

华夏文明故事丛书

中华民间艺术故事

吕敬昌 等著

少年儿童出版社



华夏文明故事丛书

中华民间艺术故事

吕建昌 等著

少年儿童出版社

中华民间艺术故事

华夏文明故事丛书

中华民间艺术故事

吕建昌 等著

少年儿童出版社

中华民间艺术故事

——华夏文明故事丛书

吕建昌 等著

魏忠善 插图

张世明 装帧

责任编辑 张玉英

美术编辑 刘建成

责任校对 王 曙

技术编辑 王竹清

少年儿童出版社出版发行

上海延安西路 1 5 3 8 号

邮政编码：2 0 0 0 5 2

全国新华书店经销

上海商务联西印刷厂排版

商务印书馆上海印刷厂印刷

开本 8 5 0 × 1 1 6 8 1 / 3 2

印张 7 . 5 插页 1 3

字数 1 5 5 , 0 0 0

1 9 9 8 年 1 2 月第 1 版

1 9 9 8 年 1 2 月第 1 次印刷

印数 1 - 8 , 0 0 0

ISBN 7 - 5324 - 3607 - 1/G · 1007 (儿)

定价：2 0 . 0 0 元

目录

民俗风情艺术篇	9
洋溢民俗气息的剪纸	9
滑稽动人的皮影	15
能以假乱真的木偶戏	22
久负盛名的杨柳青年画	27
独具特色的桃花坞年画	31
阵阵凉风话扇子	35
古典家具精粹——屏风	43
中秋时令玩具——兔儿爷	46
五色斑斓的民间灯彩	49
爆竹声声赛春雷	56
各具风采的龙舟	61
翩翩起舞话风筝	65
赫哲族的鱼皮衣着	73
中国古代衣履	77
神奇的内画鼻烟壶	81
镶嵌雕刻艺术篇	89

商代嵌松石象牙杯	89
楚国彩漆鸳鸯木雕豆	92
中山王国错金银虎	95
楚人镶嵌绿松石铜卧鹿	98
中西艺术璧合的景泰蓝	102
各式各样的古代印钮	105
玲珑剔透的象牙套球	113
金碧辉煌的潮州木雕	117
虬根疤节的龙眼木雕	122
“刘阮入天台”图竹雕香筒	127
精巧华贵的象牙席	132
万紫千红的玲珑微刻	136
苏州园林门楼砖雕	141
南朝的陵墓石刻	145
毫厘之间现绝艺	147
刺绣印染艺术篇	154
秀丽典雅的苏绣	154
朴实无华的湘绣	159
丝缕入画的顾绣	164
别具一格的粤绣	169

姹紫嫣红的蜀锦	174
溢彩流光的织金锦	180
灿若云霞的西兰卡普	185
源远流长话丝绸	190
巧夺天工的缙丝	196
载满美丽传说的苗族盛装	200
风情旖旎的蜡染	206
出水芙蓉蓝印花布	213
绚烂多姿的地毯	218
泥面塑脸谱艺术篇	223
惟妙惟肖的虎丘塑真	223
无锡泥人“大阿福”	228
栩栩如生的“泥人张”彩塑	233
令人喜闻乐见的面塑	238
瑰丽珍品话古俑	243
五花八门的戏曲脸谱	249
神秘的贵州傩面具	253
其他艺术篇	261
彝族的漆木餐具	261
瑰丽多彩的汉代漆案	266

风味独特的漆画	268
千锤百炼铸铁画	272
丹青记事话毛笔	275
古墨凝香胜兰薰	281
千年古砚耀春晖	287
琴中之宝——“大圣遗音”古琴	294
最古老的乐器——笛	297
从铜壶滴漏到钟表	301
算具世界一奇葩	308

民俗风情艺术篇

洋溢民俗气息的剪纸

在热闹的上​​海豫园商城，有一片小小的民间工艺展示天地。那儿，民间艺人沿着街面一字形设摊，展示和出售他们那充满奇趣的作品。如果需要，他们还会当场表演，为顾客游人制作工艺品。各种绝活儿，当众露一手，既能使他们引以为骄傲，又可让观众一饱眼福。瞧！在那剪纸摊位上，正围着一大群人，里里外外围得水泄不通，一位剪纸艺人正在为一位老外剪影呢。只见他手握小剪刀，眯起眼睛，凝神地对着老外注视了一会儿，然后飞快地动手剪了起来。剪刀和纸在他手中是那样的轻巧灵活，一转一折，顷刻之间，老外的侧面影剪出了。那高高的鼻梁，瘪瘪的嘴，方方的下巴，拳曲的头发，真是惟妙惟肖。老外拿在手中，左看右看，激动地连声说道：“太精彩了，真了不起！”

其实，剪纸是中国民间随处可见的一种艺术品，南北各地凡是手巧的农家妇女都会来几下子。剪纸材料易得，制作简便，富有装饰性的艺术效果，在民间受到普遍的欢迎。剪纸的形式有很多，依其用途而言，大致有窗花、喜花、礼花、刺绣花样和功德剪纸等五大类。窗花是贴在糊好的窗纸中的一种，主要流行于中国北方。喜花又名“嫁妆花”，是结婚时，新嫁娘陪送的礼品上，用红纸剪成的“龙凤呈祥”等之类的吉祥花样，在新房的门、窗等处所贴的双喜字的剪纸亦属之。礼花是祝贺寿辰或生子、升官、迁居等送去的礼品上所敷的花样。刺绣花样则是用于刺绣各种服饰的刺绣底稿。功德剪纸是指那些祈福消灾、祭祀亡人以及佛寺道观举办道场超度亡灵等所用的剪纸。

中国的剪纸艺术长期以来一直同民俗生活有着密切的关系。譬如，遇上天气阴雨连绵，多日不晴，北方农村中家家户户会在屋檐下挂起剪纸妇人像，手持一把小笤帚，称“扫晴娘”。在陕西、汉中一带，又叫“扫天婆”。这种习俗系民间祈祷雨止天晴，以利晒粮、出行，早在元代初年已有，明清时代在民间盛行，主要流行于陕西、河南、河北、甘肃、北京等

地。又如刘侗《帝京景物略》记载，民间于腊月三十日五更，门窗贴以红纸剪制的葫芦，曰“收瘟鬼”。这种贴葫芦剪纸“收瘟鬼”的习俗，在不少地方也都有流行，但时间上各有不同。如在河北省北部燕山一带，流行于农历五月初一，家家户户门上都贴葫芦剪纸。相传在很久以前，八仙之一的吕洞宾，曾装扮成一个卖油翁，挑着油桶到村子里去卖油。他的卖油方式十分奇特，不说价多少，任由买者自付自取。村里的人来打油都是多取油，少付钱。很快油被抢购一空。第二天卖油翁又来了，依然是自取自付，消息不胫而走，很快邻村的人也赶来买油，也都是多取油，少付钱，油桶很快又见了底，卖油翁在一旁看了直摇头。第三天卖油翁又出现了，依旧是自付自取。有一个少年买了油，也学着别人的样，少付钱。回到家后，他的母亲批评他贪心，叫他把少付的钱补上，并前去赔礼道歉。吕洞宾卖油三天才遇上一个诚实的人，便告诉他：“五月初一将有大难降临此地，你在家门口挂上一个葫芦，便可安然无恙。”说完把自己随身携带的一个葫芦交给少年。少年的母亲心地善良，又把此事告诉村民，但许多人不相信。到了五月

初一，一场山洪果然来临，卷走了没有挂葫芦的人家，而挂葫芦的人家都安然无恙。从此，每逢农历五月初一，家家户户都在门上贴葫芦剪纸。

关于门口贴葫芦剪纸，还有另外一种传说。相传农历五月初一这一天，药王爷下凡，见到人间毒虫横行，瘟病四起，他就把自己装有神药的葫芦挂在一家门上，灭虫收瘟，普救众生。后来每到这一天，民间艺人就用剪纸葫芦贴在家家户户的门上，以保平安，以“驱瘟鬼”。这个传说反映了人们灭虫除害、追求平安生活的美好愿望。

中国的剪纸艺术起源很早，虽然目前所见到的最早实物是 1967 年在新疆吐鲁番阿斯塔那北朝(公元 386 年- 581 年)墓中出土的“对马”、“对猴”、“人胜”等剪纸，实际上剪纸出现的时代肯定早于南北朝。剪纸工艺也早于纸张的发明而存在。在纸张未出现之前，历史上曾经有过用树叶、皮革、绢绸代替纸剪影的事。《史记》中就有“剪桐封弟”的故事，说的是西周时期，周成王用梧桐树叶剪成“圭”(代表王权)，赐其弟姬虞到唐国(今山西省翼城县境内)去当诸侯的事。1962 年新疆昭苏县汉墓

出土的“金箔饰件”(其形状或如葫芦,或似树叶,有圆形、菱形等),是后代剪纸的雏形。到唐代,剪纸艺术已在民间开始流行,并流传到国外。现日本正仓院收藏的两枚唐代《华胜》剪纸,就是唐代至德年间流传到日本的。唐代文人的作品中,对当时流行的剪纸艺术,也有记载和描述。如段成式《酉阳杂俎》载:“立春之日,士大夫之家,剪彩为小幡,或悬于佳人之首,或缀于花下,又剪春蝶、春娥、春胜以戏之。”杜甫的《彭衙竹》诗中有“剪纸招我魂”之句。李远在《彩胜》诗中咏道:“剪彩赠相亲,银钗缀凤真。双双衔绶鸟,两两渡桥人。叶逐金刀出,花随玉指新。愿君千万岁,无岁不逢春。”生动地描绘出唐代女子玉指轻握剪刀,剪出各色花鸟剪纸的形象。

宋代是中国剪纸艺术的繁荣时期。在城市街头,出现剪纸艺人竞相卖艺的盛况,专门经营剪纸花样的店铺也生意红火,宋代妇女曾流行把剪纸花卉插于鬓边的打扮,灯彩上亦用剪纸作装饰。在民间习俗的许多方面,剪纸的应用相当广泛,到元代已出现专门收藏剪纸的收藏家。

剪纸艺术发展到明清时代，已渗入到生活、民俗的各个角落，使门笺、窗花、灯花、喜花、礼花、顶棚花、炕围花、果食花、菜食花、刺绣花样……一应俱全，并达到高峰。各地的剪纸艺术在长期的发展过程中，逐渐形成浓郁的地方色彩。如北京的传统剪纸，多为风俗题材，主要表现岁时节令、婚丧嫁娶以及人生礼仪各种风俗活动。如《赶庙会》、《抬花轿》之类，具有一定的代表性。其技法上，人物形象简洁，脸部以侧影表现，其他部分阴剪阳刻相结合，具有“京味”剪纸的特点。河北蔚县的剪纸以染色窗花为特色，题材多为戏曲人物、民间传说、神话故事以及劳作场面、吉祥图案等。其刻剪技艺或阴为主、阳为辅，或阴阳结合。而河北丰宁的民间剪纸，则以阳为主、阴为辅，以剪为主、刻为辅。无论是阴刻为主或阳剪为主，剪纸的造型由于受纸、剪所限，只能通过镂空而形成黑白对比来刻画对象，用最简练的线和面，创造出富有装饰趣味的形象。所以，中国南北各地和各少数民族的剪纸，都是以夸张和变形为其特色的。

现在，民间剪纸一方面继续为民俗所用，每天有无数不知名的艺人在田间炕头，随时创作各种为生活所用的剪纸；另一方面，剪纸作为一种艺术已转到生产部门，多数成了艺术欣赏品，有些著名剪纸艺人以自己独特的成就走上职业艺术家之路。剪纸艺术已从乡村民间，走进大雅之堂，并且走向世界。1980年，南京艺人武志方作为中国剪纸艺人的代表，应邀赴加拿大进行艺术交流，在那儿，他当众表演剪纸，令无数观众倾倒。1981年中国剪纸艺术展览在扎伊尔开幕也受到了当地观众的极高评价。许多人原以为中国剪纸是机器制造出来的，当他们亲眼目睹中国艺人当众用剪子、刀子刻剪而成的作品，大为惊叹，当即有许多人表示想来中国学习剪纸艺术的愿望。

今天，民间剪纸艺术正在继续点缀和美化我们的美好生活，这朵充溢浓郁乡土风情的艺术之花，必将开得更盛、更艳！

(吕建昌)

滑稽动人的皮影

十年以前，首届中国艺术节——“海河之秋”在天津隆重开幕，艺术节中有一个特殊的项目：《皮影艺术展》，吸引了无数的观众。主办单位天津市艺术博物馆的工作人员将展品布置在“影窗”上，还邀请唐山市皮影剧团的老艺人在展厅旁作皮影戏现场表演。千姿百态的造型，伴以委婉动人的曲调，使观众欣赏到古老而有浓郁民族特色的皮影艺术，沉醉于皮影戏的艺术世界里。

皮影艺术是戏曲形式的一种，又叫“影戏”或“灯影戏”。演出时，以白绸为屏幕(又称“影窗”)，用灯光把皮影照射在影窗上，表演者在幕后操纵皮影(和操纵木偶相似)，并配以音乐和说唱。皮影犹如一种大型剪纸，只是用料以牛、驴或羊皮替代纸，制作工具亦以刻刀雕镂。在造型上它与古代民间剪纸艺术有着相通互渗的关系。宋代以前的影戏是用“素纸雕镂”的，以后为了在演戏时更为牢固，才发展为“彩色装皮为之”。自从使用了皮子以后，影戏便逐渐地改称为皮影戏了。

皮影的制作是先在上皮上勾稿雕镂出各种人物或布景、道具再随类赋彩，装订成可以活动的人马鬼神，

刻技几乎与剪纸相仿。皮影人物分成头(又称“头梢子”)和身段(又称“戳子”)两部分,头部可任插在上身的颈套里,在颈部及两手上都系有用铁丝套上竹棍制成的“签子”。皮影戏的表演题材主要是广泛流行于民间喜闻乐见的故事和传说。用皮剪影(雕镂)的内容除了戏曲人物中各行当的角色之外,还有竹石园林、亭台楼阁、寺庙宫观、山水花卉等等。刻制皮影的艺人大多数是民间画工。他们既能镂刻皮影,还能描绘画稿(粉本),具有相当娴熟的传统白描技巧。

关于皮影的起源,相传有这么一个故事。在西汉武帝时期,齐怀王的母亲王夫人不仅容貌姣好,而且能歌善舞,多才多艺,琴棋书画样样在行。汉武帝十分喜欢她,常与她饮酒作乐。可是好景不长,王夫人患了重病,天下名医都来诊治,但个个都无能为力。汉武帝非常着急,眼见王夫人容颜一天比一天枯瘦,病情一天比一天重笃,但又束手无策。在弥留之际,王夫人断断续续地对汉武帝说,她仙去之后,还会常来与武帝以影相伴,武帝“但可遥望之,不可近视之”。王夫人的去世,使汉武帝悲痛万分,每当夜深入静时,武帝格外思念王夫人。日复一日,思念之心

日益加深，终于到了心情郁闷、饭茶不香的地步。众大臣担心如此下去会损害汉武帝的健康，于是商量决定用重金向天下招募能有办法医治汉武帝心病的人。当时有一位名叫“少翁”的齐国方士，毛遂自荐。据传，少翁已有两百多岁，常年在深山中炼丹，法力很大，能通鬼神。少翁在王夫人原来的卧室内点亮灯烛，床前挂起白色帷帐，并在床前置一案几，备上酒菜。少翁用纸剪出王夫人的形象，用灯烛把剪纸照映在帷帐上，派人向汉武帝禀报，王夫人坐在帐内候之。汉武帝听说王夫人“下凡”，急急赶来，远远望见王夫人侧影，激动得连连自语：“偏何姗姗其来迟？”汉武帝进入屋内还未到床前，只见所有灯烛突然熄灭，黑暗中似有一股青烟向窗外飘去。待武帝令人把灯烛再一一点亮，只见床上空空如也，王夫人已无影无踪。武帝猛然想起王夫人临终前所说的话“但可遥望之，不可近视之”，后悔不已。三天之后，少翁故伎重演，汉武帝这次吸取了教训，只在远处遥望王夫人形影。三更过后，王夫人形影渐渐变淡消失，汉武帝也进入了梦乡。就这样，汉武帝的心情好转起来。他赐给少翁很多钱财，又封他为文成将军……

这仅仅是一个关于皮影艺术创始的传说，带有很大的推测成分，根据不足。专家们认为，皮影艺术确切的兴起时代是在宋代。宋人吴自牧《梦粱录》、孟元老《东京梦华录》、周密《武林旧事》以及高承《事物纪原》等书中都已有关于皮影戏的确切记载。宋代皮影艺术已相当普及，在京城(今开封)已有专门制作和演出皮影的行业，街巷设有供人观看皮影戏的棚子，皮影戏已有正、丑两种人物角色之分，演出的剧目有“三国故事”等。到明清时代，皮影已成为民间喜闻乐见的艺术形式。明代杭州设有专门的皮影戏场，演出的剧目有“霸王别姬”等。相传，明万历年间，河北滦县有位名叫黄素志的秀才，因科举考试不中而无颜回故里，于是就游学至关东沈阳，在那儿设馆教书为业。黄素志擅长绘画，在教书空闲的时候，经常刻纸作影人，用作教学工具，这在当时来说算是很先进了，就好比是我们现在的电化教学了。黄素志的同乡曹振中跟着黄素志学刻影人，后来成为清代北京皮影戏中东城派的创始人。

清代在宫廷王府中都自养戏班，凡有喜寿事，就在府邸中演戏。在戏班中，除了有京剧、昆剧之外，

还有一种皮影戏。清人崇彝《咸道以来朝野杂记》载，皮影戏“以纸糊大方窗为戏台，剧人以皮片剪成，染以各色，以人举之舞，所唱分数种，有滦州调(东城派)，涿州调(西城派)，及弋腔，书夜台内悬灯映影，以火彩幻术诸戏为美，故谓之影戏……”由于统治者对影戏的爱好，上行下效，清代的皮影艺术遍及全国十余个省市，其中以陕西和北京的皮影最为著名。陕西皮影有东、西、南三路之分。东路形制较小，形象豹头深目；西路形体稍大，头脸多通鼻梁；南路人物形象忠奸善恶易分，以设色来区别不同人物的身份、性格和年龄。北京皮影分东城、西城两派，长于线刻，武将如古代壁画中的形象，清中叶以后，出现了生、旦、净、丑脸谱，受京剧影响显著。此外，河北、山西、甘肃、四川等地的皮影都有不同的风格，各地对皮影的称呼亦有差异。河北称皮影叫“滦州影”，陕西叫“影子戏”，河南叫“驴皮影”，广东叫“纸影子”，福建叫“抽皮猴”，四川叫“牛皮娃子”，湖北叫“马虎子”，湖南叫“纸影”……

皮影雕刻技法多为父子相传或师徒递承的方式，在行业里也有一套从实践中总结出来的造型口诀。如

雕刻青衣花旦角色头像：“弯弯眉，线线眼，樱桃小口一点点；圆额头，下巴尖，不要忘记刻耳环。”又如：“眼眉平，属忠诚；圆眼睛，性必凶；线线眼，性情柔；豹子眼，性情暴。”“文人一根钉，武人一张弓。”这些口诀归纳了西北皮影造型的特点。

皮影艺术中的人物形象与传统戏剧脸谱相似，皮影戏中的人物角色也分为：生、旦、净、末、丑、魔怪等等，不同角色，又有不同脸谱程式。如生、旦角色，多用空脸(阳刻)表现，透过灯光给人以眉目清秀、粉面朱唇之感。净角花脸则用满脸(阴刻)表现，只有鼻眼眉须是亮的，整个脸面是暗的。丑角则常是阴阳线刻间用之，灯光照射则鼻尖的白色显露，将丑角滑稽的特点映在屏幕(影窗)上。

中国的皮影艺术不仅在国内广泛流传，而且还传播到国外，十三四世纪时，已传到西亚，以后又传到泰国、缅甸、马来群岛等。十八世纪，来华的传教士把中国皮影介绍到欧洲，使皮影成为一门世界性艺术。有声电影的发明就是借鉴了中国皮影戏的表演手法孕育而成的。在法国、德国、奥地利、美国等国都建有皮影艺术博物馆和研究中心。美国“悦龙”影剧团

，曾用北京皮影演出“白蛇传”、“西厢记”等剧目。法国也曾有类似的活动，很受华侨和外国人士的欢迎。在东南亚诸国，也保存着不少中国皮影艺术作品，陕西著名老艺人李占文的皮影作品被收入日本的民俗(学)博物馆。1979年，联合国儿童福利基金会选中《宝莲灯》等两件陕西皮影作品，参加“世界儿童年”展出。今天，在中国皮影艺术走向世界的同时，皮影戏作为一个较古老的传统剧种，在国内却渐已失传，这不能不令人感到非常惋惜。皮影是中华民族宝贵的艺术遗产，我们应当努力加以继承和发扬光大。

(吕建昌)

能以假乱真的木偶戏

早些年，人们常看到一种扁担木偶戏，表演者是一些流浪艺人，一根扁担两只箱子，挑在肩上穿街走巷，常常吸引了许多小观众，围着看木偶戏。表演时，艺人从箱子里取出布幕往扁担顶上一挂，然后把扁担插在箱子上。一个小戏台就搭好了。艺人躲在幕后

，一边双手操纵木偶表演，一边脚踩着锣鼓点，嘴上还随着表演动作又说又唱，十分有趣、逗人。至于在剧院里看到的木偶艺术剧团的演出，那规模可就大了。在戏台上，应用现代的声光设备和现代表演特技，木偶的面部五官及身躯各关节都会活动。不仅木偶的肤色、服装看上去像真人一样，而且还有特殊的本领，如木偶可以发光、出火、喷烟、流水等等。更令人惊奇的是，在“三打白骨精”木偶戏中，不用任何遮掩物，女妖精在台上会变脸，变服装，由黑衣鬼瞬间变为红衣美女，简直像变魔术一般神奇。

中国的木偶戏是一种古老的表演艺术，源远流长。相传在公元前 200 年，汉高祖刘邦被匈奴冒顿单于率领的大军围困在平城(今山西大同市东北)，双方兵力相差悬殊，刘邦外无援兵，内无粮食，十分危急。城正面是冒顿妻阼氏率领的军队，十分强大。刘邦的谋士陈平访知冒顿单于十分好色，而他的妻子阼氏对此非常忌憚，于是向刘邦献上一计，命人赶做了许多木偶女郎，安上机关，穿上美丽的衣服，在城上翩翩起舞。果然，阼氏一见那么多美女，顿时起了妒心，恐怕攻破城后，冒顿会纳这些美女为小妾而使自

己失宠。于是，马上就引兵退去，刘邦乘机率兵逃出城去。

这个“陈平巧用木偶退敌兵”的故事，出自唐代人手笔。汉代人对此却没有提到过，究竟是陈平创制木偶，还是当时已有木偶戏被陈平所利用，都有待于考证。

关于木偶人的起源，《列子·汤问》中有一段故事：

西周时，周穆王到西部巡视，在返回的途中，有一名叫偃师的艺人，带着一件能歌善舞的木偶人来见周穆王。周穆王颇为惊奇，把木偶人从头到脚都仔细地看了一遍，感到完全像一个真人。偃师揪动木偶下巴，木偶便跟着伴奏唱起歌来，五音俱全不走调。拉起它的手，木偶便应着节奏翩翩起舞，有板有眼舞步不乱。周穆王惊诧不已，与妃子以及宫内侍女们一起看木偶表演，想不到表演结束时，那木偶人还会向穆王左右的妃子使眼色，送秋波。这下穆王发怒了，命人立即把偃师拉出去斩首。偃师怕极了，慌忙把木偶人剖散开来，原来里面尽是用皮革、木头胶漆粘起来的，外面再敷上各种颜色，穿上服饰。穆王仔细

琢磨起来，从木偶体内五脏六腑到筋骨关节和皮毛牙齿头发一一俱全，而样样都是假的。再把木偶装合起来，又像原来的那样了。穆王试着拿掉木偶人的心脏，木偶就不会张口说话了；拿去肝脏，木偶的眼睛就不能看了；再拿掉肾脏，木偶则不会走路了。穆王这才高兴起来，感叹地说：“人真聪明啊，做出来的木偶人不仅能说会唱，还会各种动作，简直就是一个活脱脱的真人啊！”

偃师所造的木偶人，真可谓巧夺天工。但是现代学者考证，《列子·汤问》中这段故事是从佛经《生经》中“傀儡戏”抄来的，因此，不足以说明西周时已有木偶人。但是从古代文献记载和实物看，汉代已有木偶人则是可以肯定的。1978年，山东省莱西县的一座西汉古墓中，出土了一件木偶，高193厘米，全身是以十三根木条雕成的一副活动骨架，各构件间有关节，腹、腿部构件上钻有许多小孔，骨架灵活，可坐、可立、可跪，如安上机械，可以“踊跃”。这是中国目前所见最早的木偶，也是世界上已被发现的最古老的木偶。

一般认为，中国木偶艺术的起源约在春秋时代，最初是由一种设有机关、可以踊跳的木偶演变而来，木偶戏起初只是一种用于丧葬祭祀的丧乐，是娱鬼的。到汉代末期，才用于祝颂喜庆嘉会，演变为娱人的艺术。木偶戏古时称“傀儡戏”，傀儡二字原写作“魁橧”，从“木”偏旁来推测，可能最初是取其以木刻制成之意，而以后“魁橧”改成了“傀儡”，两字皆从“人”旁，可能就是取其摹仿真人演出歌舞之意。到唐宋时代，中国木偶戏盛况空前，并且还流传到日本等国。明清以后更为普及，全国各地都有，成为流传广泛的民间艺术。木偶艺人也层出不穷，现代著名的木偶雕刻艺人江加走，曾创作了二百八十多种各具不同性格特征、表情丰富、嘴眼都能活动的木偶头，他的作品为不少外国收藏家所喜爱。

1988年中秋佳节，在中国古城泉州举办“国际木偶节”，世界各种传统木偶汇聚一城，盛况空前。各国木偶艺术家们无不为中国木偶独特的艺术魅力所倾倒。中国的木偶艺术如今已不只是中华民族的一枝艺术奇葩，而且已成为世界艺术中的瑰宝。

(吕建昌)

久负盛名的杨柳青年画

年画本是民间百姓欢庆新春佳节的绘画艺术。若溯其渊源，汉代称之为桃符可张贴在门墙上，唐宋以来的雕版、木刻画已很盛行，题材诸如赵飞燕、王昭君美女像，还有关羽等义士像，明清时发展迅速。

杨柳青就是我国最著名的年画产地之一。

杨柳青位于天津西部，其地名极富诗意，景色优美，有小苏杭之誉。它处于大运河与大清河的交汇处，明代称为古柳口。这里的年画相传始于万历年间，最早的作坊为戴廉增、齐健隆两家画店。他们皆为画工出身。清乾隆年间，随着国内政治、经济稳定，这两家开设了许多分号，特别是戴廉增店，远及绥远和北京，继而扩展到南乡的东丰台和炒米店地区，在杨柳青本镇，又增设丰廉增、廉增利、美丽、天成等分号。其影响之远，生意兴隆可见一斑。

此外，杨柳青地区还有各大画铺，迄今可以知晓的是惠隆、爱竹斋、万顺恒、盛兴、增顺等号，共十二家，每家作坊有十几个刷年画的案子，单戴廉增一

家每年印制年画一百万张，行销各省、县，在当时的情况下，足以惊人。杨柳青真正成了绘画之村，参加绘刻工作的男女成员极多，有诗句赞美道：“家家都会点染，户户全善丹青。”



这样，画店之间就形成了商业竞争，为追求利润，他们不惜重金聘请专业画家和刻版能手，这些作者称之为“画师”，据统计，直至光绪年间，名画师如张俊庭、王润柏、周子贞、戴立山、张祖三、张耀林、王本意、陈玉舫、赵景贵、韩竹樵、成三榭、王葆真、徐荣轩、阎玉桐、杨续、韩月波、王绍田、徐少轩、徐思汉等人，其中高桐轩声名最著。

高桐轩(公元 1835 年—1906 年)，名荫章，字以行，河北杨柳青本镇人，自幼嗜画，擅于为人写真，三十二岁时，被征入清廷如意馆，为慈禧太后画像。他画像，焦达安补景。由于高桐轩是位较有文化修养的画师，因此在画艺中也吸取了文人画的长处，为其他画师所不及。六十岁以后，高桐轩回原籍集中致力于年画创作，开设雪鸿山馆画室，他善诗词，有文人画之雅，又具画工之精，独见风韵，流传迄今的佳作如《踏雪寻梅》、《庆赏元宵》、《春风得意》、《瑞雪丰年》、《文姬归汉》、《三顾茅庐》等幅。

杨柳青年画在制作工艺上采用线刻单色印版，然后经人工刷色而成，造型生动真实，线条工细挺健，

设色鲜艳雅致，很适合百姓大众的审美观，其中的词句多为吉庆内容，或是民间传说故事。早期的仕女、娃娃画，多摹写宋代画院苏汉臣等人的本子，皆体态丰腴，天真活泼，美丽又可爱。花卉画洁净如玉，也似画院风格，以红黄等较鲜明的色调为主。

清乾隆以后，逐渐表现真实生活中的妇女儿童形象，开始打破宋代的旧式，描绘当时的装束与发型，画理想中的美女是：“鼻如胆，瓜子脸，樱桃小口蚂蚱眼；慢步走，勿彥手，要笑千万莫张口。”画娃娃样其诀“要肥胖”。同时，年画中也吸取了明代以来著名画家陈洪绶、萧云从的人物造型风格。又由于杨柳青靠近北京，也受到清代宫廷画风的影响，如冷枚等人的版画风格。嘉庆、道光时，画面上的人物越来越多，并以民间戏剧、小说为题材，如《白蛇传》人物故事，为广大大众喜闻乐见。

到了晚清，杨柳青年画发展中更注重画面的对称和平衡感，色彩鲜艳和谐，又增加了山水、亭台、室内用具等补景方法，从而更丰富了画面。

这时，上海画家钱慧安到杨柳青，对年画作了进一步改进。他是最后一个具有影响性的画家。钱慧安

(公元 1833 年—1911 年) 字吉生，擅长人物仕女画，他对年画中的戏剧题材画贡献最大，线描也比以前更富于变化，可惜面相流于公式化。他的画也多表现民间美好的祝愿，常见的如《麻姑献寿图》。

随着外来经济影响，年画中也时有表现，《唐山图》中有西方式的矿区、工厂、轮船。

西方资本对民族手工业的竞争和威胁，直接影响到杨柳青年画的生产，石印画的传入具有极大的冲击性，年画不得不降低成本，走上了粗制滥造的衰落道路。

所幸的是，杨柳青年画至今尚保存其特有的风格，我们期望它能在以后的岁月里得到振兴和进一步的发展。

(周宓)

独具特色的桃花坞年画

苏州在明代中叶曾是全国商业及文化最发达的繁华地区。这里人才荟萃，如著名的画家沈周、文徵

明、唐寅、仇英，书法家祝允明、王宠，文士徐桢卿、吴宽等人，形成了极好的文化氛围。

桃花坞在苏州城的北面。这里曾是大画家唐寅(字伯虎)的居处。据悉，唐寅本来住在阊门内的吴趋坊，他嫌那里喧闹，早想另僻一地。三十六岁时，他偶尔来到城北桃花坞漫步，见宋代枢密章桢的旧别墅，虽墙垣坍塌，但坡石、池沼景色依然完好，幽静而饶有雅趣。于是，唐寅亲自规划，经营一年余，建成了理想的居住地“桃花庵”。其中有茅屋数间，池里放养鱼苗，生长莲荷，庭前牡丹绿树，特别多的是桃花，约占半亩多地。每逢春暖花开，美景赏心悦目，唐寅便邀请好友如沈周、祝允明、文徵明等人相聚，饮酒赋诗，研墨作画，真是好不自在。

也许是与这位大画家有缘，桃花坞地区的年画自明代后期就有印行，我们现在能够知晓的较早的作坊有张星聚、张文聚画店。到了清代乾隆年间，社会生活日渐稳定，南方经济更为发展，年画业也有了新的起色，其作坊除桃花坞本地外，遍及山塘、虎丘、冯桥一带，行销东南各省。画店为招揽生意，往往重金

聘请画师，这些擅于绘画、镌刻木版的作者被称为“能手”。

但桃花坞的作者迄今多已佚名，可知晓者，乾隆时代有丁应宗、刘德、蔡卫源；道光时有李醉鞠、金春顺；光绪年间，上海点石斋画报作者吴友如，也曾为桃花坞年画创稿。

吴友如，名嘉猷，江苏元和(吴县)人，自幼学习绘画，擅长人物、肖像，曾入京为清宫廷作画。光绪十年，上海创办《点石斋画报》，多以时事、市民生活为题材，吴友如主绘其事，以后他又自创《飞影阁画报》，他曾采用西画中的透视法，为苏州桃花坞年画创稿，影响较广，为民众喜闻乐见。今天能见到的上海《豫园宴集图》即为其一例，表现了上海老城区的热闹场面，是典型的亲切的市民生活写照。

在制作工艺上，桃花坞年画与北方杨柳青等地的年画有极大的区别，它得益于江南地区木刻雕版印刷，尽管经过刀刻制版，但表现出人物的线条感更接近绘画，具有很强的吸引力。再则，明代中叶以后，西方耶稣会传教士入华，将西洋油画和铜版画的技艺也带了进来，对桃花坞年画产生了直接的影响，时有

“仿泰西笔法”的年画兴起，就是利用西方的透视法表现自然景物和阴影面的安排，这些都是原中国画所未曾有的，如《苏州阊门图》、《姑苏万年桥图》、《三百六十行》等作品，并题诗句，直接描绘了当时的工商业和市民生活中热热闹闹的繁华景象，给人以亲切感。

至于用色，往往采用套印的方法，最初运用时，虽有六七种色彩，但缺乏浓淡深浅之感，显得呆板。到了乾隆年代，有晕染、渲染套印的方法，产生的年画色调柔和匀称，具有更多的美感。

鸦片战争以后，西方资本主义经济市场日益扩张，洋货不断涌入我国，西方的石印画也大量传入中国，而且价格低廉。西方的颜料，如“洋红”、“洋绿”，甚至洋纸(油光纸)都比本国产品便宜得多，迫使桃花坞年画降低成本、粗制滥造。又因太平天国运动主要集中于南方各省，苏州又是它后期的中心，清政府严酷镇压，对南方经济、文化多有破坏，年画业也受到冲击，较先前更为衰弱。

(周宓)

阵阵凉风话扇子

扇子是人们的日常生活用品，也是装饰把玩之物。在江南农村，每当夏天晚饭之后，星月当空，由于屋内闷热，人们都在院子里纳凉，拿着芭蕉扇或蒲葵扇，招风取凉，驱赶虫蚊。左邻右舍，谈天说地，东拉西扯，谈山海经，讲演故事，小孩们聚精会神地听大人讲述，津津有味，一片欢乐恬静的气氛。

