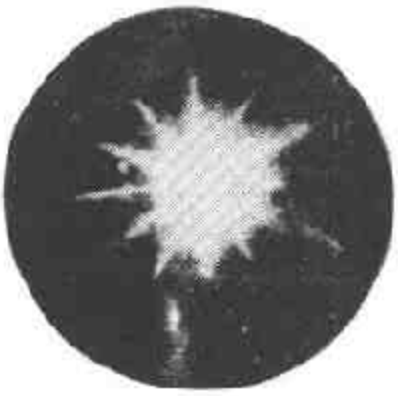


图 18-11　12 射星光蓝宝石

五、欧珀石

又叫闪山云。它的化学成分是二氧化硅，硬度 5～6 度，比重 1.9～2.3，折光率 1.44，颜色黄白、浅蓝、黑色等，呈半透明或不透明状。欧珀石是一种变彩宝石，它在不同光线的照射下反出不同的色彩，侧面与正面看，它的光彩都不同，反射出五彩七彩的颜色。好的欧珀石是半透明体，颜色金黄色为好。欧珀石产在澳大利亚。假欧珀石烧料多，不能反射出五彩的颜色，闪光不强，有水泡，破碴处呈现玻璃质。

六、月光石

月光石在矿物学中属长石，硬度 6～6.5，比重 2.5～2.7，折光率 1.5，透明月光石中常有一团状的乳白色反光象月亮一样，所以称之为月光石。它的颜色为白色、灰白色或青白色，呈透明半透明状。产地在缅甸和东南亚国家。

七、碧玺

碧玺在矿物学中属于电气石，是硅酸根盐结晶体，硬度 7～7.5，比重 2.9～3.2，折光率 1.65，颜色有粉红、蓝、绿、黄等。一块碧玺有的两头的颜色截然不同，出现两种颜色。红碧玺颜色由深桃红色到浅红到粉红，红色最好叫双桃红，象新开桃花双倍那样浓艳，这是碧玺中的高贵者。

蓝碧玺颜色多是浅蓝或绿蓝，蓝碧玺也常和蓝宝石相混，但蓝碧玺质地较软，无宝石的勒子光。

在清代碧玺是很贵的，常常被达官贵人做成朝珠帽正、烟壶盖、十八子、别子、扇坠。慈禧的殉葬品中，放在脚下有一支碧玺莲花，重量三十六两八钱，价值合当时的七十五万两白银。

八、勒子石

勒子石一名是珠宝行业习惯叫下来的。勒子石在矿物学中属石英类，所以在国外又称为石英猫眼。但据矿物学家分析，勒子石又与石英有所不同，勒子石以其形状酷似猫眼而出名，但大多的勒子石光带混浊不清，光线也发死，勒子石的质地较粗，体轻。在我国没有发现勒子石的产地，勒子石产于缅甸，斯里兰卡。故宫博物院收藏有一颗大勒子石。

九、橄榄石

橄榄石在矿物学中属橄榄石类，硬度 6.5～7，比重 2.3～3.5，折光率 1.65，有油质和玻璃光泽，断口呈贝壳状，颜色有黄绿色、橄榄绿色，常做成三角形和原晶体，戒面橄榄石也是首饰中常见到的，或做耳坠，胸花等。橄榄石产在美国，缅甸，最近我国也发现了这种矿石。

十、托帕石

托帕石一般叫黄晶，硬度 8，比重 3.5，折光率 1.62，质透明，性脆，有玻璃光泽，颜色有黄色、蓝色、粉红、紫绿。黄晶也是水晶中的一种，它极容易与黄宝石混在一起；但黄宝石硬度大，透明度不如黄晶好；黄宝石又叫酒黄宝石，它的化学成分是二氧化铝，硬度

是9度，所以在鉴别时要特别注意。托帕是译音，它的产地主要在缅甸，美国，巴西，巴基斯坦。我国也有，但产量很少，颜色也不纯正。

十一、蓝晶石

蓝晶石在矿物学中属于绿柱石，硬度7～7.5度，比重2.65～2.85，折光率1.57，是透明半透明体，有玻璃光泽，是六方晶体，遇到好的蓝晶可磨成带反首的戒面。

十二、水晶石

水晶在矿物学中属石英类，化学成分是二氧化硅，硬度7，比重2.65，折光率1.54，是透明的六方晶体，因其含有不同的色素或杂质，所以它呈现的颜色也不同。

(1)水晶：无色透明体，洁净明亮。

(2)紫晶：蓝紫色或红紫色透明体。多做扇坠。

(3)茶晶：茶黄色、褐色、暗黄色。多做眼镜，烟壶。茶晶镜可以保护视力，养眼。

(4)墨晶：黑色、黑褐色；透明体。色淡一点可以磨薄了做成眼镜。

(5)发晶：水晶中含有细毛发状的透明体，其中毛发有红、黑、黄、绿，有密有稀，分布得很自然。

(6)鬃晶：水晶体中含有粗如鬃毛的透明体，有长有短，分布自然。

十三、松石

绿松石是我国常见的一种宝石，特别是西藏，宁夏，内蒙古等地少数民族妇女大都佩戴松石饰品。松石不透明，表层有蜡状光泽，颜色大都为蓝绿色、豆绿色、浅绿色。松石的形状是结核块状，松石有黑白色外皮，松石中含有白脑黑线。松石的好坏要以颜色、含杂质多少、石头的大小来评定。优质松石的颜色鲜艳，蓝绿色或豆绿色，颜色一般按深浅、鲜闷，花匀来划分颜色等级。质地结构紧密无杂质，叫瓷松石，多有黑色网状线、铁线，这就影响了松石的美

观。松石的块越大越好，大的用途广泛，可以做成件，象做成红楼梦中的人物等。小块的可以做小坠。我国是出口松石的国家之一，而且在国际上占有重要的地位。我国湖北郧西、竹山，陕西白阿、阿南，江苏，云南等地产松石。国外的土耳其，美国，澳大利亚也产松石。

十四、青金石

青金石见得最多的是做佛像用，它有肃穆之感。青金石细分为青金、金克浪、催生，总称青金石。青金石的颜色：青蓝色，深蓝色，藏蓝色。青金石多含有大量的杂质，特别是含有金属的杂质，故青金石所反映出来的现象如同蓝天上撒满了金星。青金石质量的好坏，要从青金石所含青金的多少来定。一般分为三种。

(1)青金：质地纯浓蓝，颜色质地坚密而细，无杂质白斑，一般也没有金星或极少，这种叫青金。

(2)金克浪：青金石中含有较多黄铁矿颗粒，并且很集中，反映出来金星多而且有白脑花，这种在青金石中是差一等的，叫金克浪。

(3)催生：石内青金含量少，蓝色只是星星点点有一点，多数是蓝白相混的，是青金石中最差的。之所以叫催生是因为古时传说这种石头可以催生助产。

青金石产在阿富汗，智利，巴西，澳大利亚。青金石另外一种用途是做国画的画色和染料，国画色中称为佛头青。

十五、珊瑚

珊瑚虽然属于宝石类，但它不是矿物质，而是深海内一种珊瑚虫在不断繁殖生长中堆集的骨骼，其主成分是碳酸钙，硬度只有3.5，颜色有红、粉、白色，在我国古代很重视珊瑚，以有珊瑚为宝物，一般珊瑚成树枝状，高二三尺，珊瑚生长在海中朝阳处，珊瑚颜色好的为艳黄红色，称蜡烛红、关公红。珊瑚的质地成细瓷结构，非常紧密。可以做成盆景、扇坠、珠串等首饰品。珊瑚也是一味中药，可以镇惊、明目。珊瑚上面枝杈多有空心，下面粗的地方最好没有

空心，而且珊瑚有年轮纹。如果看假可以和牙齿碰一碰，听听是瓷音就是真的。有一种骨质加色仿珊瑚，它有质的棕眼，没有瓷音。还有一种用珊瑚粉加上胶制成的珊瑚珠，这种珠表面无光泽，没有瓷音。

十六、琥珀

琥珀是一种树脂化石，是一种有机矿物，性脆，硬度只有2度，多怕烧，怕金属器。琥珀颜色分为5种：①血珀：色红如血，为琥珀之上品。②琥珀：透明体，淡红色、黄红色。③金珀：透明体，金黄色或明黄色。④密腊：半透明体，金黄色、棕黄色、蛋黄色。⑤金胶密：透明的金珀与半透明的密腊互相缠绞在一起，成交织状。

《本草纲目》中讲，琥珀是虎死精魄入地化成，故此得名琥珀。琥珀的用途有两种，一种是做首饰，另一种是做镇惊化痰、治疗失明及癫痫病的药材。古时常把一块琥珀系在红绳上，带在孩子的胸前，一是镇惊却邪，二是孩子不得杂病。现在我国用一种高分子化学材料，甲基丙烯酸甲脂制成人工合成琥珀，还可以把小昆虫放到里边，做为一种艺术品来卖，还可以换取外汇。

在辨别真伪琥珀时，应注意看它有无天然琥珀形成的炸纹，或者密腊中混淆的雾状性能。人工仿制的是极透明无杂质的。琥珀的产地在欧洲的波罗的海。俄国的冬宫中有一个琥珀宫，宫殿墙壁及宫中的摆设和雕像，全部用琥珀装饰和雕成。

十七、玛瑙

人们往往把珍珠玛瑙列为一类，其实玛瑙的价值并不高，只是一种普通的石类。玛瑙是一种胶体矿物，主要成份二氧化硅，硬度7～7.5度，颜色很好，故有“千种玛瑙万种玉”之说。最常见的颜色有红，白，黄，绿，蓝，黑，紫，灰；也有带花纹的缠丝玛瑙，腰横玉带玛瑙，杂草玛瑙等。在远古的新石器时代，人类就开始应用玛瑙做自卫的利器和妇女的装饰品。古时候对玛瑙的传说也很多，据说黄帝和蚩尤交战时，黄帝把四方恶鬼统统填在山谷里，使鬼怪填川满谷，积血成渊，血凝如石，玛瑙就是这些恶鬼之血凝固而成。

玛瑙从颜色上分：红色中有西红玛瑙和东红玛瑙。西红玛瑙色纯正，是天然的玛瑙；东红玛瑙是日本人烧红的，这种玛瑙的性脆，韧性不足，硬度也稍软。红玛瑙为上品；其次蓝玛瑙，绿玛瑙；再有一种是水胆玛瑙，这种玛瑙很少是天然形成的。玛瑙石内有一定的空间，空腔里有水而且可以流动，这种材料做成的工艺品是再好不过的。玛瑙的产地很多，几乎我国的各省都有。

十八、孔雀石

孔雀石也是常见的一种，它是铜的表生矿物。常见的材料多是板块状，有瘤块状，硬度 3.5～4，颜色有绿色、暗绿色。有深浅不同的绿色组成的带状或同心状花纹，象孔雀尾部的羽毛，所以称之为孔雀石。孔雀石的质地坚硬，没裂纹孔隙，颜色鲜明，花纹清晰，做首饰也很漂亮。产地多在非洲，原苏联；我国也产，但产量太少。

第四节　珍 珠 鉴 赏

珍珠是蚌的产物。采珠在我国的历史是悠久的，早在东周列国时期就用珍珠做装饰品，先是宫廷帝王用，以后慢慢的流传到民间。我国历代都采集珍珠，根据史料记载，在明代弘治十二年（公元 499 年）年产珍珠二万八千两（合 1700 多斤）。中国在宋代就已有人工养珠，养珠事业在我国已有一千年的历史，解放后特别是近十年，珍珠养殖业得到了很大的发展和提高，为国家提供了很好的出口资源，创造了外汇。

一、珍珠有天然和人工养殖之分

天然珍珠是因珍珠的母贝在开张贝壳时，某些微小的寄生物或其它异物侵入贝体内，母贝受到刺激分泌出一种珍珠液，把微小异物一层一层包起，日积月累，其分泌物越来越多，便形成了珍珠。这就是天然珍珠，实际是贝的一种病态产物。珍珠产在我国南部沿海地区，广西合浦、东兴县，广东湛江、惠阳等地。国外也有一些国

家产珍珠：日本，澳大利亚，缅甸等。

珍珠的化学成分是碳酸钙，硬度 2～3，比重 2.5～2.71，珍珠的表面有一层能折光的珍珠质。珍珠怕酸碱，而且易腐蚀，怕潮，受潮后的珍珠会变色。珍珠的颜色有白，黄，淡，红，黑，灰青色。珍珠的用途主要是首饰品，另外一种用途是做药，它可消炎，促进伤口的愈合。

二、天然珍珠和人工养殖珍珠的区别

天然和养殖珠形成的原理是一样的，它们的区别是天然珍珠无核而养珠有核，具体讲有三个主要的区别。

1. 从皮光上来分

天然珍珠是无核的，其质内外一致，而且天然珍珠形成的年代久，所以珍珠的结构紧密，细腻滋润，光泽好，皮坚；而养珠有核，质内外不一，形成的年分短，皮较薄，皮不光滑，有皱纹，有时还有小巢皮，有小小的花点，珠身的结构较松。

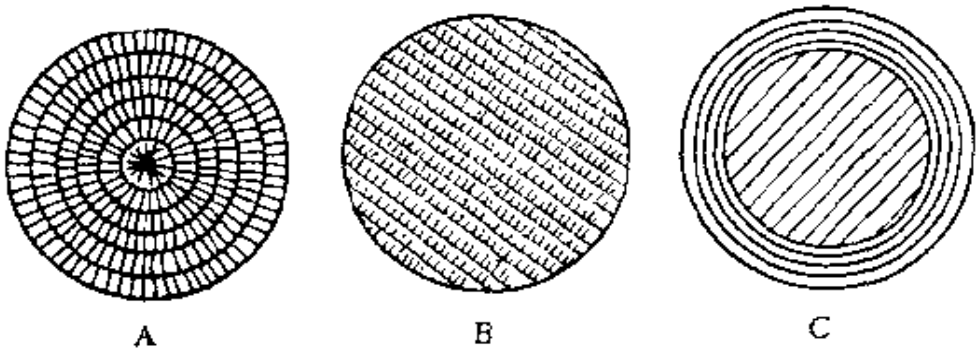


图 18－12　天然珍珠(A)；珍珠母(B，即蚌壳的珍珠层磨成的小圆球)和养殖珍珠(C)的剖面，它们的构造是不同的。对着强光，有可能见到养殖珠的核心球的平行线纹，一行行地横切外包薄层；而天然珍珠可看见透射的强光从珍珠边缘向中心逐渐减弱

2. 从形态上看

天然珍珠形成受异物入侵，都是不规则的，由于珍珠液将异物一层一层包起来，所以圆形珍珠少，非圆形占多数，大颗少小颗多，俗语说珍珠“三分珠子七分宝”；而人工养殖的珍珠则通过人工放进母贝体，珍珠核是圆形的，而且是大颗的多小颗的少。

3. 从珍珠的洞眼来区分

天然珍珠其质内外一样，看到的是一层层的纹路，近似树木的年轮纹；养珠其内外质不一样，从洞眼里看其内是分两层的，外面一种是珍珠质，里面一层是人工放入的贝核。再有天然珍珠的洞眼边沿锋利无毛边，而养珠边沿在打眼时容易有毛边出现。

三、珍珠与假珍珠之分

假珍珠有：玻璃涂胶的假珠，化学合成的小粒假珍珠，还有用珍珠皮包进的蜡、铝、铁的假珍珠，现分别介绍。

1. 玻璃涂胶假珍珠的特点

这种珍珠是先用料或玻璃制成圆形、扇形，在表面涂一层胶质东西、也闪珍珠光，这叫涂胶珠。

这种珠：①皮层不发亮，看起来很闷无光泽，颜色发黄。②洞眼有嘴。③用手指和小刀一划就露出玻璃。④形状有圆有扁，大小都有。

2. 化学合成的小粒珍珠

这种小假珠是近年华侨带进来的，其制作是化学合成，多充假的小米珠，做药用。它的特征有4：①颗粒细小的如小米粒。②形状多是扁圆和长圆，不规则，皮多是凹凸不平。③颜色白，没有珍珠质光泽，用放大镜看，象涂一些白色在表面。④打开一颗珠，内里没有珍珠质层。

3. 珠壳入蜡，入铅，入铁的假珠

这是把浮在贝壳中的泡珠或泥心珠去了其中的杂质，然后灌入蜡、铁、铝，保持其重量。这种珠多做镶嵌首饰用，使你不容易发现。

天然珍珠中最好的颜色是银白色，黄青黑色次之，形状精圆、

扁圆、馒头圆、圆胆形；其中精圆最好。珍珠还有一种叫马牙珍珠，形状象马的牙齿，很奇特。珍珠越大价值越高，小的只能药用，价值就低。

（编者注：本章图 18－3 至图 18－12 引自王曙编著的《怎样识别珠宝》，地质出版社 88 年版）

第十九章　家具鉴赏

第一节　古代家具发展概述

中国古代家具是我国优异的工艺美术品之一。它既是人们日常生活中的实用品，又是有欣赏价值的艺术品。中国古代家具有悠久的历史，举世闻名，赢得国内外人民的喜爱。古代家具艺术和其它工艺美术品一样，是我国劳动人民在民间文化传统的基础上，通过辛勤劳动，以精湛的技术和高度智慧，在时代的进程中不断革新和改进所创造出来的。中国古代家具吸收了建筑上的工艺结构和技巧，与人们日常生活需要相结合，独具民族特色。如我国古代家具制作不用金属铆钉，而是使用榫卯技术，用榫卯木构和胶相结合制成。不但家具持久耐用，使用非常舒适，而且造型优美独特，故名闻于世。

我们要鉴赏古代家具，首先必须了解家具的发展史。因为随着历史的发展、社会的不断前进和人们日常生活的变化，随着房屋建筑的不断改进和室内陈设的变化，再加上人们审美观的不同，制作家具的工艺也在不断改进。更为重要的是木材使用上的特点，我国古代家具都使用珍贵的硬木料，尤其明清两代更加重视木材，使用紫檀、黄花梨、鸡翅木等硬木做原料。其中紫檀木，纹理最为致密，

质地最为坚硬，做成的家具不论外观与内蕴，皆极引人入胜，其幽怡沉穆，古意盎然，莹泽如缎，润滑如玉，优美无瑕，怎能不令人珍重。

一、早期家具

家具是人类在社会活动中发明和创造出来的。自从有了盖房子的活动起，就有了做家具的活动。在石器时代人类就会用自然石块堆成原始的家具雏形。我们现在能够看到的家具遗物很少。1979年在二里头发现的商代早期红漆木匣，中间放狗骨架。再就是河南安阳侯家庄墓中出土的一件商代后期的木抬盘的痕迹，形似一个抬礼器用的“抬盘”。长方形、四个角有木柄，通体装饰着花纹，两头似有饕餮纹，并涂有彩色（图19－1）。商代甲骨文中已有“床”的象形字，证实商代早已有床。又如人生病的“病”字，甲骨文中形如一个人躺在床上的样子（图19－2）。

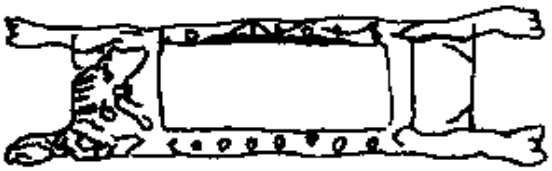


图19－1　商代木抬盘



图19－2

西周时期的遗物有藏于天津历史博物馆的铜禁。禁是长方形，由禁面和四周边框组成，通体雕铸龙纹。禁面上有三个椭圆形孔，可将盛食物的青铜器放置在上面，可以在支架下面加火加热食物（图19－3）。这些器物证实了我国早在三、四千年前的奴隶社会已经有了相当精致而且又适合人们日常生活需要的案具了。

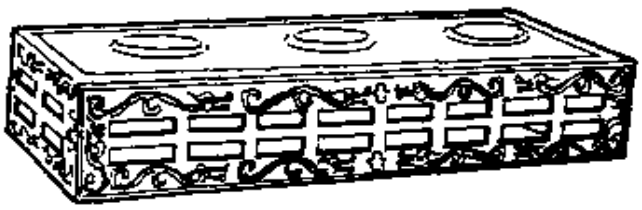


图19－3　西周铜禁

春秋战国时期，出现了著名的能工巧匠鲁班，在制作木器家具

的工艺上有了许多新的发明创造。鲁班汇集了以往的木工技术，被尊为木工的祖师。当时的土木建筑及家具制作有了很大的进步和发展。现发现的春秋战国木案，工艺技巧有了很大改进，并使用榫卯。湖南长沙浏城桥一号墓出土的木案，长 44.7 厘米，高 12 厘米，宽 12 厘米。案的两头各有四个短木柱承托案板，四个木柱又插入横木上，显得十分稳重。现发现战国时期完整木器更多。如 1957 年在河南信阳楚墓中发现较完整绘漆木质大床。并同时出土了“几”、“案”、“箱”、“屏风”等木器家具。又如江西贵溪崖出土的战国木案，案用整料刳制而成，案面近方形，四边有凸起的案边，案面下有四条圆柱形的矮腿。同墓出土的木方盒，通体上黑漆，盖面刻花，分三段，两端绘斜线纹，中间绘简体的云雷纹。这些极其珍贵的家具体现了我国两千多年前的家具成就，当时的能工巧匠熟练地在家具上髹漆彩绘，精雕细刻，表现出高超的智慧和艺术技巧。

到了汉代，家具工艺进步，品种增多，且发现了木质椅子。如新疆和田的尼雅古城，发掘出一把木质椅子（参看《斯坦考古》）。说明这时已有垂足而坐的萌芽。江苏省仪征胥浦墓中出土一件西汉元始五年木漆案。平面为长方形，四周边框外卷，案面底部两侧各置一木楞，下附四个马蹄足，与木楞的榫卯相扣。案面上髹漆褐色和朱红色漆相间四组图案。此案而长 47 厘米，宽 33 厘米，案高 10.4 厘米。

魏晋南北朝时期。人们的生活习惯发生变化，对席地而跪的礼节性的观念逐渐淡薄，垂足面坐的高形家具渐多。但总的说这时人们的生活习惯仍以席地而坐为主，家具仍是低形的居多。只有富贵人家才坐在床榻上。这时的床榻较矮小，可坐 1—2 人。东晋时的榻长度 75—100 厘米，高度也只有 12—18 厘米。到北魏时才有了多人坐的榻。但这个时期统治者信佛，所以家具也和其它工艺品一样受佛教影响，家具工艺也发生了不同变化，多喜用莲花纹饰装饰。

西魏时期出现了扶手椅。如敦煌壁画 285 窟顶西魏壁画中绘

一人跪坐在扶手椅上。椅上有直脑、扶手，这是我国发现最早的扶手椅(图 19－4)。

家具随着人们日常生活习惯在不断的变化和发展。到隋唐时期，特别是唐中期武则天时代，人们由席地而坐逐渐变为垂足而坐，坐具亦从矮向高处发展。当然当时仍是席地而坐和垂足而坐并存，因而出现高低家具并存的局面。当时扬州和南京的家具制造和销售就非常兴旺。据《稽神录·卷三》记载："广陵有贾人，以柏木造船几什物百余(件)事。制作甚精，其费已二十万，载至建康，卖以求利。"商人从扬州将做好的精致家具，运到南京出售求利。唐代家具制作工艺，已达到很高的水平，品种也增多。出现了长短案、方和圆形凳、靠背椅、扶手椅、衣架、木箱和大柜等，造型非常稳定。

敦煌莫高窟壁画隋代 390 窟绘三尊佛像，就已是坐在高腿靠背椅上。敦煌 196 窟唐代壁画中有象带扶手的靠背椅(图 19－5)。



图 19－4　西魏壁画中的扶手椅



图 19－5　敦煌唐代壁画中的靠背椅

唐代高元珪墓中壁画，绘有坐在椅子上的人像。唐代壁画中还有屠夫在桌子上切肉，另外一些人围着桌子饮宴的情景，可见此桌的桌面之大。在唐代末期文献中已出现了"椅"字。如《太平广记》中曾记载某人到别人家作客不辞而别，主人见双椅间遗不洁云云，这说明当时椅子已是普遍的坐具了。又如周昉画《挥扇仕女图》中绘有圈椅。圈椅的造型是椅背为圆形，靠背与扶手一顺而下，一般是三

根圆木双接而成椅背。靠背板呈弯形，随人的背骨而弯曲，使坐椅人感到很舒适(图19－6)。以上这些都充分说明唐代家具已发展相当成熟。

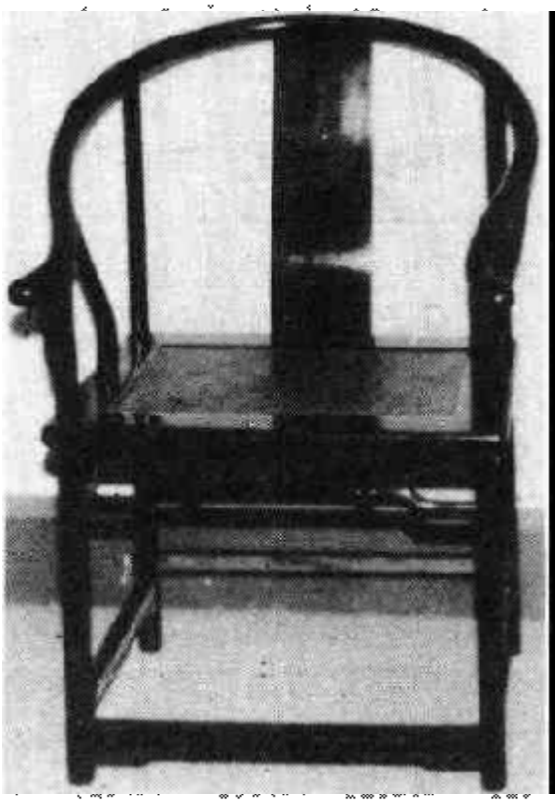


图19－6　圈椅

五代时间虽不长，但高形家具增多，且工艺更加成熟。如南唐名画家顾闳中所画《韩熙载夜宴图》中绘有床榻、屏风等家具，尤其床和屏风已接近现代了。再如江苏1975年出土一木榻，长188厘米，宽94厘米，高57厘米。这一时期家具品种非常丰富，有长、短条案，方、圆桌，方、圆凳，靠背椅，扶手椅，衣架和木箱，柜等。

二、宋辽家具

家具发展到宋代，因人们的生活习惯已不再以床为中心而转移到地上，人们都垂足而坐，家具皆为高型。如出土的一组明器，有一桌二椅的组合形式(图19－7)。江苏省江阴县一座宋墓中出土一靠背椅，面宽41.5厘米，深40.5厘米，坐高33厘米，通高66.2厘米。



图19－7　宋代明器家具组合

据传宋代已有嵌螺钿的桌椅，只是无实物。此时的家具造型更加轻巧秀气，并出现浅脚和束腰的做法。牙板向外膨涨，腿部向内弯曲，做成里勾向外翻的马蹄形腿。桌和椅是宋代家具典型的代表作，是在继承唐、五代框架式的家具制作艺术基础上，进一步改进和发展了。如宋画《听琴图》中的桌和椅。造型朴实简练。又如图 19－8 中的交椅和条桌，都是圆腿。1986 年江苏省武进村南宋墓中发现一长条桌（图 19－9），桌高 22 厘米，长 27.5 厘米，宽 23 厘米，四只圆腿，一顺枨，二横枨。四腿上端出榫透穿过桌面，但制作粗糙。另一件靠背椅，高 30.4 厘米，靠背高 15.4 厘米，后靠背宽，直"搭脑"出头较长，椅坐采用"步步高"的赶枨（即踏脚枨最低，而两侧枨较高，后枨最高）。此椅较矮，但已具备明式"灯挂椅"的基本形式（图 19－10）。由此可知，明式家具很多是继承宋代制作形式而来。

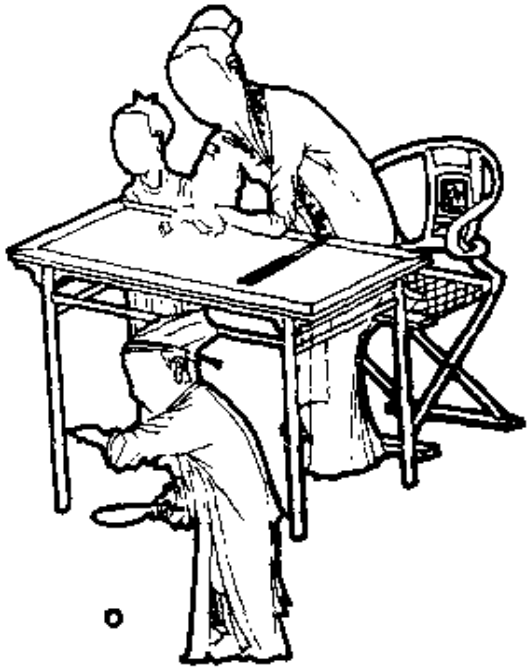


图 19－8　交椅和条桌

辽、宋的家具基本一致。如 1970 年在内蒙解放营子辽墓中出土的木椅、木桌、床等。桌高 22.8 厘米，面宽 32 厘米，长 68 厘米。四足作云板形，镶边板四框卯合，边缘起小凸棱。框内有四根小横梁，桌面以薄木板镶于框内，用竹钉固定横梁。造型与制做手法与我们常见的小炕桌相似。出土的床的造型与中原一样，只是在木板上用墨书"三""五""六"等字样。又如河北宣化地区在辽墓中发现了木器家具，有桌、椅、盆、衣架、镜架等。千年至今，完好无损，极为罕见（图 19－11）。

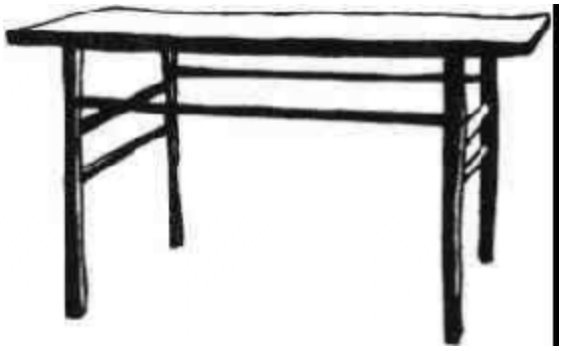


图 19－9　南宋条桌



图 19－10　南宋靠背椅



图 19－11　辽代家具

三、明清家具

家具发展到明代可说是到了登峰造极的程度，尤其到明晚期，木器制作工艺成熟，造型和品类齐全。不仅在做工和技巧上，而且在使用上充分满足了当时人们生活的需求。在家具制作上采用榫卯的结构形式，使家具更加牢固耐用，达到相当高的艺术成就。其家具大都巧妙运用木质本身的自然纹理与色彩，用在迎面上。特别是黄花梨木纹理既艳亮又美观。另外在家具的边角上雕刻出浮浅的线条或浅浮雕草龙纹饰来增强家具的艺术效果。既造型优美，又牢固耐用，这就是明式家具闻名

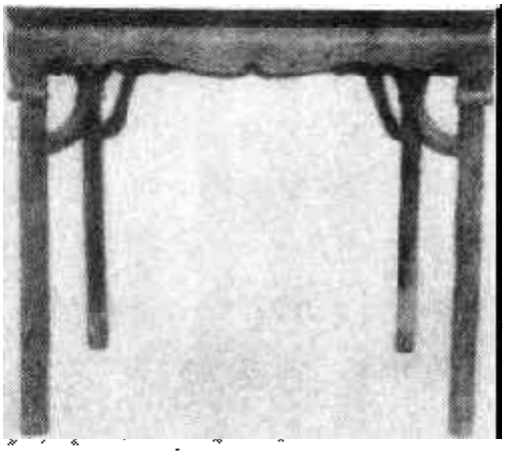


图 19－12　明式霸王枨牙桌

于世界的原因。

如明式霸王枨的牙桌。在圆腿的内侧和桌面的底部以四根特制的"S"形曲枨连接，好似四只胳膊伸在桌面下，将桌面托起，显得特别稳重。这种"S"形曲枨被称为"霸王枨"。此外，此桌的独到之处还是两层桌面，在圆桌腿的上部另有四个半圆形的兽形腿作为花饰，套入圆腿中，分开时又是一张矮形炕桌(图 19－12)。

中国古代家具，也是随着古代建筑的变化改进和演变而不断演进的。如我国的民宅建筑自古以来就是采用均齐格局。即一正房之外必有两厢房，至今如此，如北京和天津城里的老四合院等(图 19－13，19－14)。古代家具随着建筑的大小格局而陈设，这种陈设特点明代家具最明显。上海博物馆所藏明代潘氏墓出土的明器家具：在正屋大厅里陈设圆腿长条桌一个，桌上放五供器等物。桌旁放一对扶手椅。右放板门式的圆角柜(俗称面条柜)。左边陈设条桌。前面陈设三个矮形炕桌，桌上放水壶等物。这是招待客人

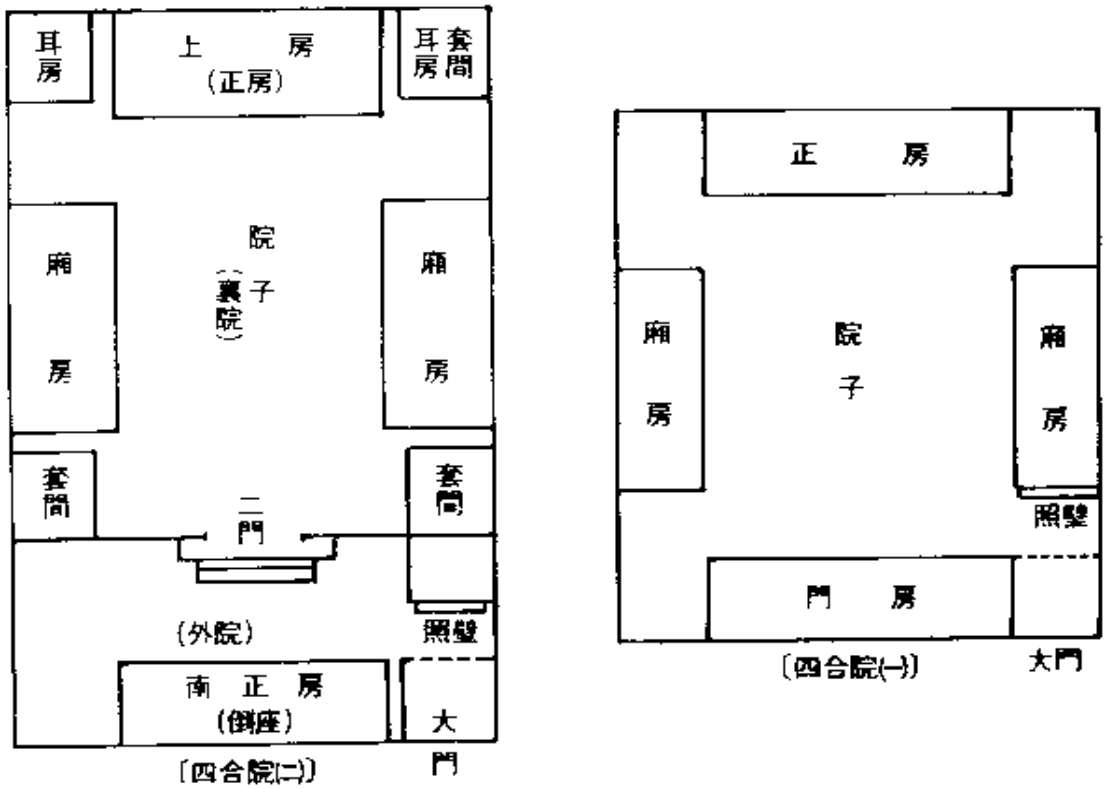


图 19－13　中国传统四合院平面图

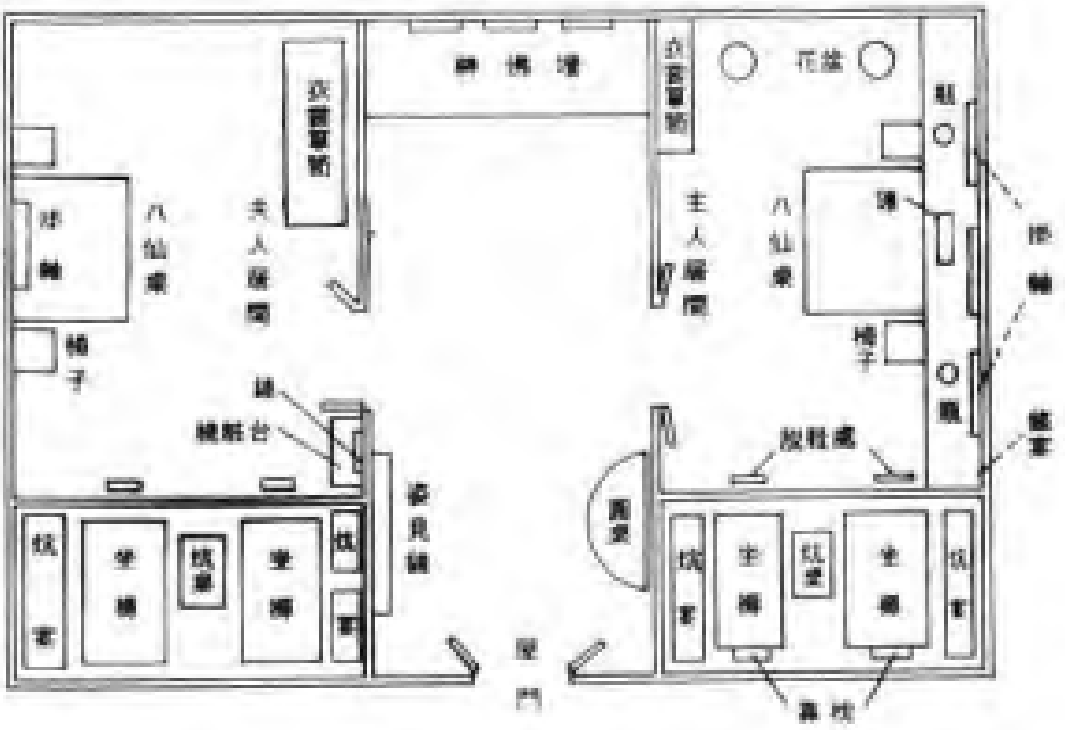


图 19－14　中国传统北方家庭室内配置图



图 19－15　明墓出土明器家具

用的客厅。另有卧室，室内陈设着架子床、圆角柜、木箱、方桌和矮条桌(类似现在的炕桌)、衣架、巾架、盆架等(图 19－15)。

大城征集的明器是万历时期的，正面放一张大型方案，案面上放着黄釉香炉和酒杯，另有四盘食品。案的两旁各放一把交椅，案前放一绿釉大瓶，左面放一衣架，右面放一盆架和圆形大盆(图 19－16)。

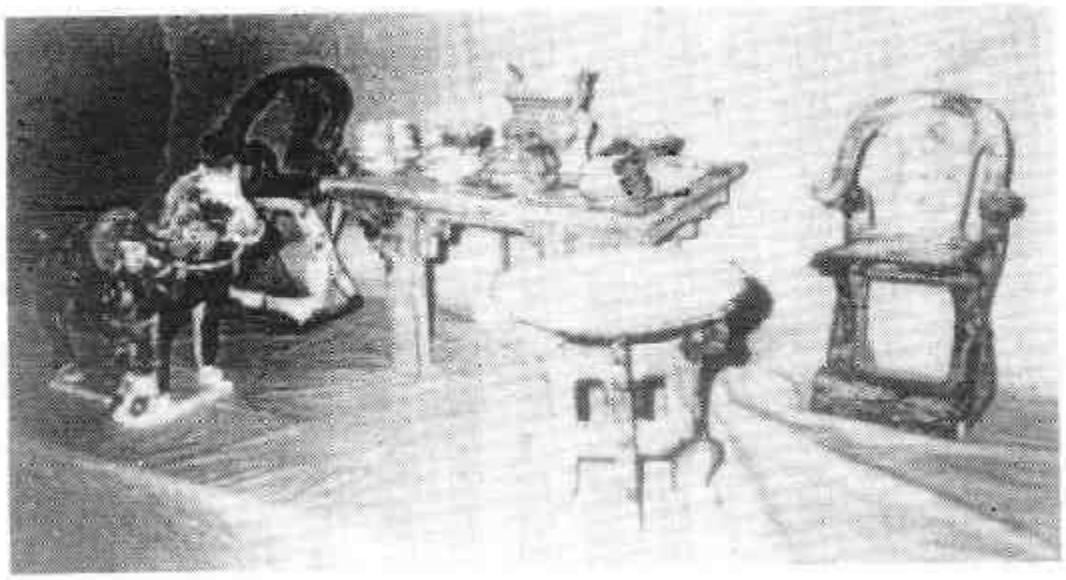


图 19－16　大城明墓明器

这两组器物虽是明器，却能使我们看到四、五百年前人们的生活习惯和家具陈设造型的情况。

家具发展到清代又较明代陈设复杂，造型变化较大。清中期出现了八仙桌和太师椅。清代家具皇室、官宦、富豪及至寻常人家，等级区别明显。故宫摆设相当考究，但寻常百姓人家陈设较简单。一般正房中间放一张大型条案，案前陈设一张八仙桌，两边各放一把太师椅。左右两侧再放椅子和茶几，这是客厅的陈设布局。客厅两侧是卧室，布局陈设与前期无大变化。

除生活习惯及爱好外，社会环境及外来因素也影响家具的变化。如清中期广式家具的流行，就是广州特定的地理位置所决定的。广州当时是我国对外贸易和文化交流的重要门户，加上外来的

硬木料都存在广州；从清中时开始，广州的商业等机构的房屋建筑开始模仿西洋形式，官府和民宅也都先后模仿，形成了空前的“西洋热”，与建筑相适应的木器家具，也逐渐“西洋化”。于是用料大、体质厚重，完全红木料的、雕刻繁缛的所谓“广式”家具风行起来，成为一时的潮流。这对我国原有的传统家具式样发生过巨大的冲击作用。如家具的束腰及腿足的加重，雕刻装饰花纹均采用当时流行的西番莲等纹饰，皆是受“西洋化”影响。

木器家具的造型和陈设，是随着人们审美观和建筑的变化而变化的。如果说建筑房屋是表，那么陈设家具就是里。家具是建筑物内不可缺少的部分。家具既满足人们的物质需要，又满足人们的审美需要。因此可以说家具既是物质产品，又是一种文化艺术品。既能体现出古代工匠们的高超智慧和艺术才能，体现着功能和美感的统一，而且还反映出当时社会经济和科技发展水平。

明代社会经济发达，人们生活稳定，各种工艺品都相适应的提高和发展。就家具来说，一方面人民生活水平提高而有需求，另一方面当时海运发达，郑和七次下西洋，从东南亚一带运回各种贵重木材紫檀、黄花梨、红木等，连同我国南方所产的这些木料，使我国古代家具木质品种丰富，制作工艺有了很大发展。

明代前期家具实物所见不多，带年款的器物更少。自明中期以后，家具品类和质量及工艺有了较明显的发展和提高，尤其是明嘉靖之后（16 世纪中叶），木器家具发展得相当快，制作工艺也日益考究。如明人编写的《天水冰山录》一书中提到严世藩的抄家帐中就有大批精致的家具：“大理石、金漆等屏风三百八十九件；大理石、螺钿等各样的床六百五十七张；桌、椅、厨柜、凳杌、几架、脚踏等共七千四百四十四件。”仅从一个宦官家中抄出这样多的家具，就可以看出明代中期木器发展的一个侧面。明代后期流传下来的带年款的木器家具渐多。以黄花梨、紫檀、红木等硬木料制作的家具，质地坚硬、木质纹理好，纹理自然优美，色泽鲜艳柔和，造型稳重，坚固耐用，配上精巧玲珑的金属配件，更兼工匠的精湛技艺，具

有浓厚的民族艺术特色。明式家具多出自苏州工匠之手，苏州是明式家具的发源地。“苏作”由此而得名。

清代的木器家具款式品类增多。特别是到乾隆、雍正时期，上自皇帝，下及达官显宦，以致富商巨贾无不追求享受，硬木家具更是他们享受和显富的一个方面。扬州是当时最繁华的城市，南京等地又是非常讲究屋内陈设的地方，木器家具首当其冲地占有重要地位。清代早期仍沿续明式家具风格。到乾、雍时期才广泛吸收了其它工艺的技巧，家具有了很大变化并以地区为名出现几大做工流派。如“京作”、“广作”、“苏作”等，各有其特长。

“京作”是北京制作的硬木家具，一般的“京作”过去多为宫廷所作。比如明代的“御用监”。清代宫中“造办处”，都是为皇家服务的。只求工艺精美，不惜工本，征集世界各地珍贵的硬木料，制作出各式各样家具供帝王享乐。故宫内陈设的家具就是当时的写照。

“京作”的特点是：为了显示木料的质地和木身纹理，除选料时将纹理好的用于迎面，一般的不上漆，多采用传统的工艺磨光、烫蜡，使之手感滑润，明亮如镜，耐用，使用时间越长越显典雅、洁净。

“苏作”：苏州是明式家具的发源地，一贯保持“明式”的传统工艺。清中期清式家具广为流行时，仍未失“苏作”的技法。其特点是：除雕工精细外，多用红木作框架而里面镶嵌瘿木作心。它采用木质的纹理，并不作繁杂的纹饰，只在椅子的坐前沿上雕瑞云纹，下面作向上的罗锅枨。显得线条流畅、自然，刀法纯熟，刀工圆润、且巧妙用料，往往牙板连同束腰用一块板做成（图 19－17）。

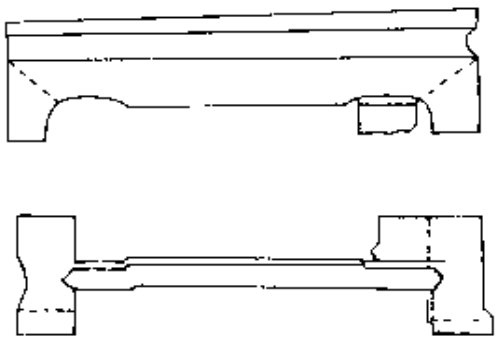


图 19－17　苏作

“广作”是广州在清中期形成的独特风格。其特点是用料粗大，体质厚重，靠背高大，雕工繁缛。如束腰、腿足加重雕刻，装饰花纹多采用“西番莲”。如图（19－18，19－19）从造型的椅背、椅横档雕

刻，椅脚雕成狮爪形式可以看出，受法式家具影响较深。



图 19－18　广作



图 19－19　广作花梨嵌玫瑰爪椅（左）和花梨鹅爪椅（右）

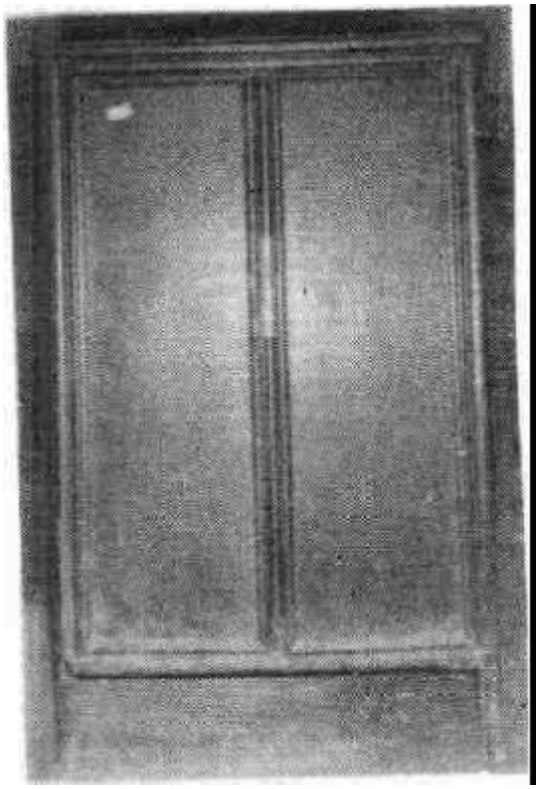


图 19－20　圆角柜



图 19－21　四出头靠背椅

清代家具的装饰题材比明代丰富，多采用雕刻（透雕、平雕），金漆描绘，彩雕填漆，珐琅、瓷片、玉石、象牙、螺钿镶嵌，卧银丝贴竹黄等，真是琳琅满目，五光十色。此外，清中叶之后，家具多以红木制作，所以红木家具被做为我国硬木家具的代名词。

总之，中国古代家具多是从实用角度出发，根据人们日常生活需要确定构造和造型，突出的特点是侧脚、收分明显，如图 19－6，19－20，19－21 中的圈椅、圆角柜、四出头靠背椅等，都有明显的侧脚。多数都表现在无束腰器物。

第二节　古代家具木材介绍

我们欲鉴赏古代家具除以上所述外，更重要的一点是观察家

具的木料。因为我国的古典家具不仅工艺精美，且选用木料也非常考究，选用的木料多是珍贵的硬性木料。如黄花梨、紫檀、鸡翅木、铁力木、乌木等。一般的也要选用椤木、樟木、南榆木、黄杨木、榉木等中性木材。现举几种木材和实物作为参考：

黄花梨　是硬性木材中较珍贵的一种。其木质坚硬，重量适中，轻于红木。做出的家具便于移动，色泽鲜明，年轮纹为直丝状，有些地方似鱼尾纹，棕眼比红木大，硬度比红木强，颜色以心材呈黄褐色为上也有浅黄色的如同黄梨色一样。黄花梨的特点一般是不粘色，如染色后很快就掉。黄花梨的木纹纹理清晰华丽，有的或隐或现，以有“鬼脸者”为好，且有香味。纹理粗者为最差。此木大件者少，笔者曾见过一件独板大条案，面宽近 70 厘米，厚近 7 厘米，长达 5 米多。当时的工匠利用黄花梨木纹理特点，制作家具的迎面，既美观又大方，且讲究素作，很少雕花。因雕花后反而破坏了木纹的美。如天津文物公司收藏一对黄花梨圆角柜不但造型优美，且迎面两扇板门式门板花纹清晰可见（图 19－22），“鬼脸”纹理明显，给人以文静，柔和之感。其全身光素、四根立柱和横料及闩杆都是外圆内方。此柜下宽上敛，向内倾斜，四脚明现，柜帽的尺寸基本上和四足尺寸相同，略大于底足尺寸。

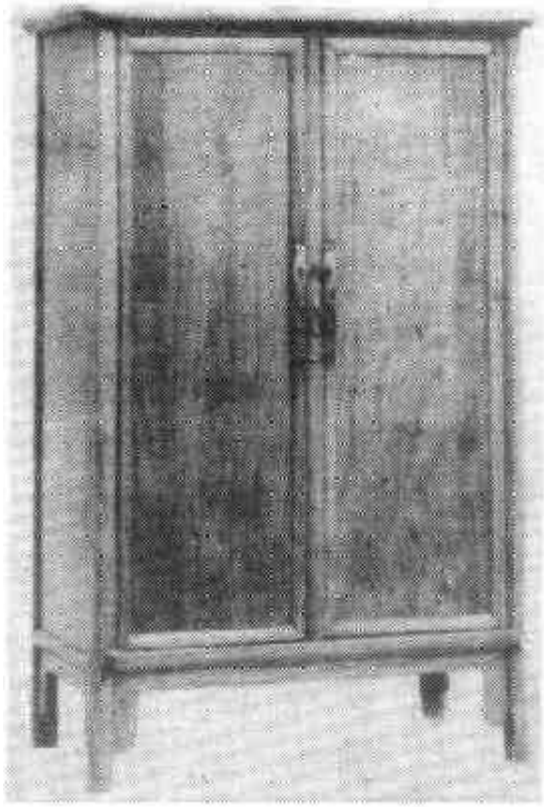


图 19－22　黄花梨圆角柜

黄花梨是一种椭叶的高干乔木，叶呈长椭圆形而尖，形似梨而无实，花开五瓣。产于我国海南及云南，至今海南仍在生产。据史料记载，从唐代开始用黄花梨制作家具，但未见实物。

新花梨木，俗称“花梨”，现我国仍产，缅甸，泰国等地亦有生产。颜色赤黄，木质软于黄花梨，且木纹较粗，呆板，无香味。用此料制作的木器家具较多。因此价格较低。也有用它冒充黄花梨的，应注意辨别。

紫檀木　属蝶形豆科，落叶常绿乔亚木，产于我国广东、广西以及东南亚一带，北京周口店地区也曾有出产。树高近 20 米，叶为复羽状复叶，花冠为黄色蝶形，圆锥花序，荚果扁形有翼。木质颜色为棕紫色，似犀牛角色。据史料记载，我国很早就开始使用紫檀木。晋崔豹《古今注》记载：“时称紫枏木，出扶南，色紫，亦称之紫檀。”紫檀既是名贵家具用料，也可入药，治疮毒。



图 19－23　紫檀太师椅

明末清初时紫檀木为皇家所重视，派员四处大量砍伐，国内采伐完后，又派入到国外去搜罗，那时的采伐是带有破坏性质的，很快南洋群岛的贵重木材被砍伐一空。那时期所有的紫檀木大部分集中在中国，存放在广东、北京等地。乾隆时期使用的紫檀大料都是明末运到中国的。因此历来世人视紫檀木为难得的珍贵木材。

欧美人对紫檀木更为重视。在到中国之前欧美人从未见过紫檀木大料，就认为世上无紫檀大材，只能用来做成小巧玲珑的小件器物。据说在拿破仑墓前放着一只约 16 厘米长的紫檀木棺椁模型，参观者无不惊奇羡慕，以为此木稀有，珍贵异常。后来他们到中国访问，见故宫和颐和园内陈放着许多大料的紫檀家具，才知紫檀

木原有大材。于是他们就大量收买，运送回国。现在国外的紫檀木大型家具，基本上都是从中国运走的。

紫檀木也分新老两种，老的色紫，新的色红。而且都有不规则的蟹爪纹，木质细密坚硬，入水则沉。耐久力强，有美丽的光泽和绞丝形的纹理。有的木工师傅形容绞丝纹为："两只蚂蚁爬过的痕迹。"纹眼小。因紫檀木长的慢，大约几百年才能长成材，所以紫檀树往往是空的，俗称"十檀九空"。紫檀木又称"木中之金"。

紫檀木家具讲究"京作"，清初做工最佳。因为清初期料最大，做工细腻，雕花精致。特别讲究地不平滑，如"平地起花"的雕刻，雕得花细纹美，形象逼真。如天津文物公司收藏的紫檀太师椅（图 19－23），巧妙地利用木料的自然美的特点，使木质的纹理纤细浮动，变化无穷，巧妙的选料精而又精，雕刻花纹精细而逼真。再如文物公司交炎黄博物馆的一对四节大立柜。不仅大，且门上用一块独板平雕草龙纹饰，精细美观，草龙活龙活现，充分体现出工匠的高超智慧和才能（图 19－24）。



图 19－24　紫檀四节大立柜

鸡翅木　又作"鹧鸪木"，或"杞梓木"。据《中国树木分类学》中说"鸡翅木属红豆科，计有四十种，我国有二十六种。"由此可知现存的鸡翅木家具并非一种。它产于我国广东和海南等省。子为红豆，又称"相思豆"，可作首饰。木的纹理形似鸡翅而得名。有的木纹形成很自然的山峰。鸡

翅木比紫檀，黄花梨都少。又分新老两种，老的纹理致密，似蟹爪纹一样。色为紫褐色，深浅相间成纹，尤其纵切面纤细浮动，木纹给人一种好似鸡翅膀和羽毛灿烂的感觉。工匠师傅们在制作家具时反复衡量每一块木料，尽可能将纹理整洁和色彩优美的部分用在迎面上，使优美的造型和色彩艳丽的木纹相衬托，使家具增添浓厚的艺术韵味。如天津文苑阁藏一对鸡翅木多宝格，雕花精细，每一个格的四周雕着花牙，中间大格雕着凶猛的龙头，小格上的花牙板好似龙身盘绕在每一个格之间。下面柜门和拉手俱用景泰蓝制作，花纹与景泰蓝配件相衬托，使多宝格格外美观大方。鸡翅木圆角柜（图19－25）不但木质坚硬，纹理清晰，色彩艳丽，而且造型大方，给人以稳重感。