有时人们在芭蕉扇或蒲葵扇上，用毛笔写上几个字，或画上几朵花，在烟火上烤一下，然后用湿布把墨汁揩去，留下的字画就永远褪不掉了。扇上的字大多是通俗易懂的打油诗，如：“扇子扇凉风，扇夏不扇冬，有人向我借，要过八月中。”最后题上主人的名字。短短二十多个字，说明了扇子的用途、使用的季节、扇子的主人。

上海有数百万人口，以前广大劳动人民，烧水煮饭，家家都用煤球炉，生炉子时，常用旧的蒲葵扇来扇风点火。

济公活佛，是中国民间流传千百年的传奇人物，他济困解难，助人为乐，专打人间不平的事迹，可谓

家喻户晓。他的形象是破衣烂衫，头戴僧帽，赤脚无鞋，手拿一把破蒲扇，摇摇晃晃，疯疯颠颠，但又惹人喜爱。

蒲葵扇和芭蕉扇，价廉物美，到处都有，千百年来，是中国人民使用最多的一种扇子。

扇子的使用，源远流长，可以追溯到原始社会的虞舜时代。根据晋代人崔豹撰《古今注》记载：“舜广开视听，求贤人自辅，作五明箴(s h à)，此箴之始也。”明代罗欣撰《物原》记载：“舜始造扇。”这些记载说明，在舜帝时代已经有扇子了。

古代，扇子称箴，字从“竹”，说明扇子最初是由竹制成的。西汉《淮南子·精神训》记载：“知冬日之箴，夏日之裘，无用于已”，说明“箴”是夏日取凉的工具。

我国著名的文学家、文物考古学家沈从文撰《扇子史话》：“出于招风取凉，驱赶虫蚊，掸拂灰尘，引火加热，种种需要，人们发明了扇子。”对扇子的用途作了全面介绍。

四川成都百花潭出土的战国时代金银错铜壶上刻有一幅图，描绘主人正在饮酒，一个奴隶手执长柄扇

， 在一边替主人扇风取凉 。 这是目前所见的较早的扇子形象。

在商周时代，出现了用于装饰性的“羽扇”。商代，“章服多用翟扇”。翟(dí，音敌)是一种长尾的雄鸡，雄者羽色艳丽，尾羽特长，用它制成君、臣官服上的饰物，称为“翟扇”。周代，有长柄羽扇，如周王、王后所乘的车辆都饰有雉羽扇，直到唐代开元年间，才改用孔雀羽制作。古代帝后出巡时，仪仗队手执羽扇跟随帝后之后，用来遮阳、翳(yì，音缢)尘，更显示主人威严肃穆之仪容。

从战国晚期到汉代，通行一种半规形的竹扇，称作便面。它是用细竹篾编织制成。上至帝王，下至奴仆、灶户，都使用便面。

“麈(zhǔ，音主)尾”，别称毛扇，约始于汉末。魏晋南北朝时期，通行“麈尾”、“麈尾扇”、“比翼扇”。麈是鹿类动物，古人用其尾毛做成拂尘，称“麈尾”，因其形状如扇，故有“毛扇”之称。麈尾扇到明代，已趋向没落。

汉代，丝织业发展。西汉班婕妤《怨歌行》云：“新裂齐纨素，皎洁如霜雪。”纨扇用洁白的丝

织细绢制作，故称“纨扇”，又称“绢扇”。又因“裁为合欢扇，团团如明月”，所以又称“团扇”。纨扇最初出自宫中，为宫廷使用，所以又称“宫扇”。宋元时代，纨扇作为主流大为发展，发展成长方形、椭圆形、多角形、曲线形、海棠式等形式。扇面用料虽然仍以纨素为主，但绫、罗、纱、锦等丝织物也都用来绷制团扇。宋代出现了用纸糊竹丝扇，称之为纸团扇。近代，苏州生产的纸团扇，扇面用五彩胶印的道林纸糊成。画上山水风景，人物仕女，花鸟虫鱼，特别是人物故事画更受人喜爱。一面印有广告，价格特廉，买一把扇子，相当于吃一根棒冰的代价。如果稍加爱惜，用一个夏天也不会破损。由于扇轻，风大，儿童们很喜欢用。在二三十年前，上海各戏院、剧场、电影院等，盛夏季节，每个座位上放这种纸团扇，供观众扇风取凉之用，散场时仍放回原座。有的采取观众进场时发给，散场时服务员在门口收回。

折扇，大约出现于宋代。因为可以折叠，又叫折叠扇。折扇的扇骨可以敞开成弧形，它的一头聚在一起，所以又称聚头扇。在明代永乐皇帝的推崇下，很

快流传于全国各地。到嘉靖年间，逐渐形成各自特色的苏(州)扇、杭(州)扇、宁(南京)扇、川扇、岳(州)扇等地方流派。

苏扇、杭扇是扇中之魁，有“苏杭雅扇”之称。苏州折扇以白纸扇为主。白纸扇分扇骨与扇面两大部分。扇骨以竹子为主，工艺考究，具有细腻、雅致的特色。



杭扇，与杭产丝绸、龙井茶叶并称“杭州三绝”。杭扇有象牙扇、白骨扇、黑纸扇、白纸扇、宫团扇、羽毛扇等，其中以黑纸扇最为著名。黑纸扇的扇面用柿汁(又称柿漆)糊成，特别柔韧，色泽乌亮，雨淋不渗，日晒不裂，有“一把扇子半把伞”之称。

我国妇女在古代都喜欢使用团扇或羽扇。自折扇问世后，也有使用折扇的，但青年妇女仍喜欢使用团扇。到近代檀香扇应运而生，它是用檀香木为原料而制成的，在扇子的结构和形制上，力求华丽、小巧、精致、富有情趣。檀香扇芬芳宜人，一扇在手，香溢四座。盛暑季节，檀香扇散发的香风，还能清心醒神，不但实用，还可美化生活。

羽毛扇简称羽扇，在魏晋时代，已是江南地区名产，经过历代流传、改革，花色日新，久销不衰。主要产区有浙江湖州，以白鹅羽扇最为著名。质地洁白，毛柔绒软，光泽自然，用来扇风，轻灵舒适。江苏高淳羽扇，用各种野禽羽毛和家鹅毛为原料制作，曾多次被选为贡品，进入朝廷，有“贡扇”之称。1913年参加巴拿马国际博览会，于是名扬海内外。

历史上有关扇子的遗闻轶事不少。苏轼在杭州做官，有人状告某人欠绫绢钱两万不还。苏轼问某人何故借钱不还？被告说：“小人专做扇子，今春生意不好，并非故意抵赖。”苏轼听之有理，有心帮助解决困难。于是叫他拿来20把扇子，在扇子上题诗作

画，画好后，叫他到市上去卖。那人刚出衙门，人们争相购买，扇价升到每把一千钱，立即卖光，得钱两万，刚好抵债。这故事对杭扇的出名影响很大。

自从扇子问世以来，一直发挥着实用性和艺术性的两种功能。古往今来，人们在扇子上创作过许多诗文书法和绘画雕刻。历代文人、画家，都喜欢在扇上绘画、题诗，为后人留下了许多艺术珍品，也有许多人喜欢收藏历代的扇子，特别是书画名扇，宋代以前的扇子已经很难见到了。流传下来的宋元时代的扇子，以团扇居多，明清以来，团扇画和折扇画，存世较多，而且藏品丰富。

折扇扇面画，始于明朝永乐年间，但是只在宫廷画院中流行，所以存世的扇面书画极少。明代谢缙的《汀树钩船图》是现存明代扇面画最早的一幅，现藏于上海博物馆。

明代成化年间以后，“名人挥洒翰墨”兴起，出现很多著名书画家，如沈周、文徵明、唐伯虎、仇英等“吴门画派”的四大家，他们都在扇面上题诗作画。

清代留下的扇面画更多，如八大山人、石涛、任伯年、恽寿平、吴昌硕等等，可谓人才辈出，流派甚多。

扇面画是我国绘画艺术的一个重要组成部分，扇子一旦与文人结合，与名人联系在一起，就会身价百倍，成为艺术珍品，受到人们的珍视。

(蔡继福)

古典家具精粹——屏风

远古时代，我们的祖先室内装饰是极其简洁的，往往屋宇空旷，四壁荡然。随着时代的变迁、文化的发展，人们的审美观念也发生了变化，渐渐地就产生了具有分割作用的家具——屏风。

屏风之始，却非常人可以具备，最初称为“扆(y)”、“斧扆”或“黼依”，西周时专设于天子座后，以木为框，表层糊以绛帛，画上斧钺，这是周王最高权力的象征。所以《礼记》中说“天子当扆而立”，周王在冬祭时，背后设皇邸，也就是屏风。我们目前能知晓的最早的屏风可见《三礼图》中的斧扆。

以后经历了很长一段时间，屏风遍及民间，走入千家万户，成为室内的主要器具之一。

屏风于室内常置于较显著的位置，或于大厅之中，或于床围之后，既可装饰，又可避寒。古来奢华之屏风不可胜计，如琉璃、云母、水晶等制作，镶嵌如珫琅、象牙、玉石、金银、翡翠，但大多皆以木质为框架，蒙以绢帛。

古人对屏风情有独钟，五代温庭筠的一首思妇词《菩萨蛮》有这么几句：“小山重叠金明灭，鬓云欲渡香腮雪，懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。”其中的第一句就是描写绘有重重山峦的屏风，这种山水画屏风在唐以后很盛行，敦煌壁画中就有所展现，稍后的南唐名画卷《韩熙载夜宴图》也曾绘有。

在屏风上作画早已存在，据悉三国东吴的曹弗兴就善画屏风，后世多作帝王将相，或烈女节妇。唐太宗也将治国之道书于屏风之上。

屏风画法，甚至于流传东瀛，日本近代的风俗版画“浮世绘”很多就是画在屏风上的，主要描绘当时的妇女形象，也有以男性人物或花卉入画的，这一艺

术对于西方近代绘画，特别是后期印象派画产生了极大的影响，但溯其渊源，却是在中国。

然而，古人于室内也有陈设素屏的，汉魏以来此风不减，大诗人白居易曾有《素屏谣》，谓：“当世岂无李阳冰篆文，张旭之笔迹，边鸾之花鸟，张藻之松石，吾不令加一点一画于其上，欲尔保真而全白。”可见诗人另有所好，与王侯之家珠光宝气屏风相比，别具韵味。

屏风的形式多样，有立式屏风、折叠式屏风，发展到后来，尚有较小巧的插屏，纯粹作为摆饰。

总体上讲，屏风于室内有御寒、分隔、协调等作用，它给人以整体的和谐美，是其他家具难以比拟的。数十年来，中国的民居发生了巨大的变更，人们的生活空间日趋狭窄，很难以美化二字来形容，又由于受西方生活方式的影响，屏风就逐渐消失了，可以说近乎绝迹，至为可叹。近年来，中国古典家具的美感渐为海内外人士重新认识，相信在以后的岁月里，屏风也会进入千家万户，给人以美的享受。

(周宓)

中秋时令玩具——兔儿爷

中国民间的一些传统节日，往往都有一些相应的民间艺术品点缀，如正月十五元宵节的花灯、五月初五端午节的布老虎、八月十五中秋节的兔儿爷等等。这些民间艺术品为节日增添气氛，一直伴随着节日而存在。但是，也有的则已销声匿迹，或失而复现，如兔儿爷就是其中一例。

在本世纪五十年代以前的北京，人们几乎没有不知道兔儿爷的。每年中秋节来临，泥质彩塑、兔首人身的兔儿爷大量上市。千姿百态的兔儿爷，在天津和山东济南一带，中秋佳节也流行，并且热闹非凡。

关于兔儿爷的产生，民间曾流传着这样一个故事：

相传在很久以前，山东半岛及其以北一带，孩子得疮疖毛病的特别多。月球上有能治这病的药饼，但月奶奶不肯轻易给人间。民间有位叫任汉的郎中，眼看着不少孩子被这种病折磨得痛苦地死去，发誓一定要弄到药饼。有一天，他到苏州寒山寺敬香，虔诚的态度感动了庙里的老和尚，和尚告诉他，八月十五的晚上，月奶奶庆寿，那时可去广寒宫向玉兔要药饼。

到了八月十五，月儿像大银盘一般高高挂在天空，任汉踏上彩云，飞向月球，悄悄地混进广寒宫，找到了正在不停捣药的玉兔。任汉告诉玉兔他来月宫的目的。玉兔十分同情孩子们的病痛，就把捣好的药饼给了任汉。任汉向玉兔致谢后告辞了。不料，这时广寒宫门外浓云密布，任汉只找到一个碗口大的云彩眼，身子怎么也钻不出去。眼看月奶奶的庆寿活动就要结束，如果此事被月奶奶知道了，不但药饼要被收回，就连玉兔也要受罚。为了搭救任汉，玉兔急中生智，自己一头撞死在宫墙边，让仙女扒下它的皮，披在任汉身上。任汉装扮成玉兔，终于钻出了云彩眼。任汉回来后，立即按照玉兔的吩咐，把药饼投放在甘泉河中，凡生疮疖的孩子喝了泉水，全都痊愈了。人们感激玉兔的大恩大德，尊玉兔为“兔儿爷”，用泥把它塑造出来，每逢八月十五，就供奉在家中，相信兔儿爷是孩子们的保护神，会保佑孩子平安无事、健康成长。

在中国，玉兔居于月中的美丽神话，早在汉代以前已出现，晋代以后，在民间广为流传，唐宋时代，月中有玉兔的神话已家喻户晓。唐宋文人的诗文

中，已常有用兔代表月亮的。专家们认为，兔儿爷可能源于民间对月神的崇拜和与月亮有关的神话传说。旧俗中秋节民间要举行祭月活动，旧俗有“男不祭月，女不祭灶”，因而祭月是妇女的事。因孩子们都由妇女照管，所以后来也渐渐地出现了儿童拜月的风气。兔儿爷正是儿童祭月的“月神”象征物。

最早的兔儿爷大约出现于明代，明末纪坤的《花王阁剩稿》中，已记载孩子拜兔儿爷的事：“京师中秋节多以泥抟兔形，衣冠踞坐如人状，儿女礼而拜之。”兔儿爷在清代已很流行，清人笔记小说中记载，中秋前夕的北京，城坊街巷多设兔儿爷货摊，花色品种极多，大的高达1米，小的不足3厘米高，兔首人身，衣冠具备。小的兔儿爷多手执药杵，表现捣药玉兔；大的则多披甲戴盔，衣着红袍，手持长矛，骑在虎背上，或骑鹿、骑麒麟的，还有背上插着令旗的，各式各样都有。以后，还出现了可活动、会发声的兔儿爷。如“刮打嘴兔儿爷”，胎体中空，嘴唇系线自体腔中引出，下扯其线，兔唇乱捣，哒哒有声；又如“活臂兔儿爷”，下扯其线，双臂高举，作捣

药状。但此类的兔儿爷，已失去“月神”身份，完全演变为民间儿童玩具了。

兔儿爷自明代起一直延续到本世纪五十年代末才消失。八十年代起，北京又开始恢复生产制作。今天的兔儿爷，继续发挥着美化人们生活、点缀节日气氛的作用，但其内涵意义与古代已大不相同了。

(吕建昌)

五色斑斓的民间灯彩

灯彩，民间称“花灯”，它既是一种照明器具，又是传统节日的装饰欣赏之物，每逢节日或婚寿喜庆之时，人们都要张灯结彩，以示庆贺。

民间灯彩最初是由皇宫灯彩发展而来。皇宫中使用的灯彩，称之为宫灯，而宫灯起源于元宵节张灯。相传在西汉初年(公元前180年)，汉文帝在大将周勃等人的帮助下，平定了吕氏家族争夺帝位的叛乱，平定之日正是正月十五，因此，以后每年到这天夜晚，汉文帝都要在宫里张灯结彩，以示庆贺。古时正月又称“元月”，古语中夜又称为“宵”，因此汉文

帝把正月十五这一天定为“元宵节”。以后每逢元宵，宫内必定张灯结彩地庆贺。

宫灯虽然是宫中用以照明和观赏的彩灯，但制灯的艺人都来自民间。因此在宫灯盛行的同时，灯彩也传入了民间。到南北朝时，元宵节张灯已在民间广为流行并成为习俗。到宋代民间制灯彩和灯节观灯活动则达到了高潮。

说起宋代元宵灯节，有个有趣的故事。中国古代有一种“避讳”的习俗，即人们对帝王、圣贤或尊者和长辈不能直呼其名，书写时或用同音字、同义字代替，或以缺笔、不写来避讳。宋代有一个叫田登的人，做了州官，规定本州的官员和百姓一律不许言“登”，凡有触犯者，不管是有意还是无意的，一律遭受鞭打的处罚。于是全州上下，为了避“官讳”，都改称“灯”为“火”。因“登”与“灯”谐音，百姓不许说“灯”，“点灯”只能说成“点火”（以缺右笔“丁”的“火”来替代）。一年一度的元宵节来临了，州府照惯例要发出布告，庆贺节日，放假三天。于是，小吏张榜告示于民，告示上这样写着：“本州依例放火三日”。于是，后人常用“只许州官放火，

不许百姓点灯”来讽刺统治者可以为非作歹，而百姓的正当权利却受到种种的限制。

宋代已有专门为民间灯彩的贸易提供场所的“灯市”。当时在灯市上展出的灯彩品种以苏州、福州、安徽新安等地所产的最为著名。进贡朝廷的灯彩有无骨灯、魃灯、珠子灯、羊皮灯、罗帛灯、绢灯、竹丝灯和走马灯等。走马灯最初出现于唐代，又叫影灯、燃气灯。《武林旧事》记载，走马灯“有五色蜡纸，菩提叶，若沙戏影灯，马骑人物，旋转如飞。”走马灯的构造是在一个立轴的上部横装一个叶轮，叶轮的下边有烛座，立轴的中部横装几根细铁丝，每根铁丝外粘贴纸剪的人马。当蜡烛燃烧时，产生的热气上腾，便推动叶轮旋转，人马随着叶轮和立轴旋转使其影子投射到纸糊的灯壁上，成为灯画。灯内所映现的人物故事，走马似的循环反复出现，颇为生动有趣。走马灯是利用空气对流(空气受热后上升，冷空气下沉)的原理，来推动轴连带纸剪的人马转动，这是古代中国人民的一项重要发明，这种空气对流原理是现代燃气涡轮机的萌芽。英国著名科技史专家李约瑟

认为：“在欧洲，到公元 1550 年左右才出现类似于中国走马灯的装置。”

明清两代，民间灯彩更是五彩缤纷。明太祖朱元璋建都南京，为庆贺元宵节，曾在秦淮河上燃放水灯万只，一时蔚为壮观。永乐年间，明王朝迁都北京后，在东华门辟二里长的灯市，每年元宵前后，花灯焰光通宵照耀，鼓乐杂耍喧闹达旦。清代的北京，每逢灯节，便“内廷筵宴，放烟火，市肆张灯”，江南的扬州、苏州、南京、浙江杭州、硖石、福建泉州、广东佛山和四川成都等地的灯彩也很著名。



灯彩伴着许多民间风俗、民间艺术，共同生活在民间。如陕西西安，每逢元宵，都有“社火”表演。狮舞、龙舞等和着鼓乐，伴着满街灯彩，气氛相当热烈。在胶东一带，元宵节有做蒸面灯习俗，家家用各种面食制作动物形或生肖形面灯。在江苏等地则

流行放河灯。每年农历七月三十晚，百姓用各色彩纸做成精巧玲珑的船形灯，到河中漂浮，随波逐流，五光十色，十分壮观。在我国南方从新春佳节到元宵灯节，以及各种盛大节日，都有舞“龙灯”习俗。建国以来全国各地的民间灯彩艺术，在继承传统的基础上又有了很大发展。如北京灯彩的品种主要有宫灯、纱灯和道具灯等。宫灯是用紫檀、红木、花梨木等贵重木材作为框架，再镶上玻璃、纱绢而成的。纱灯是用竹篾条糊扎成椭圆形，然后裱上纱绢而成。北京的宫灯和纱灯曾在1915年巴拿马万国博览会上获得金牌奖。北京天安门城楼上悬挂的八盏大红纱灯，每盏直径2.5米，是我国目前最大的纱灯。苏州的灯彩大多以亭台楼阁为造型主体，灯内配上画法工细的人物、山水、花卉、鸟兽等彩色画面，颇有江南水乡的民间风格。1980年，苏州制灯老艺人吴仁昌、吕泉福制作的大型电动龙船灯，参加全国工艺美术展引起全国轰动。南京的灯彩有狮子灯、鲤鱼灯、兔子灯、蛤蟆灯、荷花灯等，大者一人多高，小的仅同蜜蜂一般大小。上海灯彩以立体动物灯为特色。福建泉州的莲花灯、钱鼓灯、萝卜灯、白菜灯，厦门的走马

灯，漳州的鳄鱼灯，福州的橘灯、西瓜灯等，都以其独特的地方风格而名扬天下。广东佛山的许多花灯原料都是来源于农副产品或手工业的废品原料，经花灯艺人之手变得玲珑剔透、精美雅致、趣味横生的鱼鳞灯、芝麻灯、灯芯灯、稻秆灯、谷壳灯、刨紫灯、瓜仁灯等。1978年，佛山灯彩在法国展出，被誉为“灯中明珠”。1986年，一座高7米、宽2.5米的佛山秋色大彩灯在香港太古城游乐场展出，被誉为灯彩艺术的“世界之最”。浙江硖石的灯彩以扎糊狮虎豹象等大型走兽为主，后来又发展出大型亭台楼阁、宝塔等古建筑模型，及龙舟、采莲船等品种。硖石灯彩以针刺花灯最为著名。各种花灯外层裱糊4层宣纸，用绣花针刺出各种美丽画面和图案，透过针孔，映现出山水、花卉、人物，绰约多姿，华丽夺目，具有独特的魅力。1955年，周恩来总理曾将一对硖石花篮灯作为国家级礼品赠送给斯里兰卡贵宾，受到对方高度赞扬。在北方还有一种特殊的灯彩——冰灯。冰灯最初出现于清代，如今已发展到把天然冰雪与现代灯光声色巧妙结合起来。每年一度的冰灯游园会，通过雕刻、塑型、建筑和造景，使园内到处

冰砌玉镂，珠围翠绕，光色掩映，成为神话般的水晶世界。

今天，灯彩这一古老的民间艺术，正在焕发着新的活力。灯彩中传统的油烛光源逐渐为形形色色的现代光源所取代。如每年一度的成都灯会，出现了太阳灯、激光灯、光电转化灯、微波传输灯等新型彩灯。1986年北京海淀区的元宵灯会，新型灯彩更是大放异彩，有可以用特殊画面测试每个人心理的“心理测试灯”；有一次可载八个人在空中飞行的热气球灯；有运用声控技术装备的喷泉灯，还有定点发射的通讯卫星灯……现代科技和古老的民间艺术相结合，把人们带到了幻想与现实交融的审美世界。民间灯彩——这一光与彩结合的艺术，明天将会更加辉煌灿烂。

(吕建昌)

爆竹声声赛春雷

爆竹，又称为“炮仗”、“爆仗”，它的历史非常悠久。直到今天在许多喜庆场合比如结婚、过节、

店铺开张等也都要用爆竹来热闹热闹，尤其是过春节的时候。春节是汉族民间传统节日中最盛大、最隆重的节日，每当除夕夜爆竹声声如雷，此起彼伏。

最早的爆竹与我们今天所见的很不相同，只是将竹子放入火中焚烧，因为会发出噼里啪啦的响声，所以得名爆竹。相传上古的时候，山里有一种凶恶的怪兽叫“年”，每隔365天的晚上，“年”就会出来伤害人畜、毁坏田园，人们一直都没有办法对付它。有一次，“年”来到一家门口，恰巧这家人家点了一大堆竹子取暖，正在这时，一个小孩不小心把铜盆碰到地上，“哐当”一声响把“年”吓了一跳，接着燃烧着的竹子又“啪啦”地爆响，“年”听到响声、看到火光吓得赶紧逃跑了。从此，人们每逢“年”要来的时候就燃放爆竹来驱邪消灾，这种习俗一直被保留到今天，只是燃放的爆竹与以前大不相同了。

现代意义上的爆竹始于宋代，它的产生得益于火药的发明。火药是中国古代的四大发明之一，是由硝石、硫磺、木炭组成的混合物，硝石和硫磺在中医里都可作药，因此火药的最初意义就是指“发火的药”。中国古代火药的发明源于古代的炼丹术，据目前已

经有的资料看有年代可考的原始火药的配方应是唐宪宗元和三年(公元 808 年)，炼丹家清虚子在《太上圣祖金丹秘诀》中所记载的“伏火矾法”。在火药被运用到爆竹制作的最初是将火药装在竹筒内。直到南宋时改用多层纸张卷紧成筒状，装填火药，接上药线(即点燃时用的引信)，需要时点燃药线引起火药爆炸发出声响。

明、清两代爆竹更为流行，是新年之际不可或缺的东西，无论贫富贵贱都爱燃放，在清人李光庭《乡言解颐》中记录了当时的一首乡谚：“糖瓜祭灶，新年来到，闺女要花，小儿要爆。”除了新年以外，在迎神、祭祀等隆重热烈的场合中也少不了爆竹。此时，爆竹的品种也不断地增加，相当丰富，最为普遍的是“单响”、“双响”和“鞭”三大类。

“单响”爆竹俗称“麻雷子”；“双响”爆竹俗称“二替脚”，其纸筒内分两层安放火药，下层火药的作用是将爆竹送上天空，上层火药凌空爆响，在“双响”爆竹的基础上又发展出了“多响”爆竹。“鞭”是将许多小型的爆竹用药线串在一起，引燃后响声不绝。鞭炮的名目很多，有用牛皮纸密裹的，

爆响时声音清脆响亮如钢铁的“钢鞭”；多至万头、不绝于耳的“霸王鞭”；在一挂鞭中定点加入“麻雷子”，燃放时可以出现响声节奏的“节鞭”；燃放后彩纸飞舞的“花鞭”，以及粉红色的“遍地桃花”、淡黄色的“落英缤纷”、金黄色的“洒金鞭”等等。

在明清时期各地都有爆竹制作，其中有几个地方制作的名气最响。

江西芦溪的爆竹制作始于明代，据当地县志记载芦溪附近的萍乡市在宋代就已生产爆竹了。芦溪爆竹品种多质量好，大小规格均有，其中“吨边”是世界上体积最小的爆竹，制作精细，响声悦耳。

河北王口爆竹，始于明朝隆庆年间(公元1566年——1572年)，至今已有四百多年的历史，尤其以清代时最为兴盛。王口爆竹的特点是打得高，爆竹声又响又脆，在北京等地享有盛名。京都有句俗语：“高打九丈九，回头三尺三，是不是王口炮，前门楼子见。”

湖南浏阳爆竹，在清康熙十九年(公元1680年)以前浏阳一带就有专门从事爆竹制作的艺人。浏阳爆竹种类特别丰富，一串鞭炮少则10多个，多

则可达 10 万响；小的像火柴棒，大的比大茶杯口还粗；短的不到半寸，长的足有一尺多。而且最妙的是无论是什么型号、大小，燃放时都具有声音宏亮的特点，早就有“浏阳炮竹响天下”的美誉流传。爆竹燃放后的纸屑又都细碎均匀，非常漂亮。

江苏射阳爆竹在清代是有名的贡品。在清代，射阳镇上居民多以制作爆竹为副业，其中以王万顺号最为著名，开业于咸丰年间。王万顺号爆竹制作技艺精良，选材要求严格，产品质量高人一筹。相传清光绪二十年(公元 1894 年)，慈禧太后六十寿辰时，扬州府颁令宝应县射阳镇王万顺号赶制烟花爆竹进贡。王氏传人王锦福精心制作的卧龙状桃色花炮盘绕，鞭作鳞，炮作爪，再加上烟花贯穿首尾，形态生动；点燃引信——龙须后，刹那间龙头龙尾喷珠射玉，龙身左舞右摆，随着清脆宏亮的鞭炮声，桃色纸屑轻轻飘落，落红缤纷，惹得慈禧心中大悦，下旨赐“龙凤旗”一面以示嘉奖。

虽然有这些名品，但历史上民间爆竹生产一直处于由作坊制作并经营的状态，制作技术与火药配方的交流与推广受到很大的限制。因此尽管爆竹的需求量

很大，但生产技术的进步速度十分缓慢，一直以手工制作为主，直到清代末年才出现半机械生产，并且出现了专门的“搓爆竹机”。

建国以后，爆竹制作的形式发生了很大的变化，加入了许多现代的科学因素，使得爆竹的品种日益丰富，不断地推陈出新，产品质量也有很大提高，相信爆竹的明天会更好。

(陈凌)

各具风采的龙舟

中国是龙的故乡，龙虽然在现实生活中并不存在，但在中国却有着极特殊的地位，中国人一直都自称是“龙的传人”，在人们日常生活中的很多地方都能看到龙的形象。龙的形象是由多种动物形象综合而成的。目前我们所能见到的最早的龙的形象是新石器时代红山文化遗址中出土的玉雕龙，距今约四五千年。现在一般都认为龙最初是作为一种图腾而出现的，以后逐渐转变成为一种自然力量，在远古时期的许多神话故事中都记载了龙是水神，有兴云布雨的能力。可

以说人们对于龙的认识是随着社会、历史等各方面条件的不断推进而发展变化的。

在封建社会中，龙被统治阶级垄断，而在民间最常见、影响最大的龙的形象主要是龙舟，把舟做成龙形，使它与一般的舟船区别开来。在远古神话中，龙也可以是神人的坐骑，相传黄帝的孙子是北海之神，人面兽身，双手执青蛇，乘双龙。人们打造的龙舟是把舟船刻制成龙形或是在船身上绘制龙的形象，又或是在船上悬挂绘有龙形的旗幡。早在三千年以前的史籍中就记载有龙舟，当时打造龙舟的目的是“图蛟祛水伯”，因为江河风险难测，既然龙是水神，在舟上饰以龙的形象表明自己是龙的子孙，就可以不受水中鬼怪的侵扰，得保平安无事。龙舟最初开始盛行的地区主要是水网密布的南方，后来不断地发展出许多民俗活动，其中最典型和最具代表意义的是划龙船和赛龙舟，并且逐渐扩展到北方地区，各地的龙舟在形象、风格上可谓是各具风采，有的甚至差别很大。

我们一般比较熟悉、常见的是江南地区的龙舟。当地龙舟长约 13 ~ 18 米，头尾翘高，彩画成龙形。船头上有龙头太子和秋千架，龙头太子由小孩装扮

，立而不动，秋千则上下移动，旁边排列着十八般武器和各色旗帜，船头上还有两幅画，一幅是“姜太公钓鱼”，意为“姜太公在此，百物俱兴”；另一幅是“和合仙童”，寓意为幸福、和谐、家人和睦亲善。船中部有上下两层舱，如同亭台楼阁，显得富丽华贵，中央竖立高低彩伞。船尾上有一只木雕蜈蚣，江南人们认为蜈蚣能保护天上的龙王，使其保佑民间风调雨顺。

在江西，各个地区的龙舟形象差别很大，比如清安的龙舟像鹅，临川的龙舟像野鸭，高安的则在龙头状的船首上饰以像狮子的兽状“吞口”，而龙躯也就是船体的形状像鸭肚，两侧还画有鱼鳞，可以说是地域特点非常鲜明。

岭南地区的龙舟普遍呈尖底，形如梭，比起江南地区的要简洁许多，有的甚至是以比较小巧的平底船改装而成。船身或分五色，前安龙头，后置龙尾，船身彩绘鳞甲，有的龙头，口能开合，龙舌可以转动，极为精巧。在台湾兰屿的雅美人有一种头尾高高翘起的像龙舟式的拼板木船，从外形看比较简洁，似是独木舟，而事实上这种船是用不同的木料，先制成龙

骨、船板和肋材等，再拼制成有四层船板的木船，制成后再在船外雕刻代表不同家族标志的花纹，并用红、黑、白等颜料加上彩色作为渔船标记，这种船很有民族特色。

在我国西南地区的许多少数民族也有龙舟以及划龙舟的活动，一般很少受到重视，知道的人也不多，但是这些少数民族的龙舟却是很有独特之处，其中最具有代表性的是苗族的龙舟。

苗族龙舟长约七丈，宽三尺左右，由三根粗大完整的杉树木挖成槽形捆扎而成，中间一根七丈长的是母船，两侧长约五丈的是子船，整体造型粗犷而别致，结构简练而牢固，大有行三江、闯千滩而牢不可破的气势。苗族龙舟本身有着比较高的艺术价值，集精美的雕刻彩绘于一身。首先在颜色上有红龙、青龙、白龙、黄龙、紫金龙、皂龙等的不同，龙头包括龙颈用整根约七尺长的水柳木雕成，龙尾也用整根水柳木雕成；舟身上饰有水波纹或龙鳞图案，船桨上也画上龙鳞；在龙舟的中心部位还竖插一面蜈蚣旗。当地人认为龙为蛇属，蜈蚣又能克蛇，在龙身上竖蜈蚣旗，龙就服从指挥、免生忧殃。总体上看是工艺精细，

形象逼真，尤其引人注目的是龙头。龙头上那对大牛角具有鲜明的苗族特点，苗族认为牛与龙相通，都是苗族祖先“姜央”的兄弟；苗族龙舟的龙头上几乎都装饰着鸟的形象，虽然形体与整个龙头相对比显得很小，但很重要，在苗族古歌中有关于蝴蝶妈妈生了十二个蛋，其中一个蛋变成了苗族的祖先——姜央的故事。鸟同姜央一样都是卵生物，被置于龙头上，说明鸟和龙一样神圣，被苗族人所崇敬。

龙舟可以说是中国传统民间文化中的一个不可或缺的内容，由于分布的广泛、历史的悠久，形成了各有民族、地域特点的装饰风格，各不相同，风姿独具。

(陈凌)

翩翩起舞话风筝

1984年4月1日至5日，山东潍坊举行了规模盛大的国际风筝节。来自海内外的风筝艺人和放风筝的高手云集于此，大显身手，将各自精心制作的风筝展示放飞，一比高低。参赛的各种风筝五花八

门，大的蜈蚣风筝，长达400多米，小的只有0.1米，袖珍蝴蝶、蜻蜓风筝，可以放在手掌上。大蜈蚣风筝放飞时，需用10厘米粗的钢丝绳作拉线，用汽车作拉力，起飞后十分壮观。风筝本是中国民间的一种玩物，小小玩物竟能“玩”到如此规模，这在国内外古今历史上都是罕见的。风筝为何有如此大的魅力？因为它集观赏、娱乐、竞技、健身等多功能于一体，又与民族、节令、科技等保持着紧密的联系，具有丰富的内涵。

古时风筝多以纸为之，故称“纸鸢”，又因为它是乘风高翔的，所以又称“风鸢”。有声的“风筝”是从无声的“纸鸢”发展而来。唐代时，人们在风筝背上安上了一个弓形装置，上面绷着一根弦，放飞时，绷紧了的弓弦为风所振动，便会发出如同古筝般的声音。五代时，有人将一种类似竹笛的发音装置安放在风筝头上，放飞时，“使风入竹，如鸣箏”，能够发出比弓弦更为悠扬的声音，于是纸鸢就有了“风筝”的名称，从那时起一直沿用到现在。