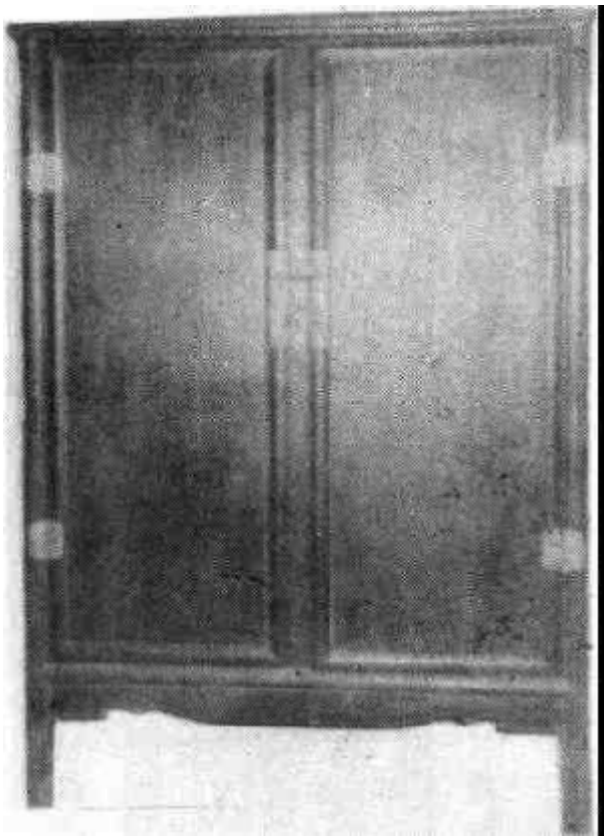


图 19－25　鸡翅木圆角柜

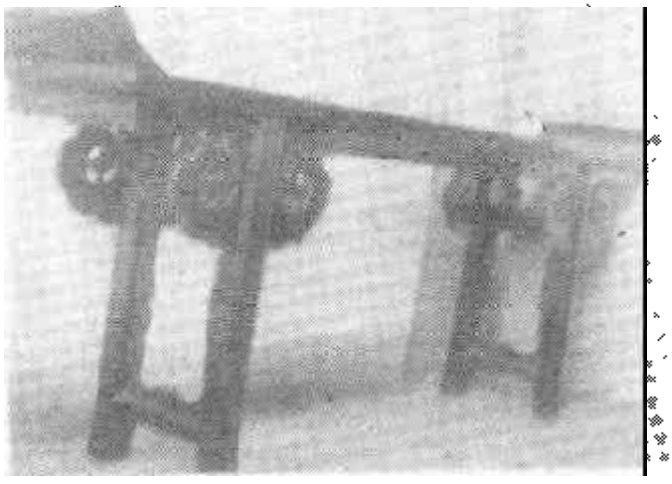


图 19－26　铁梨木翘头案

新鸡翅木，木质与木纹较粗，但比新花梨木好，色为紫黑相间，

纹理浑浊不清僵硬死板。这种木材现仍在使用，可冒充老鸡翅木。

铁梨木　史载曾写作"铁力木"。产于我国广东，广西和印度。属常绿乔木，树干高直，可达30多米，在硬木树种中，铁梨木是最高大的一种。色为紫黑。经久耐用，颜色与木纹近似鸡翅木，有的地方带有鸡翅膀纹理。《南越笔记》中记载："铁力木纹理坚致质初黄，用之则黑。梨山中人以为薪，至吴楚间则重价购之。"铁梨木因树大材多价格低，用之做大件家具较多。如常见的明代翘头案往往用长3、4米，宽约60、70厘米，厚约15厘米的独板做成，可见树之高大(图19－26)。

乌木　为常绿乔木。俗称黑紫檀，属于柿树科，产于我国广东、印度、东南亚一带。树高近7米左右，雌雄同株，叶长，椭圆形互生，花生叶腋，单性合瓣花冠，果实球形，颜色赤黄。材色色黑如同水牛角。坚硬如铁，木纹理细密，光亮美丽，老材漆黑。宋代时期用它做扇骨、琴拨、琴足等。清代多做贵重的桌椅家具。如天津文物公司收藏的乌木四件柜，迎面雕草龙，工细木好，色泽光亮的黑漆配上黄色如金的合页，可谓巧夺天工，既美观又稳重，给人一种舒适之感。乌木为世间贵重木材，至今仍是做筷子和食具的佳材。

红木　产于广东、云南和南洋各岛。叶长椭圆形而尖，花分五瓣，色白，微赭。红木又分新老两种，南方人称之为凸酸枝。老红木有的好似紫檀木，与紫檀木相比鬃眼大，有较明显黑色和浅色条纹，年轮纹为直丝，色同枣红色，木质没有紫檀坚硬但比一般花梨坚硬，纹理也细。有时不易认出。由于红木产量大、容易得到，所以人们视红木不如紫檀价高。由于我国人民喜欢红木家具，红木家具品种多，所以红木家具被世人称为硬木家具的代名词。红木除多做桌椅外，还有大床。大床又有架子床及罗汉床之别。如红木雕花嵌象牙人罗汉床(图19－27)，床上是五屏风式的围子，深雕海水龙纹，中间二龙戏珠，形象逼真。在海水与龙之间有五个长方形开光，开光内用象牙雕刻婴戏图，人物雕刻精细，孩子们的稚气活泼、天真无邪都表现得唯妙唯肖。开光的四周雕刻着串珠纹。床的束腰

和牙板深雕海水龙纹。四腿采用外翻式兽足，四爪都紧抓圆球，显得稳重大方。三面牙板采用浮雕和透雕相互衬托，此床可谓红木家具之精华。

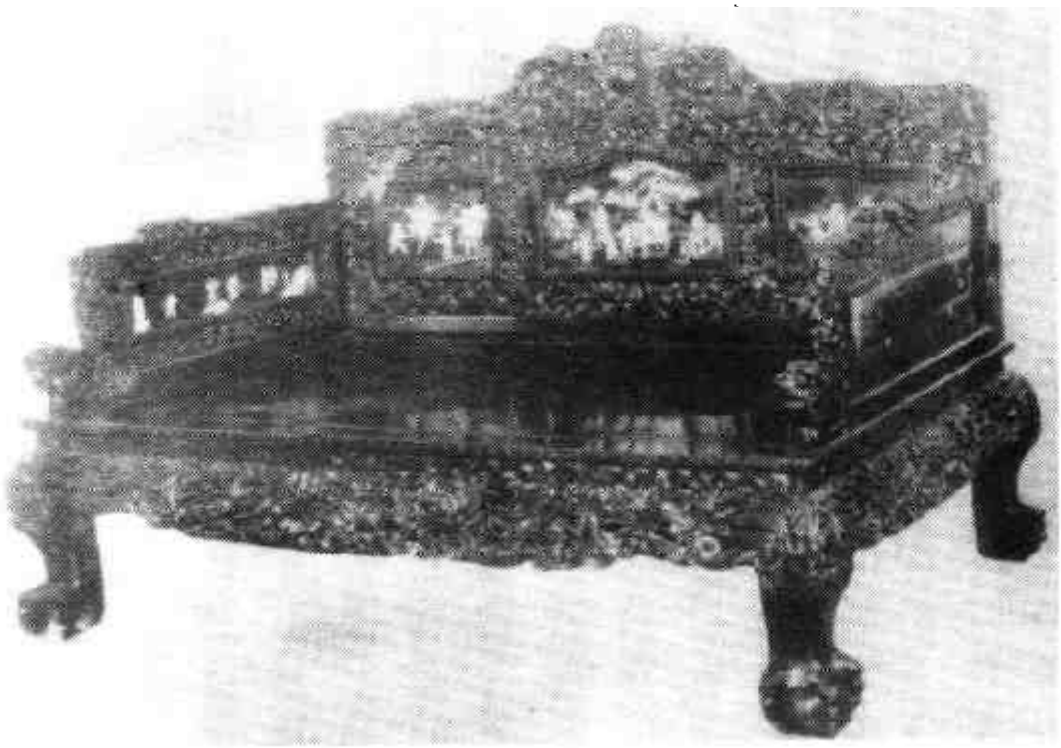


图 19－27　红木雕花嵌象牙人罗汉床

榉木　也作"椇木"。产于我国浙江一带，朝鲜、日本也有。属于榆科，落叶乔木，树高数丈，木纹理粗，但坚硬、沉重、耐磨擦，不怕撞击，纹理很美，有大花纹，近似层层山峦重叠。边材淡红褐色，心材赭色。叶为长卵形，春天开花，结果呈卵形。多作建筑、造船等用。此木宜做大件家具。如条案和大立柜等。

黄杨木　常绿小灌木，产于我国温、热带，如福建、浙江等地。树高 1 米左右，枝条茂密，叶椭圆而对生，四季长青，春天开淡黄色小花，雌雄同株。据说此种树每年只长一寸，遇闰年不长。树皮有光泽，木质坚硬，纹理细致，无鬃眼，茎有四棱，小枝有短小的柔毛，果实有三个角状突出，熟时裂为三瓣，木色近似腊梅花。因无大树，木材只能雕刻人物、走兽或做笔筒等文具之类。如制成薄片贴皮用则更为美观。

瘿木　产于我国辽东、山西、四川等地，亦称作“影木”，木之名是指木质纹理的特征，并非指某一种树名。瘿木又分楠木瘿、桦木瘿、花梨瘿和榆木瘿等。《博物要览》介绍花梨木时提到：“亦有花纹成山水人物鸟兽者，名花梨影木焉。”四川溪涧所产瘿木，树及树叶如楠木，年代久远者可合抱，木纹多节，缩蹙成山水、人物、鸟兽纹等。瘿木多取自树木之根或树干部的瘿瘤。南方多枫树瘿，北方则多榆树瘿；南瘿多蟠屈秀特，北方瘿则大而多。瘿木虽取材的部位不一，但它们的纹理和特征却大体一致。如果制成家具后就很难分出那个品种的瘿木。因瘿木比其它硬木材更难得，瘿木料都用在迎面容易看到的地方。以其它木材作四周边框，里面嵌瘿木板，黑黄两色衬托美观异常。尤其是“苏作”用此法较多。如图19－28的大柜，就是以铁梨木做圆角柜的四柱，中间嵌瘿木板，恰到好处，瘿木的纹理自然美丽，很有艺术性。



图19－28　嵌瘿木面板圆角柜

除木质外，工匠师还以特殊物质装饰家具，嵌螺钿就是其中较常见的一种。螺钿工艺早在南北朝就已出现，明代进入飞速发展时期。《格古要论·螺钿》提到：“螺钿器皿，元时富家不限年月造。”王佐在其后增的《格古要论》中说：“今吉安各县旧家藏有螺钿床、椅、屏风，人物细妙可爱……”。螺钿分硬、软两种。硬螺钿是指其螺钿片厚，上刻花纹图案，图案多花草果实，作风浑厚，别具一格。软螺钿是指壳片渐薄。这种软螺钿工艺发展很快，大件的有柜、椅、桌等，小件的有盒子、盘等食具。做工精巧别致，花纹图案富有特色。

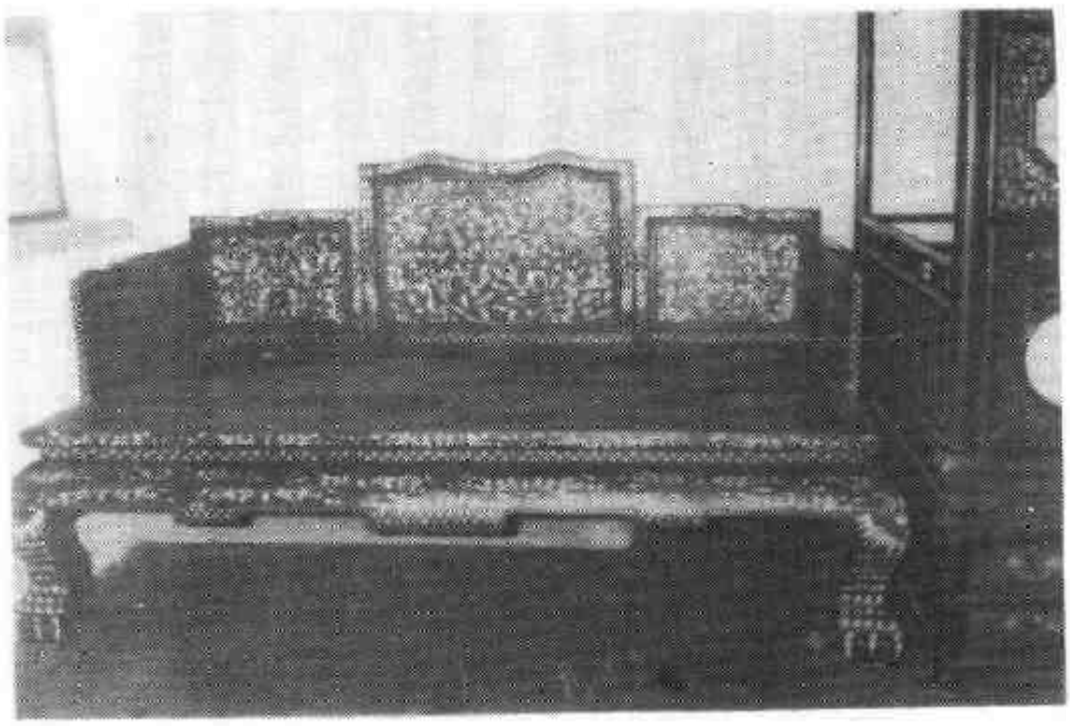


图 19－29　嵌螺钿罗汉床

到清代乾隆时期螺钿工艺达到高峰。从现存实物看大到床、椅(图 19－29、19－30)、条柜、多宝格等，小到食盘等。工艺无不精妙至极，纹饰图案以山水为主，花鸟为辅，并以锦地纹作陪衬，整个画面色彩缤纷，栩栩如生。

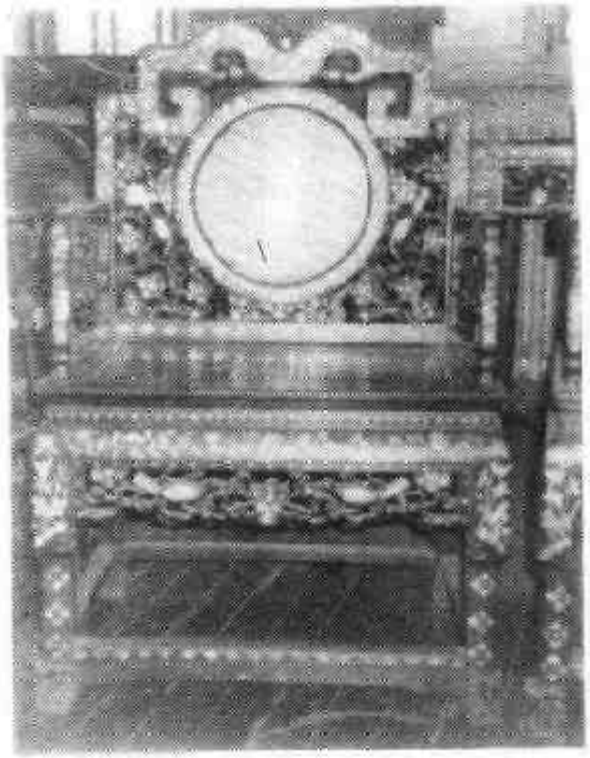


图 19－30　嵌螺钿太师椅

从以上介绍可以看出我国古代家具鲜明的特点是：充分利用木质自然纹理的美，经过高超的工艺加工，如选料、磨光、烫蜡等，使家具的表里呈现一种内在的、含蓄的美感。中国古代家具讲

究实用性与科学性、艺术性的统一。如明式椅子的靠背，它的制作是随着人体的后背骨而前后弯曲，使人靠在椅背上十分舒适，这充分体现了中国古代家具的独到之处。正因为中国古代家具有这样的特色，才深受国内外人士的喜爱和赞誉。古代家具堪称是既有实用价值又有历史价值和收藏价值的艺术品。

第二十章　钟表鉴赏

钟表是供人计算时间的工具，出于制作工艺的个性和广泛的需要，人们也就从不同的角度去利用和欣赏。这就要求钟表制作工艺更加精细、完备和发展。目前，国内外钟表收藏者渐渐地增多起来。伦敦、纽约、日内瓦的图书馆、博物馆每年耗资数千万美金征购相关的钟表制作的文字资料及古代钟表。在英国，钟表已成为国民时髦的收藏品。查理二世把他的注意力集中在爱德华、意思特的手表上，并建立了格林威治天文台。美国人鲍·查伯莱思少校(1865年－1940年)是第一次世界大战时一位有成就的结构工程师。由于健康的原因，他不能从事工程事业，开始投入了古代钟表的收藏和研究，他一生中约收藏了1200余种钟表，并编写了一部收藏描述的分类目录。18世纪，清代康熙、乾隆时期广东粤海关监督为了博取皇帝的欢心，从英、法、德等国选进设计精美、造型各异的钟表敬献给内廷作为贡品。清道光年间才渐渐地流入民间。现已成为人们欣赏、收藏的艺术珍品。

本章分三节概述原始计时器、机械钟表的发展及怀表欣赏，供读者参阅。

第一节　原始计时器

计算时间流逝的方法与人类本身的进化是一起全面发展的，它意味着人类的生活和时间有着相关的联系。从远古时代，时间虽然不能以小时、分、秒来精确计算，但人类也会利用重复出现的日出、日落现象作为一种不科学的测时方法。慢慢地人的内在智能发生了变化，找寻着测定时间的规律。当他们发现固定的物体被日光移动改变了影子的位置时，便利用它来简单地表示时间了，这就是日光投影。

著名的古埃及的方尖碑就是一例。该碑建于公元前 1500 年，立于海委波丽斯。于公元前 23 年迁至开罗亚历山大，后又于 1878 年迁至伦敦。此碑重 166 吨，70 英尺高，碑上记载着埃及的铭文和建造时间，它是最早的古代计时器。

还有一种较为科学的计时器就是日晷。它是由一个有刻度的圆盘和中心的指针构成的。通过日光把指针的影子投到圆盘的刻度上来计算时间。它的起源可上溯到公元前的古代中国和古代希腊。目前中国故宫博物院尚存一件明代日晷。

聪明的人们还利用燃烧的方法来测算时间，点燃蜡烛或绳结通过燃烧的速度表示着时光的流逝，这被称为“毁灭性”的计时仪。此法最早始于东方，中国传统赛龙舟，以鸣锣宣布比赛开始，然后点燃盛满油料的带有刻度的器皿，来计算时间。

由于受日光和季节不规则的影响，人们又进行了另一种测流动的装置来计算时间。“水钟”希腊人称为“漏壶”。中国故宫博物院收藏陈列的一件称为“铜壶滴漏钟”。它通过物理重心向下的原理，将水注入有孔的容器中，水按预定速度流出，通过对着刻盘移动的指针读出时间或用钟声报时。“水钟”最早起源于埃及，然后引入希腊，在希腊和罗马帝国时期广泛使用。

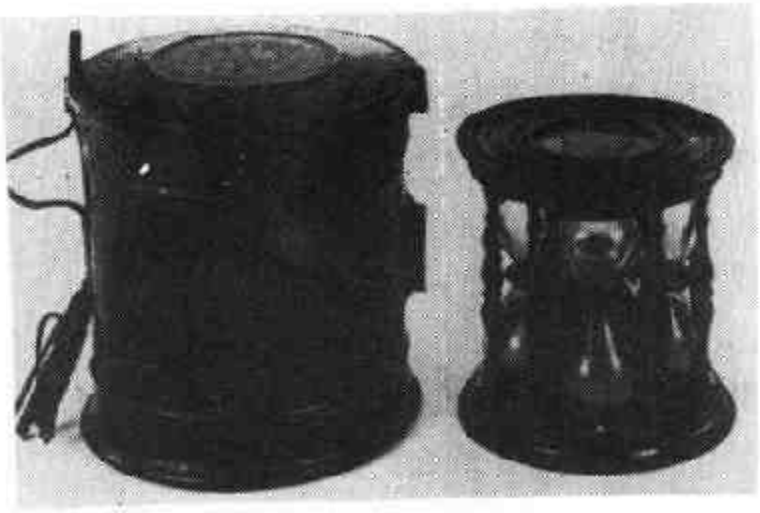


图 20-1

“砂漏”比“水钟”稍晚，但它一直沿用到 16 世纪后期。“砂漏”有时也称“时钟杯”，16 世纪被道士讲道时所用，称为“讲道杯钟”。通常一套“杯钟”的杯子数目 4 个，放在一个架子上，每个杯测一时间区段，约 15 分钟。目前大英博物馆收藏一套精美完整的“讲道杯钟”。（图 20-1）

这套完美的“讲道杯钟”是由 8 个梯型玻璃杯子分上下两层排列在乌木制成的圆型盆子上，杯里盛约三分之一的细砂，由上杯通过砂网流入下杯来计算区段时间。雕刻金属封口，用柱子将砂杯分成 4 段，全部容纳在圆型皮革容器里。顶部和底部凹进，外面画有苏格兰和法国军队饰样，上镶有“伊尔博物馆藏品”标牌。

在今天看来，古代的计时方法虽不完善，但它表明了人类测时发展的进步和伟大，天才设想出机械钟表的雏型，但使用的计时器还都是非机械的。

第二节　机械钟表的发展

18 世纪初，由于自然灾害和航海沉船上的损失，使英国国会迫切地提供了一笔可观的资金，寻求精确的计时仪器来治理解决。

图 20-2 是一只最早使用的航海计时仪器。它是用金属材料制作的，盘上刻有罗马数字，中心的指针把日光投到盘面上，以此来计算时间，下方是带有刻度的指南针。

这样的航海仪器从技术和精确性上已不适应航海的要求，它需要更精确的指导系统和辅助的测时设备。制造工匠们花费了近半个世纪的时间寻找探索这个复杂的答案。

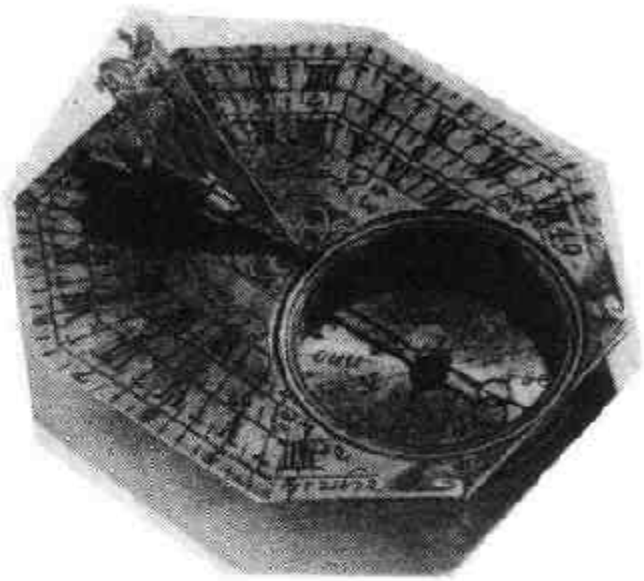


图 20－2

受早期工业革命的影响，工业向集团生产发展，机械钟表制造工业得到了广泛的发展和高度的专业化，复杂的制造技术到达了完美的顶峰。航海的计时钟表终于脱颖而出。

图 20－3 是 18 世纪中叶制造出来的航海计时钟表。它由三个部分构成，木套外装置，框架和计时装置。外套的设计比较精美，金属制作固定计时装置框架的辅助架两端分别固定在木套的内壁上，可使计时装置上下自由摆动，起到了减少时间误差和防震的作用。由于制造精美，计时准确，所以被航海船广泛使用，一直延用到了 19 世纪中期。

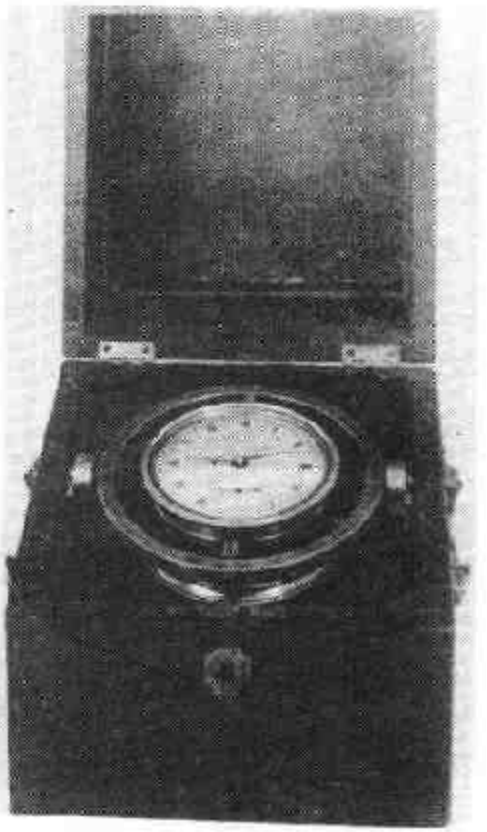


图 20－3

钟表制造业已有两个多世纪的历史。但钟表制造工艺技术上

有突飞猛进的发展并产生大多数发明，则在18世纪末，维多利亚时代已达到了能精确计时的工艺水平。（图 20－4）

18世纪初叶，只能制作生产一般的钟表。但是自动上发条的技术已被用于计时装置上，在机械设计上结合了摆轮的齿数与小齿轮的片数。辅助轮的数目相应地被减少。机械的运动设计以及元件摆放空隙的位置已结合得相当紧密。机械钟表的诞生不能不说是钟表制作工匠的伟大发明和创举，也是人类进化和智慧的表现。

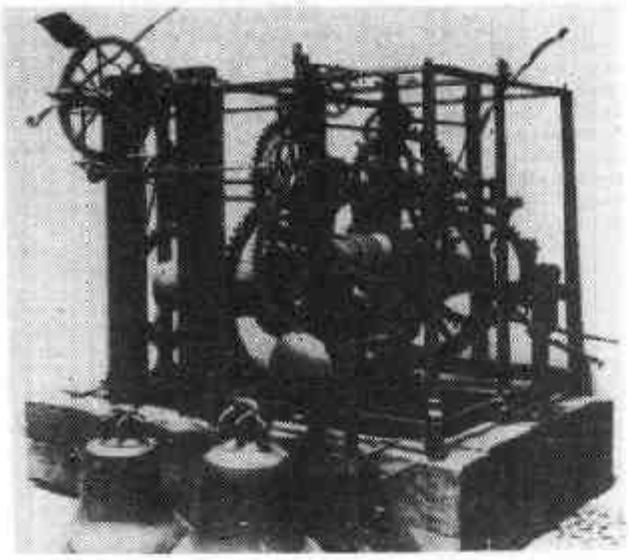


图 20－4

雏型机械钟表产生，被大多数消费者广泛地利用，早先用来测量时间的概念已不是贵族专有而形成消费趋势，这就更刺激了钟表制作工匠去创造、设计更完善更精美的钟表来满足需求。他们根据时代的建筑风格的特征，至少与家俱式样协调，制造出样式各异、造型精美的钟表。

图 20－5 这两台钟表出自于法国巴黎造表匠狄尔·哈·悦太尔(DEL·H·ERITIER)之手，是在1675年制作的。机械钟表外装置设计采用了古罗马的建筑风格，显示了豪华而又庄严的气魄，代表了当时的时代特征。图右盘面设计制造民族味较浓，富有极高的抽象的想象力；金属镀金人物造型栩栩如生，细致精巧，双手拱托表盘，是根据古罗马的传说“飞鹰托月”而制造的。图左的盘面下方有一个小天窗，透过它可以看到机械摆砣的摆动，当时的设计是一种重复的装饰，但为后来制造钟表的匠师设计更精美的机械钟表奠定了良好的基础；表盘采用了搪瓷材料，画有罗马数字的刻度，特别是数字的边缘多标有60个阿拉伯数码，既显示了豪华又

开拓了一个新的领域。

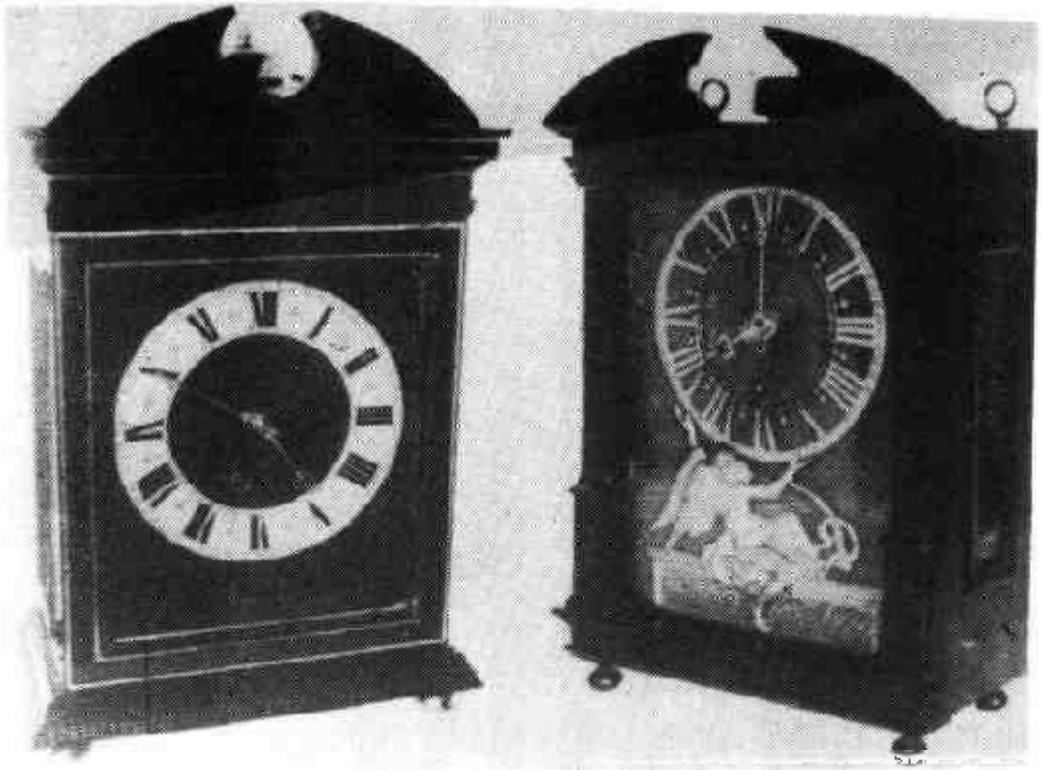


图 20－5

另一个创新钟表的工匠师是依尔科(ELLICO)。他的作品见图 20－6。他在 1750 年根本改变了一台托座机械钟表的外型。用金属矩形材料代替了圆形的木钟表托座，而且在外套造型设计上也发生了变化，改变了过去顶部单一的直面型，制造出了拱肩型的外装置顶端。钟表的外装置衔接部分采用了金属材料镶边，使金属和木制结构融为一体，展现了当时工艺技术的精湛。



图 20－6

随着当时工业的发展，单

一的计时装置逐渐地被更新，多功能的机械装置应运而生，从机械构造上发生了巨大的变化，除报时刻外，并利用机械传动结构使人物、花、鸟、兽类表演各种动作，其中还可演奏出各种悦耳动听的音乐。

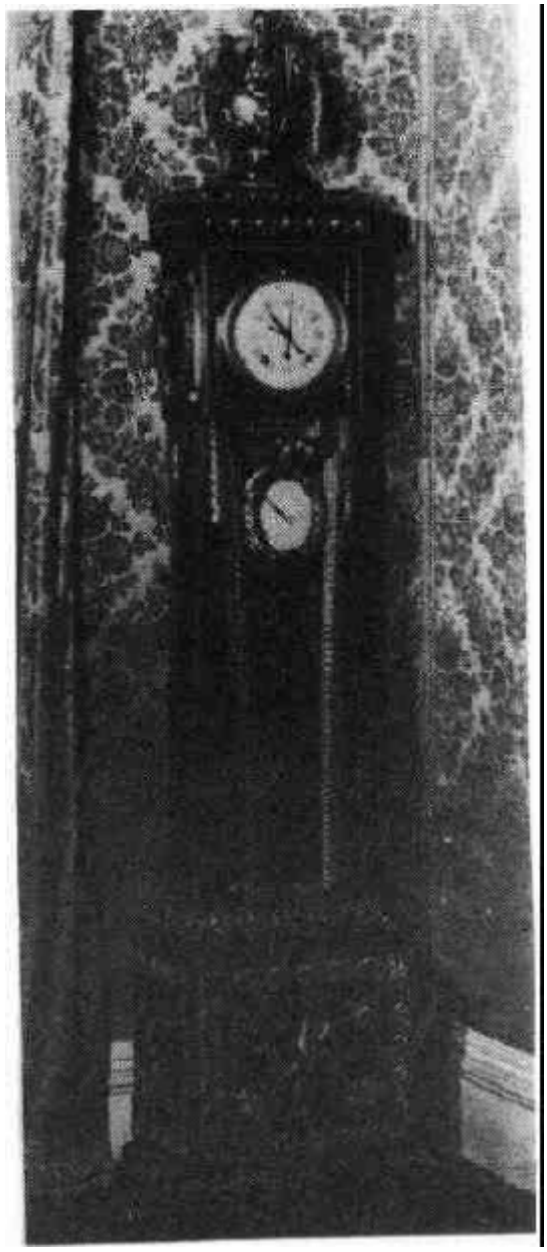


图 20－7

图 20－7 这台落地式的机械钟表不但机械装置设计得相当科学，利用机械传动的结构使报时能演奏出动听的音乐，而且在外装置上也做了很大的改造。中部选用了栎木与乌木在外装置上做了精美的装饰。上部和底座的四周用漆雕刻出豪华的纹饰，红、黄、黑搭配得相当协调。顶端采用了精密铸造的金属材料，花纹清晰美观，内装置中部安装了一个轮状的气压计，可见实用与装饰已融化为一体。这台法国落地式机械钟表是由弗那德·勃斯得（FERDINAND·BERTHOVD）在 1770 年制造的。

18 世纪中叶到 19 世纪初，工业革命使社会发生了巨大的变化，高度的专业科学技术已达到了空前完美的顶峰，这无疑又推动了机械钟表制作的更大进步。钟表制造工匠师把工业的高超科学技术应用到了机械钟表的外装置设计上，使之更加灿烂辉煌。

图 20－8 这台外装饰繁密、造型美观的钟表出现在 18 世纪中

叶，由法国卡尔赛特(CRESSNT)设计制造了金属精密铸造的钟表外装置。他巧妙地运用了要求和平自由、反对战争的题材，富有极高的想象力和现实主义。钟表外装置精铸细雕，圆润光滑，立体感强，充分显示了作者的艺术才华和铸造技术。外装置上刻有“GVIOT PARIS' WALLACE COLLECTION”。

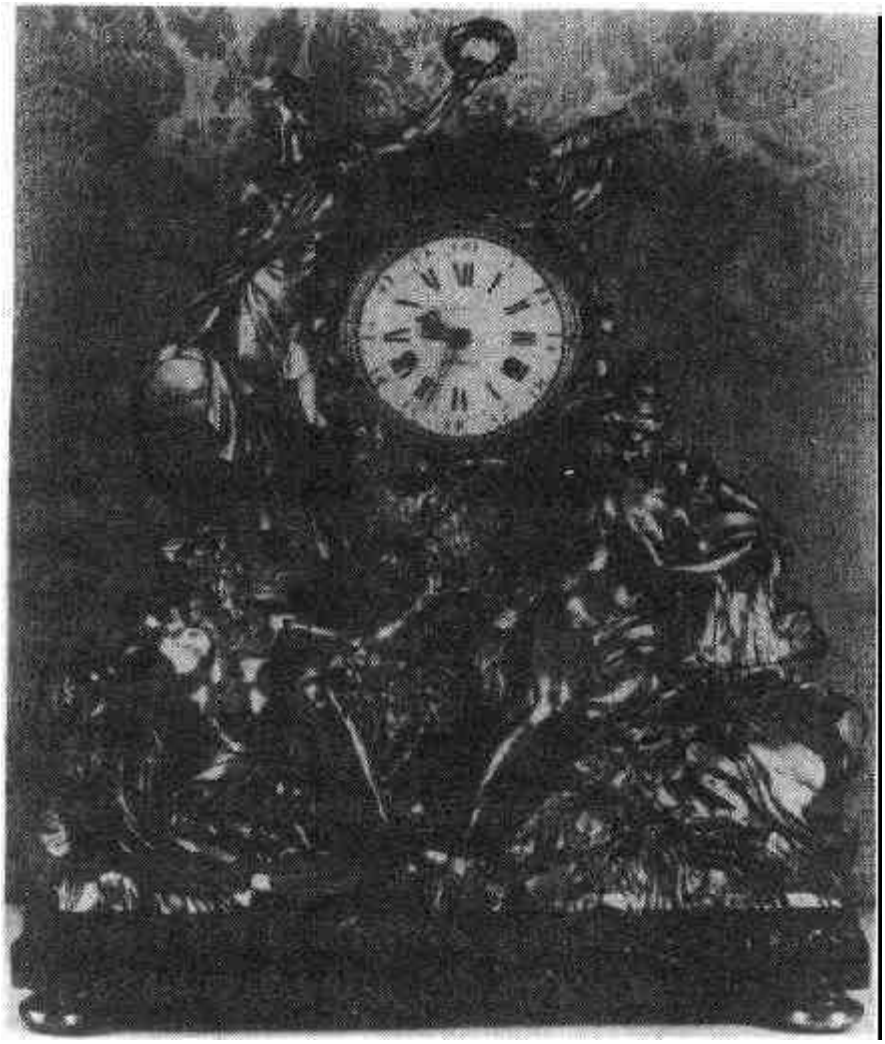


图 20－8

从 17 世纪开始把金属材料应用到钟表外装置上。到 18 世纪又发生了空前绝后的改观，不但外装置的精密铸造更加完善，而且把价值极高的宝石、翡翠镶嵌在钟表外装置的金属上，使钟表更加光彩夺目。

图 20－9 这台精心制作的珐琅釉、点缀着宝石的自动装置钟表是由伦敦工匠师海利·布莱尔(HENRG·BORELL)制造的。他的作品设计精美，构思严谨，充分体现了 18 世纪铸造工业和工艺技术精湛高超的水平。不但具有实用价值，而且具有陈设、装饰、欣赏和文物收藏价值。这台钟表是乔治三世在 1790 年送给乾隆皇帝的礼物。

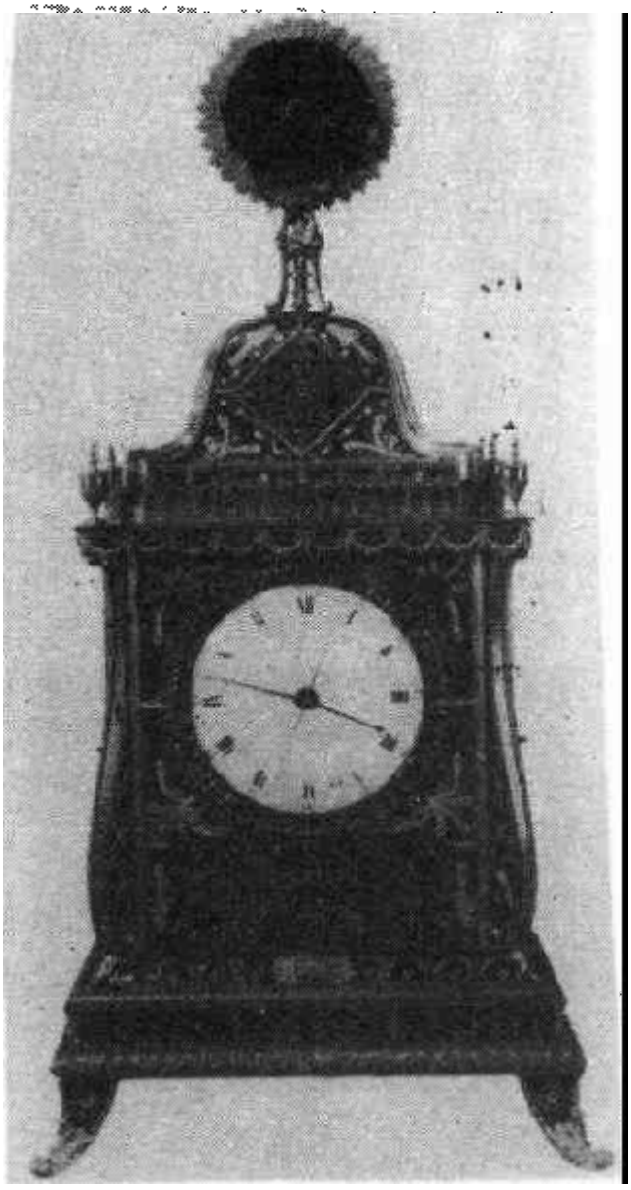


图 20－9

英、法、德制造钟表的历史已有二百多年，举世闻名的瑞士造表业却是后起之秀，只有一百多年，但是它的发展速度极快，成为机械钟表制造的密集型工业。

中国的钟表制造业的开端是明万历年间，意大利传教士利马窦到中国，携带一批自鸣钟作为敬献给内廷的贡品。清康熙年间内廷大臣为了博取皇帝的欢心，在宫廷内的造办处开办了中国第一个钟表制造厂，制造的机械钟表的外装置大多以仿制为主。到了清乾隆年间内廷造办处不但仿制出具有绚丽多彩的逗人演技和悦耳动听的音乐功能的机械钟表，而且能制造出具有东方独特风格的钟表。制造外装置的题材多以吉祥富贵、龙凤呈祥、二龙戏珠为主体，制造工艺细致精巧，古朴

雅观，民族味较浓。当时制造出的机械钟表大多供皇帝观赏内廷陈饰。

到了清道光年间，钟表制造工艺才渐渐地流入民间。最早制造生产机械钟表的是广东，制造工艺精细，巧妙运用了17世纪木质钟表外装置的拱肩型，称为凤尾外装置。钟前面的五彩贝壳镶嵌，既显示了古朴又体现了豪华，机械装置大多以引进为主，外装置自行设计制造。一般称为“广钟”。（图20－10）

清咸丰年间，上海、苏州、无锡、南京也相继制造生产了机械钟表，创造出了更独特的民族艺术风格。木质结构的外装置组合，木质框架为直角方型。上海、苏州、无锡生产的木质外装置特别简单，具有独特风格。一般称为“苏钟”。（图20－11）

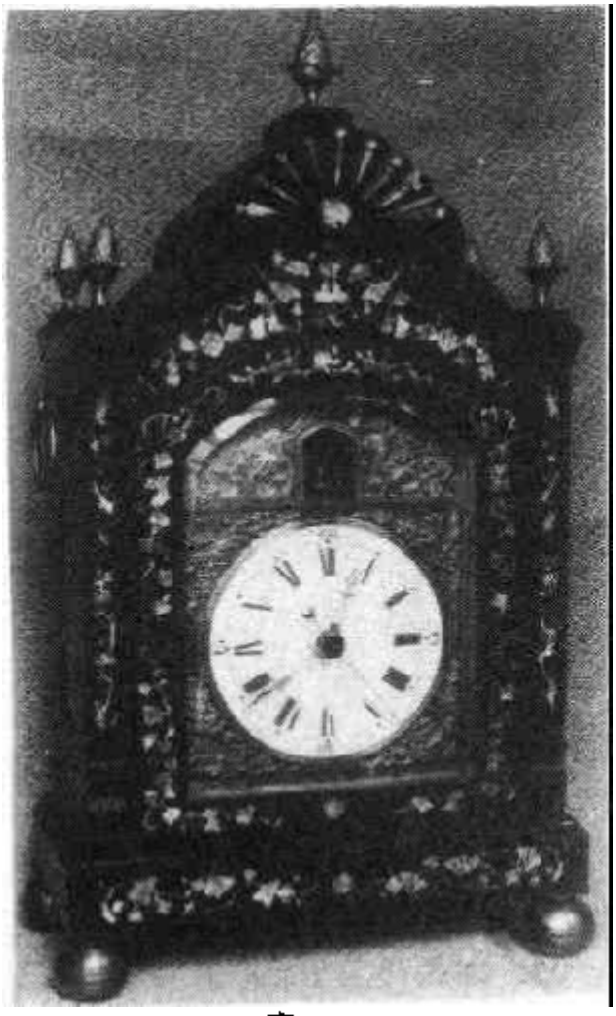


图20－10

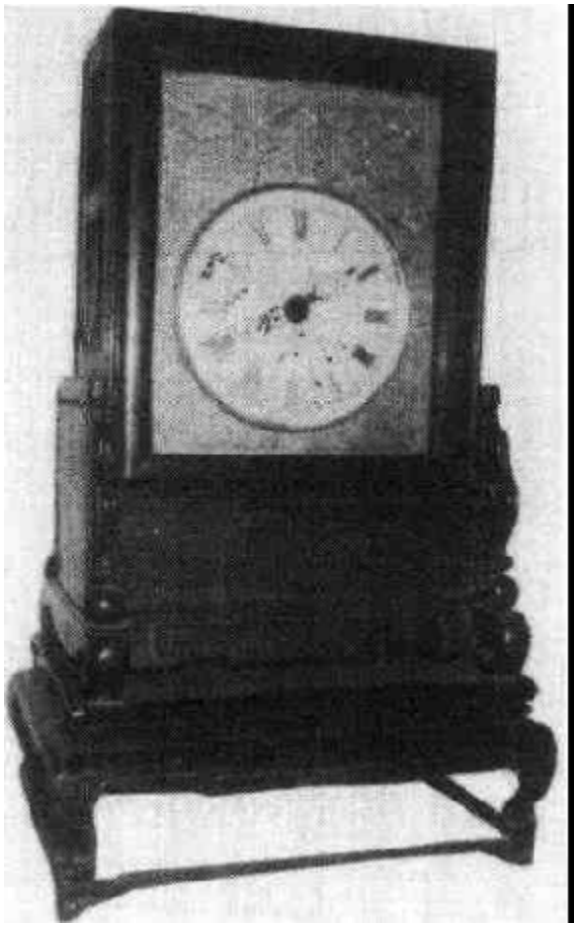


图20－11

南京制作的机械钟表，木质外套装置多以前门面和二层座上浮雕细琢，或嵌五彩贝壳，或镶金属丝，或透雕。题材大多以花卉、五福捧寿为主，称为“南京钟”。（图 20－12）

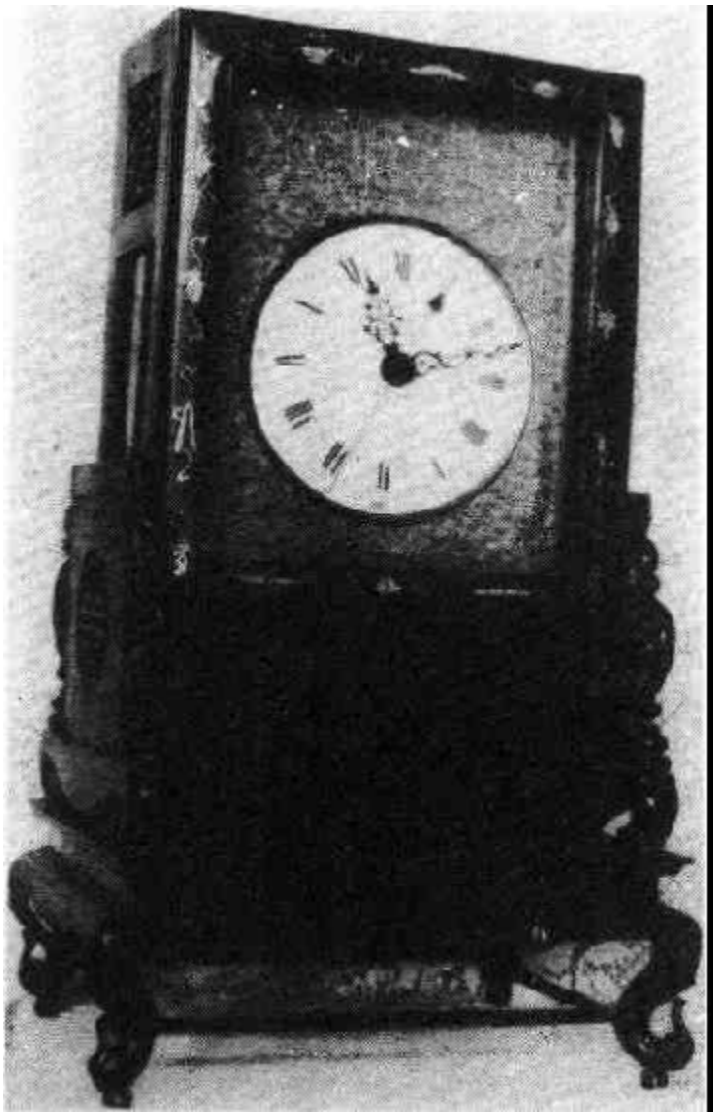


图 20－12

它们的机械装置少部分是引进的，大多是自行生产制造的。

第三节　怀表鉴赏

谈到怀表，一般也称为袋表。使我们再次回到了17世纪初工业革命时期。机械装置钟表的设计与制造生产已初具规模，制造一般的怀表基本是可能的，但不是尽善尽美，明显的迹象表明它们出现正处在进入精确的边缘。到了17世纪末，荷兰人基信晓真斯发明了摆轮。后来英国人罗博豪克加以改造并推广，使怀表制造业有了新的进展。到了18世纪末，钟表制造大师布里居(A·L·BREGVEF)发明回旋式自动调节器、一种新的杠杆摆轮和布里居弹簧圈。弹簧圈平均转动一圈的时间大约为40分钟，他的发明延续了数十年，没有替代它们的装置。到了19世纪中叶，钟表制造工艺师詹尼斯·弗格森·科尔(JAMES·FERGVSON·COLE)，经过努力探索把杠杆摆轮更进一步地提高，使机械怀表装置更加完善了。

17世纪早期制造出来的怀表，人们一般挂在脖颈上，所以吊链常用金链或银链。到了19世纪随着装置怀表的不断改变，人们也就把它放在服装的上衣袋里或作为装饰品。

图20－13是一只18世纪末以前生产制造的怀表，这种怀表被广泛地使用至19世纪。这种构造原理准确的重复怀表，在接近分、秒的时候撞击时刻装置。内装四个臂状涡形轮，每个轮有14个齿牙分割它，排列在机械装置的中央。搪瓷盘面有简单的罗马数码，只有分、时指针。目前它仍是一只罕见独特的重复装置机械怀表。



图20－13

机械怀表构造的严谨，各零部件摆放的位置，对于走时是否精确都是很敏感的，由于制作工匠构思特殊，具有独特高超的工艺技术，使机械怀表充分显示了独特的风格。

图 20－14 这只设计精密、走时准确的怀表，是拉卡姆（LARCVM · KENDLL）在 1786 年制作的。他在机械驱轴转动上创新了制动的摆轮，重要的是在表盘后面的机械装置上增加了双层金属螺旋形补整器的控制器，也称为时刻调矩。更有创造性的是在这只很小的怀表机械装置上装有 5 个机锤，撞击着 4 个金属碗，每到整时能奏出和谐的音律。从此结束了机械怀表单一计时的历史。

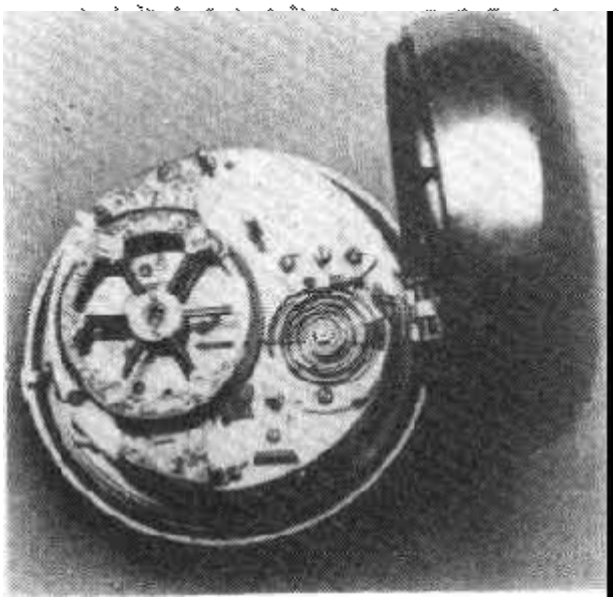


图 20－14

到了 19 世纪初，制造钟表的工匠在原有打碗报时的基础上又有了新的突破。（图 20－15）

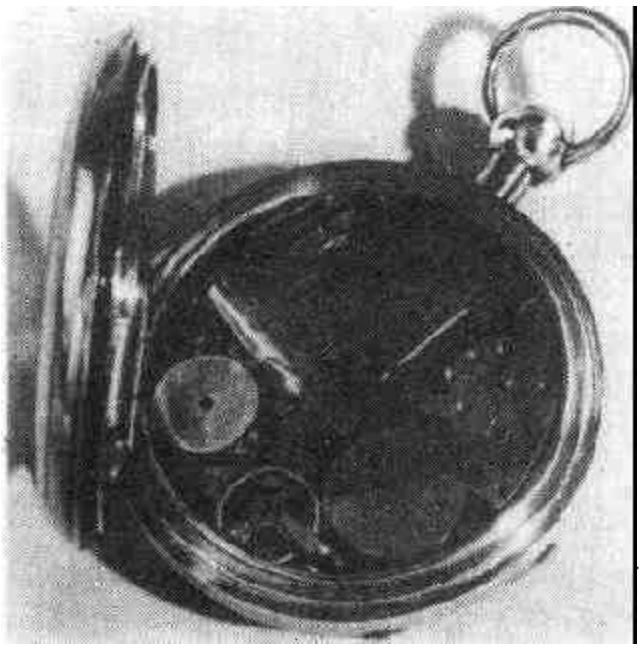


图 20－15

这是一只旋转式八音机械怀表，它是 18 世纪打碗机械怀表的变异。从机械装置上设计得更加精细，更主要的是利用带有钢尖的滚筒来拨动钢梳篦，发出悦耳动听的音调。为了使曲调更和

谐，又在滚筒的驱动轴上增加了制动装置使之音调更动听。这只有完整的一套八音装置的机械怀表的制作，显示了钟表工艺精湛的高超水平。

图 20－16 这只三层机械、结构复杂的怀表，是由法国史密斯·于桑在 1899 年制造的。怀表的盘面设计独特复杂，有能显示月份、星期和日期的圆形盘面和指针，计时功能繁多，有万年历、转速计。转速计也称为“跑马计时器”。“日月星”是在盘面的窗口上显示出来的，二十九天半运行一周，以月亮的盈亏来表示月相(MOON PHASE)。

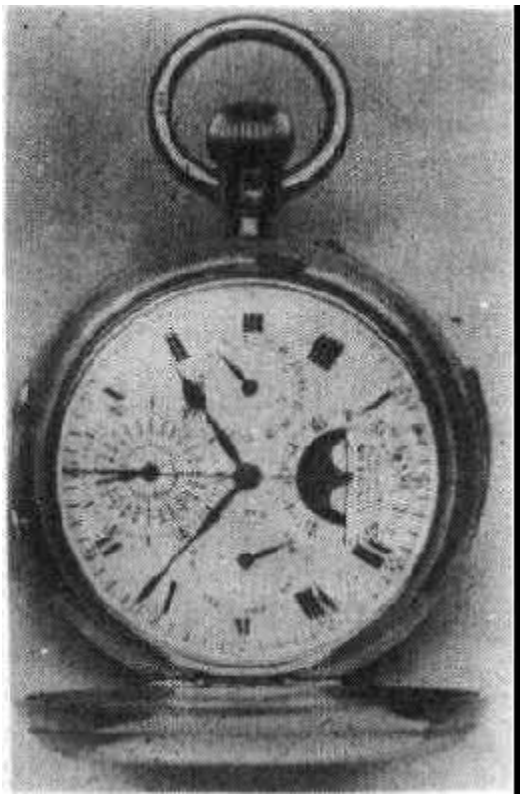


图 20－16

这只机械装置构造复杂、表盘设计新颖的豪华型万年历机械怀表的出现，说明了 19 世纪末制表工艺已达到了先进的顶峰。

图 20－17 是一只 19 世纪末脱颖而出的全自动装置、珐琅绘彩、20K 金装饰外套、三问打簧机械怀表，它集中了钟表制造工业和工艺艺术的精华。

20K 金揭盖式的外装置涂有珐琅彩，绘画了有趣的人物爱情故事。民间美女荆钗布裙掩不住她的美貌，男人气质非凡动情谈说，他们相见在枫树下的河畔上。一头可爱的小狗为他们穿针引线，从故事的情节上可以看出人生姻缘未强求，有缘姻缘一线牵。

金光闪耀的 K 金外装置的四周和挂表环上镶嵌着珍贵的珍珠，后盖上有英文“罕有”和“妹头”刻印。

怀表的盘面设计更加奇妙，少妇盘坐织布，儿童在一旁协助绕线，表现了勤奋的一家人在辛勤劳动。我们可以更深地理解，少妇

的男人在边塞保卫着和平、保卫着国家。少妇等家人则在农田耕作，他们共同编织着美好的生活。

特别是制作工匠别出新裁，利用机械报时装置使少妇和儿童的双手在报时刻时，双手在不停地工作着，更使画面中的人物栩栩如生。机械怀表的盘面设计与珐琅彩绘上下呼应，体现了制作工匠极高的想象力。

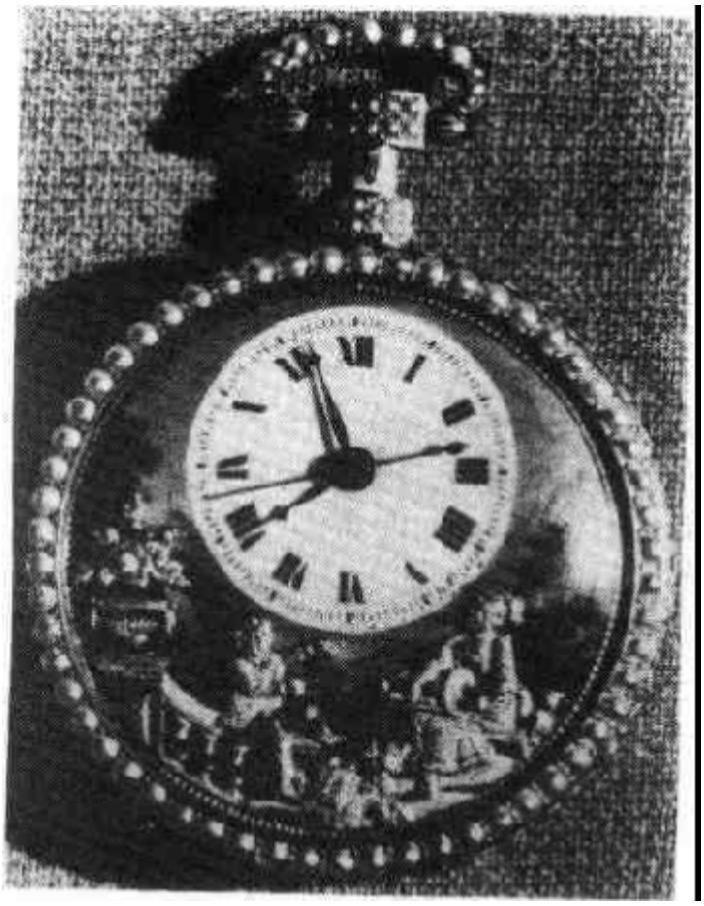


图 20－17

“三问”就是在机械装置上安装了一个装置把，往下按时，机械计时装置可以发出锣音节，表示钟点，第一次报为整时，二次报为刻即 15 分钟，三次报分钟。它们用声音的高低来区别，低为报时，高为报分。而且在报时速度上也有区别，慢为报时，快为报分。