我国的风筝大约起源于两千五百年前的春秋战国时代。相传鲁国人公输般看到鹞鹰在空中盘旋飞翔而

受到启发，就“削竹为鹊，成而飞之，三日不下”。从历史文献的记载来看，早先的风筝最初并不是用作玩物，而多用于军事、通讯、测量等方面，其放飞原理和制作技术均不为一般人所知。据说在秦末汉初，汉高祖刘邦征伐陈豨(x)，陈军严守城门，汉军难以攻下，刘邦心急如焚。韩信向刘邦献上一计，故意做一只纸风筝，从汉军营向城里放飞，以此来测量汉军营距城里的距离。然后，从汉军营向城里挖地道，通向城中，半夜突袭，一举攻入城内。刘邦采用韩信计谋，果然一举成功。这种传说是否可信，无从稽考，但古文献中的确有不少关于风筝用于军事方面的记载。如《新唐书》记载，公元781年，唐代将领张仝被叛军田悦的军队围困在临洛，唐德宗李适命令河东马燧、河阳李芑和昭义这三位节度使率大军前去营救张仝。但三位节度使率救兵到达距临洛不远的两座山间便扎营不进了。这时张仝军固守城内，粮草已尽，形势万分紧急，张仝“急以纸为风鸢”，风筝上写着“三天之内不解围，守卫临洛的将士将全部与田悦军战死”。风筝升空后飞过田悦的军营上空，一直向援军驻地方向飞去。田悦急忙命令神射手把风筝

射下来，无奈风筝飞得太高，箭射不着。于是风筝飞到了援兵军营，马燧立即率军自壶关向东杀入田悦军中，田悦败退，遂解了临洺之围。

风筝的普及和向玩具转化，大概是从唐代以后才开始的。到宋代，风筝已全面普及，当时京城手工业行业中，专门有生产制作风筝的。宋徽宗赵佶是一位风筝的热心倡导者，他除了自己在宫中放飞风筝之外，还曾主持编撰了一本《宣和风筝谱》，详细记载了当时流行的各种象形风筝及其扎制和装饰。宋元时代，风筝也流传到少数民族地区，西藏、云南大理及北方少数民族地区也开始制作和放飞风筝。

明清时代是我国风筝发展的鼎盛时期，全国各地春日放风筝已是民俗生活中不可缺少的部分。每逢春日放晴，天空中便飞起了五彩缤纷的风筝。明清时代的风筝，无论在形制、样式、扎制技术、装饰以及放飞的技巧上，都比前代有了发展。有的动物风筝放飞时，在天空中还能做出优美的动作来。许多文人也亲手扎绘风筝，做得非常精致，在苏州博物馆里，收藏有清代文人制作的风筝。著名文学家曹雪芹对风筝也很在行，他在《红楼梦》第七十回中写宝玉、黛

玉、宝钗和众姐妹等人放风筝的情节，十分生动，充满情趣。他还写了一本《南鹞北鸢考工志》，详细介绍了四十三种风筝的扎制技法。



由于各地风俗民情的不同，各地风筝都有各自的地方特色。北京的风筝，以金忠福的“黑沙燕”最为著名，它取材于自然界中展翅飞翔的小燕子形象，造型粗放，色彩鲜明浓丽。人称“风筝哈”的哈国良，在北方亦享有盛名。1915年，在美国旧金山举办的巴拿马国际博览会上，哈氏第二代传人制作的蝴蝶、蜻蜓、仙鹤等象形风筝，一举获得银奖。天津的风筝以魏元泰的作品为最佳，人称“风筝魏”。1915年，他的风筝在巴拿马国际博览会上获金牌奖。山东风筝以潍坊的最为精美。清代潍坊城里有风筝店铺、作坊三十余家，东城墙根还有一风筝集市，规模巨大，每到清明前后，购买风筝的人流如潮，场面非常热闹。江、浙一带流传的风筝有大有小，小型风筝有鹰、燕、蝴蝶、金鱼等，大型的有“大蝴蝶”、“蜈蚣”、“六角板鹞”等。板鹞风筝还装上数千个大小不一的哨子，放飞到高空时，哨子迎风发出雄浑和谐的声音，场面甚为壮观。广东、福建一带的风筝其造型除常见的蝴蝶、蜻蜓等之外，还有水族生物的造型，如墨鱼、对虾风筝等，为当地所独有。

全国各地的风筝品种千姿百态。在造型上主要有动物风筝、植物风筝、人物风筝、文字风筝、器物风筝和其他几何图形风筝等。在风筝的构造上，主要有硬翅式、软翅式、拍子式、长串式、折装式和简易式六种。硬翅风筝的两翼用两根横竹条形成构架，与躯干联结，这种风筝在全国各地最多见，是玩具风筝中最为常用的结构，北京的“沙燕”风筝为其代表。软翅风筝的翅膀上只有上面一根竹条，下沿轮廓由面料构成，可随风飘荡。鹰、蝴蝶、蜻蜓等象形风筝多为软翅式，其翅膀可迎风抖动。拍子风筝的造型像一块平板，故称之。如“脸谱”、“鼎”、“蝉”、“八卦”等各种器物、文字和几何图形造型的，都用拍子风筝来表现。长串风筝俗称“蜈蚣”，由许多圆片连缀在一起，前面装有头，如装龙头，则称为“龙箒”。长串风筝每一圆片称为“一节”，最少20节，多的可达150节，长串风筝放飞后，呈“塌腰翘尾”形，凌空腾飞时气势宏伟，是我国传统风筝中的著名品种。简易风筝指那些群众自行设计制作的风筝，品类极多，常见的是“瓦片”、“菱形风筝”、“桶形风筝”等，这种风筝制作最为简便，在

民间流传长久，也是儿童们最喜爱模仿制作的风筝样式，流行非常广泛。

我国风筝大约从八世纪起陆续传播到国外，如今的东南亚各国，每年都有热闹的风筝放飞活动，还有不少与风筝有关的传说故事。中国的风筝传播到西方，不仅仅是一种游戏活动的娱乐品，而且对西方科学技术发展起过重要的作用。十八世纪后，西方科学家利用风筝进行许多重要的科学实验，如1752年，美国科学家富兰克林曾在风筝上系上金属线，在闪电时，将风筝放上天，终于揭开了雷电的秘密。1901年12月，科学家用风筝作天线在大西洋两岸进行了世界上首次的远距离无线电信号传送的试验，并获得成功。美国宇航博物馆一块牌子上这样写着：“风筝和火箭是人类发明最早的飞行器。”世界上第一架真正飞机的发明者，著名的美国莱特兄弟，也正是在风筝原理的启发下，才进行飞机发明实验的。英国著名科技史家李约瑟在《中国科技史》一书中，把中国风筝列为中华民族向欧洲传播的重大科学发明之一。今天，仍有不少科学家在利用风筝做大气实验等各种方面的科学实验活动。亲爱的小读者，当你在玩风筝时

，你是否想到古老的风筝包含着许多科学原理，它还在继续为我们的科技发展作出贡献呢！

(吕建昌)

赫哲族的鱼皮衣着

狗皮袄、貂皮大衣等都是比较常见的用动物的皮毛制作成的服饰。可是不知你是否听说过“鱼皮衣”？在我国东北地区有着一个非常独特的、以鱼皮来制作衣着的民族——赫哲族。

赫哲族，在史书上被称为“黑真”、“赫真”等，又因为他们使用鱼皮做衣服，人们也称之为“鱼皮部”。这个少数民族的人口很少，只有四千多人，主要分布在黑龙江省的同江、饶河等县的沿江地带。那里土壤肥沃、河流交织、水道宽稳，盛产各种鱼类。赫哲族人的日常生产劳动主要是从事捕鱼和狩猎，因此他们的服饰主要是用兽皮、鱼皮来制作的，其中鱼皮服制作可以说是赫哲族人最独特的一种工艺。

由于居住区域的不同，赫哲族人采用的“衣料”也不同，比如同江县勤得利地区以北的赫哲人主要穿的是狍皮、鹿皮服，而勤得利以南的则多穿鱼皮服。

说起鱼皮服，就先得了解赫哲人的捕鱼生活。赫哲人捕鱼可以说是一年四季很少有间断。每到春季，江冰化开，人们就忙着下江捕鱼，这时主要捕获的是吃活食、小鱼的杂鱼。到了端午前后，各种吃活食的大鱼多靠近江岸找小鱼吃，吃草的鱼也多到草沟子或江边找草吃，这时的鱼身子不太灵活，因此在这个季节捕捞，只要几天就能获得丰收。到了夏季，气候炎热起来，鱼都漂浮到岸边或树荫下，渔民们利用渔闲，一边修补渔具，一边下钩捕鱼，也能有所收获。九月则是盛产鲑鱼的季节，四五十天左右就可以获得丰收，此后距离封江还有二十几天，人们可以顺着冰排的空隙用小型的渔具捕鱼。到了严寒的冬季，江面被冰封住，不过也没关系，可以在鱼常常游动的江面上凿成二尺见方的冰眼，照样可以捕到鱼。赫哲族的渔民从劳动中创造和积累了非常丰富的捕鱼经验，捕来的鱼除了可以做成美味可口的食物之外，鱼皮就可以用来制作鱼皮服。

不过，并不是什么样的鱼皮都能拿来用作“衣料”的，一般只有大鱼的鱼皮才能被采用，这种大鱼重达十几斤至几十斤，有的甚至可以重达数百斤；制作鱼皮衣所采用的鱼的种类则主要是鲢鱼、鲑鱼、鲤鱼等。鱼皮剥下后晾干，刮去鱼鳞，把它们熟成和布一样绵软，再进行裁剪缝制。在缝制鱼皮衣时所用的线也非同一般，是用鲢鱼皮特制成的鱼皮线来缝制。像这种鱼皮服的加工制作主要是由心灵手巧的赫哲族妇女来担当，制作好的鱼皮衣着主要也是供妇女穿用。

赫哲族的妇女们将加工好的鱼皮、鱼线，用野花染成各种美丽的颜色，然后根据人们渔猎生活的实际需要，精心巧妙地裁剪缝制出各种样式的衣服，其中人们经常穿用的衣着有以下几种：

一种是鱼皮长衫，这种鱼皮长衫需要用几张熟好的鱼皮，缝合成一大张，再剪裁缝缀而成。长衫的样式颇似旗袍，衫身过膝，腰身部分收得较为狭窄合身，腰下和底摆则较为宽大，常呈现出扇形，这样的设计可以做到既合体又便于走动；领部只有领窝而没有高起的衣领；衣袖则稍显肥短；在这种长衫的襟口、

袖口、托领、前胸和后背上都喜欢缝上用野花染过色的鹿皮剪成的云纹或动物纹样，风格淳朴浑厚，遒劲粗犷。妇女衣服上的服饰图案则更是鲜艳夺目，有的在衣服的边上并排缝上海贝、铜钱一类的东西进行装饰，愈显古朴美观。

另一种是鱼皮套裤，鱼皮套裤一般又可分为两种，一是上端齐口，另一种是斜口的。鱼皮套裤比鱼皮长衫更具有实用性，主要是男子们狩猎时的穿着，妇女们在外出劳动时也可以穿上它。在上海博物馆的少数民族工艺馆中就有一套赫哲族的鱼皮套裤，是由鲑鱼皮制作而成的。

鱼皮制成的衣服有很多优点，一在于耐磨、经扯，很有韧性，适合打猎的时候穿；同时鱼皮服又有不易透水却很透气的特点，也适合在捕鱼的时候穿；再加上鱼皮服还具有保暖的作用，适合寒冷地区生活的人穿着，因此我们可以把鱼皮服看作是赫哲族人在独特的气候条件、生活条件下的智慧结晶。

鱼皮衣着除了长衫和套裤以外，还有鱼皮鞋，既暖和又轻巧抗湿，在泥泞的道路上行走可以防止打

滑；还有鱼皮做成的绑腿、围裙、手套、腰带和各色口袋等等。

长期以来，鱼皮一直是赫哲族人制作衣服的材料，形成了他们物质文化生活中的一大特色和独特的工艺。随着社会的发展，近几十年来，赫哲族人的鱼皮衣着正在逐渐被各种纺织品所取代，走向了衰落，现在赫哲族中会制作鱼皮衣的人也越来越少了。

(陈凌)

中国古代衣履

衣履，也称为鞋，是人们日常生活中必不可少的服饰用品之一，在古代有很多种称法，比如“舄(xì)”、“履”、“屨”、“鞋”、“靴”等等，这些不同的称法在最初都代表着各自不同的形制。在各种鞋中以“舄”最为高贵，舄是古代一种加有木底的鞋子，只限于朝覲、祭祀时穿用。据文献资料，周代的君王有白、黑、红三种不同颜色的舄，王后的舄则是红、青、黑三色的，分别在不同的礼仪场合穿着，其

中在最隆重的祭祀场合上天子和王后分别穿赤舄和黑舄。

“履”是汉代以后出现的一种鞋类的总称，而汉代以前的鞋一般称为“屨”，而我们今天常用的“鞋”字，在最初时指的是缚带的、皮制的那种。

中国古代衣履种类很多，从履面的质地来看，主要有丝帛制成的丝履；由毡绒制成，厚实轻便，多用于冬季的毡履；用生皮或是熟皮制成的皮革履；以蒲草或芒草编成的草履；以及用木头制成，再涂上漆，可以防潮湿的漆履等等。不同质地的鞋履可以适应不同的气候条件和生活环境，鞋履作为一种日常生活用品，它在功能上是逐渐完善起来的。

中国古代衣履的装饰主要有两种：分别是履头的立体装饰和履面的平面纹样装饰。这两种装饰在很多情况下是并存的。所谓的履头立体装饰其实是指的鞋头上翘的那部分，有小如鸟雀形的雀头履；或是鞋头如凤首昂起、身体竖立而得名的凤头履。据说这种凤头履最初流行于宫中，后来才逐渐普及到民间；也有履头被制成五瓣、高翘而翻卷似朵云的五朵履或称云头履，或是履头被制成数瓣、交相重叠似百合的百合

履。这种百合履因为含有百年好合的吉祥意思而深受人们喜爱。像这些鞋头的立体装饰除了最基本的美观作用外，还可以掖住长裙下摆，便于行动。还有一种以虎头作为鞋首装饰的虎头鞋，即便在今天仍然能够看到。虎头鞋始于汉代，无论男女均可穿着，在当时更多的是用于武士，这可能与人们心目中虎头鞋可以辟邪的观念有关。至今在民间，还经常能看到长辈们给小孩子穿虎头鞋，多用杏黄色的棉布做成，鞋帮上绘虎皮花纹，鞋头上则是一个威风凛凛的老虎头，有耳朵、鼻子、眼睛、嘴巴和胡子等等，额头上还有一个“王”字，形象逼真可爱。给小孩子穿上这种鞋不仅是为了实用好看，更重要的原因是人们把它看作是小孩的护身符。民间认为虎是百兽之王，能吞噬鬼魅驱邪消灾，给小孩子穿上虎头鞋就能为他壮胆，保佑他健康安宁。

履面的装饰一般就是绣花，所绣的纹样图案比较丰富，主要有象征百鸟之王的凤凰；象征夫妻恩爱、生活幸福的鸳鸯、蝴蝶；有富贵之意的牡丹；或是清静、纯洁、吉祥的标志——莲花；以及象征不老不衰，福、禄、寿、喜、财五福俱全的梅花。梅花还常和

喜鹊一起，形成“喜上眉梢”的吉祥图案。此外，还有五彩的云霞图案，蕴含了人们高升和如意的美好愿望。

宋代时，妇女穿用的鞋又发生了很大的变化，变化产生的原因是缠足的兴起和盛行。关于缠足风俗在中国历史上到底始于何时，至今也没有确切的年代，说法颇多，其中大多数人认为是始于五代时期。相传五代末年，南唐李后主的宫中有位宫女，名窅娘，她纤巧秀丽，善于舞乐。李后主特地命人用黄金打造高六尺，上饰各种珠宝、璎珞的莲花台，并让窅娘用帛缠足，使脚显得纤小弯曲成新月状，然后在莲花台上跳舞、回旋，舞姿犹如凌驾于水波、行云之上。从此以后，妇女们纷纷仿效，都以纤小弓形的脚为美，后世所称的“三寸金莲”中的“金莲”也是由此而来。但是缠足习俗发展到后来，人们日益追求奇小和向下弯曲的弓形，缠足越缠越紧、越缠越弯、越缠越小，最终演变成一种“酷刑”。缠足女子大多穿弯底鞋，因其鞋底弯曲、形如弓月而得名“弓鞋”。这种弓鞋可分南北两个大类。南方以浙江的舟山、宁波、绍兴、嵊州以及安徽的黟县为代表；北方则以北京、天

津、青岛为代表。相比较而言，南方的弓鞋制作别致细腻，绣工考究；北方的则显得端庄大方，略带粗犷。弓鞋的式样也很多，有高统的、低帮的、翘头的、平头的，并且还有皮、棉、夹等不同的质地等等。妇女缠足的这种风气一直延续到清末民初，历史上遗留下来的弓鞋数量还是比较多的。

古代男子所穿的鞋品种主要是靴，靴子来自西域，是胡人服装的重要组成部分。随着各民族的大融合以及胡服的普及，汉人也逐渐开始穿用靴子，但最初时只限于男子所穿的戎装。到了隋唐五代时期，靴子已经比较普及，无论文武官员还是庶民百姓都可以穿用，只是在样式上略有差别，官员们甚至还能穿着靴子入朝。此后，靴子逐渐发展成为男子们在正式场合穿用的鞋。

(陈凌)

神奇的内画鼻烟壶

在北京故宫博物院收藏的古代文物中，有许多造型美观、小巧玲珑、绚丽多彩的袖珍工艺品——鼻烟

壶。鼻烟壶顾名思义是用于盛放鼻烟的容器。鼻烟和鼻烟壶(盒)最初都是舶来品，但勤劳智慧的中国人广泛汲取了欧洲、阿拉伯国家的鼻烟盒、绘画、金属工艺等艺术的长处，创造出具有中国民族特色的鼻烟壶。集中国绘画、书法、雕刻、镶嵌以及玉石、瓷器、料器、漆器、珐琅、金属等工艺于一体，使之成为闻名世界的、深受国内外人们喜爱的艺术珍品。

鼻烟是由烟草研磨成极细的烟末，掺入麝香等名贵药材而成。烟草最早出现在美洲，著名航海家哥伦布环球航行到达美洲新大陆后，发现当地的印第安人已经开始吸闻鼻烟。古代印第安人的鼻烟壶(盒)是用动物的骨、角以及皮革、树皮等制成的。十六、十七世纪，美洲大陆的烟草习俗传播到欧洲，欧洲不仅盛行吸闻鼻烟，而且常以鼻烟及各式各样精巧的鼻烟盒作为礼物馈赠亲朋好友。明朝晚期，欧洲传教士来华，并将鼻烟带入中国。于是，中国人也学会了吸闻鼻烟。鼻烟气味醇厚、辛辣，具有明目、提神、活血等药效。所以最初中国的鼻烟就装在盛丸散成药的小瓶内，无特别的鼻烟壶。鼻烟壶的造型大多像药瓶。后来，专用的鼻烟壶在造型上有了改进，腹部容积增

大，这样可以多盛烟。瓶口加盖，并配备一个小勺连在盖上，以便于摄取鼻烟。鼻烟壶可能不是中国人所首创，但是中国鼻烟壶的制作工艺和艺术水平却令外国人折服。明清之际，中国的玉器、竹刻、漆雕、螺钿、金属等手工艺已很发达，鼻烟壶的制作借鉴了这些高度发展的手工艺，产生了许许多多精美的鼻烟壶。其中，中国的内画鼻烟壶更具神奇的魅力。

所谓内画鼻烟壶，也就是在鼻烟壶内画画，故又称“内画壶”或“里画瓶”。内画壶在中国已有两百多年的历史。关于内画鼻烟壶的起源，民间流传着这样一个故事：相传在乾隆末年，有位嗜好鼻烟的地方小吏进京办公事，由于没有贿赂京官，公事被一拖再拖，小吏去时身边所带的盘缠已全部花完，在京城又没有亲朋好友，无处可借钱，于是只好被迫寄宿在一座庙里。由于他嗜好鼻烟成瘾，当鼻烟壶里的烟用完之后，又无钱购买，只好用烟签去挠刮玻璃烟壶内壁上残留的烟末和烟垢来解烟瘾。有一天，他的烟瘾又上来了，又只好用烟签在烟壶内挠刮烟末。烟签在瓶内壁上划出了许多条条道道痕迹。这些举动，正巧被站在身后的一个和尚看到，和尚从中受到启发。于

是，他就用一根弯钩的竹签蘸上墨，伸入到透明的料器壶内，在内壁上作画，于是，内画鼻烟壶艺术就这样在民间产生了。



传说归传说。有些学者从学术的角度研究认为，内画壶艺术的出现，可能与欧洲的玻璃绘画艺术有关。十六、十七世纪欧洲流行的玻璃绘画中，有一个叫做玻璃“背画”或“反画”的独特品种。它是在玻璃板的背面绘画，让人们在玻璃的正面欣赏那奇特的玻璃内画。玻璃“背画”的技法和在油画布上或木板上画油画的技法正好相反。这种玻璃背画如从背面看，尽是杂乱的、五花八门的色彩斑点和痕迹，而仅仅只有在玻璃的正面，才能欣赏到那美丽迷人的艺术效果。明末清初，欧洲玻璃“背画”技法随着欧洲传教士的来华，也传入了中国。清乾隆年间，意大利画家郎世宁等西方传教士曾经受清朝皇帝的委托，创作了大量的玻璃“背画”，清代宫廷的艺术家也创作玻璃“背画”，广州的艺术家们所作的玻璃“背画”甚至还出口到欧洲各国。中国最早的内画鼻烟壶出现于清乾隆年间，从时间上看，不能排除清宫廷的艺术家在玻璃“背画”技法的启示下，创造出内画鼻烟壶艺术的可能性。但是，不论是民间自发产生还是受欧洲玻璃背画技法启发产生，有一点是肯定的，即内画鼻烟壶是中国特有的民间艺术品。

最初的内画鼻烟壶，都是用竹笔在没有经过磨砂的料器(透明玻璃)、水晶鼻烟壶的内壁上作画。因为内壁光滑，不易着墨和色彩，所以只能画一些简单的画面和图案，风格粗犷。以后，艺术家们在不断的实践中，发现用金刚砂等在壶的内壁上磨砂后，壶内壁呈现乳白色的磨砂状，细腻而不滑，易于着墨和色彩，其效果和宣纸上作画基本相似，从而使国画的技法在内画壶上得以充分发挥和施展。于是，出现了一些工细的人物、花鸟、山水等内画壶作品。从清光绪年间到本世纪，是中国内画鼻烟壶艺术兴盛的时期，涌现出一批批技艺高超的内画壶艺术家，并且在艺术风格上形成了北京、山东、河北等不同的地方流派。如北京的内画壶艺术被称作“京派”。京派内画壶富有晚清文人绘画的风格，题材广泛，绘制精细，色彩鲜明，字画结合，许多作品流传到国外，为国外的博物馆和收藏家珍藏。京派内画壶艺术传人刘守本，曾两度出访美国，并当众表演内画绝技，受到高度评价，其代表作内画壶“百子图”和“水浒一百零八将”等在国际上享有盛誉。

山东的博山内画壶艺术最初是从北京传过来的，本世纪二十年代最为兴盛，作品远销欧洲各国，著名代表人物有薛白都等。薛白都之子薛京万继承父业，发明了以陶瓷釉彩用于内画的技艺，使画面永不褪色，提高了内画技艺水平。薛京万的高足李克昌的“红楼梦”、“清明上河图”等内画壶作品在国外受到极高评价。李克昌曾赴美国、德国等表演内画技艺，能在一个壶内描绘两三百个不同的人物形象，被国外誉为“神秘的、不可思议的艺术”。

河北省衡水市的内画壶艺术在国际市场上被称为“冀派”。代表人物王习三原先师从京派，但他博采众长，将国画、书法艺术融于内画壶创作中，形成了独自风格。“清代帝后肖像”内画壶作品1981年被美国的一位收藏家以重金购买后在纽约展出，引起轰动，受到极高评价。他的“历届美国总统肖像”系列内画鼻烟壶洋洋四十件，正面为总统肖像，背面为其生平文字，在美国享有盛誉。1984年4月，美国总统里根访华时，王习三将其中一件绘有里根总统肖像的内画壶赠送给他。里根高度赞扬了他的技艺。本世纪七十年代以来，衡水内画壶技艺又有新的

发展，借鉴了内画壶和清代古月轩鼻烟壶外釉彩绘画技法，创造出新工艺品——内、外画鼻烟壶，这种集内画和外画两种技法于一体的新品种颇受国内外人士的青睐，成为现代重要的出口工艺品。现在在鼻烟壶内绘画，用柔软而富有弹性的狼毫笔作画，但过去用的是竹签或细木棍制成的笔。艺人用这种特制的画笔，伸进只有像黄豆粒一般大小的瓶口内，反手在内壁上绘画，方寸之间，能画出万里江山、飞禽走兽、四时花卉、百子游戏、天上人间。人物肖像也画得毕肖毕真，其技术难度可想而知，真是鬼斧神工，难怪外国人要惊叹这是一种“不可思议的艺术”了。

近年来，传统的内画鼻烟壶艺术又有了新的发展，内画艺术不仅在鼻烟壶，还扩大到其他工艺品种。如今出现了内画台灯柱，内画吊蛋坠，内画首饰，以及大型内画水晶炉瓶等。小小的内画鼻烟壶内凝聚着中华民族高度的艺术和智慧。

(吕建昌)

镶嵌雕刻艺术篇

商代嵌松石象牙杯

在河南安阳的西北郊，有一条洹水蜿蜒曲折，自东南向西北流去，洹水两岸方圆二十多平方公里范围内，曾是三千多年前商代后期的王都——殷墟。从本世纪二十年代到七十年代初，这里曾先后出土过一万七千余片甲骨和大大小小一千多座商代墓葬，被国内外考古界誉为“中国考古圣地”。1976年，殷墟又传来重大考古发现的消息，考古专家发掘了五号墓，一千九百多件青铜器、玉器、陶器和牙骨雕刻器等重见天日。人们面对这些精美绝伦的古代艺术品，无不为先民们的高度智慧和技艺而赞叹。

专家考证，五号墓墓主名叫“妇好”，是商代中期著名国王武丁的配偶。她又是一位能征善战的将帅，跟随武丁南征北战，驰骋疆场，屡建功勋。她曾

率兵征伐土方、鬼方等小国，最多一次统兵达一万三千多人。她在当时是一位地位显赫的人物。

在妇好墓出土的这批器物中，有一对镶嵌绿松石象牙杯，其工艺之精湛令人叫绝。杯高 30 . 5 厘米，杯身系用中空的象牙根部制作，杯鍜(p àn) (器物上手提的部分) 亦为象牙制成。杯身似觚，中间微微收敛，侈口薄唇，通体雕刻繁缛精致的花纹，由口至切地，用镶嵌绿松石相隔组成四段装饰面。第一、第二和第四段各刻有三组饕餮(t ō t i è) 纹，第三段刻变形夔(k u í) 纹，凡眉、眼、鼻、口处均镶嵌绿松石。鍜的高度与杯身相等，形状呈夔形，头向上，尾下垂。鍜上亦刻鸟形纹和兽面，鍜近杯身处一面有上下对称小圆榫(s n)，插入杯身，鍜与杯身珠联璧合。象牙黄色与绿松石的光泽相互衬托，使牙杯产生温润典雅的效果。

这件象牙杯的制作，至少有三个步骤：首先是雕好象牙杯身及鍜，磨光器壁内外；其次是在杯和鍜身刻出各组纹饰；最后是磨制和配好绿松石，镶嵌到杯、鍜的表面。如此复杂而细致的工作，不是专门的技术人员是难以做好的。考古学家在商代遗址中曾发

现有规模颇大的牙骨作坊和许多治牙骨的砺石及青铜工具，反映商代的象牙骨雕刻制作已有专门的分工。另外，殷墟还曾出土过象牙蝉纹杯，那三角形倒置蝉纹的刻痕，疏密有致，层次分明，亦表明商代的象牙雕刻已达到较高的水平。

中国的象牙雕刻起源较早，在距今七千年左右的浙江余姚河姆渡新石器时代文化遗址中有象牙穿孔蝶形饰版、几何纹小盅和双鸟朝阳雕片等。在距今五千多年的山东大汶口文化遗址中，有象牙发梳、象牙雕筒以及象牙珠、管和象牙片等佩饰物。上述象牙雕刻均为阴线刻法，而妇好墓出土的嵌松石象牙杯在工艺上比单纯的线刻要复杂，难度更大，该象牙杯是迄今所见中国最早的镶嵌象牙雕刻品。

象主要生长在非洲和亚洲的印度、泰国、缅甸等地。但考古学家曾在陕西蓝田公王岭和山西襄汾丁村等远古文化遗址中都发现有几十万年前的象牙化石。商代甲骨文和一些古籍中也都有关于商代人们捕猎和驯养、役使大象的记录。在商代，黄河流域可能有象的存在，商周青铜器、玉器中都有形象逼真的象尊和图案化的象形纹饰，说明当时的人们对象的形象是很

熟悉的。商代出土物中，各种象牙制品亦不少，有箸(筷子)、发笄、发梳、杯、觚、碟、匕(盛饭之勺)等等，可能当时的象牙材料来自本土。从战国时期起，象牙制品少见，有的学者认为这可能与象在中原地区的消失、象牙材料的缺乏有关。在唐宋时代，象牙从海外进口，至明清时代，象牙更是大量进口。广州乘象牙从广东进口之便，迅速发展牙雕工艺。到清初、中期，广州的牙雕无论在工艺上，还是在数量和品种上，都居全国之冠。广州牙雕工艺以镶嵌、编织和镂空雕为其特色。镂空雕的套球技法宋代已出现，当时称“鬼工球”。此工艺曾一度失传，清初又为广州民间艺人重新创造出来，而早在商代就有的镶嵌牙雕工艺，有幸延续至今，装饰镶嵌牙雕的材料多为紫檀、犀角、玳瑁等珍贵之物。今天，镶嵌象牙雕刻这一古老的传统民间技艺，仍焕发着奇丽的异彩。

(吕建昌)

楚国彩漆鸳鸯木雕豆

鸳鸯是一种吉祥鸟，据说这种鸟“雄鸣曰鸳，雌鸣曰鸯”，一旦交尾相配后，便相守在一起，终生偶居。所以，又称“匹鸟”。在民间，凡婚嫁喜事，人们总是祝愿新婚伉俪像鸳鸯一样，夫妇同心，相守偕老，甜甜蜜蜜，万事如意。在新婚佳偶的嫁妆或生活用品中，也常有描绘鸳鸯的图案或装饰，以示美好的企盼。

在中国，鸳鸯从很早的古代起就一直作为爱情和幸福的象征出现在人们的生活中。东晋史学家干宝所写的《搜神记》里有一则《韩凭夫妇》的传说，写的就是一对相爱的人死后变为鸳鸯的动人故事。

相传古时候，宋国有个勤劳的小伙子，名叫韩凭，他聪明能干，忠厚老实，常常无私地帮助乡邻。邻里街坊只要一说起他，没有不伸大拇指的。韩凭的妻子何氏贤淑而美貌。夫妻俩恩恩爱爱，生活美满。可是妻子的美貌却引来了一场灾难。

宋国国王是一个好色之徒，听说韩凭的妻子何氏长得美丽，便垂涎三尺，总想把她弄到手。手下的大臣为了博得国王的欢心，就给韩凭捏造了个莫须有的

罪名，将他抓进了监狱，然后以查抄家产抵罪的名义，把何氏抓来送进宫里。

韩凭无辜被抓进大牢，受尽折磨，又得知爱妻已被抓走，愤怒无比。但他只是个平民百姓，岂能与国王的淫威抗衡！他有冤无处伸，只有以死来抗争。何氏在宫内获悉丈夫自杀的消息，悲痛至极，万念俱灭，只想以死来了结，便乘陪国王一起上王宫露台赏月的机会，纵身一跃，跳下露台而死。

何氏留下遗言，请求将她与丈夫合葬于同一墓穴，但国王偏下令给他们分葬两个坟墓。不久，两座墓穴上各长出大树，枝叶相交，又飞出一对鸳鸯，双双栖息在墓边的梓树上，朝夕悲鸣，声音哀凄，如泣如诉，人们都说这对鸳鸯是韩凭和何氏的化身，无不为之感动。

韩凭夫妇生死相依的故事，表达了人们借鸳鸯来对夫妻相爱、至死不渝的歌颂和赞美，却是由来已久的。考古学家在湖北江陵雨台山楚墓出土的九百多件漆器中，发现了一种彩漆鸳鸯木雕豆，说明古人赋予鸳鸯的这种象征意义早在战国时代已经存在。豆是中国古代的一种重要礼器，主要用于盛食肉类。这件彩

漆豆盖与盘合为一体，被巧妙地雕成一只鸳鸯，敛翅蜷足，似在树枝上憩息，神态安宁，稚拙可爱，头、身、翅、脚、尾均雕刻得惟妙惟肖。鸳鸯全身各部分用金黄、朱红、黑诸色精细描绘，雕刻与彩绘相得益彰，色彩斑斓，富丽堂皇。豆的柄座上，还饰有工整对称的三角形云纹和卷云纹彩绘。彩漆鸳鸯木雕豆是楚国上层贵族结婚时使用的重要礼器，寄托了楚人对爱情和幸福生活的向往，同时也是两千多年前中国古代漆绘和木雕工艺成功结合的典范，形神肖似的造型和巧妙的创作构思以及华丽的彩漆，具有极高的艺术价值，反映了楚国漆器工艺的高度发展水平。

(吕建昌)

中山王国错金银虎

春秋时代，雄踞在中国北方的一个少数民族——白狄，建立了中山王国(在今河北保定、石家庄一带)。到战国时代，中山国一度非常强盛，曾与当时“战国七雄”中的齐、燕、赵、魏、韩五国相抗衡，在战国史上起过重要作用。如公元前316年，燕王

哱将王位禅让给燕相国的儿子，这件事遭到国内王族和一些大臣的强烈反对，于是，燕国爆发了内战。齐国趁燕国内乱之际，联合各诸侯国大举伐燕，攻破燕国都城，杀死了燕相国的儿子。在这次战争中，中山国亦以征伐不义之邦为名，加盟齐军，一起攻打燕国。中山国的相邦(相当于后来的宰相)亲自率领大军，一连攻下燕国数十城，占领燕地几百里，取得了赫赫战果。为此，中山国还受到当时已名存实亡的周天子的敕赏。

关于中山国参与伐燕的这段历史，史书上并无记载。1977年，考古学家在河北省平山县的三汲镇发现了中山国王墓，墓中出土青铜器中的铭文记载了这件事。在这次考古发掘中，同时还出土了大量珍贵文物，其中一件“错金银虎食鹿”最为奇特罕见。