表的计时盘面采用罗马数目字，这是一只世界罕见的具有珍贵艺术价值的机械怀表。

图 20－18 是一种机械装置设计密集的怀表产生于 18 世纪清乾隆时期。在设计机械装置上轮廓清晰，后甲板装潢的精致豪华给人一种美的享受，用精雕的工艺遮盖了摆轮，成为花卉横生的艺术品。转动结构与其它怀表的机械装置不同，发条结构也不同，它是靠一个尖塔型的轮子来带动幼链子。链条形似粘上了一点点芝麻，称为芝麻链，也有人称为单车链；国外称为 FVSEE。当时制造并不

是普通的机械装置，是少有的伪装制品。

机械装置的外包裹装置，最早使用蛇皮、蟒皮或画漆等非金属材料，后期则采用了可翻转箱子式的金属外套。

著名的天文钟制造家约翰·罗吉尔(JOHN·ROGER)的儿子托马斯(THOMAS)，在1820年发明制作了无钥匙开启发条装置的机械怀表，又为机械怀表的制作翻开了新的一页。

从16世纪雏型机械钟表制作的开端到19世纪末，经过了几个世纪钟表制造工匠不断的探索，开辟了许多新的领域，使测时装置既有艺术性，也具有科学性。是艺术和科学的结晶使之融合贯通、综合应用，完成了几个世纪的路程。中国北京故宫博物院钟表修理工程师马玉良先生曾经说过："目前世界上不会再创造这些复杂的古老钟表了，即使制造，也无法做到一模一样。"

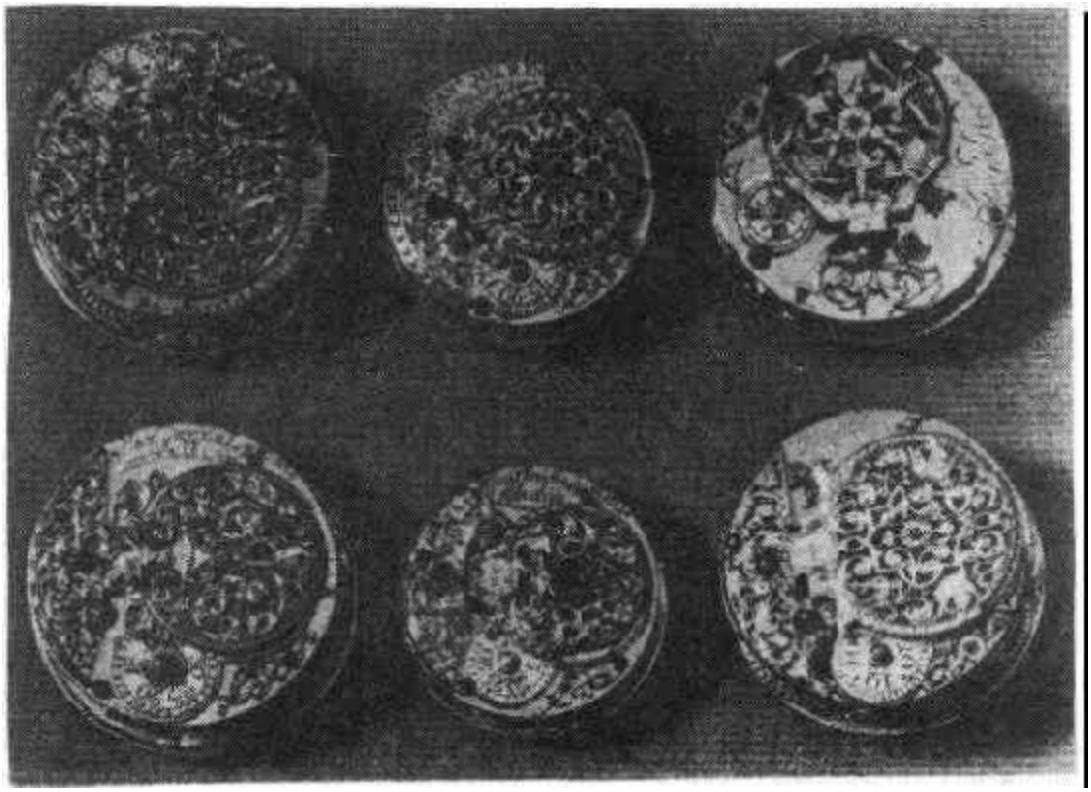


图 20－18

19世纪40年代亚历山大·贝因发明了电子钟表。电动系统伴随着机械系统一起发展到目前已数十年，电子只是被用来作为

动力来推动摆轮或保持平衡，主要的传动装置仍保持机械的发展。故而当今世界机械计时装置还能维持多久，尚未可知。

鉴定钟表的年代及好坏，应从各个时期钟表制作的时期发展和工艺技术去考虑。有些钟表在制作过程中刻有制造工匠的名字和年代，有时也有一些迹象可以判断大概是属于什么时期，正象人们追求穿戴服装各时期有不同的特点一样。象机械怀表前面用钥匙上发条的，大多生产在 17 世纪到 18 世纪初期。后面上发条的则比较晚，大多生产在 1910 年以前，1920 年以后逐渐少见了。

第二十一章　戏曲文物鉴赏

第一节　什么是戏曲文物

什么是戏曲文物？一般说来，文物是人类社会活动中遗留下来的具有历史、艺术、科学价值的遗物和遗迹。据此而言，戏曲文物就是反映戏曲艺术发展的具有历史、艺术、科学价值的有代表性的遗迹和遗物。戏曲文物是中国戏曲兴盛发展的实物记录，它的种类繁多，如古代反映戏曲题材的砖、木、石雕刻、壁画、绘画、器物装饰画；记载戏曲历史的碑刻、文献；戏台、戏曲服装、道具、脸谱等戏曲实物；录有戏曲内容的音像资料；与戏曲演员有关的各种实物等等。由于戏曲文物种类纷繁，因此要了解它们，不但要有戏曲史的知识，还要广泛涉及历史学、民俗学、金石学、古器物学、古建筑学、服饰学、文献学及雕塑、绘画等各门学科的知识。而对于戏曲文物的鉴定，更需要掌握多种文物类型的鉴定方法。如一件有戏曲故事图案的青花瓷器，在对它进行鉴定时，除了要了解该戏曲故事的内容外，还要从器物本身造型、纹饰、胎釉、款识及时代风格等方面加以鉴定，才能判断其真赝。由于戏曲文物类型较多，因此鉴定起来比较复杂，具体的鉴定将在后文一一讲及。

第二节　古代戏曲文物鉴赏

为了便于讲述，这里把戏曲文物分为古代和近现代两部分，以京剧的形成为分期标志，其时间约在19世纪中叶。

戏曲文物的产生是戏曲在社会尤其是民间文化生活中占据了越来越重要的地位的结果。这里先回顾一下戏曲发展的历史。中国是个历史文化悠久的国家，中国戏曲也是一种有着悠久历史的古老艺术。从先秦两汉至隋唐，中国戏曲经过了一段很长的孕育时期。先秦两汉时出现的角抵戏慢慢演变为表演有简单故事情节的乐舞杂技。从魏晋南北朝到隋唐，随着各民族乐舞进一步交流，出现了踏谣娘、兰陵王等大型歌舞节目，这些节目融合歌舞、角抵的技艺，开始有了简单故事情节和人物的装扮。到唐代表演形式已比较固定，出现了两个简单角色"参军"与"苍鹘"的分工，形成了有戏曲雏形的参军戏。

宋代民间说唱艺术非常繁盛，在经济繁荣、生活富庶的城镇中出现了"勾栏瓦舍"这种供说唱艺术表演的场所。勾栏瓦舍的出现与民间说唱艺术的结合，实现了说唱歌舞和扮演故事的多种舞台艺术手段的综合，使戏曲这一成熟的综合性舞台艺术形式正式出现在中国艺术史上。

首先出现的较成熟的戏曲是宋杂剧，北宋时盛行于汴梁，演出一般由末泥、引戏、副末、副净四人也是四个不同的角色组成，或添一人名装孤。其后宋金对峙时，金院本戏与此相同。它们都以唐代的参军戏为基础，在角色分工和演出形式上有了很大的发展与革新。

南宋绍熙年间，在永嘉（今温州）地区出现了一种新型的戏曲形式即南戏。它源于南方的民间歌舞并吸收了宋杂剧及诸宫调等技艺，但又不受宫调格律的约束，剧本结构可长可短，角色分为生、

旦、净、末、丑、贴、外等。其时在北方北杂剧也在宋杂剧和金院本的基础上融合其它技艺发展而成。剧本的体裁比较严整，一般每本戏分为四折加一楔子。一剧由一角色主唱，它吸取诸宫调的音乐形式，每折用同一宫调的若干曲牌联成套曲。元代北杂剧与南戏交流形成了元杂剧兴盛一时的局面。

正是由于宋代戏曲走向成熟发展，在这一时期首先是在墓葬装饰中，戏俑及戏雕代替了以往的伎乐雕饰。继而在神庙祭祀中也开始出现了戏曲表演，这导致了戏曲舞台的诞生与完善。戏曲活动被当时的画工绘入图画、壁画保存下来，形成了另一种类型的戏曲文物。古代戏曲文物大致可分为戏台、砖石雕刻、戏曲绘画及戏曲书刊等几类。

戏台。戏台建筑是古代戏曲演出的实物遗迹，有许多历经风雨保存至今并在继续使用着。它是戏曲文物的一个重要组成部分，戏台的出现是中国戏曲正式形成的重要标志。唐代的文献中已出现“舞台”的名称。从宋代起为适应神庙祭祀中戏曲演出的需要，开始在神庙前搭起戏台，其名称有“舞亭”、“舞楼”、“舞厅”、“乐亭”、“乐楼”等等，但其基本形制大多相似。到金元时期神庙前必置戏楼已成习俗所趋，戏台的形制也基本固定，一般都有一个1米多高的台基，上面四角立柱，柱子或为石质或为本质，柱上设四向额枋，彼此在转角处平行搭交，形成井字形框架，额枋上每面设斗拱四攒、五攒乃至六攒不等，转角处施抹角梁和大角梁，其上设井口枋与普柏枋斜角搭交，形成第二层井字框架，而与第一层框架交叉相叠，其上又有斗拱，再设第三层框架，各层框架逐渐缩小，构成藻井效果。藻井斗拱上设檐椽、平椽、脊椽，中心设雷公柱，屋顶大出檐，屋角反翘，具有独特的艺术风格。明清两代随着人们物质生活水平的不断提高，文娱生活也更加丰富，出现了营业性戏班，戏台也就不只限设在神庙，面是出现了独立的戏曲演出场所，戏台建制格局也逐渐发生变化。为了适应观众的需求，元代时戏台已由宋代的从四面观看过渡到由前面观看的样式。此后戏台两侧的山墙逐步向戏台

前方延伸，戏台的敞开面日渐缩小，最后变为完全三面环墙只剩台口一面观看的布局。例如保存至今的翼城县武池村乔泽庙舞楼始建于元代中期，它是现存面积最大的元代戏台，其四柱间距东西宽9.1米，南北深9米，后面有辅柱两根，左右各有辅柱一根。后来在戏台两侧增建山墙并逐渐延长。至清道光三年(1823年)，又将两侧山墙一直修到前台角柱，并在两侧山墙上各开一个小门，以供演员出入。

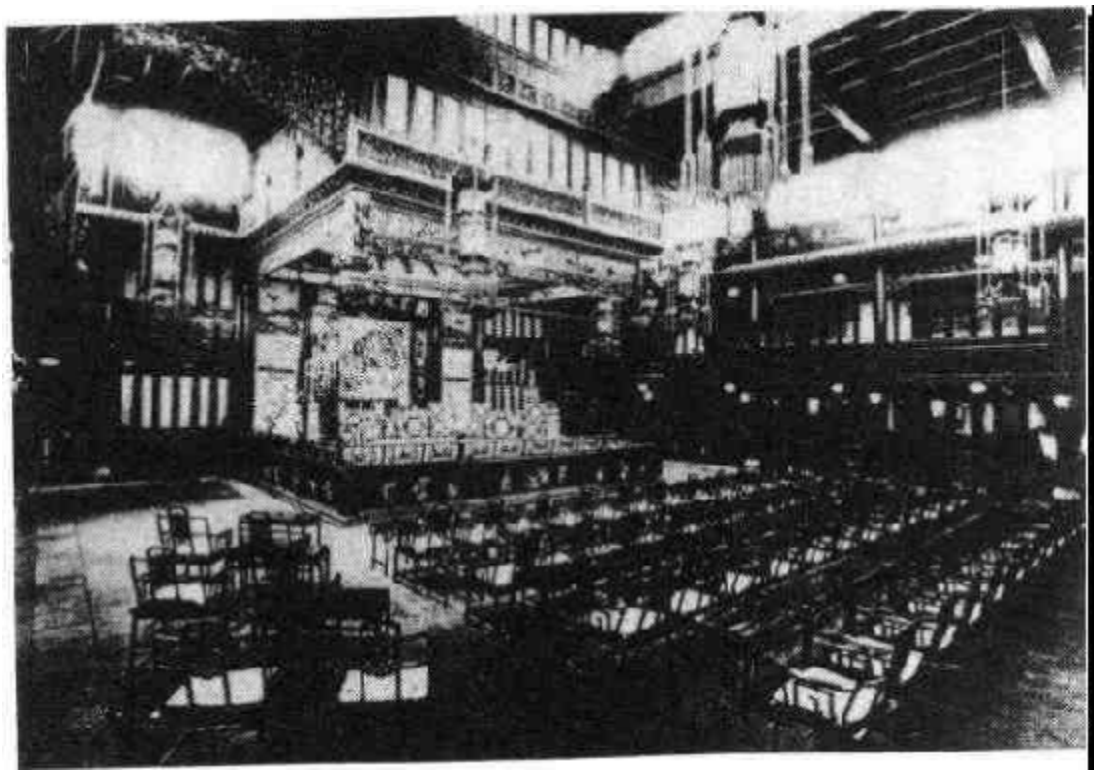


图21-1　天津广东会馆戏楼(天津戏剧博物馆供稿)

古代戏曲舞台以粗大坚实的石柱石基支撑起拥有复杂梁架结构与飞檐挑角的巨大屋顶，这本身就是一项具有独特民族风格的宏伟艺术工程。站在戏台前，可以发思古之幽情，遥想当年歌舞升平的情景，面对这古代伟大的建筑艺术，爱国之情会油然而生。

砖石戏曲雕刻。砖石雕刻是以戏曲内容为主的工艺装饰，主要用于墓葬及一些建筑的装饰。其中墓室砖雕是在砖墓流行后兴起的一项工艺技术。最一般的做法，是将戏曲演出的情景绘图模勒，

制为砖雕。在宋代，戏曲砖雕随着戏曲的形成而出现，其内容多为杂剧中的人物，雕造工艺大多是依据画范进行平面浅浮雕，即以画范为模，在砖胚上压出人物形象粗胎，然后在略凸出于浅地的人物轮廓上以刀具作阴线剔刻。中国历史博物馆珍藏有一块人物雕砖，高 28 厘米、宽 8 厘米、厚 3 厘米，砖色青灰，砖面平面浅浮雕一人物形象，幞头诨裹簪花枝，着圆领小袖开衩衫，腰系锦带，下穿钓敦袜裤，着筒靴，背插一团扇，双手合抱胸前作拱揖状。形态生动，雕刻刀法纯熟，线条流畅。砖的右上角浮雕阴文"丁都赛"三字。据孟元老所著记述北宋东京旧事的《东京梦华录》一书记载，丁都赛是北宋末汴京勾栏中著名的杂剧女艺人。因此可断定此砖雕是宋代杂剧艺人的塑像。



图 21－2　旧戏园后台（天津戏剧博物馆供稿）

金代，戏曲砖雕的雕刻技法由浅浮雕改为半圆或全圆雕，人物背部一般都连在砖面上。宋代砖雕的构图基本是在绘画的基础上进行加工的，其特点与宋代的绘画相近，形象流畅精美。面金代的

砖雕在雕刻中已经不再依据画范而是由工匠从舞台演出中吸取素材直接进行创作。因此在形象上稍显粗拙，但在人物造型、情态气质诸方面则更加生动传神。经过金末、南宋末的战火，元代的戏曲砖雕无论从雕造工艺上还是从造型上看，都变得粗糙简陋了。

自明代以降，随着平民墓葬建筑的衰微，再加上人们更重视人世间的享乐，墓葬中的砖雕很少出现了，但这一艺术品仍广泛用于地面建筑的装饰上。由于时代不很久远，这类文物比较多见，在游览瞻仰一些壮丽的古建筑时，稍加注意就会看到雕有戏曲故事的雕砖。

戏曲石刻。戏曲石刻可分为石棺刻、墓壁石刻及建筑装饰雕刻、碑记等。

石棺刻即在石棺壁面上雕刻戏曲图像。石棺雕刻起源很早，在汉代的石棺上就有乐舞百戏场面的雕刻，宋代以后石棺雕刻中出现反映戏曲故事的内容。宋元石棺多用整块条石凿成，整石凿槽为棺，上覆石棺盖。外形首部宽高，尾部窄矮，棺壁外四周雕刻图案。首部常雕门额、板门半开露出一侍女半身等图案，用来象征人世的居室。侧壁阴线刻绘各种生活图画，其中多有戏曲演出的内容。如1978年在河南荥阳出土的一口石棺，棺用整块青石凿成，长1.93米、宽1.02米、前高0.93米、后高0.62米。棺盖正中镌正楷一行：大宋绍圣三年十一月初八日朱三翁之灵，男朱允建。该棺左侧阴线雕刻棺主夫妇宴饮观看杂剧演出图。图中除棺主夫妇外，刻有四个杂剧演员在作场(即演出)，四个演员中左边三个互有科范，动作表情配合明显，显然正在演出，右边一人独自立于一旁未加入表演，可能是尚未上场的角色。此图刻划出杂剧正在作场时的情景，为北宋杂剧演出留下了宝贵的形象资料。另外此图把棺主人的宴饮和杂剧的演出雕为一个完整的场面，可以说这是一幅生动的宋代堂会演出图。

墓壁石刻是一些石料采集方便的地区石砌墓葬中的装饰。此类墓葬都有简单的仿木结构，在石砌壁面上以阴线雕刻或凸面浮

雕戏曲图像。戏曲石刻墓多集中于巴蜀山地，在中原地区很少见到。

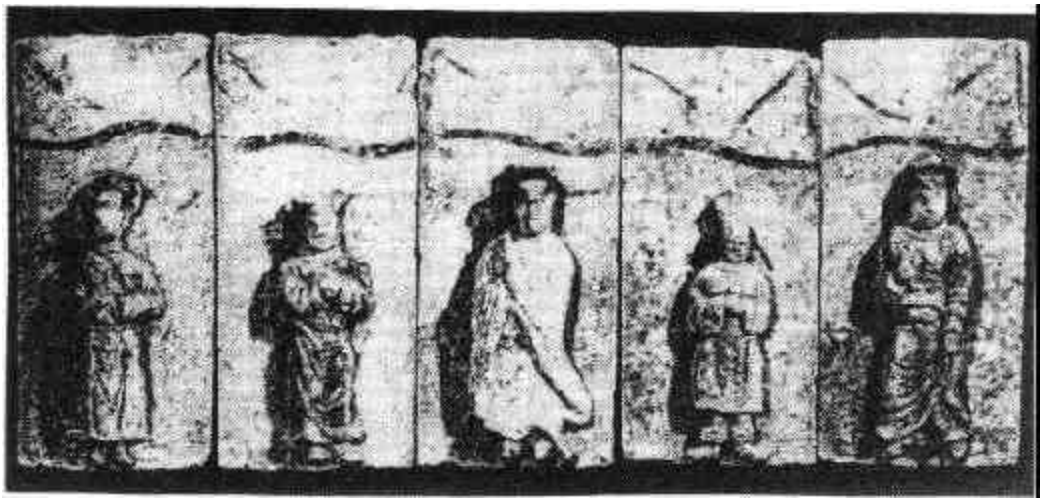


图 21－3　山西新绛寨里村之墓杂剧砖雕
（山西省考古研究所侯马工作站藏·梁子明摄）

碑记。历代的一些碑记记载有关戏曲方面的史料，其中的内容是当时人对戏曲活动的认识的最直接的反映，这类文物对研究戏曲的发展很有价值。

戏曲绘画。中国绘画的历史悠久，宋以前绘画的主要内容多是宗教画及皇室贵族等上层社会的生活画。宋代随着社会经济的发展，社会生活发生了很大变化。体现在绘画上是除了传统的花鸟、山水画等方面取得了很高成就外，于北宋末南宋初出现了一种社会风俗画，它以当时繁复丰富、五花八门的市井生活和农村生活为描绘的对象。当时的市井戏曲文化生活也成为画家们的表现对象。一应说唱伎艺、杂剧爨弄、民间社火、傀儡影戏在宋代风俗画中都有反映。这类戏曲内容的绘画流传至今，即成为戏曲文物。

此类文物多为传世品，如宋苏汉臣的《五瑞图》，图为绢本设色，高 1.7 米，宽 1.1 米，无款识，现藏于北京故宫博物院。罗振玉《石渠宝笈三编》著录于“乾清宫藏”项下，题有“苏汉臣画《五瑞图》”。苏汉臣是北宋末年人，善画婴戏图。此画背景为竹、石、牡丹

及石砌栏槛。在栏槛旁的小径上，有五人一齐向右侧边行边舞，这五人踏舞的形式即为宋代的一种戏曲“五花爨弄”。图中的五人皆有化妆，右下一人裹交脚幞头着绿袍，腰中反裹袍肚系带执简，头戴花脸面具，装扮成官员。右上一人裹幞头穿交领袍，头挑招子，腰系葫芦，头戴面具下挂长髯。中间一人裹幞头着彩绘绣衣，面画人字眉、一字鼻、黑嘴圈。左下一人裹展脚幞头，着长衫，腰裹袍肚，眉目清秀。左上一人裹曲脚幞头，着交领衫，双手各执一小鼓。画中五人皆小手着儿童布鞋，从情态看应当为儿童装扮，可见此乃摹仿成人表演五花爨弄场面的儿童游戏。五花爨弄本为优人表演的喜庆舞蹈，含有升平丰兆之意，以婴戏形式出现更增添了欢乐气氛。

又北京故宫博物院藏有两幅表现宋杂剧的绢画，由其色泽、技巧风格以及绢质等来辨别，当为南宋作品。此两幅作品明代曾为晋藩收藏，钤有“晋府书画之印”的印章。其中一幅高 23.8 厘米、宽 24.5 厘米，画中二角色左一人头戴皂色奇特高冠，身穿橙色大袖长袍，足蹬红色钩鞋，身前身后挂有成串的眼睛球，高冠两侧亦各嵌二眼睛球。冠前尚挑挂一眼球。身挎一长方形袋囊，上面也绘有一个眼球。此人右手前伸食指直竖，似正与另一人交谈。此人所扮当为走街串巷售卖眼药的江湖郎中。画中右一人是市井打扮，头巾浑扎作冲天形状，身着圆领青衫，衫角扎入腰带，下穿白裤，系练鞋，袖捋至肘，露出刺青的手臂。手执一杖，腰后插一柄破扇，上有一草书的“诨”字，点明此人是打诨的角色，这大概是当时演戏的规矩。此人右手食指自指右眼，正与左一人配合演出。据考证，此画所表现内容当为杂剧“眼药酸”的演出情形。另一幅画高 24 厘米、宽 24.3 厘米，画中绘二女子内穿小袖对襟旋袄，内束抹胸，脚乘钩鞋，露发髻，戴耳坠，外罩男子衣衫。其中一人扮成农夫，显然是女扮男装的一出戏，戏的内容已不可考。

传世绘画品中尚有现藏故宫博物院的绢本无名氏的“大傩图”，据其绢色、笔法、人物服饰等看，一般认为系南宋作品。图中十二人，有九人头上簪戴有梅花、柳叶、松枝、雀翎及蝴蝶、雪蛾等，作

舞蹈状，据考证是为迎春而作的社戏。另有南宋末宫廷画家朱玉所绘“灯戏图”为工笔细描人物长卷，绢地墨绘长 19.8 米、宽 0.33 米，现藏于香港。此画原为清宫收藏，钤有雍正“养心殿鉴藏宝”、乾隆“石渠宝笈”、“宝笈重编”以及“嘉庆御览之宝”、“宣统御览之宝”等印章。图卷卷尾双印，印文为“画院待诏”，又有款识“臣朱玉写”。卷后附有明代天顺六年徐有贞的跋文与隆庆六年张申的跋文。此画描绘了南宋末上元节宫廷演戏的场景。

戏曲壁画。戏曲壁画或见于墓室的装饰，或见于寺庙殿壁的装饰。墓葬壁画金元后渐衰，寺庙壁画随着佛教兴盛、民间杂神淫祠泛滥而盛极一时。现存比较著名的如山西洪洞明应王殿忠都秀作场壁画。壁画高 4.11 米、宽 3.11 米，画上有演员和场面人员共十人，正在进行演出。演员上门绘有帐幔横额，上面楷书“尧都见爱大行散乐忠都秀在此作场泰定元年四月日”字样。人物分前后两排，前面是穿戏装演出的演员，后面是手持大鼓、笛、杖鼓、拍板等乐器的演奏人员。这幅壁画生动形象地描绘了元杂剧的演出场景，为戏曲研究留下了珍贵的资料。



图 21-4　清人戏齣册·斩子
（故宫博物院藏）

戏曲版画与年画。中国传统版画是随着书籍印刷的发明兴盛面发展起来的。唐代咸通九年（868 年）的刻本《金刚经》扉叶上《祇树给孤独园说法图》木刻，不仅是我国面且是世界上现存最古老的

雕版画。书籍中用版画插图到宋代已广为流行。明代是中国传统版画的鼎盛时期，由于市民文学的发展为版画艺术带来了空前繁荣，许多著名画家参与了版画的绘制，为我们留下许多艺术珍品。如唐寅为《西厢记》、陈洪绶为《水浒叶子》等作的插图。版画表现戏曲内容到清代更为普遍，清代许多名画家也参与了版画创作。

年画是在年节时张贴的一种绘画，反映着人民群众的美好愿望，具有浓厚的乡土气息，其历史也比较久远，如前文提到的宋人的《五瑞图》、《大傩图》等都具有年画性质。随着木版印刷技术的不断发展，年画也印制更加精美，流传更加普及。明清两代有四处著名的年画产地，即苏州的桃花坞、天津杨柳青、山东潍坊及四川绵竹。它们风格各不相同，但戏曲故事为内容的年画都占有很大比重，如“杨家将”、“西游记”、“花木兰”、“白蛇传”等。以小说戏曲为内容的年画不仅适应了群众娱乐的要求，同时还传播了历史知识，表现了对英雄人物的崇敬、对美丑善恶的判断，对爱国主义精神、反抗压迫的意志和争取自由愿望的赞美。

器物装饰。由于戏曲受到广大人民的喜爱，一些生活用具也多用戏曲故事来作装饰图案。宋代瓷枕普遍流行，其装饰画面多取材于当时民间生活小景，其中多有表现戏曲伎乐活动的内容。元代戏曲非常繁荣，元代青花瓷器中，常以戏曲故事作装饰图案，如“萧何月下追韩信”、“三顾茅庐”等。铜镜作为妆奁之具，其正面照影，背面则铸有各类花纹图案。宋元铜镜的背饰上常出现伎乐人物。如1983年吉林省榆树县出土了一面圆形镜，直径11.5厘米，背面铸有乐人八名，持有腰鼓、拍板、平面鼓、竖笛、横笛、琵琶、筚等，生动地反映出金代北方音乐演奏的情况。

第三节　近现代戏曲文物鉴赏

回顾戏曲的发展，从南宋形成的南戏在明代吸收元杂剧的精

华，形成了弋阳、余姚、海盐、昆山等多种声腔，其中以昆山腔与弋阳腔最著名。

昆山腔产生于元末。明嘉靖时昆山腔被改革为委婉细腻有“水磨腔”之称的新昆山腔。昆腔出现后曾一度繁荣，清中叶后逐渐衰落。

弋阳腔在南戏四大声腔中流行最广影响最大。它形成于江西弋阳，特点是粗犷豪放，只用打击乐器伴奏，一唱众和，具有非常浓郁的民间特色。弋阳腔剧目丰富、题材广泛，对清中叶“花部”的兴起有直接影响。

清代把“昆山腔”称为“雅部”，而民间地方戏曲称为“花部乱弹”。从康熙末至道光年间约一百五十多年里，“花部乱弹”以其旺盛的生命力逐渐取得了舞台上的优势，并发展成多种声腔系统，成为近现代地方戏的源头。清中叶后主要流行的声腔系统有梆子腔，它源于山陕地区的民歌小曲，山陕古时属秦，因此又称之为秦腔。梆子唱腔突破了曲牌联套体形式，创造了板式变化体。属于板腔体的还有皮簧腔。皮簧指由西皮与二簧两种声腔为主的地方声腔，兴起于安徽湖北一带。清乾隆五十五年(1790 年)三庆、四喜等四大徽班进北京演出，于嘉道年间同来自湖北的汉调艺人合作，并吸收昆曲、秦腔及民间小曲等部分曲目、曲调及表演方法。在表演、舞蹈、化妆等方面形成了一定的程式，最终形成了京剧。京剧经过程长庚、谭鑫培、梅兰芳等艺术大师的不断完善、改革和创新，终于成为流行全国的主要剧种，对其它地方剧种有较大的影响。近现代除了京剧外，全国有地方剧种约三百六十余种，较有影响的有北方的梆子戏(河北梆子、山西梆子等)、评剧、豫剧，南方有黄梅戏、越剧、粤剧等等。

鉴于近现代戏曲种类繁多，下面讲述有关戏曲文物的内容，仅以影响最大的京剧为例，其它剧种就不再一一述及了。

近现代戏曲文物大致分为戏曲服装、音像文物、戏单、照片、名伶书画等数类。

戏曲服装。戏曲服装俗称为行头，包括盔、帽、蟒、靠、帔、官衣、褶子、靴鞋等。一般不分朝代、地域和季节，只按不同剧目、角色、行当和人物特点分为各种基本固定的式样和规格。戏曲服装能成为文物，是因为它具有历史价值和艺术价值。一件制作精美的戏装本身就是一件赏心悦目的艺术品，通过对不同时期的戏曲服装的研究，可以看出它的衍变过程。戏装作为一种戏曲表演艺术的道具，随着戏曲艺术的发展而不断变化、完善。以京剧艺术为例，它自形成至今已有百余年的历史，如何鉴别某件戏装是某一时代的，这就要掌握各个时期的不同特点。早期京剧所用服装基本样式是以明末服装为标准的，蟒袍等外衣以宽袍大袖为特点，袖肥达七尺。武将扎靠按明末戎装铠甲加以美化，以夹衣代替铁甲，夹层中垫一层葛麻。武将所戴盔头用铅和锌灌胎铸成，盔上用绒球或珠子加以装饰，珠子以糯米调银粉制成。整个盔头约重七斤。服装的颜色分为十色，其中又分为上五彩和下五彩。上五彩指红、黄、绿、白、黑五种主色，下五彩指各种中间色。服装的基本图案为五福捧寿、红日东升、海水江涯等，用云钩补白。旦角服装以梅、兰、竹、菊为装饰图案。有一些特殊人物所穿服装用特定的图案，如剧中的神仙鬼怪。再如赵匡胤穿的服装专用龙虎相斗的图案。服装的料子也有几次变化，先是用库缎，后发展为用软缎，再稍后改用春绸（带鱼鳞纹），后又变为素绸。服装的料子有时是为适应剧场环境而改变的。民国以后有的戏园开始采用电灯照明，为适应舞台的灯光效果，梅兰芳先生把绸缎的正面（亮面）做衣里，反面（暗面）做衣面，这样的服装容易吸收光线不至于由于剧场灯光太强而使服装反光影响观众的观看效果。

二三十年代后，在众多京剧名家的努力下，戏曲服装有了进一步的改进，样式上早期的宽袍大袖逐渐缩小，袖肥由早期的七尺变为三尺半，再变为二尺半。旦角为了舞蹈的需要把水袖加长，而生角的水袖相对缩短了。马连良先生把戏装常用的料子茧绸改为凡尔丁布，使服装变得轻柔，更利于戏曲舞蹈的表演。他还把做巾

子常用的黑缎改为黑绒，一直延袭至今。这一时期戏装作坊里有了专门搞美工创作的人，再加上著名演员及关心京剧事业的文化人的努力，戏装的色彩变得简明大方，图案也开始有了喻义。戏装还在不断美化，如官靴早期靴头是方形的，象棺材头，很难看，后来改



图 21－5　清代戏装，自上左至下右：排穗坎肩，乾隆；女帔，乾隆；周仓靠，同治；男帔，清
（故宫博物院藏　来启斌摄）

为方圆头。戏曲服装除了本身所具美感外，还有一套和谐完美的舞蹈动作与之配合，如水袖功，翎子功等。

戏曲音像文物。留声机与电影的相继发明，使戏曲文物中增添了新的一员。唱片的问世，为我们留下了许多珍贵的戏曲音响资料。我们现在还能欣赏到前辈艺术大师的绝唱全赖于此。因此这些唱片也就成了珍贵的文物。最早在我国经营唱片的是英国的维多和法国的哥仑比亚两大公司。此后在我国经营唱片的有胜利（美国）、高亭（德国）、蓓开（德国）、长城（法国）、大中华（中国）等几个著名的大公司，这些公司灌制的唱片，质量保证是一流的。

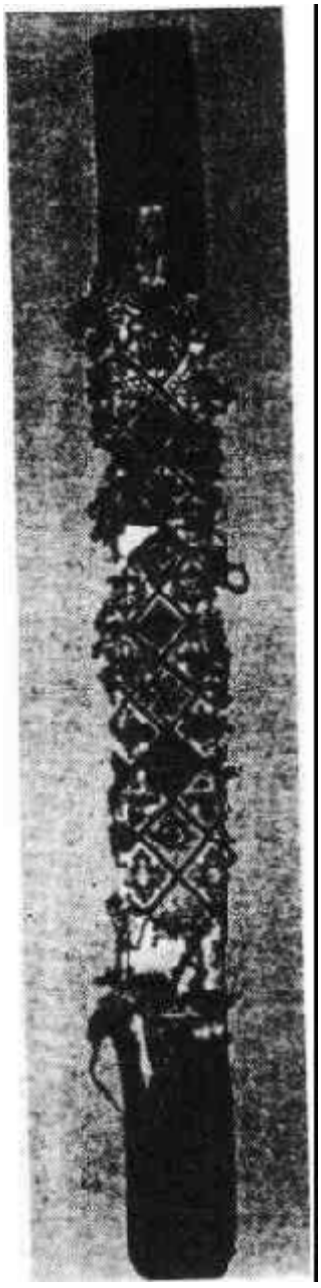


图 21－6　清官升平署所用笛套
（天津戏剧博物馆供稿）

电影在1896年传入我国后，被称为西洋影戏。我国拍摄的电影中，戏曲影片占有相当比重。我国拍摄的第一部影片就是由著名京剧演员谭鑫培先生主演的《定军山》舞刀片断。谭是中国京剧界的巨擘，被誉为伶界大王，此片能够留下他的影像弥足珍贵。该片由北京丰泰照像馆1905年摄制，翌年该馆又拍摄了俞派武生创始人俞菊笙先生与朱文英合演《青石山》一剧中对刀的场面。从戏曲电影中我们能够欣赏到老一辈艺术家的精湛表演，另外有些影片还和一些名人轶事有关。著名文物收藏家、京剧名票张伯驹先生有一次办堂会并要粉墨登场票演诸葛亮，特请余叔岩先生扮演王平，杨小楼先生演马谡。此举当时在北平的戏迷中引起轰动。此戏主角是诸葛亮，但据说当时人们都争看王平，给王平喝彩，诸葛亮反成了

配角，此也算一件趣事，幸运的是当时的演出被拍成了电影得以保留下来，为我们留下余叔岩先生和杨小楼先生的珍贵资料。1933年古代有声影业公司拍了由谭富英、雪艳琴合演的《四郎探母》，这是我国拍摄的第一部有声片。1948年由梅兰芳、姜妙香主演的《生死恨》，被拍成第一部彩色影片。建国后我国拍摄的戏曲电影有一百多部，涉及剧种五十余个。文革前拍摄戏曲影片的老艺术家们多已谢世了，少数健在的也已息影舞台。因此这些记录他们精彩表演的电影片也成了珍贵的文物。戏曲电影不仅是宝贵的艺术资料，而且是研究中国电影事业发展史的重要史料。

照片、戏单等。此类文物除剧照有观赏价值外，其余种种仅有收藏研究价值，此类文物伪品较少。照片大多有纪念意义，有很多还和一些梨园佳话有关。如有一张梅兰芳先生与富连成科班全体师生的合影，这张照片的缘起就是一件很有趣的事。1936年梅兰芳先生到北京，当时尚在富连成学艺的李世芳初露头角，学梅先生非常象。梅大师亲自观看了李世芳的演出，非常喜爱这个孩子，主动提出要收李为徒，这在梅先生是很少有的事。而富连成的学规却不允许在科的学生另外拜师。为此事梅先生派人几经交涉，最后富连成同意梅先生收徒但必须多收几个，结果梅先生收了李世芳、毛世来等四人为徒，收徒仪式后照了这张合影。



图 21－7　梅兰芳剧照

早期戏园演戏前在门口挂一木牌，写明当天要演的剧目，这就是戏单的雏形。后来开始印制戏单，其纸张的质地、尺寸大小及颜色等都无一定的规格，印制也比较粗糙。上面一般印有当天的戏

码及主演名单，戏单免费赠送。通过这小小的戏单，不仅可以了解到当年梨园演剧的情况，亦可丰富戏曲史研究的第一手资料。

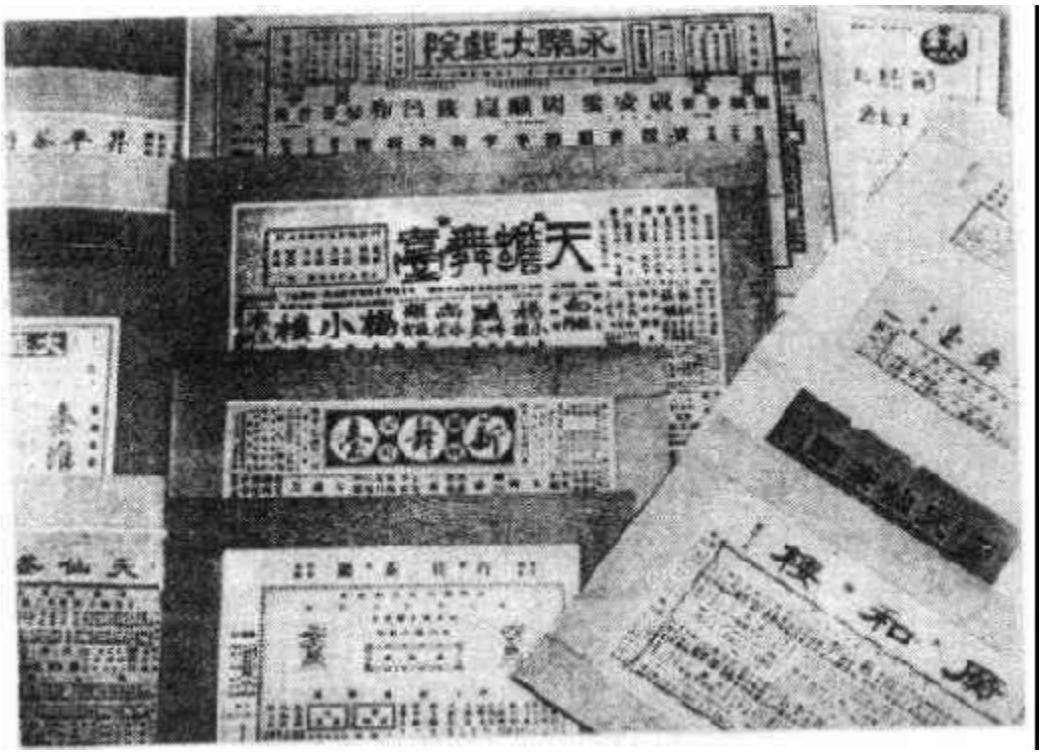


图 21－8　旧戏单（天津戏剧博物馆供稿）

名伶字画。过去学戏唱戏是一件很苦的事，学戏的除梨园子弟外也以贫穷人家的子女居多，故而演员的文化水平一般不很高。后来在一批知识分子的力助下，一些杰出的戏曲艺术家开始注意对文化知识的学习，有的还努力学习书法绘画来陶冶自己的情操，提高素质，增加修养，使自己的表演更加美化。有的还把绘画书法融入剧情，如荀慧生先生早年主演《丹青引》一剧女主角杨云友，就是边唱边画，一曲终了，一幅画也完成了。

近世的许多著名戏曲演员大多能书会画，有的还拜过名师。如余叔岩先生书宗米芾。奚啸伯先生早年写灵飞经，写赵孟頫，晚年则学郑板桥。姜妙香先生是陈师曾的入室弟子。荀慧生先生绘画由胡佩衡先生启蒙，1924 年又正式拜吴昌硕先生为师，吴先生很赏识他，曾亲书“白也无敌”相赠（荀先生艺名白牡丹）。

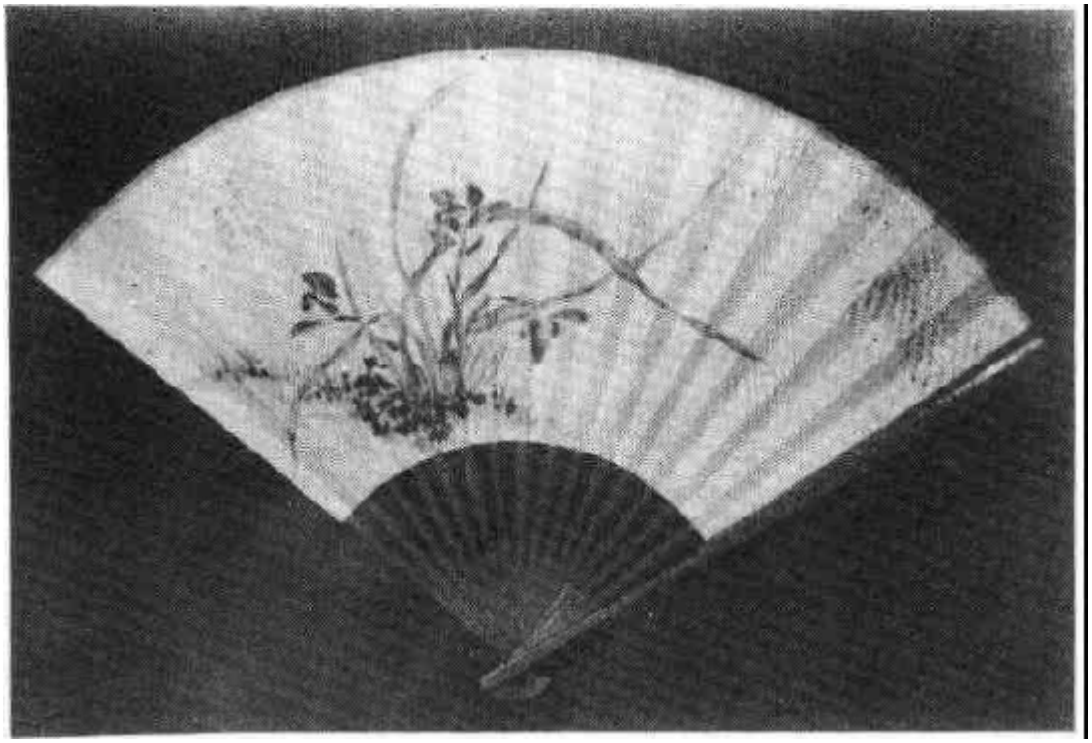


图 21－9　梅兰芳先生所绘兰花扇面

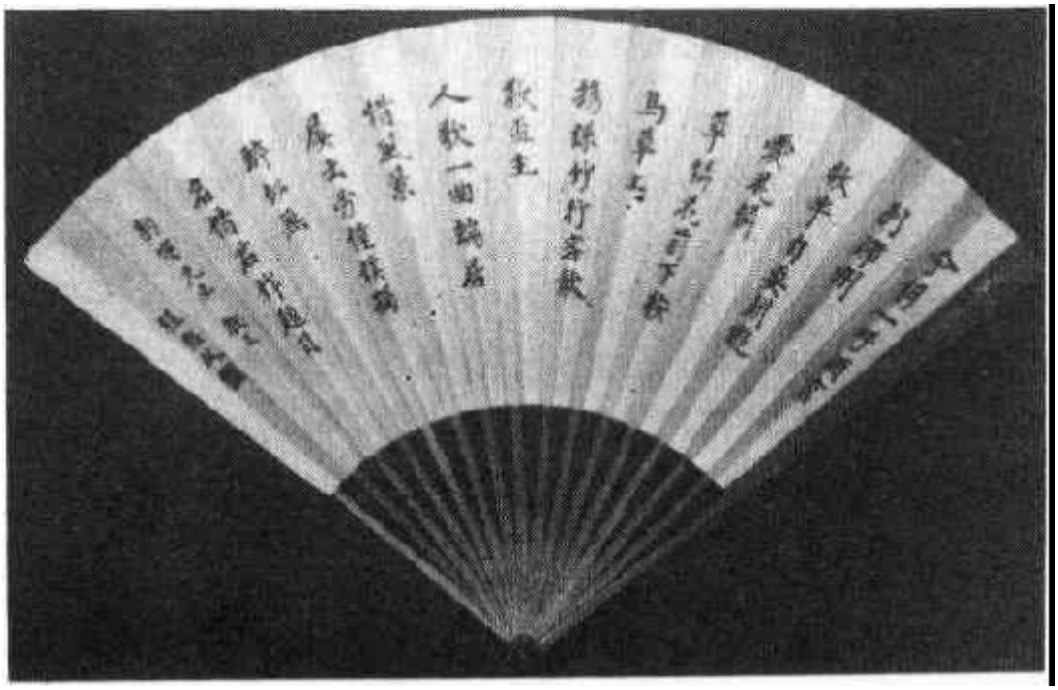


图 21－10　程砚秋先生所书扇面

著名演员的书画作品的水平虽然比不上真正的书画大家，但由于他们是优秀的戏曲艺术家，从名人效应看，对于崇拜他们的戏

迷来说，他们所作的画是一种很好的纪念品，收藏的人也随之增多。物以稀贵，由于经济价值的刺激，伪作开始大量出现。在众多的戏曲文物中，以此类文物伪品为多，且较难鉴别。

对于这类文物的辨伪，最关键在于熟悉掌握作者们的绘画风格。比如梅兰芳先生，他的绘画水平在演员中是较高的。他绘画并不单为消闲和陶冶情操，更主要是为提高艺术修养。正如他说过的："除了多看多学多读，还可以在戏曲范围之外去接触各种艺术品和大自然的美景，来多方面提高自己的艺术水平，才不至因孤陋寡闻而不辨精粗美恶，在工作中形成保守和粗暴。"因此梅先生的绘画也如他在舞台上的表演。如他在1929年作的《兰花》扇面（见图 21-9）虽只寥寥数笔，着色不多，但技法娴熟。兰叶婆娑如舞水袖，兰花娉婷如立踩泥。袅娜的样子就象醉酒的贵妃，又如凌波微步的洛神。再如程砚秋先生在舞台上塑造了一个个柔媚温良贤慧的妇女形象。而他在抗战时期怒打汉奸，隐居青龙桥，反映出他高尚的民族气节，他这种外柔内刚的性格，使他的书体纤细而挺拔，凝重而不粗犷（见图 21-10）。每个人的画风不同，绘画对象也依各人好恶而不同。梅兰芳先生佛像画得好，妙相庄严，丰姿清隽。尚小云先生喜绘墨菊。此类知识对于鉴赏他们的书画是很有裨益的。

第二十二章　文物鉴赏与考古

一、文物的概念及价值

1.“文物”一词的渊源和含义

“文物”一词的使用，在我国可以说是源远流长。成书于战国时代的《左传》一书在“桓公二年”条下已有“文物以纪之”的语句。南朝刘宋时范晔所著《后汉书·南匈奴传》中也提到“制衣裳，备文物”。但是以上内容中的“文物”，是指礼乐典章制度的礼器和祭器，并非今天我们所谈的文物。而含义与我们所指文物约略相近的概念是出现在唐骆宾王《夕次旧吴》“文物俄迁榭，英灵有盛衰”，以及韩愈《题子美坟》“有唐文物草连空，天淡云闲今古同”的诗句中。

那末，什么是今之文物呢？综合起各种各样的论述，我们可以得出这样一个结论：文物，是人类社会活动中遗留下来的具有历史、艺术、科学价值的遗物和遗迹。也可以说，文物是历史上物质文化和精神文化的遗存，具有历史、艺术、科学价值，是重要的人类文化遗产。

对此，《中华人民共和国文物保护法》在第二条中作了非常明确的规定：

（一）具有历史、艺术、科学价值的古文化遗址，古墓葬，古建筑，石窟寺和石刻；

（二）与重大历史事件、革命运动和著名人物有关的，具有重要纪念意义、教育意义和史料价值的建筑物，遗址，纪念地；

（三）历史上各时代珍贵的艺术品，工艺美术品；

（四）重要的革命文献资料以及具有历史、艺术、科学价值的手稿，古旧图书资料等；

（五）反映历史上各时代、各民族社会制度、社会生产、社会生活的代表性实物。

本书所涉及到的文物便包含在上述的（三）、（四）、（五）项中了。

2. 文物的价值

首先，特别应该说明的是文物的价值并非是指某件文物可以卖多少钱，那是价格，是文物具有了商品属性以后的事。而我们着重研究的是文物本身所具有的历史、艺术、科学价值。当然，仅就某件具体的文物而言，对于其价值的评估，受着多种因素的影响。这其中包括着评估者的立场、观念、方法，以及评估者的文化、科学、艺术修养水平的高低等等。但是一般说来，文物的价值表现在以下三个方面：

（1）文物有重要的史料作用；

①证明和证实历史；

②纠正被篡改过的历史；

③补充缺乏文献记载的历史。

（2）通过对文物的研究，可以达到鉴古知今的目的；

（3）文物本身的特殊性对人们有着强大的感染力，从而可以发挥出极大的难以替代的教育作用。

二、文物的“鉴”与“赏”

1. 文物的鉴定

在前面的内容中，谈到了文物价值这个问题，而对于文物价值的评估工作的核心，则是文物鉴定。

鉴定文物，是以特有的理论为依据，对于某件具体的文物的产生年代、质地、用途、价值及其真伪等作出恰当的结论。

一般说来，我们今天可以获得文物的途径，大致有两种：--是

通过科学的考古发掘，而得到古代人类生产和生活的遗物，即出土文物；一是传世文物。从广义上来说，文物鉴定的工作对象是所有的文物。但是由于出土文物是通过科学发掘而获得，因而具有明确的地层或者墓葬作依据，其真伪是无庸质疑的事情，所需的是通过器型和地层学的理论和手段予以深入而细致的研究，进而去识读其所记录的历史文化信息，诠释出过去的历史。

传世文物则是文物鉴定的重点。这是因为传世文物本身既没有科学的发掘资料作依据，又没有记载翔实的传世档案作辅证，但却有相当复杂的传世过程，在这个复杂的过程中，传世文物的历史价值、艺术价值、科学价值都在发生变化。在宋代形成了赏玩文物的风气后，出现了文物市场，一些人出于盈利等各种不同目的，采取种种手段制造假文物，俗称"作伪"。作伪之风，明、清两代尤盛。由于作伪手段、方法的复杂多变，使得各类文物流传至今鱼龙混杂真假难辨。例如古代书画，作伪者通过摹、临、仿、造等手段无中生有，或者以改、添、拆配、割裂等方法改头换面。就是这些作伪者的行径，造成了我们今天所能看到的古书画作品真伪掺杂、混乱之至。如欲去伪存真、去粗取精，就必须得下一番功夫去判明。这就是文物鉴定的一项重要内容——辨伪。

前面已经说过，传世文物有着复杂的流传过程，却没有翔实的传世档案，加之其它的自然和人为因素，致使我们今天欲要判明文物产生的时代成了一件困难的事情。文物的时代不详，也就无从研究它在产生之初所处的地位和作用，发挥文物的作用，实现其价值，便是一句空话。唯有通过对文物的形制、质地、装饰等进行观察、类比，才能判明时代。这就从另一个角度说明文物鉴定的必要性，同时也可以看出文物鉴定工作还有另一个重要内容——断代。

文物是历史发展的产物，是众多历史信息的载体，只有经过深入而细致的研究，才能够揭示出文物所特有的价值。这必须在辨明真伪和断定时代的基础上才能进行。对于文物价值的研究，也是文物鉴定的一个重要方面。

文物鉴定学是一门既古老又年轻的学问，是以文物为特定的研究对象的。古人和今人鉴定文物的实践、理论及方法都应作为文物鉴定学的内容加以整理和研究。

文物鉴定学是一门需要应用多学科知识和成果的科学，同时因其研究对象的特殊，也决定了它具有相对的独立性。

那么，文物鉴定的工作方法是什么呢？一般说来大体包括分类、类比和考辨。

分类是把混合相间的各种文物区分出来，归入不同的群体，根据它们所具有的特点，采取有针对性的措施来研究。

类比则是依据已被明确断代、辨明真伪的标准物，对与之有相应联系的文物予以对比，找出其与标准物的异同，然后系统地研究比较，从而确认被鉴定文物的真伪，时代。

考辨就是在占有足够资料的基础上，用实际考察、考证和科学技术检验等方法，针对不同类别的文物，或同类文物的不同情况，研究其内在的东西。经过一系列学术上的概括和总结，以期最终辨明被鉴定文物的价值。

如何鉴定各类文物，本书的其它章节，已尽述其详，在此无庸赘述。

2. 文物的鉴赏

文物具有着重要的价值，而如何创造性地发掘出蕴含在文物的内在的价值，这就要对文物进行更深层次的研究——鉴赏。

鉴，实际上指的便是以上所讲的鉴定工作。而赏，则是对文物本身的价值再挖掘，是对以文物为载体的历史文化信息的诠释过程。这种通过对文物的研究和考订以达到“证经补史”目的的作法，在我国的北宋时便已开始出现，当时的学者吕大临所编著的长达十卷本的《考古图》一书，是文物鉴赏的开山之作。该书成于元祐七年(1092)，迄今已有 900 余年了。

由于对文物的研究有诠释历史的目的，所以用于研究所凭借的文物就必须是真实的，而确认文物真实与否的手段，是文物鉴

定，但这只是初级阶段。能够释读出文物所携带的历史文化信息，才是最终目的。因此可以说，鉴是赏的必需，而赏是鉴的高级阶段。

随着研究者对于文物的认识水平的逐步提高，认知角度的不断转换，手段的不断更新，文物鉴赏的知识和水平也将不断地发展。

三、考古与文物鉴赏

"考"字在汉语中是思虑、研求的意思，而考古在一定的意义上是指对古书和古事的研究。在我国，东汉时已有"古学"的说法，尽管当时是指研究古文经学而言，但已有研究古文字学的内容。到了北宋时，金石学的形成，使得当时的学者对于古代文化的研究更为系统。经过宋以来，直至民国的不断发展，其研究范围不断拓宽，成为中国考古学的前身。

由于中国考古学是吸收了古代金石学而发展起来的，所以在考古学中对于古代器物的研究便成为重要内容。通过判断分析各种器物所用原料的成份及出产地，并考察器物的制造工艺、加工手段、成型方法及器物的实用价值，对于研究古代的生产技术、社会生活有着相当重要的意义，而这也正是文物鉴赏所要达到的目的。

若按研究对象划分考古学的分支学科的话，便可以列出陶瓷学、甲骨学、古钱学、铜镜学、青铜器学、石碑铭刻学等。值得注意的是不论这些分支科学形成发展情况如何，其前身都应该是文物鉴赏。

因此可以说，文物鉴赏是考古学研究的重要手段。

四、文物鉴赏应具备的文化修养

文物的门类十分庞杂，一个人以毕生精力，也只能精通其中的一种或几种。若要精通，必须具有多方面的修养作为基础，至少应该具备以下几方面的知识：

①广博的历史学知识；

②深厚的考古学知识；

③扎实的古汉语知识。

五、现代技术在文物鉴赏中的应用

现代技术在文物鉴赏中已较为普遍地应用。常用手段也有十几种。在以下的内容中，我们对主要的几种做些简略的介绍：

1. 热释光测定年代

热释光(简称 TL)测定年代，是通过热释光方法来确定固体最后一次受热以来所经过的时间。

陶瓷器等文物在烧制过程中，经过 1000℃以上的高温后，陶土中磷光体所吸收的辐射能量全部释放完，其内部的“热释光时钟”便被古人拨回到零点。其后，随着时间的推移，磷光体在种种射线的作用下，又均匀地重新累积热释光，这些热释光是器物的“同龄人”，因而测出这些重新累积的热释光，便可知器物的年龄。