这是一只正在吞食一只柔弱小鹿的猛虎，周身错金银，金光耀眼，银光闪烁。虎身上饰金色条纹，虎头上镶嵌大块斑斓，两颊刻出坚硬的咬肌，唇边呈现出柔软的褶皱。虎作匍匐前行状，后腿用力蹬地，臀部支起，尾巴挺卷着犹如一条钢鞭。整个身躯弓成弧形，一只前爪正紧紧抓住小鹿的细腿，双目迸发出可

怖的凶光。幼鹿在虎口中挣扎，凄惨哀鸣之声似在人们耳际萦绕。虎的威猛雄姿借助幼弱小鹿无力挣扎之状的反衬，跃然而出。虎身斑斓的花纹，通过金银的镶嵌工艺而更显得逼真动人。

错金银工艺可以说是青铜器镶嵌工艺中特殊的一种。在春秋战国时期，镶嵌工艺颇为流行，其制作方法是，先在青铜器表面凿刻图案的凹槽，然后将青铜以外的物质，如红铜、绿松石、孔雀石、琉璃、金银丝或金银片等物裁截成图案所需要的形状大小，压入凹槽内，再捶轧紧扣。错金银就是将压入凹槽内的金银丝或金银片捶轧后，再以一种像钻石一般硬的石头将其磨错平滑。因古时用来磨滑金银丝片的石头称“厝”（c u ò，通“错”），故这种工艺又特称为“错金银”或“金银错”，以与普通的青铜器镶嵌相区别。

春秋时代，青铜器的装饰多流行用红铜、绿松石等来镶嵌，红铜在表面上与青铜器产生一种对比和谐的金属光泽，富丽炫华，而错金银的装饰效果则比红铜等更为辉煌华贵。所以，到战国时代，错金银更为流行，其装饰不仅普遍用于青铜器皿，也用在兵器、

车马饰和带钩、铜镜、铜奁等生活用品上。错金银虎食鹿就是一种动物雕屏风座，其背上有两根釜管和木板榫，用于和屏风榫接。全器重点在虎头，而老虎的前爪一屈一抬，极不稳定，但艺工却能匠心独运，以挣扎中的小鹿的三条腿来稳住整个头部，使座子自然稳健，不愧为战国错金银工艺的杰作。

在中山国王墓与虎食鹿同出的错金银器中，还有龙凤方案、有翼神兽、犀、牛等动物雕，无论从纹饰还是从造型看，都是当时青铜器在铸造、焊、铆、镶嵌、错等方面技术结合的结晶。在青铜器逐渐走向衰弱的春秋战国时代，这种镶嵌、错金银工艺的繁荣，再度为青铜工艺注入了新的发展活力，使中国古代青铜器再度放出异彩。

(吕建昌)

楚人镶嵌绿松石铜卧鹿

在敦煌莫高窟，有一幅《鹿王本生图》壁画，描绘的是一只美丽的九色鹿在印度恒河中救起一名溺水者，后来国王悬赏捉拿九色鹿时，那溺水人贪赏，竟

然背信弃义地告发了九色鹿的所在，结果那位忘恩负义者最终得到了报应。据佛经记载，释迦牟尼前生曾为九色鹿，故九色鹿具有超凡的神力。在中国，早在佛教传入之前，古人也曾把鹿看作是一种具有超凡能力的仙禽瑞兽。汉朝时，民间不仅信仰“鹤寿千岁”，同时也相信“鹿寿千岁”，鹤鹿都是长寿象征。汉代画像砖上，还刻有“骑鹿升仙”的图画故事。古代传说中的许多神物，也多假借鹿形，如天上神兽——飞遽，即是鹿首龙身。麒麟，就其所从“鹿”字偏旁，就可知其与鹿的渊源。甚至鹿角也象征着特别的神力，当做一种吉祥或具有神奇魔力的符号，拼装到其他动物身上。如会呼风唤雨的龙，身上的各个部分都取自于不同的动物，头上的角就是从鹿角变化而来的。

据古代一些志怪小说中说，鹿活到一千岁，通体皆会呈苍色，活到一千五百岁，通体又会变为白色，活到两千岁时，又会变成黑色。如果帝王为政，符合先圣的法度，就会有白鹿出现，这是政通人和、国泰民安的祥瑞之兆。据传，“风流天子”唐玄宗在开元

年间(公元 7 1 3 年——7 4 1 年)，曾有幸亲睹这种仙禽瑞兽，但他没有福分消受。

《宣室志》记载，在唐朝开元二十三年(公元 7 3 5 年)的秋天，唐玄宗曾兴致勃勃地去咸阳打猎。围狩中，发现一群鹿，为首的那头鹿长得像匹高头大马，粗壮结实，相貌奇特，在鹿群中犹如“鹤立鸡群”，十分醒目。唐玄宗从未见过如此大鹿，急忙命令箭法最好的几位射手同他一起将大鹿射倒，然后抬回宫里，剥皮煮肉，让宫内嫔妃、侍卫和宾客们一起分享他的“战利品”。

这时，八仙之一的张果老恰巧也正在唐宫做客，他一看到鹿肉的颜色便傻了眼。他认识这头鹿，便上前问唐玄宗：“为什么把这头寿鹿给射杀了？”唐玄宗并不相信这是头寿鹿。张果老说，西汉元狩五年(公元前 1 1 8 年)的秋天，汉武帝在上林苑狩猎，曾逮住了这头鹿，当时，他正巧也在场。他告诉汉武帝，这头鹿有千年长寿，捕捉不得。汉武帝非常羡慕长生不死，曾到处寻求长生不老之药，听了张果老的劝告，便命人把鹿放了。唐玄宗更不信张果老了，从汉元狩五年到唐开元年间，已有八百多年，难道在

这么长的时间里，这头鹿从未被猎人捕获过？张果老说，当年汉武帝在将此鹿放生前，曾作了记号，即在鹿的左角下，系了块刻有年号的小铜牌。唐玄宗当即命人去御膳房验证，果然在鹿头的左下角皮毛中，嵌着刻有“元狩五年”文字的铜牌。

唐玄宗懊丧极了。开元盛世出现仙禽祥兽是一种吉兆，他有幸看见千年的鹿，这是一种福分，想不到那头寿鹿竟被他射杀了，真是后悔莫及。二十余年后，安史之乱爆发，唐玄宗仓皇逃离长安，去四川避难。从此，大唐帝国一蹶不振，中国封建社会开始从顶峰跌落下来，逐渐走向衰亡。

当然，唐玄宗射杀寿鹿的故事，仅仅是那些方士之辈编造出来哄人的。但是，古人爱鹿却是事实，期盼有缘能见到寿鹿的，也大有人在。从战国以来，民间常用青铜、木、石等雕造出鹿的形象，用作祈求长寿的吉兆。考古学家们在湖北、湖南等地的楚墓中，常常发现有髹(x i)漆华丽花纹的木雕鹿，甚至还有罕见的以绿松石镶嵌装饰的青铜鹿。南京博物院收藏的一件出土于汉墓的战国时期的铜卧鹿，四足蜷卧，好似在空旷的原野中觅食后小憩。只见鹿两眼炯炯

有神，双耳竖起，作闻声惊视状，细长的双角高高支起，身躯匀称，鹿身上那与虎纹豹斑一样的美丽斑点以绿松石镶嵌装饰，十分华丽。绿松石是一种彩石，色彩绚丽，硬度不高，所以，春秋战国时代常用来镶嵌在青铜器器表，使青铜器显得更加华丽高贵。令人感到惊奇的是，这件战国时代楚人的民间镶嵌工艺作品竟然出土于汉人的墓中，可能是这位墓主人生前十分喜爱而收藏的。

(吕建昌)

中西艺术璧合的景泰蓝

景泰蓝是中国掐丝珐琅器的俗名，它以鲜明的民族风格和绚丽的艺术光彩而蜚声中外。提起景泰蓝，几乎无人不知它是传统的北京民间特种手工艺品。相传明朝景泰年间，宫廷里来了一位小太监，老太监们嫌他年幼，又是新来的，经常欺侮他，要他干最脏最累的活。小太监性格倔犟，不甘忍受老太监们的无故刁难和凌辱，在一个伸手不见五指的黑夜，放火烧了老太监的居室，附近恰好是宫内廷大库，也跟着一起

遭殃。大库内收藏的许许多多金银珠宝在大火中熔融，形成五彩缤纷的琼瑰，宫廷艺术匠师们从中受到启发，而仿制成了景泰蓝。

但是，专家们并不相信这个传说。追本溯源，蜚声海外的中国景泰蓝其实不是中国土生土长的工艺品，而是来自阿拉伯地区。早在公元十一世纪时，阿拉伯地区各国就已盛产掐丝珐琅器了。十三世纪时，元世祖忽必烈率领勇猛无比的蒙古骑兵远征西亚和欧洲，建立了地跨欧亚的大元帝国，沟通了东西方的交通往来和经济文化交流，阿拉伯地区的掐丝珐琅工艺便传入了中国。元代生产的掐丝珐琅器带有浓厚的阿拉伯伊斯兰教风韵。但是，中国的艺人们善于学习、吸收外来文化和技艺，结合本民族传统，创造具有自己民族风格的工艺品，到明代时，掐丝珐琅器的风格已中国化。

景泰蓝在刚传入中国之初，文人士大夫对其并不感兴趣，只在“妇人闺阁中用”。后来，由于皇帝的喜欢和提倡，上行下效，景泰蓝便很快在士大夫们中间流行开来。以后流传于民间至现在。明代宣德皇帝曾下旨制造了一批带有宣德款识的景泰蓝。清代康

熙、乾隆皇帝对景泰蓝更是情有独钟，在宫中特意设置了一个珐琅制作部门(称“珐琅作”)，专门制造景泰蓝。清朝康、乾两代是中国景泰蓝生产的最繁荣期。乾隆皇帝的“御用”景泰蓝器物很特殊，不用普通景泰蓝的铜胎，而改用金胎掐丝。乾隆时代景泰蓝品种从家具到祭法器，从佛像到禽兽形象，可谓应有尽有，其形制之大，釉色之富，纹饰之巧，掐丝之工，制作之精，数量之多，在历史上都是罕见的。如乾隆时代光掐丝珐琅塔就先后造过十八座，现在陈设在北京故宫乾隆花园梵华楼和慈宁花园宝相楼的六座一套掐丝珐琅塔，其中蓝绿地杖缠枝莲八宝纹宫殿亭式塔，高239厘米，底宽96厘米，堪称中国古代掐丝珐琅器之王。

景泰蓝制作工序较为复杂，包括铸胎、画样、掐丝、焊丝、填蓝(点药)、烘烤、打磨和镀金等步骤。掐丝是用细铜丝，按照图样花纹的曲屈转折，掐成图案，粘焊在铜胎上，然后填满珐琅，再经以后几道工序制作成器。景泰蓝的正式名称是掐丝珐琅器，显然这是根据其制作方法命名的。珐琅工艺器皿除了掐丝珐琅器之外，还有錾胎珐琅、画珐琅和内填珐琅等多

种。那么，为什么只有掐丝珐琅器称作“景泰蓝”呢？“景泰”是明朝代宗皇帝的年号（公元1450年—1456年），中国掐丝珐琅器的生产到明代宗皇帝年间有巨大的发展，器型和装饰图案更趋于中国化。于是，人们便把景泰年间生产的掐丝珐琅产品称为“景泰珐琅”或“景泰琅”，而“景泰琅”的“琅”，发音与“蓝”十分相似，因而渐渐衍化成“景泰蓝”了。后来的鉴赏家更索性以景泰年间掐丝珐琅器所用的钴蓝作为断代标准。开始时，景泰蓝仅专指在明景泰年间生产的带有景泰款识的掐丝珐琅器，后来含义扩大了，凡是掐丝珐琅器，都泛称为景泰蓝。

1904年在美国芝加哥举行的世界博览会上，北京的景泰蓝一举荣获一等奖，从此景泰蓝名扬海外。今天，景泰蓝不仅在国内家喻户晓，而且为国外众多的收藏家所珍视而蜚声国际。它是中华民族艺术宝库中的一颗明珠。

（吕建昌）

各式各样的古代印钮

印章，也叫“图章”，是日常生活中经常可见的物品，它可以反复使用，是一种可以表明身份或对事物态度的信物；又可以钤(q i á n)盖在书画作品上，成为一种特有的艺术品。

印章的发展源远流长，早在商末周初的时候，我国已有了印章的雏形。当时的印章主要是作为模具使用的，把青铜器上常见的花纹或铭记做成图章，就可以反复复制同一花纹，大大地节省了劳动时间，提高了生产效率。春秋战国时，随着诸侯国内政令传达的增多和各国间政治、经济交往的频繁，印章逐渐具备了信证的功能。当时的印章已分为官印和私印两大类，官印用来表示拥有者的官职和职权；私印则表明使用者的身份和信用。宋元以后，随着书画收藏风气的兴起，一部分印章成了收藏的标记，而收藏这些书画的文人雅士们，又特别注重印章造型、印章文字的美观以及它们和书画作品的配合，甚至亲自抄刀刻写图章，使印章成为一种独特的艺术形式。

一般来说，印章艺术包括内在美和外在美。内在美指印章的文字形式、文字内容的艺术性；外在美则包含了印章的材料美、造型美和印钮装饰美。其中，

印钮的制作是印章艺术中十分重要的一个方面，也是民间艺匠们智慧和心血的结晶。

印钮又称“印鼻”或“印首”，是指印章上部可供捏手或刻成一定造型用以装饰的部分。古时，人们的印玺随身携带，或佩于腰，或系于臂，因此，为了按印和佩带方便，就在印章的顶端制出凸起的捏手部分，又在中间镂孔供穿系绳带，于是，就产生了印钮。它原是出于实用的目的而制作的，但随着人们对美的要求日益提高和审美能力的加强，以装饰为目的的印钮也逐渐出现了。

早在战国时代，我国的印钮制作就包含了丰富的形式。当时的印钮，大体可分为实用型和实用与装饰相结合的两大类。实用型印钮包括鼻钮、柱钮、带钩钮、觿(x)钮等。鼻钮是在平面印台上制成一个拱型捏手，既可捏握，又能穿系，是中国印章最古老、最初始的钮式。柱钮则是一种功用特殊的玺印的钮式，它是以便利为原则而设计的。在战国时，有一种专门烙印、压印铭文的图章，它的印钮被设计成实心或空心的立柱形，使用时用工具夹住立柱或用木棒套入空柄中将印章在火上加热，然后烙印到器物上。

带钩钮和觿钮是和生活器用相结合的产物，前者可以兼作皮带扣，后者则呈尖角状，可以用来解开绳结。由于经济文化的发展和人们审美意识的觉醒，战国时部分印钮的制作已融入了装饰的功用。亭阁钮是仿照当时凉亭、楼阁等建筑形式的印钮，或单层或多层，玲珑精巧，十分别致。动物钮和人物钮则是来自生活的题材，形象生动多变，略带夸张，虽然雕刻简单质朴，却充满了生活的气息。这些带有装饰性的钮式的出现，开拓了印钮制作的崭新天地，为此后的印钮制作作出了先导。

两汉时期，随着印章艺术的发展和成熟，印钮制作进入了历史上第一个高峰期。

由于封建制度的确立，汉代官印的钮式制作也建立了明确的规范，反映了当时严格的等级制度。根据汉代史籍记载：天子印章采用螭(chī)虎钮；诸侯王、丞相、大将军等俸禄在两千石以上的官员用金质龟钮，俸禄两千石的官员用银质龟钮，而其他官员则采用铜质的龟钮或鼻钮。此外，对于归顺中央的少数民族首领也颁赐印章，其钮式反映各民族地区的物产和生活方式，如东南地区的蛇钮、西北的驼钮、西南

的羊钮等。这些印章由官方作坊统一铸造，做工精良，形态逼真，具有较高的工艺水平。尤其是龟形钮，因蕴含有“随时蛰藏，功成身退”的喻义，在两汉至南北朝的官印中屡见不鲜，其制作也特别精巧。如西汉时的龟钮风格写实，形体浑圆，纹饰刻画精细入微，连龟背上的细小毛发也表现得丝丝可见，确是令人赞叹的绝艺。

和官印规范统一的风格相反，两汉的私印钮式因没有苛细的束缚而呈现出丰富多姿、争奇斗艳的面貌。原先已有的钮式继续改良和完善，一些新颖的钮式也不断涌现，体现出民间艺术旺盛的创造力。动物钮仍是这一时期私印的主要形式，人们汲取生活中喜闻乐见的可爱动物作为印钮，造型准确写实，很少夸张变形，在艺术刻画能力上比战国时期有了很大的提高。辟邪钮是两汉动物钮中的新形式，作成狮首虎身有角的造型，是汉代神话中上天入地神异奇特的怪兽形象，反映了汉代神仙方术、阴阳五行学说的盛行。东汉时，出现了一种套印形式的辟邪钮，大印为母兽钮，小印为子兽钮，大小两印相套成为一印，子兽恰

好套入母兽怀中，成合抱状，母子相顾，互为呼应，富于情味，是别出心裁的杰作。

隋唐两宋时代，由于用印制度和用印方式的急剧转变，印钮制作一度陷入低潮，官私印章均以朴素实用为尚，普遍采用鼻钮或直柄无孔的橛钮，已无艺术欣赏的价值。

宋元以后，书画鉴藏印和民间押印十分流行，一些新的风格开始在私印钮式中酝酿。元代私印中再度出现了各种动物、人物造型的钮式，在艺术气息上自然清新、通俗生动，具有浓厚的民间风味；技法上则吸取了绘画、雕刻的养分，成熟老到，为明清印钮工艺的复苏奠定了基础。

与此同时，印章材料的大改革，也为印钮制作的重兴提供了物质条件。在明代以前，无论官私玺印，都以铜为主要材料，可以称为“铜章时代”。宋元以后，象牙、叶腊石等材料日渐引入印章领域，逐步迈入了“石章时代”。说起石材的应用，元末大画家王冕功不可没。王冕出身贫困，凭着聪明和刻苦努力，才成为一位闻名于世的画家和学问家，至今，民间还广泛地流传着他画荷花的故事。王冕不但善于画

画，还擅长自己篆刻图章，可惜因为当时普遍使用的象牙印材硬度高、韧度强，难于受刀，不能自己雕刻，刻出的印章总是不很满意。一次偶然的机会，他得到了一种叫做“花乳石”的石头，这种石头不但具有美丽的色泽和花纹，而且不软不硬，非常宜于雕刻。于是，他亲自操刀刻制印章，终于刻出了满意的印章，而花乳石这种适于刻章的印材也从此为人们认识了。到了明代，随着文人士大夫蓄印刻章的赏玩之风蔚然兴起，石章终于取代了铜印，成为私印的首选印材。而这种易于雕镂的材料又为民间艺人提供了施展技艺的广阔天地，从而迎来了印钮制作的第二个繁荣期。

明清印钮制作的繁荣，主要反映在题材的广泛和技法的纯熟两个方面。此时，印钮的制作已远离了实用的目的，而更多地体现出观赏的需要，因而形式空前丰富：古代优秀的钮式大量地被仿制和借鉴，新的题材也不断形成，花鸟、山水、博古和各种变形动物钮纷纷涌现，带给人们全新的认识和美感。

在技法上，由于印材的易于雕镂，绘画、玉雕、竹木雕刻的技巧被巧妙地移用，出现了圆雕、浮雕、线刻等多种表现手法。

圆雕是印钮雕刻的传统技法，此时获得了长足的进步：工笔和写意，细腻与质朴相互为用，强调造型的夸张变形，力求形神兼备。尤其是动物钮多作回身顾盼之态，首尾呼应，憨态可掬，除了对头部施以精细的刻画，突出动物的神态，其他部分都以简洁的刀法一笔带过，既保持了浑朴古拙的韵味，又不失精巧之美，达到了“既雕且凿，返朴归真”的境界。

线刻和浅浮雕技法的运用，是绘画艺术引入印钮制作的产物。艺人们以石为纸，运刀如笔，把山水、花鸟、人物等中国画的构图、笔法和意境直接移入印钮之中，拓宽了印钮艺术的表现境界，使古老的印钮艺术焕发出新的异彩。尤其是出现于明末清初的薄意雕法（浅浮雕），将绘画和雕刻融为一体，与石章天然的形状、色泽相结合，随形布局，因材施艺，将包罗万象的大千世界巧妙地浓缩在小小的印钮之中，收到了缩尺为寸、以小见大的艺术效果。即使是印材上有一些小小的瑕疵，也能善加掩盖，化疵为美，远观石

色，近品画意，无不臻于美善，使印章的材质、造型、文字完美地结合，标志着印钮艺术的全面成熟。

从实用到观赏，从朴拙到精美，印钮制作走过了几千年漫长的历程，一代代无名或有名的印工以他们的智慧和创造，为印章这一全方位的立体艺术添光增彩，开辟了气象万千的崭新天地。

(陈晴)

玲珑剔透的象牙套球

在 1915 年举世瞩目的“太平洋万国巴拿马博览会”上，曾发生过一件有趣的事。在五彩缤纷、琳琅满目的展品中，有两件镂空象牙套球引起了观众的极大兴趣，其中一件是中国展品。镂空象牙套球一层套叠一层，层层都能转动自如，各层球壳上镂空的纹饰交错隐现，奇妙无比。或许是由于镂空套球太奇巧的缘故，竟引起观众对其镂空真实性产生了怀疑。在获得提供展品国两方的同意之后，两件展品被放在水中通过热煮的办法加以验证。结果外国的那件展品遇热后立即散架，原形毕露，系拼接粘合而成的冒牌

货，而中国这一件二十六层镂空象牙球却岿然不动，依旧保持着原来的形态，为国家争得了荣誉，并获得博览会特等金奖。

镂空象牙套球又称“同心球”，是中国象牙雕刻中的一种特殊技艺。八十多年前的这段佳话，豪迈地向世界宣布，雕刻镂空象牙套球的技艺只有中国才有，是中国的国粹。镂空象牙球有摆饰、挂饰和九连套饰三种形体。球体表面镂刻浮雕花纹，球内由大小数层空心球连续套成，交错重叠，玲珑剔透。从外观看是一个球体，但层内有层，球内有球，其中所套的每一套球，均能自由转动，并且具同一圆心，每一套球里外均雕镂精美繁复的纹饰。光从象牙套球之间互不相连的层次排列，就可以想象要镂刻内层的许多球体其难度有多大。还要在极有限的操作空间，在每层内外镂刻出精细的花纹，其雕刻难度更是可想而知了。这种奇特的雕刻技巧，一般的牙雕艺人根本掌握不了，只有那些少数技艺特别高湛的艺人才有。

在中国，雕刻象牙套球的技法至少在宋代已出现，明代人曹昭《格古要论》记载：宋代“曾有象牙圆球儿一个，中直通一窍，内车二重，皆可转动，谓

之‘鬼工球’”。当时的象牙球只有三层套，即使如此，因系用一块完整的象牙料层层雕镂而成，古人认为是太奇妙了，鬼斧神工，故称它为“鬼工球”。这种雕镂技艺往往是在家族范围内传授，父传子，子传孙，辈辈相传。一旦艺人遭遇不测，技艺就可能失传。从宋代以后到清代乾隆以前，我们未见有文献记载象牙套球，今亦未见属于这段时期的象牙球实物，很可能在这段时间里，象牙球技艺失传。

清代象牙球创始人是乾隆年间的广州牙雕艺人翁五章。他是一位肯动脑筋的牙雕艺人，手艺精湛。有一天，翁五章在朋友家中看见一石雕艺人雕凿石狮。那石狮口中含着一颗可以活动的石球，他好奇地伸手想把石球拿出来，可是左掏右掏就是掏不出来。他仔细地观察，发现石匠采用的是一种特殊的镂空雕琢技艺。他想既然石头可以用这种方法雕，象牙雕刻也未必不可。于是，他大胆地设计了一个光素象牙球，用镂空雕刻法成功地创作了两层套球。这一成功使他信心倍增。接着，他又雕制了三层套球，并且在球体表面镂刻装饰花纹。这一象牙套球的雕刻技艺后经翁五章的儿子翁彤、孙子翁昭三代人的相继努力，不断

得到发展，所镂刻的层数也越来越多。1915年在巴拿马博览会上获金奖的二十六层象牙套球，就是翁昭的佳作。他的象牙球还曾在1923年英国伦敦展览会上荣获一等奖。1935年，英国举行乔治五世登基二十五周年庆祝大典，中国政府还将翁昭的象牙球作为礼品赠送给英国女王。女王对象牙球惊叹不已，连连不断地说：“妙绝，妙绝！”

在台湾故宫博物院收藏有一件清代镂空云龙纹象牙套球。该器物由盘腾穿插的牙球、高挺细巧的镂雕八仙人物和龙纹柱座三部分组成，镂空球体共计二十一层，每层有十二个孔，内层通刻菊纹套球，每层厚度均不到2毫米，球体之间玲珑剔透，旋转自如。象牙套球与龙纹柱座之间，分别以小镂空套球相衔接。清代象牙球雕刻多出于广州艺人之手，其牙雕作品部分进贡宫廷，部分出口海外。其中，既有为宫廷玩赏所需的龙纹牙球，也有为出口之用的人物故事、鸟兽花卉纹牙球。台湾故宫博物院收藏的这件象牙球亦出自广州牙雕艺人之手，是专为清代宫廷陈设装饰所需而雕制的，一直陈列在清宫廷中。解放前夕，国民

党政府在逃离大陆时，在几十万件珍贵文物中把它挑选出来，运往台湾，这件象牙套球是我们的国宝。

解放以来，象牙套球技艺已得到不断的发展，不仅在套球的层数上已达近五十层，而且在造型上也有创新。旧式的象牙球(如台湾故宫博物院收藏的那件)一般都是由一节节镶嵌的球柱来支撑球体，较为单调。现在，一件牙球往往成为一幅完整题材艺术品中的重要组成部分。如翁昭之子翁荣标等人创作的四十五层牙球《举杯邀明月》，以牙球摹拟为明月，飘离月宫的嫦娥在云彩中窥视人间，下有诗人李白卧于花丛中，对月畅饮。花好月圆，天上人间，互相衬映，使作品充满诗情画意，富有浪漫色彩。

象牙套球现已成为广州象牙雕刻的传统品种，每次国际国内的工艺品展览总少不了它，它是中国的骄傲。

(吕建昌)

金碧辉煌的潮州木雕

在商贾云集、国宾络绎不绝的广州东方宾馆，宽敞的大厅里有一幅取材于著名文学巨著《红楼梦》的大型木雕装饰——《大观园》。在这个长14米、宽约5米的画面中，容纳了十三座亭台楼阁、一百多个人物，姿态各异，层层叠叠，疏密相间，曲径通幽，布局匀称，金光熠熠，充分体现了潮州民间木雕的艺术风格之精华。步入大厅，首先跃入眼帘的是这幅金光闪耀的木雕，凡见过此作品的侨胞和外宾，无不为之赞叹。

潮州木雕是明清时期在广东省旧潮州府属九县及福建南部地区形成的具有鲜明地方风格的民间木雕艺术，它与浙江东阳木雕，黄杨木雕，福建龙眼木雕并称为中国四大木雕。潮州木雕以优质樟木为材料，雕琢后经磨光，层层髹漆，最后贴上一层薄薄的金箔，使作品金碧辉煌，闪闪发光，故又被称为“金漆木雕”。潮州木雕的品种很多，几乎遍及到生活的每个角落。从建筑上的梁拱、柱头、封檐板、门扇、窗格到各色家具中的床、椅、桌、几、橱、屏风，以及供神器中的神龛、神轿、神亭、香炉、烛台、饌盒、饼架、果碟等等，都无不饰以精美的金漆木雕。

潮州木雕的题材十分广泛，有各种图案，花果、禽兽、山水、人物等。人物题材大多取材于民间故事、神话传说、历史故事、地方戏等等。常见的有：《薛仁贵封王》、《郭子仪拜寿》、《空城计》、《穆桂英挂帅》、《太白醉酒》、《水淹金山寺》、《千里送京娘》、《陈三五娘》等等。

潮州博物馆收藏的一件《薛仁贵封王》的木雕作品，描写的是“王茂生进酒”的情节，在人物形象的塑造上，明显受潮州戏的影响。

薛仁贵是唐代名将。相传薛仁贵出身贫寒，少年时，父母相继去世，生活无依无靠，只好流浪街头。当时有一位名叫王茂生的好心人，以酿酒为业，在街上开有小酒肆，他见薛仁贵可怜，便收留了他。薛仁贵聪明，又勤快，很快学会了酿酒技术。王茂生十分赏识他，便和他成为结义弟兄。薛仁贵虽贫寒，但他胸怀大志，想干一番大事业，不甘心一辈子从事于酿酒小肆之业。恰巧此时，四面八方起兵讨伐隋军，薛仁贵就加入起义军，后又投奔于李世民麾下。十八载征战，薛仁贵屡建功勋。李世民封他为平辽王。百官云集薛氏官邸，举行庆贺，此时的王茂生因酒肆遭

火焚而倾家荡产。这天，他正流落在长安街头，获悉新任平辽王即他当年的义弟薛仁贵，激动万分，连忙回家告诉其妻。妻子提醒他，薛仁贵如今当了大官，荣华富贵，不知是否还会认他这个穷义哥。王茂生与妻子商量后，决定把白开水罐入酒坛里，以水代酒前去庆贺。王茂生挑着酒坛来到薛家府上，门卫一看王茂生衣着破旧，还以为是个拾破烂的，不放他进去。王茂生急中生智，骗门卫说此酒乃祖上所传薛仁贵的家乡酒，今奉大王之命送来的。门卫正想要开启封盖看看，王茂生一手捂住盖子，一手递上几个碎银（小钱）。门卫见钱眼开，收下钱就放他进去了。薛仁贵见到义兄嫂，十分高兴，设宴款待，兄弟畅饮“家乡酒”。陪座的众官们一喝，发现酒味如水，正想发问，只见薛仁贵暗使眼色，大声说：“今义兄送来家乡酒，情深义长。”众官们不宜再问，只好连声称“好酒，好酒”。薛仁贵悟出王茂生夫妻送水之意为饮水思源，富贵不忘旧交。遂当场赠送王茂生许多银两，一为表示自己“苟富贵，无相忘”之意，二为资助王茂生“再就业”，办酿酒业和重开酒肆。

薛仁贵的故事在民间广泛流传。这幅木雕描写薛仁贵封王庆贺的大场面，人物重重叠叠，层次丰满，最精彩部分是刻画王茂生夫妇见门卫官欲去开启酒坛盖子，一时陷入慌乱之中，王茂生双手前伸、俯身去捂住盖子，其妻被吓得躲到柱子后面，表现了在这快要“露馅”的富于戏剧性的一刹那间王茂生及其妻子的表情和动作。

潮州木雕一般在建筑上的装饰雕刻刀法简练，风格粗犷，动态强烈。在日常使用的家具橱柜、供神等器具上，则精雕细刻，细致入微，便于近观细赏。潮州木雕的技法有浮雕、拉花镂雕、多层镂雕、圆雕等。建国以来，潮州木雕不断革新和发展，很多作品被选送参加全国和国际工艺美术展，获得国内外人士好评。广东已故老艺人张鉴轩的《蟹笼》作品，刻工细腻，形神生动，曾在世界青年联欢节上荣获银奖。现在北京人民大会堂广东厅内悬挂的两件大型金漆木雕《花鸟》和《鱼虾》就是他的佳作。今天，潮州木雕新人辈出，何长清的《郑成功》、叶锡永的《飞夺泸定桥》等，均达到较高艺术水平，可谓潮州木雕新艺人的代表。潮州木雕已成为国家主要礼展品和出

口工艺品，销往美国、德国、法国和东南亚各国。这一传统民间工艺在新的历史条件下必将再创新的辉煌。

(吕建昌)

虬根疤节的龙眼木雕

福建桂圆全国闻名，但桂圆是干果，新鲜的桂圆叫“龙眼”。龙眼木雕就是因采用福建盛产的龙眼木材而得名的。龙眼木雕中最富有特色的要数龙眼树根雕了。关于龙眼树根雕的起源，还有一段有趣的故事呢。

相传在明代，福建长乐地区有一位木雕艺人，祖孙三代都是木雕艺匠。他从小跟着父亲穿街走巷，为人们做木雕活，在父亲的熏陶和培养下，很快学会了木雕技艺，长大以后继承父业，成为当地颇有名气的木雕艺人。他姓孔，人们就习称他“木雕孔”。木雕孔不仅技艺精湛，而且为人正直，好打不平，正是这一性格脾气，差点使他吃上官司。

事情是这样的：

有一天，木雕孔正在当地一位财主家做木雕活，忽听得后院有哭泣声，循声找去见是一位姑娘被关在小屋里。原来是邻村的一位姑娘，被财主抢来后糟蹋了，姑娘哀求木雕孔救他出去。屋门被大锁紧紧地锁着，木雕孔用木工工具凿开大锁，带领姑娘逃出了财主家。谁知姑娘是位烈性女子，想想以后没有脸面见人，便投河自尽了。消息传来，木雕孔怒不可遏，他把姑娘自杀的原因告诉了姑娘家人。姑娘的父母气愤至极，便向县衙告状。可是那财主买通了县老爷，不仅没有被治罪，反而把证人木雕孔抓了起来，告他诬告罪。众乡亲纷纷为木雕孔辩解，县老爷一看事情闹大了怕不好收场，便限令木雕孔在三天之内交出一件不用树木雕刻的“木雕”，可以免罪，如届时交不出，将被关进牢里。

木雕不用树木做材料那还叫木雕吗？木雕孔明知县老爷在故意刁难他，但又有什么办法呢？他想啊想，一晃两天过去了，还想不出什么办法来，心里真着急。深夜，木雕孔躺在床上苦思冥想，迷迷糊糊之中忽然闻到一股奇异的香气扑鼻而来，抬头一看，一位白衣素裙的姑娘走进房内，那不是投河自尽的邻村姑

娘吗？只见她手持山茶树，把山茶花一朵朵摘下，抛撒在屋内，木雕孔正想问她，只听见姑娘对他说：“蒙君为我申冤，今特来为君解难。请用山茶树根来雕刻。”说完，她把山茶树干折断，剩下的树根有点像人物的造型，木雕孔看着看着，惊讶极了。姑娘把树根放在桌上，向木雕孔一鞠躬，转身飘然而去。木雕孔正要起身致谢，猛地一觉醒来，原来是南柯一梦。他定了定神，梦中的情景依然记得清晰，便急忙起身来到屋后的一棵山茶树前，他把山茶树根挖了出来，依其造形巧加雕琢，再把断根配在两边，俨然一位举着双手、打着哈欠的大肚弥勒出现了。这时天已大亮，县老爷亲自带着役差前来抓人，他们一见根雕傻了眼，大肚弥勒造型生动，身上无数天然疤节，但又恰到好处，就连弥勒的肚脐眼也是天然疤节，真是天设地造，鬼斧神工。县老爷自己说过的话不好收回，只好把木雕孔放了。

通过这件事，木雕孔的根雕艺术也出了名。一时间不论远近，前来求索根雕的人接连不断。木雕孔白天挖树根，晚上雕刻，不停地工作，很快，附近的山茶树根都给挖出用完了，索要根雕的人还是络绎不绝