2. 穆斯堡尔效应的应用

穆斯堡尔效应可以应用于文物的断代，测定陶器烧结温度和做文物“指纹”等。

经过科学发掘的出土文物，首要的问题是断定相对和绝对年代。因为铁是自然界的富元素，任何古陶瓷中，都含有铁，经过高温后，在各种自然因素作用下，便产生出穆斯堡尔效应，测出这种情况，就可得知文物的年代。

由于每件文物的穆斯堡尔效应各不相同，测出这些不同的结果，并记录下来，便做成了文物的“指纹”。

3. 利用 γ 射线照相探知文物内部

γ 射线的穿透能力很强。文物对 γ 射线的吸收随密度的增加而递增，因而在 γ 射线的照射下，便可“看”到器壁的内部结构。

4. 利用镭铅法鉴别古书画

因为镭铅是共生物，而镭和铅的半衰期不同，所以测定两者尚余放射性的比值，便可以辨明使用了“铅白”的绘画作品的年代及真伪。

附录

中国历代简表

（公元）

夏　公元前 2205--1766
商　公元前 1766—1122
周　公元前 1122- 770
春秋　公元前 770 --476
战国　公元前 476-- 221
秦　公元前 221—206
汉　公元前 206　公元 220
三国　公元 220　265
晋　265—420
南北朝　420　589
隋　589—618
唐　618—907
五代十国　907　960
宋　960—1280
元　1280 -1368
明　1368—1644
　洪武　1368--1399
　建文　1399—1403
　永乐　1403—1425
　洪熙　1425—1426
　宣德　1426--1436
　正统　1436—1450
　景泰　1450—1457
　天顺　1457--1465
　成化　1465—1488
　弘治　1488—1506
　正德　1506—1522
　嘉靖　1522—1567
　隆庆　1567 —1573
　万历　1573—1620
　泰昌　1620—1621
　天启　1621—1628
　崇祯　1628—1644
清　1644—1911
　顺治　1644—1662
　康熙　1662—1723
　雍正　1723--1736
　乾隆　1736—1796
　嘉庆　1796—1821
　道光　1821—1851
　咸丰　1851—1862
　同治　1862—1875
　光绪　1875—1908
　宣统　1908--1911

唐代至清代年表

（公元·干支·年号）

唐

（公元618—907年）

618	戊寅	唐高祖李渊	武德元年
619	己卯		二年
620	庚辰		三年
621	辛巳		四年
622	壬午		五年
623	癸未		六年
624	甲申		七年
625	乙酉		八年
626	丙戌		九年
627	丁亥	唐太宗李世民	贞观元年
628	戊子		二年
629	己丑		三年
630	庚寅		四年
631	辛卯		五年
632	壬辰		六年
633	癸巳		七年
634	甲午		八年
635	乙未		九年
636	丙申		十年
637	丁酉		十一年

638	戊戌		十二年
639	己亥		十三年
640	庚子		十四年
641	辛丑		十五年
642	壬寅		十六年
643	癸卯		十七年
644	甲辰		十八年
645	乙巳		十九年
646	丙午		二十年
647	丁未		二十一年
648	戊申		二十二年
649	己酉		二十三年
650	庚戌	唐高宗李治	永徽元年
651	辛亥		二年
652	壬子		三年
653	癸丑		四年
654	甲寅		五年
655	乙卯		六年
656	丙辰		显庆元年
657	丁巳		二年
658	戊午		三年
659	己未		四年
660	庚申		五年
661	辛酉		六年

		龙朔元年
662	壬戌	二年
663	癸亥	三年
664	甲子	麟德元年
665	乙丑	二年
666	丙寅	乾封元年
667	丁卯	二年
668	戊辰	三年
		总章元年
669	己巳	二年
670	庚午	三年
		咸亨元年
671	辛未	二年
672	壬申	三年
673	癸酉	四年
674	甲戌	五年
		上元元年
675	乙亥	二年
676	丙子	三年
		仪凤元年
677	丁丑	二年
678	戊寅	三年
679	己卯	四年
		调露元年

680	庚辰		二年
			永隆元年
681	辛巳		二年
			开耀元年
682	壬午		二年
			永淳元年
683	癸未		二年
			弘道元年
684	甲申	唐中宗李显	嗣圣元年
		唐睿宗李旦	文明元年
		唐武则天	光宅元年
685	乙酉		垂拱元年
686	丙戌		二年
687	丁亥		三年
688	戊子		四年
689	己丑		永昌元年
			载初元年
690	庚寅		天授元年
691	辛卯		二年
692	壬辰		三年
			如意元年
			长寿元年
693	癸巳		二年
694	甲午		三年

			延载元年
695	乙未		证圣元年
			天册万岁元年
696	丙申		万岁登封元年
			万岁通天元年
697	丁酉		二年
			神功元年
698	戊戌		圣历元年
699	己亥		二年
700	庚子		三年
			久视元年
701	辛丑		大足元年
			长安元年
702	壬寅		二年
703	癸卯		三年
704	甲辰		四年
705	乙巳	唐中宗李显	神龙元年
706	丙午		二年
707	丁未		三年
			景龙元年
708	戊申		二年
709	己酉		三年
710	庚戌		四年
		唐殇帝李重茂	唐隆元年

		唐睿宗李旦	景云元年
711	辛亥		二年
712	壬子		太极元年
			延和元年
		唐玄宗李隆基	先天元年
713	癸丑		二年
			开元元年
714	甲寅		二年
715	乙卯		三年
716	丙辰		四年
717	丁巳		五年
718	戊午		六年
719	己未		七年
720	庚申		八年
721	辛酉		九年
722	壬戌		十年
723	癸亥		十一年
724	甲子		十二年
725	乙丑		十三年
726	丙寅		十四年
727	丁卯		十五年
728	戊辰		十六年
729	己巳		十七年
730	庚午		十八年

731	辛未	十九年
732	壬申	二十年
733	癸酉	二十一年
734	甲戌	二十二年
735	乙亥	二十三年
736	丙子	二十四年
737	丁丑	二十五年
738	戊寅	二十六年
739	己卯	二十七年
740	庚辰	二十八年
741	辛巳	二十九年
742	壬午	天宝元年
743	癸未	二年
744	甲申	三年
745	乙酉	四年
746	丙戌	五年
747	丁亥	六年
748	戊子	七年
749	己丑	八年
750	庚寅	九年
751	辛卯	十年
752	壬辰	十一年
753	癸巳	十二年
754	甲午	十三年

755	乙未		十四年
756	丙申		十五年
		唐肃宗李亨	至德元年
757	丁酉		二年
758	戊戌		三年
			乾元元年
759	己亥		二年
760	庚子		三年
			上元元年
761	辛丑		二年
762	壬寅	唐代宗李豫	宝应元年
763	癸卯		二年
			广德元年
764	甲辰		二年
765	乙巳		永泰元年
766	丙午		二年
			大历元年
767	丁未		二年
768	戊申		三年
769	己酉		四年
770	庚戌		五年
771	辛亥		六年
772	壬子		七年
773	癸丑		八年

774	甲寅		九年
775	乙卯		十年
776	丙辰		十一年
777	丁巳		十二年
778	戊午		十三年
779	己未		十四年
780	庚申	唐德宗李适	建中元年
781	辛酉		二年
782	壬戌		三年
783	癸亥		四年
784	甲子		兴元元年
785	乙丑		贞元元年
786	丙寅		二年
787	丁卯		三年
788	戊辰		四年
789	己巳		五年
790	庚午		六年
791	辛未		七年
792	壬申		八年
793	癸酉		九年
794	甲戌		十年
795	乙亥		十一年
796	丙子		十二年
797	丁丑		十三年

798	戊寅		十四年
799	己卯		十五年
800	庚辰		十六年
801	辛巳		十七年
802	壬午		十八年
803	癸未		十九年
804	甲申		二十年
805	乙酉		二十一年
		唐顺宗李诵	永贞元年
806	丙戌	唐宪宗李纯	元和元年
807	丁亥		二年
808	戊子		三年
809	己丑		四年
810	庚寅		五年
811	辛卯		六年
812	壬辰		七年
813	癸巳		八年
814	甲午		九年
815	乙未		十年
816	丙申		十一年
817	丁酉		十二年
818	戊戌		十三年
819	己亥		十四年
820	庚子		十五年

821	辛丑	唐穆宗李恒	长庆元年
822	壬寅		二年
823	癸卯		三年
824	甲辰		四年
825	乙巳	唐敬宗李湛	宝历元年
826	丙午		二年
827	丁未		三年
		唐文宗李昂	大和元年
828	戊申		二年
829	己酉		三年
830	庚戌		四年
831	辛亥		五年
832	壬子		六年
833	癸丑		七年
834	甲寅		八年
835	乙卯		九年
836	丙辰		开成元年
837	丁巳		二年
838	戊午		三年
839	己未		四年
840	庚申		五年
841	辛酉	唐武宗李炎	会昌元年
842	壬戌		二年
843	癸亥		三年

844	甲子		四年
845	乙丑		五年
846	丙寅		六年
847	丁卯	唐宣宗李忱	大中元年
848	戊辰		二年
849	己巳		三年
850	庚午		四年
851	辛未		五年
852	壬申		六年
853	癸酉		七年
854	甲戌		八年
855	乙亥		九年
856	丙子		十年
857	丁丑		十一年
858	戊寅		十二年
859	己卯		十三年
860	庚辰	唐懿宗李漼	大中十四年
			咸通元年
861	辛巳		二年
862	壬午		三年
863	癸未		四年
864	甲申		五年
865	乙酉		六年
866	丙戌		七年

867	丁亥	八年
868	戊子	九年
869	己丑	十年
870	庚寅	十一年
871	辛卯	十二年
872	壬辰	十三年
873	癸巳	十四年
874	甲午	十五年
	唐僖宗李儇	乾符元年
875	乙未	二年
876	丙申	三年
877	丁酉	四年
878	戊戌	五年
879	己亥	六年
880	庚子	广明元年
881	辛丑	二年
		中和元年
882	壬寅	二年
883	癸卯	三年
884	甲辰	四年
885	乙巳	五年
		光启元年
886	丙午	二年
887	丁未	三年

888	戊申		四年
			文德元年
889	己酉	唐昭宗李晔	龙纪元年
890	庚戌		大顺元年
891	辛亥		二年
892	壬子		景福元年
893	癸丑		二年
894	甲寅		乾宁元年
895	乙卯		二年
896	丙辰		三年
897	丁巳		四年
898	戊午		五年
			光化元年
899	己未		二年
900	庚申		三年
901	辛酉		四年
			天复元年
902	壬戌		二年
903	癸亥		三年
904	甲子		四年
			天祐元年
905	乙丑	唐哀帝李柷	天祐二年
906	丙寅		三年
907	丁卯		四年

五代十国

（公元907—960年）

907	丁卯	后梁太祖朱晃开平元年	吴越钱镠	天祐四年
			吴杨渥	天祐四年
			前蜀王建	天复七年
			楚马殷	
			南汉刘隐	
			闽王审知	
			南平高季兴	
908	戊辰	二年	吴越钱镠	天宝元年
			前蜀王建	武成元年
909	己巳	三年	吴杨隆演	天祐六年
910	庚午	四年		
911	辛未	五年	前蜀王建	永平元年
		乾化元年	南汉刘龚立	
912	壬申	二年		
913	癸酉	后梁朱友珪凤历元年		
		后梁末帝朱瑱乾化三年		
914	甲戌	四年		
915	乙亥	五年		
		贞明元年		
916	丙子	二年	辽耶律亿	神册元年
			前蜀王建	通正元年
917	丁丑	三年	前蜀王建	天汉元年
			南汉刘龚	乾亨元年

918	戊寅	四年	前蜀王建	光天元年
919	己卯	五年	前蜀王衍	乾德元年
			吴杨隆演	武义元年
920	庚辰	六年		
921	辛巳	七年	吴杨溥	武义三年
		龙德元年	吴杨溥	顺义元年
922	壬午	二年	辽耶律亿	天赞元年
923	癸未	三年		
		后唐庄宗李存勗同光元年		
924	甲申	二年	吴越钱镠	宝大元年
925	乙酉	三年	前蜀王衍	咸康元年
			南汉刘龚	白龙元年
			闽王延翰立	
			后蜀孟知祥	
926	丙戌	四年	吴越钱镠	宝正元年
		后唐明宗李亶天成元年	闽王鏻立	
			辽耶律亿	天显元年
927	丁亥	二年	辽耶律德光	天显二年
			吴杨溥	乾贞元年
928	戊子	三年	南平高从诲立	
			南汉刘龚	大有元年
929	己丑	四年	吴杨溥	大和元年
930	庚寅	五年	楚马希声立	
		长兴元年		

931	辛卯	二年		
932	壬辰	三年	吴越钱元瓘立	
			楚马希范立	
933	癸巳	四年	闽王鏻	龙启元年
934	甲午	后唐闵帝李从厚应顺元年	后蜀孟知祥	明德元年
		后唐末帝李从珂清泰元年		
935	乙未	二年	后蜀孟昶	明德二年
			吴杨溥	天祚元年
			闽王鏻	永和元年
936	丙申	三年	闽王昶	通文元年
		后晋高祖石敬瑭天福元年		
937	丁酉	二年	南唐李昇	升元元年
938	戊戌	三年	后蜀孟昶	广政元年
			辽耶律德光	会同元年
939	己亥	四年	闽王曦	永隆元年
940	庚子	五年		
941	辛丑	六年	吴越钱佐立	
942	壬寅	七年	南汉刘玢	光天元年
943	癸卯	后晋出帝石重贵天福八年	南汉刘晟	应乾元年
			南汉刘晟	乾和元年
			南唐李璟	保大元年
			闽王延政	天德元年
944	甲辰	九年		
		开运元年		

945	乙巳	二年		
946	丙午	三年		
947	丁未	后汉高祖刘暠天福十二年	辽耶律德光	大同元年
			辽耶律阮	天禄元年
			吴越钱倧立	
			吴越钱俶立	
			楚马希广立	
948	戊申	乾祐元年	南平高保融立	
949	己酉	后汉隐帝刘承祐乾祐二年		
950	庚戌	三年	楚马希萼立	
951	辛亥	后周太祖郭威广顺元年	辽耶律璟	应历元年
			北汉刘旻	乾祐四年
			楚马希崇立	
952	壬子	二年		
953	癸丑	三年		
954	甲寅	显德元年		
955	乙卯	后周世宗柴荣显德二年	北汉刘钧	乾祐八年
956	丙辰	三年		
957	丁巳	四年	北汉刘钧	天会元年
958	戊午	五年	南汉刘张	大宝元年
			南唐李璟	中兴元年
			南唐李璟	交泰元年
959	己未	六年		
960	庚申	恭帝柴宗训显德七年	南平高保勗立	

北宋、辽

（公元 960—1127 年）

960	庚申	宋太祖赵匡胤建隆元年	辽穆宗耶律璟应历十年
961	辛酉	二年	十一年
962	壬戌	三年	十二年
963	癸亥	四年	十三年
		乾德元年	
964	甲子	二年	十四年
965	乙丑	三年	十五年
966	丙寅	四年	十六年
967	丁卯	五年	十七年
968	戊辰	六年	十八年
		开宝元年	
969	己巳	二年	十九年
			辽景宗耶律贤保宁元年
970	庚午	三年	二年
971	辛未	四年	三年
972	壬申	五年	四年
973	癸酉	六年	五年
974	甲戌	七年	六年
975	乙亥	八年	七年
976	丙子	九年	八年
		宋太宗赵炅太平兴国元年	
977	丁丑	二年	九年
978	戊寅	三年	十年

979	己卯	四年	十一年
			乾亨元年
980	庚辰	五年	二年
981	辛巳	六年	三年
982	壬午	七年	四年
983	癸未	八年	五年
			辽圣宗耶律隆绪统和元年
984	甲申	九年	二年
		雍熙元年	
985	乙酉	二年	三年
986	丙戌	三年	四年
987	丁亥	四年	五年
988	戊子	端拱元年	六年
989	己丑	二年	七年
990	庚寅	淳化元年	八年
991	辛卯	二年	九年
992	壬辰	三年	十年
993	癸巳	四年	十一年
994	甲午	五年	十二年
995	乙未	至道元年	十三年
996	丙申	二年	十四年
997	丁酉	三年	十五年
998	戊戌	宋真宗赵恒咸平元年	十六年
999	己亥	二年	十七年

1000	庚子	三年	十八年
1001	辛丑	四年	十九年
1002	壬寅	五年	二十年
1003	癸卯	六年	二十一年
1004	甲辰	景德元年	二十二年
1005	乙巳	二年	二十三年
1006	丙午	三年	二十四年
1007	丁未	四年	二十五年
1008	戊申	大中祥符元年	二十六年
1009	己酉	二年	二十七年
1010	庚戌	三年	二十八年
1011	辛亥	四年	二十九年
1012	壬子	五年	三十年
			开泰元年
1013	癸丑	六年	二年
1014	甲寅	七年	三年
1015	乙卯	八年	四年
1016	丙辰	九年	五年
1017	丁巳	天禧元年	六年
1018	戊午	二年	七年
1019	己未	三年	八年
1020	庚申	四年	九年
1021	辛酉	五年	十年
			太平元年

1022	壬戌	乾兴元年	二年
1023	癸亥	宋仁宗赵祯天圣元年	三年
1024	甲子	二年	四年
1025	乙丑	三年	五年
1026	丙寅	四年	六年
1027	丁卯	五年	七年
1028	戊辰	六年	八年
1029	己巳	七年	九年
1030	庚午	八年	十年
1031	辛未	九年	十一年
			辽兴宗耶律宗真景福元年
1032	壬申	十年	二年
		明道元年	重熙元年
1033	癸酉	二年	二年
1034	甲戌	景祐元年	三年
1035	乙亥	二年	四年
1036	丙子	三年	五年
1037	丁丑	四年	六年
1038	戊寅	五年	七年
		宝元元年	
1039	己卯	二年	八年
1040	庚辰	三年	九年
		康定元年	
1041	辛巳	二年	十年

		庆历元年	
1042	壬午	二年	十一年
1043	癸未	三年	十二年
1044	甲申	四年	十三年
1045	乙酉	五年	十四年
1046	丙戌	六年	十五年
1047	丁亥	七年	十六年
1048	戊子	八年	十七年
1049	己丑	皇祐元年	十八年
1050	庚寅	二年	十九年
1051	辛卯	三年	二十年
1052	壬辰	四年	二十一年
1053	癸巳	五年	二十二年
1054	甲午	六年	二十三年
		至和元年	
1055	乙未	二年	二十四年
			辽道宗耶律洪基清宁元年
1056	丙申	三年	二年
		嘉祐元年	
1057	丁酉	二年	三年
1058	戊戌	三年	四年
1059	己亥	四年	五年
1060	庚子	五年	六年
1061	辛丑	六年	七年

1062	壬寅	七年	八年
1063	癸卯	八年	九年
1064	甲辰	宋英宗赵曙治平元年	十年
1065	乙巳	二年	咸雍元年
1066	丙午	三年	二年
1067	丁未	四年	三年
1068	戊申	宋神宗赵顼熙宁元年	四年
1069	己酉	二年	五年
1070	庚戌	三年	六年
1071	辛亥	四年	七年
1072	壬子	五年	八年
1073	癸丑	六年	九年
1074	甲寅	七年	十年
1075	乙卯	八年	大康元年
1076	丙辰	九年	二年
1077	丁巳	十年	三年
1078	戊午	元丰元年	四年
1079	己未	二年	五年
1080	庚申	三年	六年
1081	辛酉	四年	七年
1082	壬戌	五年	八年
1083	癸亥	六年	九年
1084	甲子	七年	十年
1085	乙丑	八年	大安元年

1086	丙寅	宋哲宗赵煦元祐元年	二年
1087	丁卯	二年	三年
1088	戊辰	三年	四年
1089	己巳	四年	五年
1090	庚午	五年	六年
1091	辛未	六年	七年
1092	壬申	七年	八年
1093	癸酉	八年	九年
1094	甲戌	九年	十年
		绍圣元年	
1095	乙亥	二年	寿昌元年
1096	丙子	三年	二年
1097	丁丑	四年	三年
1098	戊寅	五年	四年
		元符元年	
1099	己卯	二年	五年
1100	庚辰	三年	六年
1101	辛巳	宋徽宗赵佶建中靖国元年	七年
			辽天祚帝耶律延禧乾统元年
1102	壬午	崇宁元年	二年
1103	癸未	二年	三年
1104	甲申	三年	四年
1105	乙酉	四年	五年
1106	丙戌	五年	六年

1107	丁亥	大观元年	七年
1108	戊子	二年	八年
1109	己丑	三年	九年
1110	庚寅	四年	十年
1111	辛卯	政和元年	天庆元年
1112	壬辰	二年	二年
1113	癸巳	三年	三年
1114	甲午	四年	四年
1115	乙未	五年	五年
			（金太祖完颜旻收国元年）
1116	丙申	六年	六年
1117	丁酉	七年	七年
			（金太祖完颜旻天辅元年）
1118	戊戌	八年	八年
		重和元年	
1119	己亥	二年	九年
		宣和元年	
1120	庚子	二年	十年
1121	辛丑	三年	保大元年
1122	壬寅	四年	二年
1123	癸卯	五年	三年
			（金太宗完颜晟天会元年）
1124	甲辰	六年	四年
1125	乙巳	七年	五年

1126	丙午	宋钦宗赵桓靖康元年	
1127	丁未	二年	

南宋、金

（公元 1127—1279 年）

1127	丁未	宋高宗赵构建炎元年	金太宗完颜晟天会五年
1128	戊申	二年	六年
1129	己酉	三年	七年
1130	庚戌	四年	八年
1131	辛亥	绍兴元年	九年
1132	壬子	二年	十年
1133	癸丑	三年	十一年
1134	甲寅	四年	十二年
1135	乙卯	五年	十三年
1136	丙辰	六年	金熙宗完颜亶天会十四年
1137	丁巳	七年	十五年
1138	戊午	八年	天眷元年
1139	己未	九年	二年
1140	庚申	十年	三年
1141	辛酉	十一年	皇统元年
1142	壬戌	十二年	二年
1143	癸亥	十三年	三年
1144	甲子	十四年	四年
1145	乙丑	十五年	五年
1146	丙寅	十六年	六年

1147	丁卯	十七年	七年
1148	戊辰	十八年	八年
1149	己巳	十九年	九年
			金完颜亮天德元年
1150	庚午	二十年	二年
1151	辛未	二十一年	三年
1152	壬申	二十二年	四年
1153	癸酉	二十三年	五年
			贞元元年
1154	甲戌	二十四年	二年
1155	乙亥	二十五年	三年
1156	丙子	二十六年	四年
			正隆元年
1157	丁丑	二十七年	二年
1158	戊寅	二十八年	三年
1159	己卯	二十九年	四年
1160	庚辰	三十年	五年
1161	辛巳	三十一年	六年
			金世宗完颜雍大定元年
1162	壬午	三十二年	二年
1163	癸未	宋孝宗赵昚隆兴元年	三年
1164	甲申	二年	四年
1165	乙酉	乾道元年	五年
1166	丙戌	二年	六年

1167	丁亥	三年	七年
1168	戊子	四年	八年
1169	己丑	五年	九年
1170	庚寅	六年	十年
1171	辛卯	七年	十一年
1172	壬辰	八年	十二年
1173	癸巳	九年	十三年
1174	甲午	淳熙元年	十四年
1175	乙未	二年	十五年
1176	丙申	三年	十六年
1177	丁酉	四年	十七年
1178	戊戌	五年	十八年
1179	己亥	六年	十九年
1180	庚子	七年	二十年
1181	辛丑	八年	二十一年
1182	壬寅	九年	二十二年
1183	癸卯	十年	二十三年
1184	甲辰	十一年	二十四年
1185	乙巳	十二年	二十五年
1186	丙午	十三年	二十六年
1187	丁未	十四年	二十七年
1188	戊申	十五年	二十八年
1189	己酉	十六年	二十九年
1190	庚戌	宋光宗赵惇绍熙元年	金章宗完颜璟明昌元年

1191	辛亥	二年	二年
1192	壬子	三年	三年
1193	癸丑	四年	四年
1194	甲寅	五年	五年
1195	乙卯	宋宁宗赵扩庆元元年	六年
1196	丙辰	二年	七年
			承安元年
1197	丁巳	三年	二年
1198	戊午	四年	三年
1199	己未	五年	四年
1200	庚申	六年	五年
1201	辛酉	嘉泰元年	泰和元年
1202	壬戌	二年	二年
1203	癸亥	三年	三年
1204	甲子	四年	四年
1205	乙丑	开禧元年	五年
1206	丙寅	二年	六年
1207	丁卯	三年	七年
1208	戊辰	嘉定元年	八年
1209	己巳	二年	金完颜永济大安元年
1210	庚午	三年	二年
1211	辛未	四年	三年
1212	壬申	五年	崇庆元年
1213	癸酉	六年	二年

			至宁元年
			金宣宗完颜珣贞祐元年
1214	甲戌	七年	二年
1215	乙亥	八年	三年
1216	丙子	九年	四年
1217	丁丑	十年	五年
			兴定元年
1218	戊寅	十一年	二年
1219	己卯	十二年	三年
1220	庚辰	十三年	四年
1221	辛巳	十四年	五年
1222	壬午	十五年	六年
			元光元年
1223	癸未	十六年	二年
1224	甲申	十七年	金哀宗完颜守绪正大元年
1225	乙酉	宋理宗赵昀宝庆元年	二年
1226	丙戌	二年	三年
1227	丁亥	三年	四年
1228	戊子	绍定元年	五年
1229	己丑	二年	六年
1230	庚寅	三年	七年
1231	辛卯	四年	八年
1232	壬辰	五年	开兴元年
			天兴元年

1233	癸巳	六年	二年
1234	甲午	端平元年	三年
1235	乙未	二年	
1236	丙申	三年	
1237	丁酉	嘉熙元年	
1238	戊戌	二年	
1239	己亥	三年	
1240	庚子	四年	
1241	辛丑	淳祐元年	
1242	壬寅	二年	
1243	癸卯	三年	
1244	甲辰	四年	
1245	乙巳	五年	
1246	丙午	六年	
1247	丁未	七年	
1248	戊申	八年	
1249	己酉	九年	
1250	庚戌	十年	
1251	辛亥	十一年	
1252	壬子	十二年	
1253	癸丑	宝祐元年	
1254	甲寅	二年	
1255	乙卯	三年	
1256	丙辰	四年	

1257	丁巳	五年
1258	戊午	六年
1259	己未	开庆元年
1260	庚申	景定元年
1261	辛酉	二年
1262	壬戌	三年
1263	癸亥	四年
1264	甲子	五年
1265	乙丑	宋度宗赵禥咸淳元年
1266	丙寅	二年
1267	丁卯	三年
1268	戊辰	四年
1269	己巳	五年
1270	庚午	六年
1271	辛未	七年
1272	壬申	八年
1273	癸酉	九年
1274	甲戌	十年
1275	乙亥	宋恭宗赵㬎德祐元年
1276	丙子	二年
		宋端宗赵昰景炎元年
1277	丁丑	二年
1278	戊寅	三年
		宋赵昺　祥兴元年

1279 己卯 二年

元

（公元 1271—1368 年）

1271	辛未	元世祖忽必烈	至元八年
1272	壬申		九年
1273	癸酉		十年
1274	甲戌		十一年
1275	乙亥		十二年
1276	丙子		十三年
1277	丁丑		十四年
1278	戊寅		十五年
1279	己卯		十六年
1280	庚辰		十七年
1281	辛巳		十八年
1282	壬午		十九年
1283	癸未		二十年
1284	甲申		二十一年
1285	乙酉		二十二年
1286	丙戌		二十三年
1287	丁亥		二十四年
1288	戊子		二十五年
1289	己丑		二十六年
1290	庚寅		二十七年
1291	辛卯		二十八年

1292	壬辰		二十九年
1293	癸巳		三十年
1294	甲午		三十一年
1295	乙未	元成宗铁穆耳	元贞元年
1296	丙申		二年
1297	丁酉		三年
			大德元年
1298	戊戌		二年
1299	己亥		三年
1300	庚子		四年
1301	辛丑		五年
1302	壬寅		六年
1303	癸卯		七年
1304	甲辰		八年
1305	乙巳		九年
1306	丙午		十年
1307	丁未		十一年
1308	戊申	元武宗海山	至大元年
1309	己酉		二年
1310	庚戌		三年
1311	辛亥		四年
1312	壬子	元仁宗爱育黎拔力八达	皇庆元年
1313	癸丑		二年
1314	甲寅		延祐元年