。怎么办？他见当地盛产的龙眼树，尤其是老的龙眼树，虬根疤节，姿态万状，真是天然根雕的好材料。于是，他就改用龙眼木材，用其根部或节疤因势度形，刻成人物、飞禽、走兽等。后来，当地的其他木雕艺人也纷纷跟着使用起龙眼木进行创作雕刻，从而形成福建特有的龙眼木雕工艺品。

龙眼木雕的表现题材多为古典的老翁、仕女、仙佛、武士等，并以雕刻老寿星、渔翁、弥勒、达摩、仙女等人物见长。特别是“大肚弥勒”，多年来一直是龙眼木雕的传统作品和出口产品之一。此外，花鸟、虫草、果盘和牛、马、狮、虎、熊及金鱼、仙鹤等也是龙眼木雕的常见题材。

龙眼木雕的雕刻技法以圆雕(即立体雕)为主，作品要经过打坯、修光、磨光、漂净、晾干、染色、上漆、擦蜡等多道工序才能完成。经过磨光打蜡后的龙眼木雕，色泽光亮呈棕褐色，近似红木，显得沉着稳重，古朴大方，有“古董”之称，早在清代就受到外国商人的青睐，名扬海外。

龙眼木雕主要流行于福州以及莆田、泉州和惠安等闽南一带。清代的著名艺人有陈天赐和柯世仁等。

陈天赐是“陈派”的奠基人，其刀法以大块劈削见长，技法洗炼，凡木雕人物或动物，均装上骨制牙、玻璃眼，使作品更加传神，富有生气，别开生面。柯世仁是“柯派”的代表人物，其木雕不仅用劈、削、雕、剔等刀法，而且还运用机械原理使作品能够活动，从而增加了作品的情趣和意境。如“龙舟”、“踏水车”等，在参加当时的巴拿马万国博览会上深得好评。柯派艺人还被邀请到印度尼西亚传授木雕技艺。陈、柯两派的传人阮宝光、柯依斌、俞运斌、陈依镁等，他们将前辈艺人传统与现代创作方法融为一体，不同流派相互交流、相互渗透、取长补短，使技法风格渐趋融汇统一，促进了龙眼木雕技艺水平的发展和提高。近年来，龙眼木雕的工艺师、老艺人在木雕创作中，大胆吸收现代雕刻艺术的精华，创作了许多优秀作品，在全国木雕和工艺美术百花奖评比中，曾屡屡获奖，在国内外的工艺品展览会上，也得到国内外人士的高度赞扬。龙眼木雕已被誉为中国的四大木雕之一。

(吕建昌)

“刘阮入天台”图竹雕香筒

在浙江省临海县东南，有一片山脉，主峰海拔一千多米，一年四季，郁郁葱葱，松涛飞泉，青山怪石，吸引着无数的游人。这就是著名的佛教名山——天台山。天台山有国清寺、石梁飞瀑、铜壶滴漏、桃源春晓等八大景观。其中“桃源春晓”因“刘阮入天台”遇仙的神话故事而闻名于世。

相传在东汉时期，剡县(今浙江省嵊县西南)有两位郎中，一位叫刘晨，另一位叫阮肇。他们为百姓治病，医术高明，颇有名气。他俩还经常互相切磋医术，结伴上山采药。有一天，他们上天台山去采药，边走边讨论医术，不知不觉地在深山老林中迷了路。他们走啊走啊，一连走了好多天，还是没有走出大山，随身携带的干粮早已吃完，饿了，采些野果充饥，渴了，掬一把山泉清清喉咙，晚上，点燃篝火，两人背靠着背打盹。就这样，一直到了第十三天，他们来到了一条小河边，只见河水清澈见底，河对岸的深谷中飘出炊烟袅袅。十多天未见人烟，今天忽见此景，

他俩兴奋极了，拖着疲惫的身子，奋力蹚过小河，加快速子向深谷方向走去。

他们正走着，忽然听见有人在呼唤刘晨和阮肇的名字，循声望去，原来是两位容貌妙绝的姑娘在叫他们。他们十分惊讶，在这深山密林中怎么会有人知道他们的名字呢，于是上前询问。两位姑娘笑着说，郎中为民治病，名声远扬四方，她俩早已在此恭候，欢迎光临。刘晨和阮肇喜出望外，跟随着姑娘来到了她们的住处。姑娘设宴款待他们，席间，一群年轻美貌的姑娘各持桃子前来祝贺，恭喜两位姑娘有了丈夫。刘晨和阮肇恍然大悟。他们在姑娘身边天天饮酒作乐，弹琴下棋，非常幸福。日子过得很快，冬去春来，一晃半年过去了。刘晨和阮肇的心里也时常惦念着家乡的亲朋好友，便向姑娘提出要求回去了。于是，姑娘召来当初贺喜的姑娘们，送刘晨和阮肇踏上归途。

刘晨和阮肇出山返回故里，亲旧零落，面目全非，几经询问，好不容易才找到了他们的七世子孙。这些后代只知传闻其上祖进天台山采药，迷路未归，今见来人是如此这般年轻，简直不敢相认。

这个神奇的、令人陶醉的美丽神话故事与陶渊明的“桃花源记”真有异曲同工之妙，反映了乱世时代人们对太平盛世幸福生活的向往，以后一直流传下来。到了清代，著名的竹雕艺人朱小松根据这个神话故事，创作了“刘阮入天台图”竹雕。竹雕画面刻画松荫下，一位男子正与一位女子专情对弈，旁边一位男子正在观看，神态怡然自得。苍松虬枝，青藤萦绕，奇异山石，灵芝丛生，鹤鹿共栖，正是天上人间。山间深处有一洞门，门额镌刻“天台”二字，点出了画面的主题。栩栩如生的人物与幽邃神秘的景色交相辉映，构成了一幅诱人神往的神话仙境。

竹雕艺术虽属“雕虫小技”，但是一件成功的竹雕作品犹如一幅缩微的图画，不仅在技艺上雕镂精妙，巧夺天工，而且在作品风格上，亦具有浑厚的气魄和严谨的结构。朱小松的“刘阮入天台图”竹雕就属于这一类。如今，这件竹雕杰作收藏在上海博物馆。

我国的竹雕(刻)艺术出现很早。考古学家在湖南长沙马王堆汉墓中发现一件雕有龙纹的彩漆竹勺，在汉代其他墓葬中，也出土过一些竹扇、竹簪之类的竹雕制品。据文献记载，在魏晋南北朝时，已有竹根雕

成的如意和杯子，唐代德州刺史王倚有一管毛笔，笔管比寻常的粗，上面刻有精绝的人马、亭台等。元末明初的文学家陶宗仪在《南村缀耕录》一书中说，宋代有位名叫詹成的竹刻艺术家，其雕刻技艺精妙无比。他曾制作鸟笼，在鸟笼四周的竹片上，雕刻“宫室、人物、山水、花木、禽鸟，纤细俱备，其细若缕……求之二百余年，无复此一人矣”。明清时代，我国的竹雕艺术发展到高峰，形成了金陵派和嘉定派这两大艺术流派。金陵派自李文甫、濮仲谦开始；嘉定派的开山鼻祖是朱小松的父亲朱松邻。金陵派竹雕以浅刻法取胜；嘉定派竹雕则以深刻法见长。朱松邻与其儿子朱小松及其孙子朱三松是嘉定派的主要代表，人称“嘉定三朱”。朱松邻祖孙三代在我国竹雕艺术史上，具有重要地位。

清代，嘉定是全国的竹雕艺术中心，名家辈出，当时著名的竹雕艺人有沈兼、沈尔望、周芷岩、吴之璠、封锡爵、封锡禄、封锡璋、周灏、邓孚嘉等六十余人，可谓人才济济。他们或擅长山水人物，或精于花卉鸟兽的刻、画，都各自怀有一手绝技，独具一格。从乾隆到嘉庆年间，金石考据学之风盛行，波及

到竹雕艺术中，不少竹雕艺人在技法上追求以刀痕表现书画的笔墨韵味，使竹雕刻中增加了金石之气，竹雕风格从稚拙深朴演变为丰繁多姿。从清嘉庆时起，我国的竹雕艺术在经历了近三百多年的辉煌之后，逐渐走向衰落。

中国的竹子种类很多，但用于竹雕工艺的竹材是要经过挑选的，要求竹质紧密，竹面平滑，纹理细致。其中，竹面看不出立纹的为最佳竹材。好的竹子经过长期的人工摩拭，能保持光润色泽。竹雕所用竹材，或为竹根，或为竹筒。竹根多雕成有人物、瓜果、酒盏以及象形物等的圆雕(即立体雕)，可以从多方位来观赏，竹筒则多雕刻成笔筒、香筒、臂搁等浮雕装饰性的用具。

竹子的外皮又称“竹青”，通常制作竹雕，先要削去这层竹青，然后再进行雕刻。但有一种竹雕不除去竹青，而直接在竹的外皮上雕刻，这种技法称“留青阳文雕”，或称“皮雕”。明代竹雕艺人张希黄即以擅长“留青法”著称，其所有作品均用此法雕刻，工细精致，曲尽画理，别有韵味。

竹雕中常用的技法有浮雕、圆雕和透雕。还有一种颇为特殊的“竹黄”技法，即将毛竹锯成竹筒，去节去青，留下一层竹黄，经煮、晒、压，以胶粘贴于其他质材的器胎上(主要是木雕)，然后磨光，再在上面雕刻图形纹饰。由于此法是将竹黄片粘贴于器胎上，所以也称“贴黄”。在清代末年至民国初年，竹黄雕刻曾风行一时，常见的品种有各种形式的匣盒、如意、镇纸、帽架等，还有各种仿青铜器的器物。

近年来，我国的竹雕工艺品在国际艺术品市场价格逐渐上升，越来越多的人注意到竹雕的艺术价值和升值潜力，把收藏的目光投向竹雕。竹雕这一中国民间的传统工艺美术正在为国内外更多的人士所了解、所喜爱。

(吕建昌)

精巧华贵的象牙席

中国的民间象牙雕刻历史悠久，早在原始社会，就已出现象牙雕刻的饰品。在商代，已出现有镶嵌工艺的象牙杯，经过几千年的发展，到明清时代象牙雕

刻达到鼎盛时期，题材丰富多样，雕刻技艺完备，有浮雕、镂空雕、立体雕，还有镶嵌、茜色(即染色)和劈丝编织等等，形成广州、北京、上海等各具地方特色的艺术流派。清初广州的象牙雕以镶嵌、镂空套球和象牙劈丝编织为特色。

象牙编织就是先通过一定的技术处理，将象牙分劈成厚薄宽窄均匀的极细小薄片，又称“牙丝”，然后编织成牙席、纨扇、花篮、香薰或灯笼之类的物品。这是一种精工细作、风格独特的象牙工艺，堪称象牙工艺品中的一绝。其工艺之精湛，可以从现存的清代象牙席和象牙扇中窥见一斑。

据《魏书·韩务传》记载：“韩务除郢州刺史，献七宝床、象牙席。”可知，中国早在汉代已有象牙劈丝织席的技艺。明代人祝京兆《野记》中亦记载了用象牙劈丝和织席的方法。“凡象牙齿之中悉是逐条纵攒于内，用水煮软，牙逐条抽出之，柔韧如线，以织为席。”清代广州艺人不用热煮法，而是用浸泡法，即先将象牙置于药水中浸泡，待其软化后再劈成细丝，磨制到牙丝呈现出洁白的光泽，再编织成各种纹饰，形成各种器物。

用象牙编织的席，纹理细密均匀，席面平整光滑，柔软舒适，夏天铺垫时较竹席更为凉爽宜人。北京故宫博物院收藏有两张清代象牙席，席面通体编织成人字形纹，每片扁平的象牙条薄如竹篾，宽仅 0 . 2 厘米，其制作技艺令人惊叹。这两张牙席一张为清宫遗存珍品，另一张是故宫博物院工作人员在清理旧藏库存文物时，从杂堆着的破草席卷中发现的。有人推测，这牙席被混入破草席中，可能系清末宫内太监、官吏所为，其目的是想把它混杂在草席之中一起盗出宫去，或许由于某种原因而没有成功。在清代末期，当朝廷崩溃在即、岌岌可危的时候，清宫中的太监悄悄地将宫中的珍宝偷运(盗)出去的事并不少见，许多珍贵文物多是在那时从宫中流散出来的，其中也包括象牙席等。山东省博物馆就曾从民间征集到一张从宫廷中流散出来的象牙席。据清宫内务府造办处档案记载，广州曾贡入宫廷五张象牙席，现在国内已找到三张，其余两张下落不明。

清代中国的象牙原料主要从海外进口，由于编织象牙席用料甚多，工序复杂，耗资巨大，劳民伤财，迫使当时当政的雍正皇帝也不得不以躬行勤俭为名，

下旨禁止编织象牙席。象牙席停止制作之后，象牙劈丝的技术并未立即消失，而是根据宫廷装饰的需要，运用在用料较少的牙丝编织宫扇等小巧工艺中。北京故宫博物院收藏有数十件形状各异的牙丝宫扇，都是用磨光打匀的象牙丝编织成固定的形状和各种纹饰，然后镶以不同质地的框架而制成的。有的扇面还配有象牙片雕刻、磨制成人物、花鸟、昆虫等形状组成的浮雕图案。象牙艺人精心构思，将编织与浮雕巧妙地结合，形成一种前所未有、独具特色的新型风格。这种制作工艺高超、精美富丽的牙扇是专门为皇家特制的宫廷艺术品。

相传故宫博物院收藏有一件乾隆皇帝十分喜欢的象牙丝纨扇，该扇通柄长近 50 厘米，扇面洁白，用柔韧细润、不到 1 毫米宽的牙丝编织成八方锦纹地，扇面孔缝均匀，纹饰精致细密，经纬片拼合得天衣无缝，图案中浅浮雕兰、菊亭亭玉立，一只蜻蜓在兰花叶上方盘旋飞翔，花卉色调沉着得体，寓意“清朝江山万年长”。这件精美华贵的牙丝宫扇既有富丽华美的气魄，又有雅逸清新的风格，实为牙丝编织工艺中之佳作。

今天，虽然传统象牙劈丝技艺已失传，这些为数不多的清代象牙席、象牙扇等编织工艺品已成为稀世珍品，但是，我们相信，在不远的将来，我们的牙雕艺人一定能重新发现和掌握象牙劈丝技术，创作出新的象牙编织品。

(吕建昌)

万紫千红的玲珑微刻

微型雕刻是我国独特的一种手工造型艺术。八十年代以后，上海的微型雕刻，犹如雨后春笋，人才辈出。微型雕刻门类繁多，有象牙、玉石、陶瓷、金属、头发、树木以及剪纸等等，百花齐放，万紫千红，大千世界，包揽无遗。

微刻艺术是一门新兴的民间手工艺术，微刻的制作者，也是收藏者。他们都是业余爱好者。他们的作品，具有共同的特色：小巧精细，八面玲珑，工艺精湛，巧夺天工。他们制作的精品，不仅得到社会人士的欣赏，而且引起国内外收藏者的钟爱。

朱敏生，是个普通工人，八小时外专门制作和收藏微雕金属器具。他制作的古代一套“十八般长兵器”精品，小巧精细，工艺精湛，堪称一绝。兵器长12厘米，兵刃用黄铜雕刻而成，柄用红木制成，并镶嵌金属丝，它们分别插在两件用红木雕刻的架子上。所谓十八般长兵器，即：禅杖、方天画戟、金箍棒、月牙铲、镢、士兵钗、开山斧、虎头枪、两面三刃枪、八棱紫金锤、大阔刀、狼牙棒、双刃戟、鎏金镢、马钗、丈八蛇矛、金顶枣阳槊、青龙偃月刀。这些古代战争时常用的兵器，现在都变成小巧玲珑的工艺品。这套兵器，曾荣获第二届中国民族文化博览会、民间美术大展三等奖。

朱敏生制作的一套5厘米微型不锈钢钳工工具，仿真微雕，件件活络可用。有活络扳子、手工锯、钢丝钳、老虎钳、鲤鱼钳、剪刀、榔头、十字旋凿、一字旋凿、冲头、划针、圆规、螺丝攻、铰手、圆扳手、圆扳牙、錾子等，每件只有5厘米大小，共计17件，可平放在手掌上。

朱敏生制作的一件微型不锈钢台虎钳，钳口仅1厘米，大小像一只核桃，钳口开启相当灵活自然，转

动非常活络，是一件难得的工艺精品。还有一把不锈钢剪刀，长仅 1 . 1 厘米，可以放在手掌的小拇指上。还有一套不锈钢钳子，一套共有六件，它们是：钢丝钳、斜口钳、平口钳、圆口钳、鸭嘴钳、尖头钳，每件仅有 1 . 5 厘米。

朱敏生还雕刻了一套微型金属象棋，每枚棋子直径为 0 . 4 厘米，厚为 0 . 2 2 厘米，棋盘长 6 . 5 厘米，宽 4 . 5 厘米，高 0 . 4 厘米，两人还可用来对弈，可谓别具匠心。

黄跟宝，是缩微乐器的制作者，现年三十多岁，是上海南市区文化馆剧场经理。他制作的仿真微型小提琴，比《吉尼斯世界之最大全》记载的世界最小的小提琴，还小 2 . 3 2 厘米。黄跟宝按一百比一的比例，缩微的小提琴，长 5 . 3 厘米，与乐团中使用的高级小提琴一样，那四根弦，照样可以调出标准音阶，琴小而音质没有失真，可以演奏。所用的面、底板材料和琴弦、弦轴等零件应有尽有。琴身虎皮白木纹清晰可见；蚕丝般的琴弦，络在比绿豆还小的四个琴轴上；琴弓的粗细，只有火柴棒的四分之一，三条

仅有 10 根游丝那样细的弧线，镶嵌在厚度只有 34 丝的面板四周。拨动琴弦，音响清脆，悦耳动听。

黄跟宝制作的最小的一把小提琴，高仅 2.1 厘米，琴的面板，只有火柴盒皮的一半大小，四根琴弦细若游丝，经过专业人员的校音，认为这把缩微小提琴和其他标准小提琴发出的琴音，完全一致，令人惊叹。

黄跟宝制作的微型乐器，有 70 多件。民族乐器 50 余件，西洋乐器 20 多件。民族乐器有二胡、三弦、琵琶、古筝、月琴、大阮、蒙古马头琴、新疆冬不拉、西藏艾捷克，还有我国几乎已经失传的古代乐器：筑、瑟、箜篌，仿考古出土文物，西汉古墓中的石磬、钟。西洋乐器有大提琴、中提琴、小提琴、倍大提琴、竖琴、古钢琴等等。这些小巧玲珑、多种多样的乐器，可以组成一支中西合璧、气势不凡的交响乐团。

张雷是石刻微型茶壶的制作者。他在上海第七毛纺厂工作。十余年间，他创制了微型石壶 300 多把。他的茶壶大部分选用萧山石作为石料。萧山石，石质天然，色泽暗红，与宜兴紫砂极为相似。在制壶时

，要先去除石头表面粗涩的色泽，才能显露出与紫砂相似的素质。平时，他手中总是摆弄着尚未加工的石壶，让手指的油脂，渗入到石头之中，这样做的目的，他说：“让石壶汲取人体的精华。”

张雷制作的“赤豆壶”，与一粒殷红的赤豆相比，它的重量只有 0 . 3 2 1 克，分量比赤豆重，但体积却比赤豆小。有一把石壶，壶身直径 6 毫米，壶口到壶柄长 1 1 毫米，比壹分硬币还要小，因为壹分硬币的直径是 1 8 毫米。使人惊奇的是，它的壶盖可以打开，壶身中空，可以灌水，还可以将水从凿通的壶口中倒出来。

张雷制作的核桃壶，表皮模仿真的核桃，高高低低，坑坑洼洼，形象逼真，它的大小，只有真核桃的六分之一。张雷制作的石壶，技艺娴熟，可谓绝技。

周长兴是上海著名的微雕大师，他从事玉石微雕艺术已有五十多年了。他在女儿周丽菊的协助下，用了十五年时间，制作 5 0 0 0 余件杰作，“微型大观园室内立体陈设组合”。把曹雪芹笔下的《红楼梦》中描写的怡红院、潇湘馆、蘅芜院、稻香村、栊翠庵

等的室内陈设，通过艺术的创作，缩微在方寸之间，形神兼备，意趣盎然。

周长兴在上海国际艺术节期间，举办的民间艺术展览会展出的一套微型茶壶，共六把，最大的重 50 克，相当于一颗胡桃。最小的仅 0.24 克，相当于一粒蚕豆，而壶盖只有沙粒一样大小。

周长兴制作的石壶，有大有小，大者重达 3.5 公斤，小的要揭开壶盖，必须用镊子，但壶内尚可注水，容量只有 0.24 克。周长兴用坑石制作的一把小壶，只有黄豆一般大小，其壶盖犹如砂粒，壶口流水之径，细如发丝，但是仍旧十分流畅。可见功夫之深。

周长兴制作的微雕作品，件件形、色、质三者统一，曾在 1978 年和 1979 年，上海第一、第二届民间工艺品展览会上，均获得一等奖。

(蔡继福)

苏州园林门楼砖雕

苏州的园林，至今可谓全国保存最完善的古代建筑。明清以来，许多士大夫、官场退隐文人，每每择其地，建设他们理想的家园，此风盛行，前后数百年，其中如名闻遐迩的拙政园、狮子林、沧浪亭、网师园、西园、留园等处，给人以极美好的印象。

这些巨大的园林院落都建筑一道门楼，以使人们方便出入，门楼往往以坚实的砖结构制成，上面饰以砖雕，形成一种极为独特的造型艺术。

苏州园林门楼上的砖雕，极富艺术性，它往往集雕塑、书法、绘画、戏曲等艺术为一体，耐人寻味，中国数千年来传统的民风习俗，中国百姓心目中的美好愿望于此可见一斑。苏州门楼上的砖雕，虽以绘画形式出现，逐一展开，但具体表现时，皆能以刀代笔，雕琢出当时的真实画意。如东花桥巷和里汪宅门楼作于康熙年间，表现状元及第时招摇过市的繁华景象，其中车舆人物前呼后拥，刻画以高浮雕的形式，场景惟妙惟肖，还饰有鲤鱼跳龙门的画幅，与主题气氛相协调一致。

有许多门楼砖雕以戏曲人物为主要装饰，以著名的剧目为蓝本，面向民间大众，如“打鱼杀家”、“

桃园三结义”等雕刻，生活气息浓厚，百姓喜闻乐见。

盛家桥一带门楼是乾隆时的状元石韞玉所建，上面的花卉雕饰尤为细腻精致，为其他建筑所不及，垂柱作花篮式雕塑，繁复可观，正中为石韞玉亲笔题书“景星庆云”四字，气势雄伟，给人以肃穆端庄的感觉。

大石头巷中的门楼，称之为“四时读书乐”。中国古代的科举制度起始于隋唐，两宋时达到顶点，明清以来仍很盛行，因此提倡读书仕进。门楼上的砖雕就是这样的主题，表现出幽静、典雅的意境，有各种季节变化中的人物形象，造型逼真，姿态生动，堪称现存姑苏砖雕艺术中的杰作。围绕这一主题的，还有人们所常见的“三星祝寿”、“八仙过海”雕刻，反映了民间百姓最美好的愿望。

网师园门楼上的砖雕，为苏州园林中的代表。网师园，原为南宋文士史正志“万卷堂”故地，乾隆时光禄寺少卿宋宗元购得原址一部分，僻地仅数亩，题名“网师小筑”。全园布局安排紧密，以小见大，曲折自然，给人以无尽的美感。

网师园的门楼总高 6 米，其上的砖雕幅宽 3 . 2 米，高 2 米，面积宏大，给人的感觉庄严而开阔，中间“藻耀高翔”四字最为醒目，两侧的砖雕是根据戏曲故事“郭子仪上寿”和“天官进爵”所作。这是民间雅俗共赏的题材，雕工精致，人物动态优美，其下有三个很大的“寿”字，很符合园主人长寿高官的想法。两边的狮子滚绣球装饰，更将整体砖雕显现得热闹非凡，因此，观者每每驻足凝视，无不赞叹网师园门楼砖雕艺术的精湛。

诸如以上的砖雕，在苏州等地不胜枚举，它实为古代民间大宅极普通的装饰，是众多文化和艺术的综合体。由于民国以来中国的住宅不断改变，西方简朴的起居方式屡屡冲击国内，也对传统的民间艺术产生了极大的抑制作用，这种砖雕虽好，却繁琐、费工费时，也非寻常小户人家可以制成，于今已日见稀少，但作为古代民风建筑中的一个缩影，足为后人珍护。

(周宓)

南朝的陵墓石刻

古人崇尚厚葬，特别是远古时期。这一特征于有权势的帝王、贵族陵墓上表现得尤为显著。汉以后，随着中原战乱，物质生活遭严重破坏，墓葬之风趋向简朴，但厚葬之习仍存。唐代诗人杜牧诗云：“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中。”描写了南朝尽管王朝更替频繁，但留给后人的遗迹却不少。

金陵为南朝历代都城，至今尚保存大量陵墓，现已发现统计有三十一处，其中帝王陵十三处、贵族墓十八处。

这些墓穴两侧伴有巨大的石雕，通常为六件三种：即帝王陵石兽一对、神道柱一对、石碑一对。贵族墓改石兽为石狮，其余皆同。

尤其值得关注的是这些石兽、石狮，皆以整块巨石雕成，一般长、高在3米以上，甚至达到4米，因而气势雄伟。挺拔庄严之态于中外雕刻史上也极为罕见。

帝王陵石兽，或为天禄，或为麒麟，都是古代神话传说中的灵兽，用于陵墓之上，既可起镇慑避邪作

用，又含有吉祥意味。古人多迷信此说，据记载：天禄、麒麟状如狮、如龙，前者双角，后者单角。

如现存江苏南京麒麟门外麒麟铺，为宋武帝刘裕的初宁陵，有石兽一对，西为麒麟，东为天禄，风格粗犷、凝重，为南朝陵墓石刻之最初作品。

以后的帝王陵石兽多如此安排。雕工日趋精湛，两兽颌下有长须，体侧刻双翼及翎羽，更完善了灵兽的神话形象。今存南京甘家巷狮子冲陈文帝陈蒨永宁陵可为其代表。东、西天禄、麒麟体态修长，昂首挺胸，制作之精美，可叹可赞。

至于贵族墓前的石狮，多有双翼，具神异之感，每每昂首阔步，有气振山河之势。现存南京张库村梁临川靖王萧宏墓，其上的石狮凸胸张口，舌伸及胸，形态慍悍。还有南京栖霞县新合乡和平村的梁始兴忠王萧憺墓，其上的石狮也如此类。

不管是帝王陵上的天禄、麒麟，还是贵族墓上的石狮，都是当时的艺人凭着丰富的想象，并结合现实生活而创造出来的。它不仅是统治者权力的象征，还融合了古代的神话、宗教思想，是民间最美好的艺术结晶。

南朝陵墓上的神道柱，底部双螭座，形态是一对口含宝珠、头有双角、长尾相交的螭，它也是古代神话中的灵兽。柱身有二十四道瓦楞纹，据记载此制作方法源于古希腊。当初，马其顿的亚历山大大帝东征至印度，带来了古希腊的文明，同时影响到印度的建筑艺术，这种柱身，以后由西域传入中国，它可谓早期中西文化交融的产物。神道柱上部又是典型的汉文化产物，有方形石额，可刻文字，如同汉魏以来的碑额，上下饰有龙纹、绳索纹。柱的最上端为一小兽置于莲座中。这些都是南朝神道柱特有的形式，其宏伟巨制、雄壮之美至今为人们所称道。

南朝的陵墓石雕发展了汉以来石刻中粗略的形体制法，相对而言更为生动多姿，它开辟了唐宋石雕的先河。

(周密)

毫厘之间现绝艺

中国的造船业已有数千年的历史，我国先进的造船技术，在古代居于世界的领先地位，为世界各国所称誉。

徐滨杰，是上海一位船模制作家和收藏家。在三十多年时间内，他制作了中国 1 0 0 多艘古代木帆船模型，其中已有五六十艘中国木帆船模型，已被英、美、法、日等国家博物馆收藏和陈列。

1 9 8 3 年，徐滨杰制作的三桅三帆“双背钓鱼船模”，获比利时世界第二届航海模型锦标赛银牌奖。“短袖衫号”西洋帆船，长 8 0 厘米，甲板用 1 0 0 0 多根 2 毫米宽的细木条拼粘而成，桅杆上挂满 3 0 0 多只帆绳葫芦，只只如绿豆大小，都可活动。制作的材料，大都选用柚木、红木等，使船模成为一件精湛的艺术品。

沙船的发祥地在上海，过去从上海沿海北上，到江苏、山东、辽东等地，常用沙船运输。它的特点是平底，适用于浅水海滩行驶。上海的市标，中间就是一艘沙船。徐滨杰用柚木，以 3 6 比 1 制作的五帆沙船模型，已陈列于北京人民大会堂。另一艘仅为真船的三百分之一的沙船模型，长仅 7 厘米，但制作认

真，船身用木皮一层一层贴上，形成层次。半寸长的跳板上，那一道一道的防滑档，竟是用头发一根一根粘上去的，令人叹为观止。

徐滨杰制作的“大捕”网渔船模型，陈列在上海国际饭店十四层楼的四季厅里，这艘船模，外表古朴，内舱坚固，现在作为国际饭店的店标，闻名中外。徐滨杰制作的“郑成功下台湾战船”模型，现在陈列于北京中国军事博物馆。

曹惠忠是上海交通运输公司的职工，他在业余时间酷爱微雕。他在中学读书时，就开始钻研微雕艺术。那时，他在一个展览会上，看到一件清代微雕的书法作品，萌发了自己动手进行微雕的尝试。

他把象牙作为微雕的目标物。1982年，曹惠忠在米粒大的象牙上，雕了一个孙悟空，形态逼真，栩栩如生，逗人喜爱。这增加了他的信心和勇气，从此以后，一件件作品相继问世，题材也越来越广。把古代的名画，汇集在他的刀下，如晋代顾恺之的《洛神赋图》，元代赵孟頫(fǔ，音俯)的《浴马图》，尤其是宋代张择端的《清明上河图》，他整整花了两年时间，每天下班回家，就坐在桌旁，屏息雕

刻。曹惠忠把我国长 5 2 8 厘米、高 2 4 . 8 厘米的著名画卷《清明上河图》，微缩摹刻在长约 2 4 . 7 厘米、宽仅 1 厘米的象牙片上。《清明上河图》微雕共刻了读书人、农民、商人、医生、和尚、道士、胥吏、官员、篙师、缆夫、妇女、儿童等各种人物 5 5 0 多个。他们有赶集的，有做买卖的，有闲逛的，有聚谈的，有饮酒的，有乘轿的，有骑马的，有推车的，有撑篙的，等等。神情各异，姿势不同。还刻了马、牛、驴、骡、骆驼等动物五六十件，各种车轿二十余件，大小船只二十余艘。楼屋农舍三十余幢。在曹惠忠的刀下，各种人物，微若蚁尾，栩栩如生。连商店招牌上的字，在放大镜下，都可读出来，令人拍案叫绝。

张若琳，是上海微型剪纸大王。她是一位年轻女郎，出身书香门第，自幼喜爱民间工艺。可是她的父亲，不赞成女儿学习民间工艺，认为这不过是雕虫小技。她能用一把剪刀，剪出芝麻大的牛、鼠、鸡、蛇。笔者曾看到她剪的一只兔子，竖起的耳朵，扑朔的脚，清晰可辨，栩栩如生，却只有一粒芝麻的一半大。她对作者说：“搞微剪很不容易。制作时，一定

要屏声息气，稍不留神，就剪不好。”她的微型剪纸，在国内外多次展出，国内外的报刊，曾对她作了高度的评价。

丁贵兴，是上海三菱电梯有限公司的青年工人。他的业余时间，全部用在头发丝上绘画雕刻。他自小喜欢画图，初中毕业后去农场劳动，后上调到上海市建工局，现在是位工人。

在上海闵行百乐园展览厅内，微型绘画艺术展览，吸引着无数观众，人们在放大百倍的显微镜下，仔细观察到在一根 15 毫米长、0.09 毫米粗的白色发丝上，栩栩如生地画着从华盛顿到布什这 40 位美国历届总统的画像。这种细微、精美、逼真的发画，在世界上也很难见到。

丁贵兴向观众介绍说，发画所用的画具，笔是用老鼠的胡须制成的。把一根老鼠胡须一分为三，可以制成大、中、小三种不同规格的画笔。刀是半根头发丝粗细的针。颜料是他自己调制成的，因为没有细微颗粒的绘画颜料。这幅总统的发画，是根据“美国历届总统”的头像邮票在显微镜下绘画的，所以不能一边看邮票，一边仿画。那怎么办呢？他只能采取强记

的办法。他把每位总统的神态、特征、各个细部，反复研究，强记于心。然后将经过化学处理的脱脂白头发，一分为二，待到夜深人静，就在显微镜下，进行细心创作。经过许多日日夜夜，当画到第 29 位总统时，一粒肉眼无法看清的尘埃，沾在总统的脸上，结果前功尽弃。他毫不气馁，重新再从第一位总统华盛顿画起，经过 600 多天的艰苦努力，终于完成了这幅“美国历届总统”的发画。

丁贵兴的发画，有其独特之处。世界上许多发画，单单是刻字，属于微刻艺术。而丁贵兴的发画，与众不同，充分运用“画”、“雕”、“堆”的方法。他用老鼠胡须作画，用细刀雕刻，用颜料堆砌，所以，他的发画显示了绘画的线条、色彩和雕塑的立体感。

这里还展出发画的其他精品，在放大 100 倍的显微镜下，看到白色发丝好像透明的水晶柱，在发丝的中段，一位古代典雅美丽的仕女，樱桃嘴、丹凤眼、柳叶眉，层次分明，穿着一条长裙，线条清晰，色彩柔和。另一根头发丝上，画着一尊立体感极强的维纳斯像，好像一座光彩夺目的白色玻璃雕塑。

更令人叫绝的，是两幅头发丝端的作品，一幅画着一个端坐于莲花座上、手捧杨柳枝的观世音菩萨，端庄慈祥，和蔼可亲。另一幅是一只剥笋咬竹的大熊猫，憨态可掬，讨人喜爱。

冰冻三尺非一日之寒。要取得发画的成功，特别要讲究手中功夫。丁贵兴认为在头发丝上绘画，手不能有丝毫的颤动。为了练就这身过硬本领，他将 2 5 0 0 克的铁块吊在手上，每天练上几小时。不管盛暑酷热，不管腊月严寒，经过 1 0 0 0 多天的磨炼，终于练就了一手硬功夫。有志者事竟成。丁贵兴在发画艺术上，取得了可喜的成果。

(蔡继福)

刺绣印染艺术篇

秀丽典雅的苏绣

中国的刺绣，是世界驰名的工艺美术品。刺绣，俗称绣花、挑花，又叫作针黹、女工。它以针为笔，积丝累线而成，凭借绣针的穿刺运动，在丝绸、棉布、麻布等织物上用彩线绣出花纹、图案或文字。

刺绣在我国源远流长，据说，它最早起源于文身。古时候，人们对于神秘莫测的大自然极为崇拜，便把太阳、月亮、星辰、高山、彩雉等作为氏族图腾刺刻在皮肤上。后来，当人们有了遮身蔽体、御寒保暖的衣服以后，就开始在服装上刺绣各种纹样。此后，刺绣便在中华大地生根开花。无论是大江南北，还是长城内外，每个地区都有自己风格迥异的刺绣。它们各显神采，争奇斗艳，美不胜收，以致于“绣”这个字成了人们对于美好事物的代称，比如用“锦心绣口”来比喻口才出众，用“锦绣河山”来形容山河壮

丽。经过岁月的淘洗积淀，劳动人民的辛勤创造，四大名绣宛如明珠，脱颖而出，在民间工艺宝库中闪烁出夺目的光辉。下面我们先来看一看苏绣。

苏绣，顾名思义是指江苏地区以苏州为中心的刺绣。现在所能见到的最早的苏绣实物，是在 1957 年虎丘塔第二层夹墙内发现的一方唐绣经袱，上绣一朵荷花，周围饰以卷枝花草，针脚整齐，纹样大方脱俗，线条流畅生动，品质出众。

事实上，早在两千六百多年前的春秋战国时代，苏州已经有非常精美的刺绣服饰。据史书记载，晋平公派遣使节叔向出访吴国，回去时吴王隆重欢送，在一艘华美的花舫上，身着绣衣的宫女们长袖盈风，翩翩起舞，把叔向看得眼花缭乱。可见，当时的刺绣在服饰上的运用已经比较普遍了。

在三国魏、蜀、吴鼎立之际，苏绣的工艺水平有了很大的进步，民间还出现了被誉为“针神”的刺绣高手，她就是吴国丞相赵达的妹妹。当时三国之间争战不休，孙权感到在行军途中没有军事地图极不方便，于是派人到处测绘制成草图，以备军需。赵达的妹妹知道这件事以后，便毛遂自荐，愿意把行军图刺绣

在绢帛上进献吴王。她巧心绣制的军事地图，既简洁明了地表现了山川河流、城邑军营的势态，又不易磨损，不易褪色，携带轻巧方便，可惜我们现在已经无法亲眼目睹这幅苏绣珍品。

明清时代，苏绣的发展日益蓬勃，在图案、针法、色彩、原料等方面已经形成了独树一帜的风格。苏绣花纹取材多来自于民间的吉祥主题，比如用蝙蝠、桃子和两枚铜钱来传递“福寿双全”的寓意；用莲花和金鱼来表示“连年有余”；用金鱼和白玉来代表“金玉满堂”。此外，还有“五谷丰登”、“鸳鸯佳偶”、“龙凤呈祥”、“百果丰硕”等传统题材。当然，山水、花鸟、人物都是苏绣的拿手好戏。苏绣的运用范围也相当广泛，除了纯欣赏性的绣品外，还为服装、门帘、被面、扇袋、靠垫、荷包、镜套、香囊等日用品锦上添花。

苏绣的主要特色是构图洗练，图案秀丽，色彩淡雅，风格清新，犹如梅花暗香浮动，令人心驰神往。苏绣的针法变化多样，更是让人惊叹不已，仅粗略划分就有齐针、抢针、散套针、施针、接针、滚针等九大类，细分则有不计其数的针法，而且每种针法都有

它不同的线条组织形式和独特的表现方法，各种针法进行不同的排列组合后，就构成了苏绣变化无穷、常绣常新的特色。比如，用虚实针绣制的金鱼，形态生动活泼，薄如蝉翼的鱼尾，轻摇慢摆，五彩变幻的鳞片，若隐若现。用散套针绣制的花卉，绿肥红瘦，娇美欲滴。用施针、滚针绣制的小狗，毛丝松软，双目有神，憨态可掬，呼之欲出。用打籽针、纳纱针、点彩绣等针法绣制的图案，具有浓郁的民间特色和极强的装饰趣味。

苏绣工艺讲究“齐、光、直、匀、薄、顺、密”，对针法、色彩的要求很高，要做到针脚齐，光感好，用针直，粗细匀，手感平，对于每个苏绣艺人都是种挑战，需要有“十年磨一剑”的耐心和对生活细致入微的观察。判断苏绣品质的优劣，决不是以华丽、堆砌、工多而取胜。它崇尚素雅，好的作品，哪怕是寥寥数针，只要用针、用色得当，也能收到意想不到的效果，既能使人耳目一新，又能充分发挥丝线、面料的长处。

苏绣的绝活儿是“劈丝拼色”，即把各种颜色的丝线劈成细股，再相互绞合起来绣上画面，这种工艺

使绣品的颜色不仅层次丰富，而且色彩的过渡更加自然和谐，表现的形象也更加具有质感，神形毕肖。据说苏绣高手能够将细如游丝的彩线劈成四十八分之一，这么细的丝线，就是常人用肉眼也很难看清，但刺绣大师们却能用一双巧手，穿针引线，驾轻就熟地绣出逗人喜爱的小猫眼睛、调皮活泼的小狗茸毛和五彩斑斓的孔雀羽毛，纤毫毕现，于细微处见功夫，难怪被人们誉为“鬼斧劈线，神工运针”。

双面绣是苏绣的又一大特色，它早在宋代已经出现，但没有实物存世。自清代起，双面绣在手帕、宫扇、头巾、屏风等日用小件上崭露头角，在北京故宫博物院还藏有两件清代双面绣仕女屏风。其中一幅内容为两个手持灵芝的仕女，旁边的石榴树上有几只蝙蝠，寓意为“榴开福来”。传统的双面绣，通过一次运针，使绣品两面颜色、形象、针脚排列完全一样，可达到两面欣赏的艺术效果。建国以后，双面绣不断推陈出新，六十年代苏绣艺人发展了双面异色绣，比如国色天香的牡丹，一面是嫣红，一面为豆绿。八十年代又出现了双面三异绣，即异色、异样、异针，佳作叠出。“金鱼”、“牡丹”、“双猫图”等作品

在全国工艺品展示会上倍受赞扬。双面绣的奥妙在于：刺绣时用针垂直穿刺，不刺破反面绣线，用记针方法代替线头打结，非常巧妙地把成千上万的线头、针脚藏得无影无踪，丝毫不露痕迹，做到天衣无缝。

苏绣，之所以能够历久不衰，在于它既能继承传统优秀技法，保持自己精致细腻的工艺、柔和淡雅的风韵，又能够汲取姊妹艺术(如绘画、其他刺绣)的养分，融会贯通于苏绣之中，使这一民间工艺生机勃勃。清末苏绣大师沈寿创制的“仿真绣”，正是吸收了欧美绘画和日本刺绣的长处，注意光线的明暗变化和物体的透视和立体感，发展了凸针技法，取得了完美的艺术效果。沈寿的绣品不仅使慈禧太后欣喜万分，还飘洋过海，使意大利皇后爱不释手，为苏绣工艺史留下了光辉的一页。

(杨洁)

朴实无华的湘绣

八十年代初，在加拿大多伦多市宽敞明亮的展览中心里，一位中国刺绣工艺师正在作现场表演，四周

被围得水泄不通，那些观众们正屏息凝神，目不转睛地看他飞针走线。时间无声飞逝，奇迹出现了：一幅精致的双面全异绣呈现在大家面前。谁都难以置信，这个黄皮肤的中国人在短短两个小时里，用一枚绣针创制了如此巧夺天工的作品。绣品的一面是只威武的斑斓猛虎，虎视眈眈的眼神，雄健有力的筋骨无不显示出老虎的英气活力，另一面则是只调皮的白色猴子，活泼跳跃的身姿，快乐可爱的模样处处表现出它的机灵聪明。一位日本画家被绣品巧妙的构思、盎然的情趣所打动，以一万加元的高价买下这件艺术品。

这件被高价收藏、轰动一时的作品，就是中国四大名绣之一——湘绣的杰作。

湘绣，是一种历史悠久的民间刺绣，它起源于湖南长沙、宁乡等地。目前为止发现的最早的湘绣实物，是1958年长沙楚墓出土的“龙凤图案”，这件绣品在细密的丝绢上用辫子针刺绣而成，针脚整齐，纹样生动，绣工精致，反映了战国时期湘绣已经有了较高的技艺水平。

自秦汉以来，湘绣开始在民间广泛地流传，逐步地发展起来，形成了独特的艺术风格。

早期的湘绣在针法上以辫绣法为主。辫绣又称锁子绣，就是用绣线在面料上环环相套，铺设成辫状组织，这种针法的优点是能增加织物的厚度和耐磨度，又很美观大方。除辫绣外，还有齐针绣(针线排列均匀而整齐)的运用，局部有的绣品还使用了“接针(用短针前后相接，并隐藏针脚)和打籽针。在色彩和绣线的运用上，采用了未加捻的彩色散丝，色彩有深蓝、深绿、草绿、朱红、浅棕红、黄、绛、紫灰等十八种。在绣品图案中，已经有在绣制前先用细线勾画图样的痕迹，花纹以乘云纹、信期绣、茱萸(z h y ú)绣为主，曲线流畅，极富韵律感。早期的湘绣有针脚整齐、线条洒脱、线色丰富、图案多样、绣工纯熟等特点。我们可以从长沙马王堆西汉古墓中出土的四十件绣衣和一幅内棺外面装饰的铺绒绣锦中重温其昔日风采。

在漫长的封建社会，湘绣精湛的手工艺，一直在民间世代相传，人们用绣针和彩线来美化生活，深受百姓的喜爱。到了清代，湘绣工艺不仅遍及湖南城乡，而且成了农家妇女在耕作之余的一种谋生手段和一项重要的副业收入。

十九世纪中叶，随着中国自然经济的解体，海外市场的开辟，湘绣的商品化突飞猛进，开始行销国内外，许多经营湘绣的绣庄应运而生。1898年，长沙出现了第一家自制自销的吴彩霞绣坊，营销各种湘绣制品，颇受欢迎。此后十年，绣庄的发展如雨后春笋，仅长沙一地，新设立的湘绣绣庄就有40多家，有的还在北京、天津、上海、武汉等大城市开设分庄。

绣庄的出现，在客观上推动了湘绣工艺的飞速发展，在刺绣工艺和艺术水平上都有了长足的进步，湘绣这朵民间工艺奇葩再度盛开，散发出独特的艺术芬芳，香飘海内外。

湘绣的主要特色是朴实无华，优美隽永。它的风格比较写实，但又不拘泥于传统；设色鲜明，但又不使人感到突兀；针法多变，除了辫针绣外，还有掺针、游针、毛针、滚针、网针、交叉针等几十种针法，面对这么繁多的针法，湘绣高手往往能够“应物施针”，根据不同的题材和对象，灵活地选择针法和线色。比如掺针的运用，就是由于湘绣大师李仪徽在刺绣当中发现，传统的针法固然能使绣品针脚平整细

密，但颜色过于呆板，无法表现浓淡变化的神韵。她反复尝试，终于采用了表现力极强的掺针，把不同色阶的绣线互相掺合，逐渐变易色级，使色彩更加丰富，过渡更加自然，色调更加和谐，使湘绣的工艺水平达到了一个崭新的高度。运用掺针绣出的牡丹，不仅能细腻地刻画牡丹娇嫩的质感，而且能完美地表现出它雍容华贵的气度。

狮子、老虎、松鼠是湘绣的传统题材。为了表现这些动物的皮毛质感，湘绣艺人独创了毛针技法。毛针变化多端，对于飞禽走兽的翎毛极富表现力。用毛针绣制的老虎毛，刚劲而坚硬，力贯毫端，让人感到兽中之王的咄咄逼人；用毛针绣制的松鼠毛，蓬松而轻软，温暖柔韧，让人感到小松鼠的灵敏活泼。同一种针法，不同的绣制，产生不同的效果。湘绣工艺的巧妙精湛，可见一斑。

湘绣的另外一大特色，就是历来重视绣稿的设计。绣稿是刺绣工艺进行艺术再创造的载体。自湘绣的发展从实用向欣赏转轨，绣稿的地位日益突出。有一大批专业画家开始加盟湘绣画稿的设计，为这植根于民间的古老工艺注入了新鲜的血液。清末画师杨州焯

是最早涉足这一领域的，但他的绣稿存世不多。后来比较著名的画师还有朱树芝、李凯云、杨应修等人。他们的绣稿虽脱胎于国画，却又能适应湘绣工艺的特殊要求。绣稿较多地继承了宋代绘画的写实手法，在构图上突出主体，虚实结合，大胆地利用飞白，既省工，又美观；在色彩上，变化层次丰富；在造型上，在线描的基础上，运用明暗对比，来表现立体的质感。因而近代湘绣，既具有国画神韵，又发挥了湘绣的针法和色彩的长处，以针代笔，以线代色，雅俗共赏。

建国以后，湘绣获得了迅速的发展，工艺水平不断提高。七十年代末，湘绣成功地研制出双面绣，即在同一底料的正反两面，刺绣图案、色彩、针法截然不同。这种艺术价值高、工艺难度大的绣法，使湘绣这朵民间艺术之花焕发出更加夺目的光彩。

(杨洁)

丝缕入画的顾绣

中国的刺绣品种繁多，除了四大名绣——苏绣、湘绣、粤绣和蜀绣之外，还有瓯绣、京绣、汴绣、汉绣和鲁绣等，它们争奇斗艳，交互生辉。尽管它们名称各异，但都有一个共同点，即均用刺绣工艺流行地区来命名。这里所要介绍的顾绣是唯一不以产地来作为标志的刺绣。

顾绣的发祥地是上海。明朝嘉靖年间，上海顾氏家族的刺绣声誉鹊起，逐渐形成独树一帜的风格，成为民间画绣的杰出代表。

从宋代开始，中国的刺绣逐渐分化成两大类：欣赏性绣品和实用性绣品。欣赏性绣品，内容大多是摹仿名人书画作品，这类绣品注重写实，刻意追求原作的神韵与风采。这就要求刺绣艺人有较高的艺术素质，因而有许多条件优越的大家闺秀，在茶余饭后对此孜孜以求，她们所创制的绣品就是人们通常所说的“闺阁绣”。从某种角度而言，顾绣是在闺阁绣的基础上发展起来的。

顾绣的创始人是上海露香园进士顾名世的长儿媳繆氏。她知书达理，精通书画，经她手绣的作品，大多气韵生动，不落俗套，流传在外，世称“露香园顾

绣”。顾绣世代相传，真正成名是在第三代，顾名世之孙顾寿潜的妻子韩希孟把这一家族刺绣的影响不断扩大，后人称其绣品为“韩媛绣”。当时顾寿潜正师从名重一时的书画大家董其昌。韩希孟也夫唱妇随，耳濡目染地受到熏陶，以针代笔，摹绣书画作品，探索出顾绣的独特绣制技法，使之风格定型，把这一工艺推上了崭新的高度。

韩希孟现有的传世绣品约有二十幅，其中四幅被上海博物馆珍藏，八幅馆藏于辽宁省故宫博物院，还有八幅在北京故宫博物院。其中最为珍贵的是属于《宋、元名迹方册》的八幅作品，自问世以来，就获得多方赞誉，这套“方册”曾一度流入民间，1960年12月由关瑞梧捐献给故宫博物院收藏。“方册”纵长33.4厘米，横长24.5厘米，画绣上有“韩氏女红”，朱红绣章，对页有董其昌题跋，册尾有顾寿潜题记的创作经过，末幅有“韩希孟”款，代表了顾绣的最高成就，颇具内涵和艺术价值。

八幅画绣均以白色素绫为底，分别题名为《洗马图》、《百鹿图》、《女后图》、《鹑鸟图》、《米画山水图》、《葡萄松鼠图》、《扁豆蜻蜓图》和

《花溪渔隐图》。韩氏的画绣不是单纯摹仿名家笔墨，亦步亦趋，而是将画理融于刺绣之中，画绣结合，相得益彰，既主动吸收了书画的长处，又充分发挥了刺绣的特色。全册最为精彩的是第一幅《洗马图》。

《洗马图》是仿元代画家赵孟頫的风格。赵孟頫诗文书法俱佳，尤擅长鞍马人物。韩希孟不畏赵孟頫的名声，大胆用针，刻画精细，巧妙传神。她采用以擞和针为主，其他针法为辅，针针相嵌，整齐平铺，线条长短参差排列，绣线颜色多样，局部还施加淡彩晕染，以画补绣，创造了奇特的观赏效果。难怪董其昌踉指称赞，认为已经达到绣画乱真的地步，人们可以从轻扬的柳枝中感受到微风轻拂，从寥寥几道水纹中觉察出河水轻漾，从马的形态与颈鬃马尾上感到马洗浴时因舒畅而带来的肌肉的颤动。

顾绣最初仅为家庭女红，局限于闺阁之中，不是陈设于居室内，就是作为馈赠亲友的礼品。自从顾名世逝世后，顾氏家道中落，家庭的生计开支逐步倚仗女眷们的绣品维持。顾绣开始在市面上出售，到顾兰玉时，顾绣不仅商品化了，而且刺绣技法也开始在民间流传。对于苏绣的用针、着色、构图都有较大影

响。同时，顾绣也开始从纯欣赏性向实用性转化的历程。

顾绣在工艺上的主要特色是：刺绣者大多通晓书法画理，因而能够较好地表达画意，传递书画气韵。顾绣的山水人物花鸟无不充盈灵气，写实如画，浓淡深浅，没有针痕绣迹，使人分不清是绣是画。

顾绣的针法十分丰富多样，也是它能够巧妙传神的关键所在。主要针法有直针、缠针、套针、旋针、刻鳞针、施针、虚实针、接针、切针、扎针、滚针、网针、打籽针、擞和针等十四种。它创制了长短参差的绣法，解决了调和色阶，消除针纰的大难题，将丝理和画理融合，选用恰当针法，表现不同物象的肌理，使书画更具神气，使刺绣向仿真写实迈进。比如，为了表现芙蓉花的绰约风姿，顾绣通常采用套针技法，前后相连，晕色自然。

此外，顾绣还有两种比较突出的技法。一是在针丝不及之处，以笔接色追摹绘画效果，增强表现力。依据不同的绣品，灵活施用借色和补色的方法，于关键处轻描几笔，使绣品的层次更分明，淡染轻勾总相宜。这种绣画结合、以画补绣的技法，既省工时，又

收效好，对于清代的刺绣有很大的影响。二是用发丝代替绣线，加上刺针纤细如毫。顾绣还有劈丝绝技，后也为苏绣发扬光大。这些技法都使顾绣特别精致、细腻、逼真、传神。

总之，顾绣堪称丝缕入画，开启江南画绣的先河。它以用线不拘一格，用色典雅含蓄，造型取自于书画而著称。顾绣不仅具有浓香扑鼻的翰墨气息，而且洋溢着盎然的生活情趣，是中国刺绣园圃中一枝清新别致的奇花。

(杨洁)

别具一格的粤绣

大唐盛世时民间最为闻名的刺绣艺人，是一位年仅十四岁的妙龄少女卢眉娘。她自幼聪颖，领悟力过人，擅长女红。据史书记载，眉娘所绣的《法华经》，以其匠心独具轰动朝野。她把整整七卷《法华经》，字无遗阙，点划分明地微缩在一尺素绢上，工艺之精巧，令人惊叹：每个字大小虽然与粟米粒相仿，有的甚至比小米粒还小，但都绣得眉目清晰，一丝不

苟。这幅绣品使唐顺宗折服不已，遣人把这位民间艺人请入宫廷。可眉娘不习惯宫廷礼仪，在一展绝技、留下一幅“飞仙盖”之后又重返故乡。“飞仙盖”再度让世人侧目，她在一丈宽的丝绸上，把丝线一劈为三，染成五色，上绣十洲、三岛、天人、玉女、台殿、麟凤，另有执幢、捧节童子不下千数。这位心灵手巧的民间艺人正是来自南海——粤绣的发源地。眉娘的两幅绣品也是当时粤绣工艺水平的最佳证明。

粤绣，是广东刺绣的总称，它包括了广州及其邻近的南海、番禺、顺德等县的广绣和潮洲的潮绣，在我国地方刺绣的百花园中可谓别具一格。

广东地区的刺绣，历史也很悠久。唐代就涌现出诸如《法华经》之类的传世名作。明代中后期，葡萄牙商人开始大量订购粤绣制品，使这一传统工艺的发展更为蓬勃。清代，随着广东地区对外经济、文化交流的扩大，粤绣不仅品种日益增多，而且风格日益成熟。

在工艺特色上，粤绣具有鲜明的个性特点：

一、用线多种多样。粤绣，除了选用普通的丝线、绒线外，还别出新裁，把孔雀毛捻缕作线，甚至

还有用马尾缠绒作线的。据说，孔雀毛多来自西欧的商船，用它刺绣衣饰和物品，特别金翠夺目，惹人喜爱；而用马尾制成的绣线，是用来勾勒花纹轮廓，掩饰针脚，使绣品显得自然工整、天衣无缝。

二、用色明快跳跃。在色彩上，和苏绣的素雅清丽不同，粤绣颜色对比强烈，鲜艳欲滴，俗称色彩威猛，讲求华美艳丽的效果。一般来说，粤绣色相纯度高，色阶的色距大，多以红、橙、黄、绿、青、蓝、紫等七种原色为主，在配色过程中，较多采用装饰性和夸张手法，力求做到艳而不俗、华而不奢。

为了强化五彩缤纷的视觉效果，粤绣还特别采用金色来画龙点睛。比如用金丝银线来勾描花纹图案的轮廓，渲染气氛；潮绣还独创了钉金垫绣的针法六十多种，用来调和浓艳的色彩、装饰趣味的构图，互相衬托，起到如同浮雕般的、金碧辉煌的艺术效果。

三、图案纹样丰满繁复。如果说湘绣的传统题材是老虎和狮子，苏绣的传统题材是小猫和金鱼，那么，粤绣的传统题材是百鸟朝凤、孔雀开屏和三羊开泰。此外，还经常采用岭南名花红棉、名果红荔和佛手以及海产鱼虾等题材，这些具有浓郁地方特色的选

题赋予粤绣鲜活的灵感和丰富的想象力。在构图上，粤绣的特色是丰满而又层次分明、多变而又和谐统一，极具强烈的装饰效果，充满南国民间艺术的情趣，富于热闹欢快的气氛。

“百鸟朝凤”是一幅传统题材的绣品，它充分展现了粤绣在纹样构图上的与众不同。通常，画面上凤凰仰首高鸣，百鸟在周围环绕，千姿百态，或振翅飞翔，或枝头栖息，或外出觅食，或回巢归宿，既丰富多彩，令人目不暇接，但又动静相宜，主题分明，繁而不乱。在表现凤凰羽毛色彩的富丽时，粤绣将各色丝线掺合在一起，交叉使用，针法粗犷，根据不同部位羽毛质感的差异，运用掺针、捆咬针等不同的针法来表现，比如，用勾针、勒针表现脚爪，真实而生动。另外，画面上除了凤凰和百鸟之外，还有旭日、青松、翠竹、牡丹、红梅等形象，不仅寓意吉祥美好，而且造型饱满，疏密错落，色彩绚丽，对比强烈，起到烘托主图的作用，盎然意趣，跃然绣品之上。

另外，粤绣能够较好地表现图案的装饰趣味，还在于在刺绣上善用“水路”技法。所谓“水路”，是指在物像的某个部位的边缘留出空白的边线，如在花

瓣之间留出一条清晰而均齐的“水路”，既能使边线整齐而清楚，又能增强花卉的立体和层次感，给人联想的空间。

四、针法丰富。针步短、绣线平整光亮、纹理清晰是粤绣在用针上的显著特点。尽管在粤绣的针法中，广绣和潮绣的具体针法略有区别，广绣的主要针法有直扭针、捆咬针以及钉金垫绣等四十种，潮绣则主要为钉金银垫绣，但两者的风格是一致的，都具有较强的立体效果及富丽堂皇的视觉感受。近年来，粤绣又借鉴了抽纱的针法，以精美、浮凸的垫绣表现孔雀、仙女等，在背景的衬托上则以抽纱的技艺组成镂空的几何图案，一凹一凸，形象突出，给人玲珑剔透、耳目一新的感觉。

五、粤绣和别的刺绣的另一区别，是从事这项工艺的人有很多是男子。传统上，刺绣历来是妇女的领域，从古至今，历代都有许多杰出的刺绣艺术家，其中绝大多数是妇女，她们穿针引线，绣制了无数作品，美化了生活，陶冶了情趣。粤绣在这一方面有大胆突破，很多男绣工以自己精湛的技艺，把粤绣这一传统工艺发扬光大，在国内外赢得了很高的声誉。在 1

1910年南京举办的南洋劝业会上，“潮州二十四绣花状元”中大多是三十多岁的男绣工。他们通力合作，历时数十天，绣成大幅粤绣“苏武牧羊”、“丹凤朝阳”等，参加展览，结果一举获得了多项大奖。建国以后，优秀的粤绣艺术家不断涌现，他们的绣品不仅具有传统特色，而且富有时代气息。

总之，粤绣工艺，无论在立意上，还是构图上、色彩上，以及针法上，都别具风格，明显地受到了自然环境、风土人情、地域文化的熏陶和影响，也受到了广彩、佛山剪纸、狮头艺术等民间工艺的启迪，经过不断的发展和演变日臻成熟，成为中国刺绣的常青树。

(杨洁)

姹紫嫣红的蜀锦

说起成都的别称，大家一定会想到“蓉城”这个美丽的字眼。因为芙蓉花是成都市花，金秋十月，粉红的芙蓉在风中竞相怒放，把整个城市点缀得格外动人。其实，成都还有其他的叫法——“锦城”、“

锦官城”。那么，这些称呼是怎么来的呢？这还得从四川和丝绸的不解之缘讲起。

四川古称“蜀”，在甲骨文中的写法是“𪚩”，是蠋(野蚕)的象形字，在古文字学家的眼中，“蜀”的意思就是“葵中蚕”、“桑中虫”。由此，我们可以推想，古代巴蜀地区是桑蚕盛地，丝绸业很发达。成都的东南角，自古以来就是织锦如云的地方，在那儿，官府专门设置了管理机构，旁边又有源自雪山、清澈见底的河溪流过。据说，织成的锦缎经过江水的濯洗，色泽会更加艳丽。于是，“锦城”、“锦官城”、“锦江”的名称不胫而走。

“濯色江波”的蜀锦，是我国的著名织锦，与苏州的宋锦、南京的云锦齐名。



锦的历史，可以追溯到三千年以前，早期文献称之为“织文”，到商周时才开始叫做锦。《诗经》中有许多赞美织锦的诗句，比如“萋兮斐兮，成是贝锦”，意思是彩丝亮啊花线明啊，织成贝纹锦；又有“裳锦褰裳，衣锦褰衣”，意思为锦裳外面罩麻裳

， 锦衣外面套麻衣。从这里的描述中我们不难看出锦在当时是很贵重的， 所以穿戴的时候， 才倍加爱惜。因此， 古时候有“一寸锦， 一寸金”的说法， 这是由于锦是用多种颜色的蚕丝织成的提花织物， 织造工艺很复杂， 耗工费时， 其价如金， 故而整个字左从“金”， 右为“帛”。

春秋战国时代， 锦出陈留， 罗纨出齐鲁， 东汉以后， 四川成都织造的花锦开始崭露头角， 到三国时期， 蜀锦技压群芳， 名扬全国。

公元 214 年， 诸葛亮帮助刘备剿灭益州的刘璋， 以成都为中心， 建立了蜀汉政权。为了巩固三分天下的局势， 诸葛亮决定从天府之国的实际情况出发， 在千里沃野之上倡导农桑， 把蜀锦生产作为恢复经济、 筹集战资的支柱， 这一政策使蜀锦欣欣向荣地发展起来， 很快超过了当时有名的襄邑织锦。从此， 商贾趋之若鹜， 蜀锦远销四方。

在蜀与吴、 魏的贸易往来中， 蜀锦可谓一枝独秀。为了联吴抗魏， 刘备曾多次以织锦为礼品赠送孙权， 有时一次就奉上“重锦千端”（一丈八尺为一端）。面对富丽堂皇的蜀锦， 清高自负的魏文帝曹丕表面

上嗤之以鼻，恶语中伤，说蜀锦虚有其名，连鲜卑人也不喜欢，但暗地里却赞叹不已，并派人偷偷仿造“如意虎头连璧锦”。后来，在魏明帝回赠日本女王特使的礼品清单中，蜀锦也榜上有名，漂洋过海东进扶桑。

蜀锦以斑斓绚丽的色彩、纹样繁多的品种、厚重紧密的质地博得人们的青睐，很快风靡了中原地区，并且向西南少数民族聚居的地方流传。在那儿，至今还流传着许多有关诸葛亮与蜀锦的佳话。

相传，诸葛亮的南征军来到贵州铜仁时，苗族头领准备据险顽抗。他派出士兵刺探虚实，结果得知当地正在流行痘疫，百姓苦不堪言。诸葛丞相当机立断，马上派人为百姓治病，并把军中的蜀锦分发给病人，让他们用这种光滑柔软的织物做衣服和被褥，以防止痘疤破裂后再度感染，使患者很快恢复了健康。就这样，蜀锦在紧急关头，神奇地把一场干戈化为玉帛，使剑拔弩张的冲突烟消云散。此后，诸葛亮还教苗族人民种植桑蚕、缫丝、织锦，还亲自为他们设计图案纹样，让他们安居乐业。苗族人民学会了蜀锦的织造技法，并因地制宜地创新，用当地出产的五色木

棉代替蚕丝，织成木棉锦。为了纪念诸葛亮，他们把这种织锦称为“武侯锦”。

此外，在贵州锦屏的侗族聚居区，也有类似的织锦，质地细致，花纹精美，“下水色不败，浸油不污染”，成了集市的畅销品；广西壮族的壮锦，也是名闻遐迩，花样生动活泼。这些竞相开放的民族织锦之花，都或多或少地受到了蜀锦织造技术的影响。

从织造方法的不同，锦可以分为两种：经锦和纬锦。蜀锦是典型的经锦。所谓经锦，是指经线起花，纬线通常只用一种颜色，锦的花纹主要依靠经线色彩和排列的变化来体现。后来，蜀锦在保留传统织法的同时，大胆借鉴和创新，吸收了纬锦的某些织法，采用各色纬线来增强视觉效果。以经向彩条为基础，利用彩经条纹与彩纬交织，彩条起彩，彩条添花，形成变化多端的纹样、丰富鲜艳的色彩。如蜀锦中的方棋锦、雨丝锦、月华锦，都是这种尝试的成功力作，给人锦上添花的感受。

蜀锦的花纹图案、色彩搭配也别具一格。盛唐时代，以章彩奇丽的“陵阳公样”最为流行。它是由在成都做官的窦师纶设计的，以讲究对称为美，如对

马、对狮、对羊、对鹿、对凤等纹样，秀丽而华美，畅销不衰。宋代以后，蜀锦纹样不断推陈出新，造型由对称趋向自由活泼，洋溢着饱满的生命活力和浓郁的生活气息，如曲水纹，就是以单朵或折枝的梅花或桃花，与水波涟漪组合而成，表现“落花流水，天上人间”的意境，深为民间喜爱。

姹紫嫣红和缤纷绚烂是蜀锦用色的特点。蜀锦喜用鲜艳欲滴的红色系列，诸如绯红、大红、浅红、茜红、猩红、杏红、银红、绛红、桃红等，将红色基调，配以其他颜色(如谷黄、古铜、鹅黄等)，能收到较好的视觉效果，浓淡调和，艳而不俗，历久弥新。

如果你有机会去成都，在欣赏自然风景的同时，千万别忘了去看看蜀锦，体味一下“春水濯来云雁活”的审美情趣，感受一下这朵古老的民间织锦之花焕发出的青春活力。

(杨洁)

溢彩流光的织金锦

1958年，北京明代十三陵的定陵发掘成功的消息传遍了海内外。这座地下玄宫不仅出土了大量的金银玉器，而且还发现了许多绫罗绸缎，虽然历经三百多年的风尘蒙垢，但昔日的富丽堂皇仍依稀可辨。其中万历皇帝朱翊钧的一件妆花纱龙袍，格外引人注目。这件龙袍的织造技术颇为精湛，不仅织入金线，而且织入孔雀羽毛，萤光闪闪，这件明代织金锦的重见天日，成为研究中国古代加金丝织物的重要线索。

中国的丝织物加金，究竟是从什么时候开始的，至今还是个未解之谜，它有待于地下考古发掘的新突破来证实。沈从文先生认为，织金锦在战国时代可能已经出现，最迟到东汉已开始发展，这种技术的起源有可能是在西南巴蜀地区，因为当地不仅出产金子，而且织锦水平很高。

翻开中国的染织刺绣的工艺长卷，我们看到为了追求装饰美感，工匠艺人们绞尽脑汁，费尽心思，除了采用不同的织造方法、刺绣技法和印染工艺之外，有时还利用金进行装饰。金的耀眼夺目和昂贵价值，使那些企图以此来抬高身价、炫耀尊荣的人格外推崇，只不过金在丝织物中的地位，始终没有彩绣那样普

及。不管怎样，织金锦在民间工艺史上仍然占有一席之地。

织金锦最盛行、最流行的时代是元朝，那时被称为“纳石失”，也有称“纳失思”、“纳克实”的，据说这是波斯语的讹译，是波斯出产的一种金锦的名称。

边远地区的少数民族，由于环境的差异，使其生活习惯、审美情趣和装饰偏好与汉族不同。他们对金银器皿和织金织物情有独钟，这在不少史书古籍中都有记载。无论是汉代的匈奴人，还是魏晋的鲜卑人，抑或是两宋的女真人都有些不重珠玉，偏好锦绣，尤其是加金织物——织金锦的倾向。元代的统治者蒙古贵族，入主中原之后，就自然而然地把这种喜好在大江南北推广开来。

从成吉思汗到忽必烈，蒙古人犹如旋风席卷欧亚大陆，先后剿灭了辽、金和南宋，掠夺了大量的金银财宝，为织造金锦奠定了坚实的物质基础；同时也俘虏了大批的能工巧匠，为织造金锦提供了雄厚的技术条件。由政府出面，设置纳石失局，使民间艺人在严格监督、统一管理下进行生产。

元代的织金锦产量相当大。意大利人马可·波罗在他的游记中，绘声绘色地描述在南京、镇江、苏州、杭州的所见所闻，对当时用织金锦作军中营帐，绵延数里的奢华景象惊诧不已。据《元史》记载，皇帝每年都要举行十三次庆典，每次庆典都要给一万二千位王公大臣赏赐织金袍。此外，元朝典章还明文规定，文官武吏的服饰衣帽需用织金锦，三品以上的官员的帐幕也必须使用织金锦。由此可见，由于统治阶级的崇尚和不计工本，使织金工艺发展到了鼎盛。