1315	乙卯		二年
1316	丙辰		三年
1317	丁巳		四年
1318	戊午		五年
1319	己未		六年
1320	庚申		七年
1321	辛酉	元英宗硕德八剌	至治元年
1322	壬戌		二年
1323	癸亥		三年
1324	甲子	元泰定帝也孙铁木儿	泰定元年
1325	乙丑		二年
1326	丙寅		三年
1327	丁卯		四年
1328	戊辰		五年
			致和元年
		元幼主阿速吉八	天顺元年
		元文宗图帖睦尔	天历元年
1329	己巳		二年
1330	庚午		三年
			至顺元年
1331	辛未		二年
1332	壬申	元宁宗懿璘质班	三年
1333	癸酉	元惠宗妥懽帖睦尔	四年
			元统元年

1334	甲戌	二年
1335	乙亥	三年
		至元元年
1336	丙子	二年
1337	丁丑	三年
1338	戊寅	四年
1339	己卯	五年
1340	庚辰	六年
1341	辛巳	至正元年
1342	壬午	二年
1343	癸未	三年
1344	甲申	四年
1345	乙酉	五年
1346	丙戌	六年
1347	丁亥	七年
1348	戊子	八年
1349	己丑	九年
1350	庚寅	十年
1351	辛卯	十一年
1352	壬辰	十二年
1353	癸巳	十三年
1354	甲午	十四年
1355	乙未	十五年
1356	丙申	十六年

1357	丁酉		十七年
1358	戊戌		十八年
1359	己亥		十九年
1360	庚子		二十年
1361	辛丑		二十一年
1362	壬寅		二十二年
1363	癸卯		二十三年
1364	甲辰		二十四年
1365	乙巳		二十五年
1366	丙午		二十六年
1367	丁未		二十七年
1368	戊申		二十八年

明

（公元 1368—1644 年）

1368	戊申	明太祖朱元璋	洪武元年
1369	己酉		二年
1370	庚戌		三年
1371	辛亥		四年
1372	壬子		五年
1373	癸丑		六年
1374	甲寅		七年
1375	乙卯		八年
1376	丙辰		九年
1377	丁巳		十年

1378	戊午		十一年
1379	己未		十二年
1380	庚申		十三年
1381	辛酉		十四年
1382	壬戌		十五年
1383	癸亥		十六年
1384	甲子		十七年
1385	乙丑		十八年
1386	丙寅		十九年
1387	丁卯		二十年
1388	戊辰		二十一年
1389	己巳		二十二年
1390	庚午		二十三年
1391	辛未		二十四年
1392	壬申		二十五年
1393	癸酉		二十六年
1394	甲戌		二十七年
1395	乙亥		二十八年
1396	丙子		二十九年
1397	丁丑		三十年
1398	戊寅		三十一年
1399	己卯	明惠帝朱允炆	建文元年
1400	庚辰		二年
1401	辛巳		三年

1402	壬午		四年
1403	癸未	明成祖朱棣	永乐元年
1404	甲申		二年
1405	乙酉		三年
1406	丙戌		四年
1407	丁亥		五年
1408	戊子		六年
1409	己丑		七年
1410	庚寅		八年
1411	辛卯		九年
1412	壬辰		十年
1413	癸巳		十一年
1414	甲午		十二年
1415	乙未		十三年
1416	丙申		十四年
1417	丁酉		十五年
1418	戊戌		十六年
1419	己亥		十七年
1420	庚子		十八年
1421	辛丑		十九年
1422	壬寅		二十年
1423	癸卯		二十一年
1424	甲辰		二十二年
1425	乙巳	明仁宗朱高炽	洪熙元年

1426	丙午	明宣宗朱瞻基	宣德元年
1427	丁未		二年
1428	戊申		三年
1429	己酉		四年
1430	庚戌		五年
1431	辛亥		六年
1432	壬子		七年
1433	癸丑		八年
1434	甲寅		九年
1435	乙卯		十年
1436	丙辰	明英宗朱祁镇	正统元年
1437	丁巳		二年
1438	戊午		三年
1439	己未		四年
1440	庚申		五年
1441	辛酉		六年
1442	壬戌		七年
1443	癸亥		八年
1444	甲子		九年
1445	乙丑		十年
1446	丙寅		十一年
1447	丁卯		十二年
1448	戊辰		十三年
1449	己巳		十四年

1450	庚午	明代宗朱祁钰	景泰元年
1451	辛未		二年
1452	壬申		三年
1453	癸酉		四年
1454	甲戌		五年
1455	乙亥		六年
1456	丙子		七年
1457	丁丑	明英宗朱祁镇	天顺元年
1458	戊寅		二年
1459	己卯		三年
1460	庚辰		四年
1461	辛巳		五年
1462	壬午		六年
1463	癸未		七年
1464	甲申		八年
1465	乙酉	明宪宗朱见深	成化元年
1466	丙戌		二年
1467	丁亥		三年
1468	戊子		四年
1469	己丑		五年
1470	庚寅		六年
1471	辛卯		七年
1472	壬辰		八年
1473	癸巳		九年

1474	甲午		十年
1475	乙未		十一年
1476	丙申		十二年
1477	丁酉		十三年
1478	戊戌		十四年
1479	己亥		十五年
1480	庚子		十六年
1481	辛丑		十七年
1482	壬寅		十八年
1483	癸卯		十九年
1484	甲辰		二十年
1485	乙巳		二十一年
1486	丙午		二十二年
1487	丁未		二十三年
1488	戊申	明孝宗朱祐樘	弘治元年
1489	己酉		二年
1490	庚戌		三年
1491	辛亥		四年
1492	壬子		五年
1493	癸丑		六年
1494	甲寅		七年
1495	乙卯		八年
1496	丙辰		九年
1497	丁巳		十年

1498	戊午		十一年
1499	己未		十二年
1500	庚申		十三年
1501	辛酉		十四年
1502	壬戌		十五年
1503	癸亥		十六年
1504	甲子		十七年
1505	乙丑		十八年
1506	丙寅	明武宗朱厚照	正德元年
1507	丁卯		二年
1508	戊辰		三年
1509	己巳		四年
1510	庚午		五年
1511	辛未		六年
1512	壬申		七年
1513	癸酉		八年
1514	甲戌		九年
1515	乙亥		十年
1516	丙子		十一年
1517	丁丑		十二年
1518	戊寅		十三年
1519	己卯		十四年
1520	庚辰		十五年
1521	辛巳		十六年

1522	壬午	明世宗朱厚熜	嘉靖元年
1523	癸未		二年
1524	甲申		三年
1525	乙酉		四年
1526	丙戌		五年
1527	丁亥		六年
1528	戊子		七年
1529	己丑		八年
1530	庚寅		九年
1531	辛卯		十年
1532	壬辰		十一年
1533	癸巳		十二年
1534	甲午		十三年
1535	乙未		十四年
1536	丙申		十五年
1537	丁酉		十六年
1538	戊戌		十七年
1539	己亥		十八年
1540	庚子		十九年
1541	辛丑		二十年
1542	壬寅		二十一年
1543	癸卯		二十二年
1544	甲辰		二十三年
1545	乙巳		二十四年

1546	丙午		二十五年
1547	丁未		二十六年
1548	戊申		二十七年
1549	己酉		二十八年
1550	庚戌		二十九年
1551	辛亥		三十年
1552	壬子		三十一年
1553	癸丑		三十二年
1554	甲寅		三十三年
1555	乙卯		三十四年
1556	丙辰		三十五年
1557	丁巳		三十六年
1558	戊午		三十七年
1559	己未		三十八年
1560	庚申		三十九年
1561	辛酉		四十年
1562	壬戌		四十一年
1563	癸亥		四十二年
1564	甲子		四十三年
1565	乙丑		四十四年
1566	丙寅		四十五年
1567	丁卯	明穆宗朱載垕	隆庆元年
1568	戊辰		二年
1569	己巳		三年

1570	庚午		四年
1571	辛未		五年
1572	壬申		六年
1573	癸酉	明神宗朱翊钧	万历元年
1574	甲戌		二年
1575	乙亥		三年
1576	丙子		四年
1577	丁丑		五年
1578	戊寅		六年
1579	己卯		七年
1580	庚辰		八年
1581	辛巳		九年
1582	壬午		十年
1583	癸未		十一年
1584	甲申		十二年
1585	乙酉		十三年
1586	丙戌		十四年
1587	丁亥		十五年
1588	戊子		十六年
1589	己丑		十七年
1590	庚寅		十八年
1591	辛卯		十九年
1592	壬辰		二十年
1593	癸巳		二十一年

1594	甲午	二十二年
1595	乙未	二十三年
1596	丙申	二十四年
1597	丁酉	二十五年
1598	戊戌	二十六年
1599	己亥	二十七年
1600	庚子	二十八年
1601	辛丑	二十九年
1602	壬寅	三十年
1603	癸卯	三十一年
1604	甲辰	三十二年
1605	乙巳	三十三年
1606	丙午	三十四年
1607	丁未	三十五年
1608	戊申	三十六年
1609	己酉	三十七年
1610	庚戌	三十八年
1611	辛亥	三十九年
1612	壬子	四十年
1613	癸丑	四十一年
1614	甲寅	四十二年
1615	乙卯	四十三年
1616	丙辰	四十四年
1617	丁巳	四十五年

1618	戊午		四十六年
1619	己未		四十七年
1620	庚申		四十八年
		明光宗朱常洛	泰昌元年
1621	辛酉	明熹宗朱由校	天启元年
1622	壬戌		二年
1623	癸亥		三年
1624	甲子		四年
1625	乙丑		五年
1626	丙寅		六年
1627	丁卯		七年
1628	戊辰	明毅宗朱由检	崇祯元年
1629	己巳		二年
1630	庚午		三年
1631	辛未		四年
1632	壬申		五年
1633	癸酉		六年
1634	甲戌		七年
1635	乙亥		八年
1636	丙子		九年
1637	丁丑		十年
1638	戊寅		十一年
1639	己卯		十二年
1640	庚辰		十三年

1641	辛巳		十四年
1642	壬午		十五年
1643	癸未		十六年
1644	甲申		十七年

清

（公元 1644—1911 年）

1644	甲申	清世祖福临	顺治元年
1645	乙酉		二年
1646	丙戌		三年
1647	丁亥		四年
1648	戊子		五年
1649	己丑		六年
1650	庚寅		七年
1651	辛卯		八年
1652	壬辰		九年
1653	癸巳		十年
1654	甲午		十一年
1655	乙未		十二年
1656	丙申		十三年
1657	丁酉		十四年
1658	戊戌		十五年
1659	己亥		十六年
1660	庚子		十七年
1661	辛丑		十八年

1662	壬寅	清圣祖玄烨	康熙元年
1663	癸卯		二年
1664	甲辰		三年
1665	乙巳		四年
1666	丙午		五年
1667	丁未		六年
1668	戊申		七年
1669	己酉		八年
1670	庚戌		九年
1671	辛亥		十年
1672	壬子		十一年
1673	癸丑		十二年
1674	甲寅		十三年
1675	乙卯		十四年
1676	丙辰		十五年
1677	丁巳		十六年
1678	戊午		十七年
1679	己未		十八年
1680	庚申		十九年
1681	辛酉		二十年
1682	壬戌		二十一年
1683	癸亥		二十二年
1684	甲子		二十三年
1685	乙丑		二十四年

1686	丙寅	二十五年
1687	丁卯	二十六年
1688	戊辰	二十七年
1689	己巳	二十八年
1690	庚午	二十九年
1691	辛未	三十年
1692	壬申	三十一年
1693	癸酉	三十二年
1694	甲戌	三十三年
1695	乙亥	三十四年
1696	丙子	三十五年
1697	丁丑	三十六年
1698	戊寅	三十七年
1699	己卯	三十八年
1700	庚辰	三十九年
1701	辛巳	四十年
1702	壬午	四十一年
1703	癸未	四十二年
1704	甲申	四十三年
1705	乙酉	四十四年
1706	丙戌	四十五年
1707	丁亥	四十六年
1708	戊子	四十七年
1709	己丑	四十八年

1710	庚寅		四十九年
1711	辛卯		五十年
1712	壬辰		五十一年
1713	癸巳		五十二年
1714	甲午		五十三年
1715	乙未		五十四年
1716	丙申		五十五年
1717	丁酉		五十六年
1718	戊戌		五十七年
1719	己亥		五十八年
1720	庚子		五十九年
1721	辛丑		六十年
1722	壬寅		六十一年
1723	癸卯	清世宗胤禛	雍正元年
1724	甲辰		二年
1725	乙巳		三年
1726	丙午		四年
1727	丁未		五年
1728	戊申		六年
1729	己酉		七年
1730	庚戌		八年
1731	辛亥		九年
1732	壬子		十年
1733	癸丑		十一年

1734	甲寅		十二年
1735	乙卯		十三年
1736	丙辰	清高宗弘历	乾隆元年
1737	丁巳		二年
1738	戊午		三年
1739	己未		四年
1740	庚申		五年
1741	辛酉		六年
1742	壬戌		七年
1743	癸亥		八年
1744	甲子		九年
1745	乙丑		十年
1746	丙寅		十一年
1747	丁卯		十二年
1748	戊辰		十三年
1749	己巳		十四年
1750	庚午		十五年
1751	辛未		十六年
1752	壬申		十七年
1753	癸酉		十八年
1754	甲戌		十九年
1755	乙亥		二十年
1756	丙子		二十一年
1757	丁丑		二十二年

1758	戊寅	二十三年
1759	己卯	二十四年
1760	庚辰	二十五年
1761	辛巳	二十六年
1762	壬午	二十七年
1763	癸未	二十八年
1764	甲申	二十九年
1765	乙酉	三十年
1766	丙戌	三十一年
1767	丁亥	三十二年
1768	戊子	三十三年
1769	己丑	三十四年
1770	庚寅	三十五年
1771	辛卯	三十六年
1772	壬辰	三十七年
1773	癸巳	三十八年
1774	甲午	三十九年
1775	乙未	四十年
1776	丙申	四十一年
1777	丁酉	四十二年
1778	戊戌	四十三年
1779	己亥	四十四年
1780	庚子	四十五年
1781	辛丑	四十六年

1782	壬寅		四十七年
1783	癸卯		四十八年
1784	甲辰		四十九年
1785	乙巳		五十年
1786	丙午		五十一年
1787	丁未		五十二年
1788	戊申		五十三年
1789	己酉		五十四年
1790	庚戌		五十五年
1791	辛亥		五十六年
1792	壬子		五十七年
1793	癸丑		五十八年
1794	甲寅		五十九年
1795	乙卯		六十年
1796	丙辰	清仁宗顒琰	嘉庆元年
1797	丁巳		二年
1798	戊午		三年
1799	己未		四年
1800	庚申		五年
1801	辛酉		六年
1802	壬戌		七年
1803	癸亥		八年
1804	甲子		九年
1805	乙丑		十年

1806	丙寅		十一年
1807	丁卯		十二年
1808	戊辰		十三年
1809	己巳		十四年
1810	庚午		十五年
1811	辛未		十六年
1812	壬申		十七年
1813	癸酉		十八年
1814	甲戌		十九年
1815	乙亥		二十年
1816	丙子		二十一年
1817	丁丑		二十二年
1818	戊寅		二十三年
1819	己卯		二十四年
1820	庚辰		二十五年
1821	辛巳	清宣宗旻宁	道光元年
1822	壬午		二年
1823	癸未		三年
1824	甲申		四年
1825	乙酉		五年
1826	丙戌		六年
1827	丁亥		七年
1828	戊子		八年
1829	己丑		九年

1830	庚寅		十年
1831	辛卯		十一年
1832	壬辰		十二年
1833	癸巳		十三年
1834	甲午		十四年
1835	乙未		十五年
1836	丙申		十六年
1837	丁酉		十七年
1838	戊戌		十八年
1839	己亥		十九年
1840	庚子		二十年
1841	辛丑		二十一年
1842	壬寅		二十二年
1843	癸卯		二十三年
1844	甲辰		二十四年
1845	乙巳		二十五年
1846	丙午		二十六年
1847	丁未		二十七年
1848	戊申		二十八年
1849	己酉		二十九年
1850	庚戌		三十年
1851	辛亥	清文宗奕詝	咸丰元年
1852	壬子		二年
1853	癸丑		三年

1854	甲寅		四年
1855	乙卯		五年
1856	丙辰		六年
1857	丁巳		七年
1858	戊午		八年
1859	己未		九年
1860	庚申		十年
1861	辛酉		十一年
1862	壬戌	清穆宗载淳	同治元年
1863	癸亥		二年
1864	甲子		三年
1865	乙丑		四年
1866	丙寅		五年
1867	丁卯		六年
1868	戊辰		七年
1869	己巳		八年
1870	庚午		九年
1871	辛未		十年
1872	壬申		十一年
1873	癸酉		十二年
1874	甲戌		十三年
1875	乙亥	清德宗载湉	光绪元年
1876	丙子		二年
1877	丁丑		三年

1878	戊寅	四年
1879	己卯	五年
1880	庚辰	六年
1881	辛巳	七年
1882	壬午	八年
1883	癸未	九年
1884	甲申	十年
1885	乙酉	十一年
1886	丙戌	十二年
1887	丁亥	十三年
1888	戊子	十四年
1889	己丑	十五年
1890	庚寅	十六年
1891	辛卯	十七年
1892	壬辰	十八年
1893	癸巳	十九年
1894	甲午	二十年
1895	乙未	二十一年
1896	丙申	二十二年
1897	丁酉	二十三年
1898	戊戌	二十四年
1899	己亥	二十五年
1900	庚子	二十六年
1901	辛丑	二十七年

1902	壬寅		二十八年
1903	癸卯		二十九年
1904	甲辰		三十年
1905	乙巳		三十一年
1906	丙午		三十二年
1907	丁未		三十三年
1908	戊申		三十四年
1909	己酉	清溥仪	宣统元年
1910	庚戌		二年
1911	辛亥		三年

公元干支年号对照表

甲子	乾隆 9 1744	同治 3 1864	甲戌	乾隆 19 1754	同治 13 1874	甲申	乾隆 29 1764	光绪 10 1884
大正 13 1924	嘉庆 9 1804	民国 13 1924	昭和 9 1934	嘉庆 19 1814	民国 23 1934	昭和 19 1944	道光 4 1824	民国 33 1944
乙丑	乾隆 10 1745	同治 4 1865	乙亥	乾隆 20 1755	光绪 1 1875	乙酉	乾隆 30 1765	光绪 11 1885
大正 14 1925	嘉庆 10 1805	民国 14 1925	昭和 10 1935	嘉庆 20 1815	民国 24 1935	昭和 20 1945	道光 5 1825	民国 34 1945
丙寅	乾隆 11 1746	同治 5 1866	丙子	乾隆 21 1756	光绪 2 1876	丙戌	乾隆 31 1766	光绪 12 1886
昭和 1 1926	嘉庆 11 1806	民国 15 1926	昭和 11 1936	嘉庆 21 1816	民国 25 1936	昭和 21 1946	道光 6 1826	民国 25 1946
丁卯	乾隆 12 1747	同治 6 1867	丁丑	乾隆 22 1757	光绪 6 1877	丁亥	乾隆 32 1767	光绪 13 1887
昭和 2 1927	嘉庆 12 1807	民国 16 1927	昭和 12 1937	嘉庆 22 1817	民国 26 1937	昭和 22 1947	道光 7 1827	民国 36 1947
戊辰	乾隆 13 1748	同治 7 1868	戊寅	乾隆 23 1758	光绪 4 1878	戊子	乾隆 33 1768	光绪 14 1888
昭和 3 1928	嘉庆 13 1808	民国 17 1928	昭和 13 1938	嘉庆 23 1818	民国 27 1938	昭和 23 1948	道光 8 1828	民国 37 1948
己巳	乾隆 14 1749	同治 8 1869	己卯	乾隆 24 1759	光绪 5 1879	己丑	乾隆 34 1769	光绪 15 1889
昭和 4 1929	嘉庆 14 1809	民国 18 1929	昭和 14 1939	嘉庆 24 1819	民国 28 1939	昭和 24 1949	道光 9 1829	公元 1949
庚午	乾隆 15 1750	同治 9 1870	庚辰	乾隆 25 1760	光绪 6 1880	庚寅	康熙 49 1710	道光 10 1830
昭和 5 1930	嘉庆 15 1810	民国 19 1930	昭和 15 1940	嘉庆 25 1820	民国 29 1940	昭和 25 1950	乾隆 35 1770	光绪 16 1890
辛未	乾隆 16 1751	同治 10 1871	辛巳	乾隆 26 1761	光绪 7 1881	辛卯	康熙 50 1711	道光 11 1831
昭和 6 1931	嘉庆 16 1811	民国 20 1931	昭和 16 1941	道光 1 1821	民国 30 1941	昭和 26 1951	乾隆 36 1771	光绪 17 1891
壬辛	乾隆 17 1752	同治 11 1872	壬午	乾隆 27 1762	光绪 8 1882	壬辰	康熙 51 1712	道光 12 1832
昭和 7 1932	嘉庆 17 1812	民国 21 1932	昭和 17 1942	道光 2 1822	民国 31 1942	昭和 27 1952	乾隆 37 1772	光绪 18 1892
癸酉	乾隆 18 1753	同治 12 1873	癸未	乾隆 28 1763	光绪 9 1883	癸巳	康熙 52 1713	道光 13 1833
昭和 8 1933	嘉庆 18 1813	民国 22 1933	昭和 18 1943	道光 3 1823	民国 32 1943	昭和 28 1953	乾隆 38 1773	光绪 19 1893

甲午	康熙 53 1714	道光 14 1834	甲辰	雍正 2 1724	道光 24 1844	甲寅	雍正 12 1734	咸丰 4 1854
昭和 29 1954	乾隆 39 1774	光绪 20 1894	昭和 39 1964	乾隆 49 1784	光绪 30 1904	昭和 49 1974	乾隆 59 1794	民国 3 1914
乙未	康熙 54 1715	道光 15 1835	乙巳	雍正 3 1725	道光 25 1845	乙卯	雍正 13 1735	咸丰 5 1855
昭和 30 1955	乾隆 40 1775	光绪 21 1895	昭和 40 1965	乾隆 50 1785	光绪 31 1905	昭和 50 1975	乾隆 60 1795	民国 4 1915
丙申	康熙 55 1716	道光 16 1836	丙午	雍正 4 1726	道光 26 1846	丙辰	乾隆 1 1736	咸丰 6 1856
昭和 31 1956	乾隆 41 1776	光绪 22 1896	昭和 41 1966	乾隆 51 1786	光绪 32 1906	昭和 51 1976	嘉庆 1 1796	民国 5 1916
丁酉	康熙 56 1717	道光 17 1837	丁未	雍正 5 1727	道光 27 1847	丁巳	乾隆 2 1737	咸丰 7 1857
昭和 32 1957	乾隆 42 1777	光绪 23 1897	昭和 42 1967	乾隆 52 1787	光绪 33 1907	昭和 52 1977	嘉庆 2 1797	民国 6 1917
戊戌	康熙 57 1718	道光 18 1838	戊申	雍正 6 1728	道光 28 1848	戊午	乾隆 3 1738	咸丰 8 1858
昭和 33 1958	乾隆 43 1778	光绪 24 1898	昭和 43 1968	乾隆 53 1788	光绪 34 1908	昭和 53 1978	嘉庆 3 1798	民国 7 1918
己亥	康熙 58 1719	道光 19 1839	己酉	雍正 7 1729	道光 29 1849	己未	乾隆 4 1739	咸丰 9 1859
昭和 34 1959	乾隆 44 1779	光绪 25 1899	昭和 44 1969	乾隆 54 1789	宣统 1 1909	昭和 54 1979	嘉庆 4 1799	民国 8 1919
庚子	康熙 59 1720	道光 20 1840	庚戌	雍正 8 1730	道光 30 1850	庚申	乾隆 5 1740	咸丰 10 1860
昭和 35 1960	乾隆 45 1780	光绪 26 1900	昭和 45 1970	乾隆 55 1790	宣统 2 1910	昭和 55 1980	嘉庆 5 1800	民国 9 1920
辛丑	康熙 60 1721	道光 21 1841	辛亥	雍正 9 1731	咸丰 1 1851	辛酉	乾隆 6 1741	咸丰 11 1861
昭和 36 1961	乾隆 46 1781	光绪 27 1901	昭和 46 1971	乾隆 56 1791	宣统 3 1911	昭和 56 1981	嘉庆 6 1801	民国 10 1921
壬寅	康熙 61 1722	道光 22 1842	壬子	雍正 10 1732	咸丰 2 1852	壬戌	乾隆 7 1742	同治 1 1862
昭和 37 1962	乾隆 47 1782	光绪 28 1902	昭和 47 1972	乾隆 57 1792	民国 1 1912	昭和 57 1982	嘉庆 7 1802	民国 11 1922
癸卯	雍正 1 1723	道光 23 1843	癸丑	雍正 11 1733	咸丰 3 1853	癸亥	乾隆 8 1743	同治 2 1863
昭和 38 1963	乾隆 48 1783	光绪 29 1903	昭和 48 1973	乾隆 58 1793	民国 2 1913	昭和 58 1983	嘉庆 8 1803	民国 12 1923

中国、日本年代对照表

中国		日本	
明	清		
洪武 31 1368—1398	天命 11	正保 4 1644—1647	宝历 13 1751—1763
建文 4 1399—1402	天聪 9	庆安 4 1648—1651	明和 8 1764—1771
永乐 22 1403—1424	崇德 8	承应 3 1652—1654	安永 9 1772—1780
洪熙 1 1425	顺治 18 1644—1661	明历 3 1655—1657	天明 8 1781—1788
宣德 10 1426—1435		万治 3 1658—1660	宽政 12 1789—1800
正统 14 1436—1449	康熙 61 1662—1722	宽文 12 1661—1672	享和 3 1801—1803
景泰 7 1450—1456		延宝 8 1673—1680	文化 14 1804—1817
天顺 8 1457—1464	雍正 13 1723—1735	天和 3 1681—1683	文政 12 1818—1829
成化 23 1465—1487	乾隆 60 1736—1795	贞享 4 1684—1687	天保 14 1830—1843
弘治 18 1488—1505		元禄 16 1688—1703	弘化 4 1844—1847
正德 16 1506—1521	嘉庆 25 1796—1820	宝永 7 1704—1710	嘉永 6 1848—1853
嘉靖 45 1522—1506		正德 5 1711—1715	安政 6 1854—1859
隆庆 6 1567—1572	道光 30 1821—1850	享保 20 1716—1735	万延 1 1860
万历 48 1573—1620		元文 5 1736—1740	文久 3 1861—1863
泰昌 1 1620	咸丰 11 1851—1861	宽保 3 1741—1743	元治 1 1864
天启 7 1621—1627	同治 13 1862—1874	延享 3 1744—1746	庆应 3 1865—1867
崇祯 17 1628—1644	光绪 34 1875—1908	享历 1 1747	明治 44 1868—1911
弘光 1	宣统 3 1909—1911	宽延 3 1748—1750	大正 14 1912—1925
隆武 1			昭和 1926
绍武 1			
永历 15			
东武 1			

编　后

天津市文物鉴定委员会主编的具有普及性、知识性、专业性的《文物鉴赏手册》，经作者一年多的努力，在天津科学技术出版社鼎力支持下，终于与广大读者见面了。在本书的编辑过程中，得到诸多老专家、老前辈的关心，他们象培养幼苗成长一样，给予了真诚的指导。故宫博物院研究员、书画鉴定专家刘九庵先生欣然为本书题写了书名。国家文物鉴定委员会副主任、中国历史博物馆研究员史树青先生；国家文物鉴定委员会常委、故宫博物院研究员耿宝昌先生；国家文物鉴定委员会常委、中国文物研究所研究员王世襄先生；天津市人民政府咨询委员会副主任、天津市文物鉴定委员会主任委员张映雪先生均在百忙之中为本书题词，在此深表谢意。同时，天津市文、博、图、史等界的专家们，如：南开大学历史系的叶振华；天津市艺术博物馆的尤仁德、蔡鸿茹、徐静修、李多婉、高俊卿；天津市历史博物馆的杜金娥、陈雍；天津市图书馆的谢忠岳；天津市文化局艺术研究所的李相心；天津市文物局文物处的李凯、郭洧等同志也给予具体的指导和帮助。本书彩色插图为天津市文物局文物处张一苓同志选辑提供，天津科学技术出版社与本书有关章节作者又增补了部分图片。另外，本书得以顺利出版是与天津科学技术出版社通力合作分不开的，特别是本书责任编辑王众同志做了大量细致、深入的工作，在此一并表示感谢。鉴于作者水平和时间仓促，错误之处，不吝指教。

天津市文物鉴定委员会办公室

1995 年 5 月