织金锦的工艺十分考究，通常先将黄金锤砧成金片，然后再将金片分割成金线，最后将金线与丝线掺杂在一起，织成锦绣。织金锦一般是纬线起花，经纬线均为双重。凡是金线匀细、提花规整、光泽悦目的，都是品质优异的织金锦；而要达到炉火纯青的水平，金线制作是成败的关键所在。金线的制作工艺极其复杂，将金子轻锤成极薄的金箔是第一道工序，但这一过程实际上又是由八道耗力费时的步骤组成。据说在经过最后一道关卡时，呼吸都不能过重，否则金箔会被吹飞。因此，工匠们总是要气沉丹田，凝神屏息，免得功亏一篑。金箔制成后，再用特别工具，将

之切割成 0 . 2 ~ 0 . 5 毫米细的金线，再将金线缠绕于蚕丝上，成为扁金才能用于织造。

织金锦的最大特色，是溢彩流光、无与伦比的视觉效果，在富丽华贵的金光衬托下，图案花纹不艳自亮，呼之欲出。但织金锦质地较厚，手感较硬，一般不用作贴身服饰，只适宜做帽子、衣领、袖子、衣襟镶边以及装裱锦匣等。此外，元代盛行喇嘛教，喇嘛所用的袈裟、帐幕，以及佛经的封面，也大多使用织金锦。比如在北京故宫博物院，就珍藏着一件元代纳石失佛衣披肩，图案是织金团花龙凤龟子纹样，喜庆吉祥的气氛被织金技术烘托得恰如其分。

俗话说，盛极而衰，物极必反。伴随着元朝辉煌的渐淡消失，纳石失宛如昙花一现，成为过眼云烟。明朝以后，丝织物加金的技术虽然没有完全销声匿迹，但大规模地生产、大批量地使用的情況一去不复返了。织金锦成了尊贵、皇权、财富和地位的象征。

明代丝织锦缎虽仍有织金的装饰手法，如南京的云锦，但它的织造方法与纳石失有所不同。云锦的典型品种有库缎、金宝地、妆花等。库缎是在缎地上由经纬丝起花，形成明暗花纹，局部织以金钱；金宝地

则是用圆金线织地，在金地上起花，并配合用片金镶边，是一种特殊的华贵妆花。定陵发掘的妆花龙袍，就是用这种方法织造的。此外，明代的织金锦，有大量是佛经封面，而得以保存至今，仅北京故宫博物院就藏有四五千件“正统藏”经的封面。剖析其织造技术和图案纹饰，是开启中国民间织金锦工艺宝库的钥匙。

总之，织金锦是中国丝织工艺的一朵奇葩，它的溢彩流光，让人过目难忘。

(杨洁)

灿若云霞的西兰卡普

“西兰卡普”是土家族对于本族自制的织锦的专称。“卡普”在土家语中有“铺盖”的意思，因为，这种织品主要是用来制作服饰和被面的。

织锦是指一种带有花纹或字画的彩色织品，它通常是利用简单的织造机械，将不同颜色的棉、麻、毛线按一定的规律编织而成的。在我国西南的少数民族聚居区，有着优良的编织传统，当地几乎每个少数

民族都会纺纱织锦，更不乏质地精良、花纹优美的工巧之作，土家族的“西兰卡普”便是其中的佼佼者。

土家族的织锦工艺，具有悠久的历史。早在两千多年前的汉代，居住在湘西、鄂西的土家族先民已经掌握了织锦的技术，生产一种称为“斑斕(jì) 斕”的织品。到了三国时期，随着蜀国先进的织锦技术向西南的传播，这种织品有了更新的发展，以后又历经南北朝、唐、宋、元、明、清历代不断的改进和完善，终于成为一种名闻遐迩的特色产品，深受人们的喜爱和赞美。

在历史上，人们对土家族的织锦曾经有过“斑布”、“溪布”、“溪州斑布”、“尚布”、“土锦”等很多种不同的称呼。那么，土家人为什么要把它叫做“西兰卡普”呢？

相传，在很久以前，有位美丽的土家姑娘，名叫西兰。她既聪明又勤劳，最喜欢挑花织布。她织的彩锦又鲜亮又美丽，天上的云彩、地上的花鸟都像真的一样。可是她还不满足，一心想要织出世界上最美的图案。一天，一位老人告诉她，她家后院的白果树能开出世上最美的白果花。但是要看到这种花很不容易

，因为它只在半夜里开放、凋谢，白天根本看不到，而且一年里只开几个晚上，只有有毅力和恒心的人才能见到它。 西兰姑娘听了这番话， 下定决心一定要看到美丽的白果花，就每天晚上悄悄地守在白果树下，等它开花。盼啊，盼啊，秋去冬来，冬尽春到，美丽的白果花终于开放了，西兰姑娘高兴极了，急忙摘了几束跑回家里。 谁知她有一个又笨又懒的坏嫂嫂，她妒忌心灵手巧的西兰比她美丽能干，事先在阿爹面前诬陷了西兰，说她天天夜里不归屋，是跑出去和人幽会，做了见不得人的事。阿爹晚上跑到木楼上一看，果然不见女儿，就把谎话当了真，一下子气得昏了头，拿着木棍悄悄躲在房门后，等到西兰一进屋，就当头一棒，把她打倒在地上。等到人们赶来的时候，可怜的西兰姑娘已经永远地离开了大家，手里还紧紧地握着那束鲜艳的白果花……从此，人们为了纪念这位美丽的姑娘，就把织出来的彩锦叫做“西兰卡普”。

美丽的故事带给人美丽的想象，美丽的“西兰卡普”则带给人艺术的享受。土家族的“西兰卡普”编织精巧，色彩丰富，观之令人赏心悦目。它在配色上

大胆而明快，善于选用多种强烈的对比色彩，追求一种浓郁厚重的艳丽感。同时，又往往用黑色或其他很深的颜色做底色，又用醒目、有力的颜色做轮廓线，使斑驳多变的色彩和谐地统一在一起，多而不杂，艳而不跳，在灿烂华美之中不失文静和细致。此外，“加色混合”、“色觉适应”原理的巧妙运用，也是土家族织锦所独有的特色。“加色混合”是指两种不同的颜色混合在一起会变成第三种不同的颜色，如红加绿等于黄色，黄加蓝等于白色等。“色觉适应”则是指当人们的眼光长时间停留在某种颜色上，就会对这种颜色产生记忆，使旁边区域也带上这样的色泽。土家人在长期的实践中掌握了这两个原理，把它们运用到织锦中，将两种可混合成第三色的颜色排列在一起，织成图案，使织品自然地显示出更多的颜色效果和如同彩虹般融合的色泽，灿若云霞，艳逾霓虹，美不胜收。

土家族的“西兰卡普”不但具有浓郁而艳丽的色泽，还有着数以百计的精美图案和花纹。凡是天上的彩云飞禽，地上的花鸟鱼虫，没有一样不可以织入“西兰卡普”，加上编织者随心所欲的安排和布置

，更使得“西兰卡普”丰富多变，绝少雷同。据传，土家锦的图案纹样多达两三百种，其中“阳雀鸟”、“回笔花”等图案更是精美无比的特色花样。

“阳雀鸟”是一种形似鸳鸯的小鸟，相传它是美丽的西兰姑娘死后的化身。人们喜爱这种可爱的小鸟，把它看作吉祥的象征，织入“西兰卡普”之中。“回笔花”是一种组合图案，“回笔”在土家话中是“野兽”的意思，回笔花是用猴脚、虎纹、马花及狮子头四种动物图案组合而成的，精巧而别致，反映出土家人对于大自然的热爱和赞美。

土家族的“西兰卡普”，质朴而绚丽，富有浓厚的民族气息，是土家人引以为豪的艺术品。它一般都是由妇女编织的。心灵手巧的土家姑娘，十几岁便登上简单的木织机，开始编织“西兰卡普”。每当举行摆手舞会时，无论男女老少，都要披上自己最心爱的“西兰卡普”作为舞蹈的服饰，为舞会增加美和欢乐的气氛。年轻的母亲们，也爱用结实耐用的“西兰卡普”为自己的孩子做摇窝被，替他们遮风挡寒。而那些将出嫁的姑娘们，更是把全部的梦想和情感都注入婚前所织的最后一块“西兰卡普”中，因为这是她

的贴身饰物，出嫁时当头盖，赶歌舞会时做披风，若丈夫远离家门，她使用它为丈夫包裹衣物，让爱和温柔伴随在亲人的身边。

物换星移，岁月如流，“西兰卡普”——这枝古老而芬芳的艺术之花，已经开出了土家山寨，香遍了全国各地，它必将开得更盛、香得更远，成为全世界人民所共同热爱的民间艺术珍品。

(陈晴)

源远流长话丝绸

众所周知，我国是世界上最早发明养蚕、缫丝、织绸的国家。丝绸既是华贵的服饰材料，又是精美的艺术珍品，更是华夏灿烂文明的见证。然而，丝绸最早出现在什么时代？又是谁首先开始养蚕取丝的？这个问题一直众说纷纭，民间也流传着许多神话传说，其中流传最广、影响最大的有两个故事，一个是“嫫祖养蚕”，另一个是“马头蚕女”。

据说，嫫祖是黄帝的元妃，天上的先蚕，被天神派遣到人间教化百姓，养蚕取丝，织成御寒保暖、美

观大方的衣物，使人们穿兽皮、裹树叶的日子一去不复返，过上安居乐业的生活。

“马头蚕女”比螺祖的故事更富传奇色彩。在原始社会末期，各氏族部落之间战乱不断。有一位美丽的妙龄少女，她的父亲在一次战争中被人掳去，时隔两年，仍音讯渺茫，少女因思念父亲茶饭不香，久郁成病，奄奄一息。她的母亲焦急万分，为了挽救垂死的女儿，也抱着寻回丈夫的一线希望，她对族人指天明誓：“如果有谁能够找回我的丈夫，我就把女儿嫁给他。”族中倾慕少女的青年，纷纷行动起来，整装起程，但是没有人找到姑娘父亲的下落。这时，马厩出了怪事，有一匹白色骏马突然挣脱绊绳，跑得无影无踪，这使姑娘的母亲急上加急，因为那匹马是少女十分钟爱的坐骑。

几天以后，奇迹出现了，白骏马载着少女的父亲安然归来。原来，马儿是跑去找主人的父亲了，人们都惊叹白马有灵性。少女很快康复，对马更加爱护，不料白马却不肯进食，每当姑娘经过，就低声嘶吼。父亲觉得奇怪，女儿便把事情原委说了一遍。父亲听后，勃然大怒，把马杀了，把马皮剥下，放在门前

曝晒。一次，姑娘从门前经过，马皮突然把她卷住，飞升上天。后来，人们在一棵大桑树上发现了姑娘。那姑娘已经化作春蚕，马皮变成了蚕茧。此后，每年清明人们都要拜祭这位蚕姑娘，感谢她给百姓送来蚕丝，使人们学会了养蚕织丝。

这两个传说当然只是人们美好的想象。考古学家们也一直致力于从实物方面解开养蚕取丝的谜团。1926年，在山西夏县西阴村的新石器遗址发掘中，一个农民从一堆埋在泥土中的残陶片里，发现了一颗像半个花生壳似的东西。经有关专家的鉴定和确认，这是人工切割的半个蚕茧，这说明当时人们已经懂得饲养家蚕。但当时只有石刀和陶刀，蚕茧是用怎样的刀具切割的，至今仍无法解释。不管怎样，有一点是肯定的——早在五千年前，我们的先祖已经和蚕茧有了接触。

1958年，浙江吴兴钱山漾遗址有了令人振奋的发现：一块指甲大小的丝绢残片，经过理化鉴定，确认是蚕丝经过缫丝加工后织成的，丝绢经纬平直均匀，每平方厘米有经丝52根、纬丝48根，织造已

颇具水准。这是出土年代最早(距今 4 7 0 0 年)、最完整的丝织品。

由此可见，养蚕、抽丝、织绸，在我国具有悠久的历史。尽管蚕丝不是最早被用于纺织的材料，在蚕丝被认识利用之前，人们用野生的植物纤维(如葛藤、苎麻等)或动物纤维(如兽毛)来纺织，但是蚕丝不可比拟的优点很快使它脱颖而出，成为人们喜爱的纺织原料。蚕丝纤维细长，抗拉度强，弹性好，透气性好，吸附性强，容易染色。蚕茧缫丝的长短，是衡量蚕茧质量优劣的尺度。一般蚕茧抽丝长达 8 0 0 ~ 1 0 0 0 米，优质蚕茧的丝长可达 3 0 0 0 米，因此只要 1 4 0 0 0 只蚕茧，抽出的丝便可围绕地球赤道一周。

然而，要从蚕茧的千丝万缕中找出一个头，并抽出丝来，可不是件容易的事情。茧壳看似单薄，实际十分坚韧紧密。人们在利用蚕茧作纺织原料的过程中，偶然发现经过雨水浸泡的野蚕茧，表面的丝胶软化，用手指或树枝一搅拨，就会抽出闪亮的丝缕来。在自然的启发之下，人们便有意地把蚕茧放在滚水中煮沸，茧壳就变得又松又软，丝也就容易抽出来，这

种煮茧缣丝的方法，在我国古代又被称为治丝，表示从乱丝中理清丝缕，达到由乱而治。

到了有文字可考的商代，有关养蚕治丝的情况屡见记载。甲骨文中不仅有蚕、桑、丝、帛等象形文字，还有不少与桑蚕有关的卜辞。此外，从河南安阳殷墟出土的青铜器(如铜戈、铜爵等)上，人们能清晰地看到附着的丝绢印痕，只不过当时人们使用丝绸，本来是为了保护青铜器，而结果恰好相反，青铜器无意中保护了丝绸，墓穴中经年累月形成的铜绿，与丝绸粘连，使之免受微生物的侵蚀，让今天的人们，透过那些斑驳的丝绸残痕，遥想起丝绸永恒的神话。

丝绸是我国古代一种独特的工艺品，它不仅光泽美丽，气质高贵，而且手感柔和，穿着舒适。由于织造方法的不同，丝绸品种繁多，用途广泛，不仅有薄如蝉翼的罗纱，而且有绚丽华贵的绫锦。常见的名称有十多种：绢、纨、绸、缎、绮、绒、绋、缙、缣、练等，虽风格迥异，但美仑美奂，如行云流水，给人梦幻般的感觉。比如，湖南长沙马王堆汉墓中出土的一件素纱单衣，衣长 1 2 8 厘米，两袖通长 1 9 0 厘米，但重量却只有 4 9 克，还不足一两，真可

谓“轻纱薄如空”，可见两千多年前丝织工艺的精湛。

丝绸挡不住的魅力，不仅吸引了国人的目光，而且也博得了外国友人的青睐。在古代，许多域外国家都喜欢称我国为“丝国”。商人们不惜长途跋涉，历尽艰险，来换取美丽的中国丝绸。据记载，从公元前五六世纪起，我国的丝织品就传到了西方，受到极度欢迎，成为时尚和品位的象征。古罗马的凯撒大帝就曾穿着华美的丝绸服饰去看戏，令在剧院的大臣和观众都无心看戏，纷纷把眼光聚焦在这位叱咤风云的皇帝身上。

由于丝绸的流行和畅销，它成了连结中西经济和文化交流的重要纽带。著名的“丝绸之路”，以及后来的“海上丝路”，都是为了保障丝绸织物运销域外而开辟的贸易通道，丝路不仅使我国的养蚕、缫丝、丝织和印染等技术，随丝绸织品的扩散而传入中亚、西亚和欧洲各地，而且也扩大了我国与世界各地的贸易往来，增进了我国人民和各国人民的友谊。

总之，源远流长的丝绸，是中华民族的光荣，是对世界文明的杰出贡献。

巧夺天工的缂丝

中国是丝绸的故乡，丝绸手感的轻盈柔滑，气质的高贵典雅，总是让人爱不释手。其实，丝绸是丝织品的统称。由于织造方法和工艺的不同，丝绸又以千变万化的面目出现，比如薄如蝉翼的轻纱、富丽堂皇的锦缎、轻柔飘逸的绢绸等，对于爱美的人来说，它们是挡不住的诱惑。这里给大家介绍一种风格独特的丝织品，素有丝织品中的“双面绣”之称的缂丝。

缂丝，又称刻丝、克丝或刻色，因为这种织物的花纹图案近看犹如纬线雕刻而成，颇具层次感而得名，是我国丝织工艺高度成熟的产物。

缂丝工艺的起源至今尚无定论，因为人们从古埃及的可布特织物中，从南美洲的印加织物中，都发现了与缂丝相类似的缂毛工艺，但用蚕丝来表现织物纹理，却是中国人所独创的。在蒙古发掘的一座汉墓中，出土了一块山石树纹丝织残片，据有关专家的鉴定，这块残片就是迄今找到的年代最早的缂丝织物。

汉代的缂丝，被称为“缂锦”，当时这种丝绸织造的方法，在民间发展很快，并逐渐从中原向边疆各少数民族地区传播。在我国新疆古楼兰遗址中曾出土多种彩色缂丝和缂毛织物，缂毛织物上有奔腾的飞马和细腻的卷草纹，制作工艺已经颇具水准。然而，缂丝与缂毛因材料不同，纹样表现也有区别，缂丝更加精细、更加复杂。唐代，缂丝曾经作为高贵礼品馈赠友好邻邦，比如，在日本的正仓院中，收藏了一幅唐代的缂丝作品，表现的是异兽、忍冬、莲，织造技艺已相当娴熟。

宋代是缂丝工艺登峰造极的时代，由于当时的时代风尚崇文抑武，使得能够充分展现绘画神韵的缂丝有了用武之地。从织造绘画材料，到衬裱画轴，直至发展为直接以织物表现绘画，缂丝与文人书画结下了不解之缘，身怀绝技的缂丝高手不断涌现，最著名的是朱克柔、沈子蕃、吴煦，他们以梭代笔，开创出丝织工艺的崭新境界。

尽管缂丝工艺极其复杂，对织工技术要求极高，但织造缂丝的工具却极为简单，只需要一台能织平纹织物的小木机，配上数十把装着各种彩色丝线的小梭

子就可以了。能否织成巧夺天工的缂丝，关键是取决于织工“通经断纬”的熟练程度。通常，先由画师将精细的画稿图案描在纸上，然后再由缂丝艺人摹入经面，即根据预定的图案花纹(如绘画、书法等)，确定在一根经线上，分出不同段落应显现的色彩，接着用特别的小梭，穿引着各种彩线分块织造，但要注意留出所要表现图案花纹的轮廓位置，这一环节是缂丝能够自由地进行形象表现的关键，最后织成的缂丝就能凸现鲜明的立体感、丰富的层次感、生动的视觉感，给人呼之欲出的感觉。缂丝的精妙之处，还在于织品的正反两面完全相同，隔断处犹如镂刻一般，与刺绣中的“双面绣”可谓殊途同归、异曲同工。

在图案选择上，缂丝与顾绣息息相通，都是以名人的书法和绘画为主要内容。“书画织物化，或织物书画化”是对缂丝比较贴切的形容。山水、楼阁、花卉、禽兽、翎毛和人物，以及正、草、隶、篆等书法，都是缂丝热衷的题材。比如，现藏台北故宫博物院中沈子蕃的《桃花双鸟图》，就是以典型的宋代工笔花鸟画为摹本缂制的，本色地上三两枝桃花，迎风绽开，粗干上栖息着两只鸟儿，敛翅垂尾，动静相宜，

配色典雅含蓄，形象惟妙惟肖，原汁原味地保留了绘画的风貌。此外，为了较好摹缣书法，缣丝艺人特地将丝线染成澄蓝模仿墨迹，笔锋的起承转合，全部缣出而不加补笔，有时甚至达到了以假乱真的地步。

为了淋漓尽致地表现图案内容，缣丝艺人从刺绣技艺中获得了某些启示，创制了独特的缣丝技法，比如勾缣、长短戗(q i à n g)、包心戗、渗和戗、刻鳞等，灵活运用表现不同的质感和肌理。例如，长短戗利用织梭伸展的长短变化，使深色纬和浅色纬相互穿插，在视觉上产生色彩混合的效果。这种技法能够生动表现花瓣由深至浅的晕色变化，过渡自然流畅，朱克柔传世缣丝《牡丹图》就运用了这种织法，使国色天香的牡丹鲜艳欲滴，整幅作品色彩和谐，虽然除白色外，还有两种蓝色、四种黄色、四种绿色、一种朱红，但没有突兀叠加的感觉，最令人惊讶的是，缣丝的紧密度，一寸间经纬线最多达 4 8 0 支而丝毫不加补笔，可见工艺的精湛绝伦，达到了比原作更胜一筹的效果。难怪后人赞叹，缣丝古淡清雅，运丝如运笔，堪称绝技。

明清两代上承宋元风格，在技艺上更趋成熟，在艺术风格上呈现多元化趋向，有的粗犷，有的细腻，有的写实，更不拘一格；在用材上，除蚕丝外，还借助金线、银线、孔雀羽等，更加强调其装饰效果。这一时期，也是缂丝在民间蓬勃发展的阶段，苏州成了缂丝的中心。

缂丝，是中国丝织工艺的骄傲，它以紧密丰满的质地感、变化多端的色彩感、层次分明的立体感编织出了一个丝绸的神话。

(杨洁)

载满美丽传说的苗族盛装

苗族是我国历史悠久的古老民族之一。早在没有文字记录的传说时代，居住在长江中游的“南蛮”氏族和部落中，就有苗族的先民——“九黎”。神话中曾和黄帝在中原展开大战的蚩尤，就是这个部族的首领。蚩尤战败之后，部族中的一部分人退回了江汉流域，建立了“三苗”部落联盟。但不久，他们在与华夏文明的争夺中又一次失利，被迫向西、向南迁移，

几千年来辗转不定，足迹遍布两湖、两广、川、滇、黔、海南等省区，形成了今天分布广泛、支系庞杂的局面，被称为“东方的吉普赛”。漫长的历史给苗族的生活、文化烙上了深刻的印记，尤其是那种种类繁多、风格各异的苗族服装，就如同一部穿戴在身上的民族历史，向人们诉说着岁月的漫漫长流、世事的沧桑变迁。

苗族的服装衣饰，都是由苗家女子自纺、自织、自染、自绣、自制而成的，从种麻到成衣，全部人工手制，极为精细。其丰富的图案和纹样大部分来自世代相传的传说故事及日常生活中随时可见的自然景象，有着古老而新鲜、历久而不衰的艺术魅力。尤其是姑娘们在苗族的传统节日中所着的盛装，更是花团锦簇、华美无双，往往要费去制作者三四年的时间。贵州东部清水江畔的雷公山地区，是苗族主要的聚居地之一，当地女子节日时所穿的盛装，以制作精细、首饰华丽闻名于世，从头到脚都极为谐调匀称，周身绮丽、遍体锦绣，是苗族妇女刺绣、挑花、编织技巧的集中体现，也是苗族社会经济、文化艺术发展历史的曲折反映。

苗族女子的盛装，一般都是上衣下裙，宽大的绣花上衣配上密密层层의百褶裙，围着精美的飘带裙，腰束花带、足踏锦鞋，宛如一幅绚丽的锦图，令人炫目。据说，这种美丽的服饰是古时候一位苗家姑娘为了报答爱人的真情，模仿锦鸡的样子装扮而成的，高高的发髻如同鸡冠，宽宽的袖子犹如鸡翅，而那条精致的飘带裙就像是锦鸡华丽的羽尾……

苗族的盛装做工极为精致，上衣多以绫、缎为面，土布为底，两袖下摆，则以绫缎衬底；百褶裙多系土布制作，有用布柔软的，也有经洗浆的硬布裙，褶纹细密，通常都在五百褶以上，而纹宽不到一厘米。无论上衣还是下裙，都布满了精细的装饰：胸前后背、衣领下摆、两边的袖子无不绣满各色图案，有的还用结成板片的蚕丝染成彩色丝片，用细丝紧密联缀，构成花色各异的图案。这些装饰色泽浓艳多变，或黑底米花，或红底绿纹，对比鲜明而又强烈，反映出健康的感情和旺盛的活力；花纹图案则丰富而繁杂，龙、凤、狮、虎、马、蝶、鱼、鸟、花果等内容均有表现，有的还把传说故事绣进了衣衫，但纹样形式十分统一。一幅绣品中常以某一形态为主体，又把一

些不同性质的物体如鱼、鸟、蝴蝶等结合在一幅图中，不受物体原有形态的拘束，有的身壮叶满，有的条袅枝秀，巧妙、活泼，而又和谐一致，毫无单调或冗繁的感觉。此外，苗族盛装中还常以刻有细致图案的银片、银泡缀满袖片、下摆和衣背，在满目锦绣之中加入了一抹冷色调，光芒四射，更增华美。

苗族的妇女，裙子都以多褶为美，并且往往施以精美的挑花、绣花、镶花装饰，大部分花纹都隐藏在褶纹中，走动时，艳丽的织花若隐若现，别有一番韵味。据说，这种裙装百褶，褶中藏花的装束是受了汉族的影响。人类最早的下裳是由两片布组成的裙，由于蹲坐和行走诸多不便，便设计出褶裥来解决。相传最早在裙上设计褶裥的是汉成帝宫中的嫔妃。东汉后，裙上施褶已成为通例，隋唐时褶裥愈多，出现了百褶裙，明清时代更有发展。清代的同治年间，流行一种百褶裙，粗看与普通裙服无异，掰开褶裥，就会发现每一褶裥中都有丝线交叉串联，形似鲤鱼的锦鳞，人称鱼鳞百褶裙。当时诗人李静山曾有诗咏叹：“凤尾如何久不闻，皮绵单袷贵纷纭。而今无论何时节，都喜鱼鳞百褶裙。”可见这种裙子深受妇女

的喜爱，一年四季都穿。这种裙子很可能流传到了苗族地区，传诸后世，便出现了苗家带有精美织绣的百褶裙。

清水江苗族妇女的盛装，不但有着艳美华丽的刺绣挑花装饰，还必须配上种类繁多、式样丰富的银饰，锦绣与银饰相互配合，相映生辉，富丽精致达于极点，素有“美衣银装赛天仙”的盛誉。银，在苗族人民的心目中是吉祥的标志、财富的象征，所有的饰品，必须用纯银制作，不能以其他金属替代，否则就要遭到讥笑。清水江畔的雷公山地区有一个“银匠村”，是苗族银匠集聚的所在，世代以制作银器为生。当地的每个苗族家庭都有为女儿打制银饰的习惯，平日里秘不示人，到了节日穿戴起来，争奇斗妍，华丽无比。

苗族妇女的银饰，品种繁多，盛装时按头、颈、胸、手、肩、背等各部位穿戴齐全，共有五十多种银饰，重达三四十斤。这些银饰造型优美，制作讲究，琳琅满目，美不胜收。尤其是各种精致的头饰，更是苗族盛装中的点睛之处。苗族的女子一般从六七岁时开始蓄发，到十五六岁已是华发满头。每当节日，

她们就要挽起高髻，戴银扇、插银梳、顶银冠、簪银簪，极为考究。其中，牛角形的银扇最为华丽贵重。相传，这种牛角型头饰本是男子的饰物。在远古的母系氏族时代，苗族女娶男嫁。男子出嫁时，要打扮得格外英武，以显示力量和对女方的真情。因为牛和牛角是苗族祖先蚩尤和黄帝打仗时的重要武器，因此，人们就把牛角作为勇武的象征，绑在男子的发髻上。后来，父系社会代替了母系社会，出嫁的成了女子，但这一古老的装饰却代代相传，沿袭至今。

苗族的银制首饰无论粗细，都经过铸炼、锤打、编织、刻花、洗涤等工艺过程，显示出南方民族手工艺特有的细腻和精美，而采用的花纹，则往往来自于本民族的历史传说。如盘瓠护宝的图案就是苗族银饰中常见的传统题材：它由两个状若狮子的龙狗共同保护一个绣球似的肉蛋构成，经常被锤制在排须项链的锁片上。相传，上古时高辛氏的王后耳朵发痒，用手一挖，掏出了一个金光闪闪的小虫。她好奇地把金虫放在一个盘子里，又压上一个葫芦瓢，金虫竟然化成了一条五彩的龙狗。因为它是在盘、瓢中幻化而成的，人们就把它叫做盘瓠，后来盘瓠生下了一个肉蛋，

孵出了伏羲和女娲兄妹俩。不久后，人类遭到了一次特别凶猛的洪水，所有人都遭了劫难，只有伏羲和女娲活了下来。于是，他们就结成了夫妇，繁衍生息，重新兴起了人类，其中，就有苗族的祖先。这个神奇的故事代代流传，并被镌刻在银饰上，体现出苗族对于人类起源的独特认识和对祖先的崇敬之情。

沧海桑田，岁月无情，历史的洪流日夜不停地奔流向前，只留下雪泥鸿爪般渺漠的痕迹。苗族的盛装精制细绣，华美无比，记录着苗族历史发展的痕迹和苗家人对生活的热爱。它是苗族人民一笔无价的财富，也是我国民族文化遗产宝库中极为珍贵的瑰宝。

(陈晴)

风情旖旎的蜡染

近些年来，有一种民间工艺品风靡海内外，它就是出产自贵州、由农家土布制成的、蓝地白花的蜡染。无论是尺寸见方的手帕，花样别致的帽子、背包，还是清纯质朴的衣裙，装饰性颇强的门帘、床单，都引起了人们的浓厚兴趣，备受喜爱。在这股悄然升温

的“蜡染热”中，都市女郎纷纷洗净铅华，以穿着蜡染服饰为流行时尚，追求回归自然的情趣；外国游客也徘徊于街头巷尾，寻觅中意的蜡染制品，作为对华夏风情的留念。那么，蜡染为什么会具有这种魅力呢？还是先让我们来看一看，究竟什么是蜡染。

蜡染，又称蜡缬，是一种古老的传统手工印染技法，在我国有着悠久的历史。

早在秦汉时期，我国西南地区就已经出现了以蜡防染的特殊印花方法。当时一些少数民族利用蜂蜡和虫白蜡作为防染的原料。制作时，先将蜡加热熔化，然后用特别的小铜刀蘸蜡，在预先剪裁好的白布上描绘出各种纹样。这道工序看似简单，实际上需要熟练的技能，否则蜡太热，容易化开使花纹变形，蜡太冷，不易流动使花纹枯涩；接下来需要耐心等待蜡凝固成“冰纹”，便可以浸入靛缸染色，晾干后去蜡显花，就能得到蓝地白花或蓝地浅花的印花布。当时这种布又被称作“阑干斑布”，《贵州通志》中所提及的“用蜡绘花于布而染之，既去蜡，则花纹如绘”，指的就是蜡染的制作。尽管蓝白是蜡染的基本色调，但是点、线疏、密的巧妙构思，使它总是显得层次清

晰，生动朴实，既简洁，又明快，尤其是有的蜡染在制成后，还在空白处加涂亮色(如红、黄)，更是画龙点睛。

据有关文献记载，蜡染制作的灵感火花最初源于摹取铜鼓上的花纹。原始的方法是将布蒙在铜鼓面上，用蜡来回摩擦，经过染色，铜鼓上的花纹就复制到布上，后来为了摆脱铜鼓纹样的局限，就改用铜蜡刀蘸蜡液，直接在布上随心所欲地创作，使蜡染这朵山花更加俏丽芬芳。

在西南少数民族中，至今流传着许多有关蜡染的动人传说，这里不妨撷取一两则。比如，苗族就有这样的说法：在逐鹿中原的征战中，苗族先祖蚩尤被黄帝打败，变成了阶下囚，被木枷锁住，押赴刑场。他慷慨就义后，抛弃于荒野中的木枷便化为枫树。从此，枫树被视为蚩尤的化身和象征，成为人们顶礼膜拜的神树。每当秋风送爽，枫叶如血，苗民们便取用神树的浆液，绘制自己的图腾，制成各种祭祀服装和旗幡。人们发现用枫液染制的图案特别鲜亮，还以为 是祖先血液的神力所致。其实，这主要是枫液中含有的糖分和胶质具有防染功能。后来，这种“枫液

染”逐步从祭祀用品普及到日用品，但枫液防染的缺陷也暴露了：枫液只能现采现用，无法储存，再加上内含糖分随季节变化，容易使染布质量不稳定，这时，较易采取的蜂蜡便取而代之了。



此外，丹寨、榕江一带人们对蜡染起源的传说则更加形象。天地浑沌初开，天塌事件时有发生，弄得各地百姓怨声载道，于是四位部落首领挺身而出，承担起顶天立地的重任，然而没多久就累坏了，只好求助于女神娃爽帮忙缝一把撑天伞。娃爽翻山越岭，采来云雾，准备在梨树下织布。七七四十九天以后，漂亮的白布织成了，可谁曾想，被风吹落的梨花飘到布上，采花的蜜蜂将蜂蜡沾到布上，地上的蓝靛草分泌出的汁液把白布染成蓝色，这使女神心急万分，赶快把布拿到清水中漂洗，放到太阳下晒干。奇迹出现了，白布变成了蓝地白梨花布，用它缝制的撑天伞，蓝地成了青天，白花变为了月亮和星辰。娃爽把染布的秘诀教给了百姓，从此，蜡染便在民间蓬勃发展。

随着民族之间文化交流的扩大，蜡染逐渐传入了中原地区，辗转全国，并且还通过丝绸之路远销亚欧。1959年在新疆民丰东汉墓出土的两块蜡染为我们提供了最早的实物佐证，其图案风格与现代蜡染颇为神似。

隋唐时代，蜡染(当时称藕缬)的应用逐渐走向鼎盛。无论是达官显贵，还是平民百姓，无论是乐人舞姬，还是佛道僧侣，都以穿着和使用蜡染为时髦，这些我们不但可以从唐代的绘画、壁画以及唐三彩陶塑中得到印证，而且丝绸之路上出土的实物和日本正仓院馆藏的珍品更具说服力。在张萱的《捣练图》中，就有两三个穿着蜡染的女子浣纱洗布。据《唐史》记载，当时妇女流行穿“青碧缬”，在各地出土的唐三彩陶俑中，就可以发现穿绿底白花裙的女俑。此外，从敦煌壁画中佛、菩萨的穿着以及经变故事中人物的部分穿着、藻井、屏风、帐幔上，都可以零零星星寻到蜡染的踪迹。比如在敦煌《劳度差斗圣图》中的几个举袖迎风的妇女和旁坐的披挂袈裟的罗汉，穿的也是蜡染服装。妇女服装的花纹叫“团窠缬”，罗汉袈裟的图案叫“山水衲缬”。由此可见蜡染在当时的盛行程度。

直到五代，蜡染制品一直深受青睐。陶穀《清异录》中记载了这样一件趣闻：一个名叫陈昌达的穷书生，因喜爱一顶“重缬”(淡墨底色深黄花)帐幔，却

苦于无钱购买，只好把古琴和宝剑抵押换回时新的帐子。

然而，从宋代起，由于碱性防染法的推广，蓝印花布的出现，蜡染在中原地区开始走下坡路。北宋政府曾经禁令染纈，规定蜡染服饰是军队的特权和标志。宋徽宗赵佶更多次申令警告民间私印蜡染的商贩。元代统治者的苛政使染织业屡受打击。明代纺织品需求与日俱增，靠手工完成的蜡染已经不适应大规模防染花布的需要，再加之“拨染”的革新进一步排挤了蜡染的地位。到了清朝光绪年间，欧洲的“阴地科素”和“阴丹士林”等化学合成染料大量倾销我国，使以天然植物蓝靛为原料的手染工艺更加一蹶不振。总之，蜡染逐渐从中原地区退回西南山区，又重新回到发源地而被大多数人所遗忘。但是，居住在西南的苗、水、瑶、布依、仡(g)佬等民族一直保留着这项古老的工艺，美化生活，代代相传。宋代苗族的“点蜡幔”、瑶族的“瑶斑布”、清代仡佬族的“顺水斑”，都是久负盛名的蜡染制品，成为向朝廷进贡的精美礼品。

如今，蜡染，这朵古老的手工印染奇葩，又再度焕发青春光彩，以浓郁的乡土气息、独特的民族风格、深厚的文化内涵，构成了一道迷人的风景线。

(杨洁)

出水芙蓉蓝印花布

“天然去雕饰，清水出芙蓉”，这句话道出了美丽的奥秘。赏心悦目的美丽，不一定来自华丽的装饰、繁复的堆砌，有时候简单自然的东西反而最美。走过琳琅满目的染织工艺长廊，人们会由衷赞叹织锦的精美绝伦、刺绣的绚烂多姿、地毯的五彩缤纷，但它们争奇斗艳的光芒始终没有掩盖住蓝印花布的风采。蓝印花布，宛如烂漫山花，散发出清新扑鼻的气息。

蓝印花布，是一种独特的民间工艺品，深受百姓喜爱，它的出现，是中国的染织技术和审美情趣日臻成熟的表现。

染织的发明，是照亮人类踏上文明之路的第一道曙光。追溯这道曙光，我们看到人类不仅很早就懂得

色彩能增加美感，而且也学会利用大自然赋予的染色材料来装扮自己。距今一万八千年前的山顶洞人，已经掌握了用赤铁矿粉染红色的诀窍，那串由贝壳、石珠、兽牙组成的饰物，可谓中国人最早的染色实践。

通常，我国古代用作织物染色的颜料，可以分为两类：一种俗称“石染”，即从各种矿物中提取的朱砂、赭石、石黄、扁青和石绿等；另一种是“草染”。原野上盛开的四季野花，五光十色，给人无限想象和灵感。起初，人们把花、叶揉碎，制成浆汁，涂抹在织物上，后来逐渐摸索出一套提炼植物染料的方法，学会了用蓼蓝染蓝色，用茜草染红色，用紫草染紫色，用栀子染黄色。为了加强染料的亲和能力，丰富色谱，人们在反复实践中还认识到黏合剂和媒染剂的作用，并利用它们来辅助染色。如在染料中加入含有黏性的高粱、玉米，可以使色彩附着力增强。媒染剂则是在染料中加入一些其他物质，如石矾、铁盐、云母等，使之与染料产生反应，由此产生新色彩，如将铁盐加入茜草中，可使红色变成紫色。

蓝印花布，就是在充分把握染色技巧的基础上产生的。在棉布上染蓝，除了用“印花法”之外，古代

还有与之相类似的蜡染工艺，然而，在天然蜡产量较少的地区，推广蜡染不是轻而易举的事。因此，一种更具适应性、更富流行性、更为普及性的染蓝技术应运而生。

怎样把蓝草制成染液，并能随时供给印染，并非易事。最初，染蓝作坊采用鲜叶浸渍的染色方法，边浸边染，但常常由于浸染不及时，使得没有用过的染液自行发酵和氧化，变成泥状的蓝色沉淀而被废弃。但很快这个难题迎刃而解了，民间还流传着一个小故事：

据说，有两位染匠，一个姓葛，一个姓梅。他们在作坊干活，用蓝草染布，尽管手脚非常麻利，但最后的几缸染料，来不及使用就很快变成蓝泥沉淀了。两人见此情景，又气又恼，加上连日操劳的疲惫，葛师傅感到胸闷难熬，就让梅师傅去买酒，一饮而尽，倒头便睡。但一肚子闷气和烈酒，使他胃里翻腾，忍不住要呕吐，他挣扎起来，走到门外，一下子吐到染缸里去了。恰巧，梅师傅看到了这一幕，为了怕别人看出，就用木棍把呕吐出来的东西搅散在缸里。第二天，葛师傅醒来，回到作坊，看见染缸不断冒泡

，颜色也变成黄褐色，再用木棍一搅，原来沉淀的蓝泥无影无踪了。他颇觉奇怪，便拿了一块白布放在缸中浸染，谁知白布竟又被染成了蓝色。原来，是酒糟在起作用酒糟经过发酵，可将沉淀的蓝泥再还原进行染色。这样，一道染色技术的难关被攻克了。染蓝再也不需要抢季节、赶时间了。蓝草收割后，可先制成泥状的靛蓝，待要染色时再发酵，一年四季随时都可以进行染色。

染液制作的成功，意味着向蓝印花布的完成又迈进了一步，接下来的工序就是印花。一般来说，蓝印花布有两种，一种是蓝地白花，通常采用的是刷印法；另一种是白地蓝花，则习惯采用套印法。然而，无论是刷印法，还是套印法，都需要制作花版。花版则是由桐油竹纸，或者用涂过柿漆的油纸来充当，在上面雕刻各种花卉、人物、鸟兽的形象，然后将花版蒙在白布上，用蓝色染料印花处理，便可以大功告成。这种印花技法，在唐宋已经较为成熟并广为流传了。清代，蓝印花布在民间发展更加蓬勃，成为广大城乡人民的重要服饰用品。

清代的药斑布、浇花布，其实就是蓝印花布，只不过在制作方法上又有所创新改进。比如出现了刮印法，即用石灰或豆粉，掺入明矾，作防染剂，在布上随心所欲地涂花样，然后加染蓝色，晒干后用小刀轻轻地刮去灰粉，白色花纹就清晰地显现出来了。

江苏苏州、浙江嘉兴、湖北天门、湖南常德以及四川、江西等地，都是蓝印花布的著名产地。

蓝印花布的图案花纹，多为富有吉祥含义的花草鸟兽，比如喜鹊登梅、凤穿牡丹、榴开百子、万字流水、必定如意等，都是老百姓喜闻乐见的题材，造型又极具装饰效果，花样生动活泼，充满生活气息和泥土的芬芳，被广泛地应用于日常生活之中，如制作衣料、包袱、桌布、帐子、门帘、被面等，深受人们的喜爱。

尽管现代出现了用机器印花的仿蓝印花布，图样更加规整细致，但手工的蓝印花布仍然是中国民间工艺的一道独特的风景，它的清新脱俗、优美自然、“俏也不争春”的气质，让人心驰神往。

(杨洁)

绚烂多姿的地毯

在英国伦敦维多利亚博物馆，陈列着几件古老的手工地毯，它们鲜艳的色泽、精美的图案和精细的做工，总是让参观者驻足留连，发出由衷的赞叹。这几件古毯珍品都是在我国新疆罗布泊地区古楼兰遗址中发现的，是汉代的制品，品质已达到经纬紧密、毛簇平整的程度，后被斯坦因带回英国，造成珍贵文物流失国外。这些五彩缤纷而又凝重大方的地毯，不仅为人们展示了中国民间工艺史的辉煌片断，而且让人不由想起华夏文明的悠远灿烂。

地毯，是一种富有民族风格的传统民间工艺，如醇香美酒，颇具艺术价值。中国是地毯的发源地之一，据说它最早出现在西北部高寒地区(如甘肃祁连山一带)的一些游牧民族中，用以防风、隔潮、保暖和御寒。

地毯织造虽然古亦有之，但“地毯”这个称呼却是在元代才出现的。以前的先秦、汉唐称之为“织毛”、“织皮”、“氍毹”、“毼毼”等。传说中的织作地毯的祖师，是新疆维吾尔族老艺人那克西

方·巴吾敦。为了让大家铺上比皮毛更暖和更美丽的毛织毯，他日以继夜，废寝忘食，反复用羊毛纺纱编作，反复尝试，终于织成毛毯。随着丝绸之路的开辟，东西文化的交流，中国地毯得以汲取充足养分，集合土耳其、阿拉伯与蒙族、藏族的民族艺术和手工技巧于一体，使地毯之花在中华大地上常开不败。

关于地毯，在我国各民族中流传着许多动人的传说。在新疆和田地区，就有这样一个故事：相传，在古时候，巍巍的昆仑山下，滚滚的玉陇喀什湖畔，住着纯朴善良的库尔班老汉和他美丽勤劳的女儿古兰姆。这年，国王修建了一座宫殿，为了把王宫装饰得富丽堂皇，他下令十天之内每人都要织出一块地毯，否则终生监禁。库尔班老汉不善织造，得信后愁眉紧锁，女儿看到父亲茶饭不思，便学织毯替父分忧，她将羊毛捻成线，昼夜苦干。一天清晨，古兰姆到河边取水，见到一个老人身披五彩花毯，骑着高头骏马，恰好在她身边跌下马来。古兰姆赶忙扶起老人，把他扶回家中，请他休息。老人见古兰姆在织毯，就从旁耐心地指点。姑娘见老人非同一般，就拜老人为师。老人就教给她梳纺、染线、合线、打线到上经、织

作、倒机，以及织成后下活、剪毛、洗毯等全套技艺。教完后，老人骑马消失了。古兰姆按照老人的指点，用各种植物和矿物作染料，给羊毛染上亮丽的色彩，很快织出一块花团锦簇的大地毯，奉献给国王。地毯上有绿色的草原、栗色的骏马、火红的玫瑰，绚烂如画。

从目前出土的地毯实物来看，新疆地区在东汉时代就有较高的织造水平，可与民间传说相印证。比如1959年新疆民丰汉墓的地毯残片，色彩鲜艳，花纹清晰，已经采用“8”字结的编织方法，使底布更紧密、毛簇更匀齐。

织毯技术从边疆传入中原，开始蓬勃发展是在元代。据史书记载，元成宗大德二年，工部奉旨，在京专设地毯作坊负责织造，同时对地毯的羊毛用量、染料、尺寸等制定细则实施。然而，当时织毯这一民间工艺服务的主要对象是皇室贵族，据说元成宗皇宫寝殿中铺的五块地毯，总面积就达992平方尺，用了近千斤羊毛。

明代沿袭了元代御用地毯的风格，但也突破了这一局限，走向实用化和民用化，大多采用底为白色、

边为黑色、花多蓝色的布局，花样类似明代青花瓷器上的图案。

清朝北京地区的地毯织造博采众长，异军突起，形成了独特的艺术风格。北京地毯的制作工艺，吸取了西北地区(新疆、宁夏等地)编织地毯的传统工艺，对纺、染、织等工序都有严格的要求：一律实行手工操作，对原料的选择精益求精，通常春羊毛占30%，秋羊毛占70%，这是由于春毛柔弱，秋毛坚硬，单独使用都不理想，配合兑毛后才收到良好的手感效果，对于染料的选用则因毯制宜，通常采用矿物、植物等天然染料染色，保持色泽光亮，着色牢固，经久不褪色，鲜艳如初，在织成后还要用清水漂洗，洗尽浮色，把羊毛头洗开。此外，地毯的边缘多用棉线或毛线沿边，使之更加美观坚固。

中国地毯的织造，除了讲究用料、着色之外，还特别注重图案的设计。地毯的图案纹样大胆借鉴和运用了青铜器、漆器、瓷器、织锦、汉砖、石刻上的雕刻花纹和图案，推陈出新，自成一体，在统一中求变化，把对比、调和、均齐、平整、连续和重复安排得恰到好处，形成一幅幅精美画卷，如有吉祥如意的民

俗毯，用玉兰、海棠和牡丹象征“玉堂富贵”；有质朴古拙的仿古毯，用敦煌图案或者青铜图案勾起人们对过去的回忆；有清新活泼的美术毯，用花草、园林、建筑作为地毯的主题，1974年天津地毯工人织成的长10米、宽5米的“长城”艺术地毯，是美术毯中的精品，它由我国政府送给联合国，成为世界上最有影响的地毯之一，蜿蜒起伏的万里长城向人们展示了中国地毯工艺的精湛和高超的技术。

中国地毯，这朵民间工艺奇葩，历经岁月的风吹雨打，愈加光彩动人，它以富有弹性、图案丰富、面如锦缎、形似浮雕和规格齐全五大特点，称雄于世界手工地毯市场。这种手工地毯，同机器制造出的产品迥然不同。它既是牢固耐用的实用品，又是千姿百态的艺术品，不仅深受喜爱中国文化的外国友人的珍爱，而且也成了久居海外的游子对祖国的眷恋，一块小小的地毯，温暖着他们的身心，慰藉了他们的思乡情结。

(杨洁)

泥面塑脸谱艺术篇

惟妙惟肖的虎丘塑真

江南水乡苏州，景色秀丽，人杰地灵，历史上曾出现过许多著名文人和艺术大师。在明代，苏州的民间泥塑工艺已达到很高的水平。曾有这么一段传说故事。

相传明太祖朱元璋称帝后，改年号为洪武，接着又公布诏令，规定每年正月十五元宵节，在民间选美女人宫。苏州虎丘一带的老百姓估计到时县官会派人来抢民女，于是就用泥塑造了一座朱元璋像，目大珠圆，肚大如牛，形像酷似，人们看了无不笑其丑陋。元宵节到了，县官果然亲自带人来抢民女。当他看到皇帝的丑像时，大吃一惊，赶紧奏本皇上。朱元璋闻之大怒，下令县官杀尽虎丘的百姓。县官领旨后，率领一大群捕手赶到虎丘，正欲动手把百姓都抓起来，这时有位义士挺身而出，大声责问县官：“小民何罪

之有？”县官说：“丑化皇上，胆大包天，该当死罪！”义士说：“大人误会也。皇上眼大珠圆，洞察一切；肚大福大，包涵天下。大人不见庙里弥勒佛，亦为大肚大眼，人人磕头烧香，顶礼膜拜，何以见得丑化？”县官一听，觉得义士言之有理，这是老百姓热爱皇帝。于是又把义士的话奏上皇帝。朱元璋怒县官妄奏，下诏把县官杀掉。虎丘的百姓怕再惹事，就把泥人推到河里去了。

这个传说故事既反映了老百姓对封建统治者强抢民女的不满情绪，同时也反映出虎丘的民间泥塑艺人在人物塑造上，已达到很高的造诣。

明代的苏州虎丘，早已是著名的游览胜地，热闹非凡的旅游工艺品市场亦十分繁华。在琳琅满目的工艺品中，价廉物美的虎丘泥塑玩具颇受游人欢迎。另外，还有一种充满情趣的塑真艺术亦十分吸引人。塑真也叫“捏塑”或“捏相”，即泥塑艺人照着真人当场捏塑小像。古典名著《红楼梦》第六十七回中也曾描写到虎丘塑真的事：

薛蟠从江南做生意归来，为母亲和妹妹带了些礼物，其中有文房四宝、香袋、香珠、扇子、花粉和胭

脂等，还有从虎丘带来的酒令儿、沙子灯，用青纱罩的匣子装的泥人儿戏(“手捏戏文”)。另外，还有在虎丘山上泥捏的薛蟠的小像，捏得惟妙惟肖。薛宝钗见了，顾不上细看胭脂等，拿着薛蟠的小像细细地端详了一番，又看看她哥哥，发现小像与真人模样竟然毫无相差，她不禁笑了起来。

这小像正是虎丘的塑真。相传虎丘塑真最初是由一位无锡泥塑艺人创始的。在明代晚期，无锡惠山下住着姓王的艺人，其祖上三代都以泥塑为业，他的手技亦很高超，各类泥玩，飞禽走兽，戏曲人物等等，凡出自他手的，个个形象生动，件件逼真传神。一天，一个养蜂人路过，见了他的泥塑十分喜欢，就用一小罐蜂蜜向他换取了一些泥玩。正巧那天晚上艺人的好友宴请。他多喝了几杯酒，回到家已很晚，但想到明天还要做泥塑，得先把泥料拌好，于是黑灯瞎火地忙乎起来。神志略醉的他竟然稀里糊涂地把那罐蜂蜜当作水一起掺和在泥料中了。第二天，他做泥塑时感到泥料(胚)特别上手，仔细一看，泥胚细腻而柔韧，原来是用蜂蜜揉和的。他兴奋起来，取了一团泥丸，照着一位游人的真实形象，悄悄地在手中捏塑，

边捏边与他说话，谈笑自若，不动声色。不一会儿，小像捏好了，拿出来一看，还真像呢，就连皱纹和疤痕也丝毫不差。于是，艺人的名声很快就流传开了。当地有一个恶霸，依仗其家中有人在朝廷做官，在地方上作威作福。有一天，恶霸叫艺人为他塑真，态度傲慢，盛气凌人。艺人把他的丑态略作夸张，但又酷似其貌。恶霸看了颇为不快，却又无可奈何，就暗中叫人把艺人赶出了无锡。艺人来到苏州虎丘，在那儿，他以其高超的塑真手艺赢得了不少游人顾客，并收徒授艺。这样，虎丘出现了一批塑真艺人。到清代初期，虎丘的塑真艺术已名扬全国。

在虎丘求买塑真的游人顾客中，有许多是文人墨客、富豪大族。于是，塑真小像也愈发考究起来，泥像捏好、晾干之后，往往还要配上服饰之类，“以衣冠靴袜装之，衣之单夹棉皮，各式悉备，至绫缎纱罗布绌随人意也”。有的还将泥像放在木匣中，再设置泥塑小坐榻、桌椅、案几等家具模型，陈设炉瓶古董、文房四宝，壁上悬挂字画等等，俨然如一个微型居室厅堂，谓之“相堂”。更有甚者在相堂中添设家

人妇子、婢女侍童等人物，宛如一幅立体的家族图画。

在清代晚期，除了虎丘的塑真之外，在南北各地方也都有塑真艺术。如天津著名的“泥人张”（张明山），当场为人做塑真小像是他的长技之一。广东潮州浮洋泥塑艺人的捏塑小像，生动传神，其技艺可与苏州虎丘的艺人比肩媲美。北京有一位姓王的艺人，号称“泥人王”。他的塑真技艺更绝，竟然可以藏在袖里捏塑，不让人知道。待捏好后从袖里取出，“毫发毕肖”，让人大吃一惊。人们称他为“塑技之神，无能及者”。

当南北各地方塑真艺术正炉火纯青时，虎丘塑真又走出新的路子，发展出微型泥塑头像。这种瓜子一般大小的袖珍头像，眉目清晰，艺术感染力更强。它是艺人根据泥土的收缩特性而创造的特殊缩模工艺制作出来的，即先用泥土捏好头像，晾干后翻印成泥模，泥模晾干后会出现收缩，将泥模入火焙烧成陶模，再用陶模翻制新的泥头像，头像晾干又会收缩……这样经过反复多次的翻印，原来鸡蛋大小的头像就会缩成瓜子般大小。头像的五官比例几乎不走样。今天，

这种缩模工艺原理虽已广泛运用在工业和科技领域，但是我们的民间艺人通过自己的艺术实践，发现并运用这个原理于艺术创作中，这是一件十分了不起的事。

虎丘塑真虽然不如虎丘泥玩那样在民间广泛流传，长久不衰，但是作为一种前后延续了几百年的独特民间艺术，与广东、天津、北京等地的塑真艺术一样，在中国民间艺术史上留下了闪光的一页。

(吕建昌)

无锡泥人“大阿福”

在江南名城无锡，有一种充溢乡土气息的特殊旅游纪念品——泥人。虽然它是用泥捏制的，质地粗陋，但是色彩浓丽，造型生动，题材内容活泼，很受人们喜欢。人们在游太湖、逛梅园、领略了美丽的自然风光之后，总会买几个泥人带回去留作纪念。

无锡泥人已有四百多年的历史。无锡有一种富有黏性的泥土，捏制的东西不易燥裂，因而给无锡泥塑创造了有利条件。每逢春季，当地举行迎神赛会和各

种集市、庙会之类的贸易活动，艺人做了泥人到处叫卖，这些泥人中有“大阿福”、“小花固”、“大青牛”、“泥嬷嬷”（烂泥菩萨）等，色彩鲜艳，形象生动。其中“大阿福”是最为受人喜爱的品种。

“大阿福”身着梅花五福袍，又胖又圆，盘膝端坐，双手环抱一只大青狮，面带微笑，一副敦厚朴实相，令人见而生爱。它在无锡泥人中，历史最久，销路最广，生命力最强，名气也最大。

当地广泛流传着“阿福降妖狮”的故事。

相传很久以前，无锡惠山一带的百姓一直过着安宁的生活。突然有一天，惠山上来了——对妖狮，专以民间小孩为食。它们凶猛残暴，吞噬了无数个无辜的儿童。人们惊恐万状，纷纷向老天爷求救。玉皇大帝派了两位神兵下凡，来捕捉妖狮。神兵与妖狮战斗了三天三夜，把整个惠山搅得天昏地暗，但是神兵还是没能战胜妖狮的妖法。后来，玉皇大帝又派了一个名叫“沙孩儿”的神童下凡。神童的本领很大，英勇无比，法术高明。他见神兵的武力没能征服妖狮，便采取另一种方法。他先变成一只小金狮来到惠山，妖狮见小金狮活泼可爱，全身柔软的金毛闪闪发光

，就高兴地把他收留在身边。半夜里，小金狮乘妖狮在山洞里熟睡之际，现出原形，施出法术，一遍又一遍口念咒语。还在梦中的妖狮突然感到头疼起来，惊醒一看，只见一儿童在施法，恨不得扑上去一口把他吞吃了。无奈，它头疼得厉害在地上打滚。神童用手对着妖狮一指，只见闪出一道金光，妖狮顿时变成了石狮。原来它们是玉皇大帝宫殿前一对看门的狮子，偷吃了仙酒后下凡来作孽的。神童把妖狮送回天上，为百姓除了害。人们感谢神童，用泥土塑出他的形象，放在家中供奉，因为他给惠山百姓带来幸福和安宁，所以取名“阿福”。

“阿福”最初是单个造型的泥娃娃，后来出现了一童男一童女的“对阿福”，还有“小阿福”、“团阿福”、“扑满阿福”等多种形式，皆面带笑意，惹人喜爱。在“阿福”的身上，体现了人们对美好生活的祝愿。

除了“阿福”之外，“小花固”也是无锡泥人中常见的品种。江苏方言称小姑娘为“囡”。“花囡”意为“好看的姑娘”。“小花固”的基本造型是一个笑眯眯的小姑娘，在天真纯朴的气质中，洋溢着十足

的喜气。“花囡”也有多种变化，有“双桃囡”、“西瓜囡”、“如意囡”、“团囡”等。

无锡泥人中还有一种寓意吉祥喜庆的作品也颇受人喜爱。如“大青牛”，当地民谣说：“摸摸青牛头，种田不用愁；摸摸青牛角，种田用得着。”过去农民因受封建地主压迫，常恐耕地无着落，每逢春耕时，买条泥塑“青牛”讨个吉利。“大青牛”泥塑通体青黄色，象征着农民对农业丰收的期望。

中国泥塑玩具的源头可以追溯到六七千年前的新石器时代，如浙江余姚河姆渡文化遗址中出土的陶塑小狗、小猪、小人头像；湖北京山屈家岭文化遗址中出土的陶塑小鸡、小鸟等，都反映了史前人类的审美意识和泥塑技艺。东汉墓中亦出土了大量的“泥车瓦狗、马骑倡俳”之类供逗乐小孩的泥玩具。宋代，泥玩已成为商品，市场上有专门以制作泥玩为业的艺人和专售泥玩的货摊、货担。明清时代，泥玩已几乎遍布全国十多个省区，出现许多著名的“泥人之乡”和有地方特色的代表作品。如河北新城白沟镇的“泥公鸡”；陕西凤翔的“泥挂虎”、“大坐狮”、“泥牛”；西安鱼化寨的“泥叫叫”；山东高密聂家庄

的“泥叫虎”；河南淮阳的“泥泥狗”；河南浚县的“泥咕咕”……都是各具浓厚地方特色的泥玩，别具一格。在各地富有特色的泥玩中，无锡泥娃娃“大阿福”最为出名，驰名中外，是中国泥玩的代表。

清代中晚期，无锡泥人的技艺日益精湛，出现了泥塑“戏文”新品种，即专门表现戏剧人物的泥塑，又称“手捏戏文”。“手捏戏文”一般以两人或三人为一出，放在红木小箱中，外罩玻璃，精致漂亮，十分考究，人称“细货”。相对而言，像“大阿福”、“小花囡”之类的泥玩则被称为“粗货”。

“细货”，一般是人们在喜庆节日时买的，用以装点居屋或作为馈赠亲友的礼品。光绪年间，慈禧太后做寿时，无锡地方官员特地订做了一套手捏八仙人送往京城邀宠。“手捏戏文”由此名声大振，当时以“手捏戏文”著名的艺人有丁阿金、陈阿云、周阿生等。在江苏一些地方博物馆收藏的“手捏戏文”作品中，丁阿金的“西厢记”、“渔家乐”等为代表作。现代泥塑艺人在继承传统的基础上，吸收了现代绘画、雕塑艺术的表现技法，创作的作品不少方面都超越了前人。著名的有“牛郎织女”、“将相和”等等。这些

作品不仅为国内人士所喜爱，而且远销国外，受到外国友人的欢迎。

无锡泥人从早期简单朴素的泥玩到后来精巧玲珑的“手捏戏文”，在题材内容和技艺上，都有了很大的扩展和提高，但是“大阿福”始终是群众最喜欢的。因为“大阿福”从他“诞生”之日起，就一直为人们的生活祝福。今天，他依然如此。

(吕建昌)

栩栩如生的“泥人张”彩塑

清代晚期，天津的一家戏园子里常有一位年轻人携带泥料坐在前排位子上，一边看戏，一边悄悄地在袖筒里用泥巴“写生”，照着台上的演员捏塑人像。一出戏终了，泥人像也捏成了，回家后再稍加衣敷彩，一件活龙活现的泥塑戏曲人物就诞生了。当时著名的京剧演员余三胜、谭鑫培、刘赶三等人的泥塑戏装肖像都是这样产生的。这些塑像放在当时天津专门经营泥塑和年画的店铺“同升号”的橱窗内展销。由

于形象逼真、神情酷似，这位年轻人的技艺不久便传扬开了。他就是后来著名的民间泥塑家“泥人张”。

“泥人张”姓张，名长林，字明山。

张明山出身贫寒，自幼跟随以泥塑为业的父亲学艺。当时的天津，几百年来一直有“拴娃娃”（当地人称“请大阿哥”）的习俗，人们到天后宫祭祀“妈祖”以后，都不忘“偷”回一个泥娃娃供在家中，以求天后娘娘送子。基于此习俗，天津泥人艺术市场经久不衰。张明山十三岁便正式开始他的泥塑生涯，先从做泥娃娃和小动物玩具开始，逐渐过渡到塑造戏曲人物。他勤奋好学，天资聪慧，善于摹仿，富于想象，具有高度的写真能力。他的泥塑作品，人物个性强烈，形体动态合乎解剖结构，夸张合理，取舍得当，令人爱赏不已。因此，人们亲切地送他一个昵称“泥人张”。

张明山还有一手绝技，那就是能在自己的衣袖中塑像。当他和别人说话时，能抓住对方不知不觉中流露出的瞬间表情和动作，在衣袖中即时捏塑出来。这一绝技使他能观戏时，抓住演员的瞬间动作和表情，把人物塑造得栩栩如生。有一次，天津名丑刘赶三

出场，他发觉张明山坐在第一排，急忙退下，而后又忽然上场，并对观众说“泥人张”在台下，我不敢上场，怕他把我的丑态捏上了。这一来，引得台下观众哄堂大笑，一时传为佳话。

张明山塑造人物肖像方面的高超技艺，也引起当时达官贵人的兴趣，纷纷以请他塑像为时髦。连当时的军机大臣李鸿章也请他塑像。但李鸿章自恃官做得大，态度十分傲慢，近乎不讲理。张明山并不买他的账，就“曲传其丑态，而复酷肖”。李鸿章看到自己形象中的缺陷部分被含蓄地刻画出来了，心里非常不高兴，但塑像和自己十分相像，又不好发作，非常尴尬。

在过去的一些民间泥偶彩塑作坊里，都供奉有孙臆像，泥塑艺人把孙臆奉为泥塑的创始人。相传在战国时代，孙臆曾与庞涓一同向他们的老师鬼谷子学兵法。后来庞涓当上了魏国的大将军，他忌妒孙臆的才能，就把孙臆骗到魏国来做官，暗中派人对他进行迫害。孙臆意识到庞涓的险恶用心，就佯装发疯，逃到了齐国。齐王赏识孙臆的军事才能，请他做齐国大将，率领齐军与魏国军队打仗。孙臆捏了许多泥

人、泥马进行阵法演习，后来打败了庞涓。从此，留下了捏泥人的技艺。实际上，中国泥塑的出现要比这早得多。本世纪八十年代，考古学家在辽宁喀左和牛河梁的红山文化遗址中发现的裸女泥塑，表明早在五千年前的新石器时代，中国的史前人类已经有了抟泥肖物的技艺。七十年代在陕西临潼骊山脚下出土的秦始皇兵马俑，使我们不得不信服早在公元前三世纪，我们的祖先已将泥塑艺术发展到炉火纯青的艺术境界。到了公元七、八世纪的唐代，已有关于泥塑方法的文字记载。唐代著名泥塑艺术家杨惠之原来和名画家吴道子一同学习张僧繇派绘画，但后来吴道子成了众所周知的名画家。杨惠之便放弃了绘画，另辟蹊径，他把笔砚全部毁弃，毅然发愤专攻泥塑。后来他终于获得成功。他曾为京城著名滑稽演员留杯亭塑像。塑好的那天，他把像放在街道上，面向墙壁，观众一看塑像的背后就认出是留杯亭，可见其泥塑技艺之高超。据宋代文献记载，杨惠之曾“著有《塑诀》一卷行于世”。

中国泥塑的历史源远流长，经过几千年的发展，到明清时代，已成为较为普遍的民间艺术，南北

各地都有手艺卓绝的高手。从事这一行当的民间艺人被称为“捏塑匠”。清末民国初天津“泥人张”的崛起，标志中国泥塑艺术又达到了一个新的高峰。“泥人张”一生创作了数以万计的作品，其中许多是以古典文学、民间传说故事等为题材的，如《惜春作画》、《西厢记》、《木兰从军》、《白蛇传》、《孙夫人试剑》、《蒋门神像》等等。《蒋门神像》是泥人张的许多杰作之一。施耐庵在《水浒全传》中这样描写蒋门神：“形容丑恶，相貌粗疏，一身紫肉横铺，几道青筋暴起。黄髯斜卷，唇边几阵风生；怪眼圆睁，眉下一双星闪。真是神荼郁垒像，却非立地顶天人。”张明山的《蒋门神像》全高仅11厘米，头部只有蚕豆般大小，但那一脸绽出的块块横肉，那副横眉竖眼的模样，那鼓起的腮帮子，一副十足的凶神恶煞相。双手抄在背后，挺胸凸肚，一股霸悍之气从中透出。张明山的泥塑形体虽小，却把一个出名恶棍的狰狞面目刻画得淋漓尽致。

“泥人张”的作品曾多次参加国际性展览会，在巴拿马国际赛会上，曾荣获一等金牌奖，并在南洋各地展览会上，亦先后获得奖牌、奖状二十余件。有些

国家还将“泥人张”彩塑标明“中国特产”作为藏品陈列。1983年，日本有家美术馆专为天津“泥人张”彩塑建立了陈列专室，展出的作品受到国际友人的高度赞赏。艺术大师徐悲鸿也曾高度评价“泥人张”作品，“其观察之精到，与其作法之美妙，足以颉颃今日世界最大塑师……”“泥人张”堪称中国近代泥塑艺术的巨匠。

“泥人张”泥塑到新中国成立前夕，已传至第四代。“泥人张”第二代张兆荣是张明山第五个儿子。第三代是张兆荣的儿子张景福、张景祜。第四代是张兆荣的孙子张铭、张锟。他们都先后继承父业，并且大胆创新，为中国的泥塑艺术发展做出了贡献。现在，“泥人张”泥塑已发展成为中国民间工艺美术流派。

(吕建昌)

令人喜闻乐见的面塑

面塑即面人，就是用面来塑造形象的一种捏塑工艺。它用江米面和富强粉做原料，再掺以适量的石碳

酸、蜂蜜和甘油等，以防腐防裂。面塑艺人仅用小拨子、剪刀之类等简单工具，施展搓条、拨花、润色、压珠等造型技巧，塑造出千姿百态的人物和景物，简单活泼，色彩艳丽，富有感染力。这些人见人爱的“小玩意儿”，曾给许许多多人的童年生活增添过乐趣。它是一种家喻户晓的民间艺术。

面塑在中国有着悠久的历史。早在汉代，每逢迎神赛会活动，人们就用面团塑成鬼怪形状的面具，戴在头上跳傩舞。新疆吐鲁番阿斯塔那地区的唐代墓葬中出土的面制俑人，可能是目前所见的最早的面塑实物。宋代以后，面塑在市民生活中已经较为普遍。在宋人和清人的笔谈札记中，都曾有记载关于面塑或面塑艺人的许多事，下面所讲的通过面塑来破案的故事，就是其中的一例。

相传在明代，北方的一个城市中，有一个名叫汪祖宏的郎中，开一家药铺。他的堂弟汪祖全以做皮货生意为业。祖全的妻子淑姬长得十分美貌，江祖宏曾多次乘其堂弟外出时，调戏他的妻子，遭到弟妻的叱责。

有一次，祖全外出数周，返回途中受寒得病，又遭大雨侵袭，病卧于一个小庙中。这时，有一位叫唐松的面塑艺人也到庙中避雨。祖全嘱托唐松给他妻子送个信。唐松到城里后不知方向，见药铺主人汪祖宏就向他打听淑姬的住处。汪祖宏正欲强占淑姬，于是抢先赶到庙中，哄骗祖全服下他带去的毒药后，就匆忙溜走了。再说唐松找到淑姬，告诉她祖全病卧庙中一事，临走时赠送给淑姬的儿子一件面塑小动物。淑姬赶到庙中，祖全已昏迷不醒，抬回到家中不久就断了气。汪祖宏乘机逼迫淑姬做他的妻室。淑姬不从，于是汪祖宏就贿赂官府，诬告淑姬杀害丈夫。淑姬在官府的重刑逼供之下，屈打成招，被判以死罪。在押往刑场途中，适逢巡抚大人视察，淑姬的儿子大声鸣冤。巡抚大人便亲自重审此案，先从这件面塑小动物底部刻有“唐松制”作为线索，找到面塑艺人唐松，审问他祖全病卧庙中之事还有谁知道。唐松想起他曾问路于药铺，遂指出郎中汪祖宏。于是又审汪祖宏。起先他竭力否认，后在庙中找出他扔掉的药碗，在证据面前，他不得不招认一切。由此案情大白，淑姬之冤得以昭雪。

历史上的许多民间面塑艺人串街走巷卖艺，挑担赶庙会，捏塑些小玩意儿逗孩子玩，仅仅是藉以养家糊口，因此其面塑作品的艺术水平长期停留在仅讲究通俗性和趣味性的层面上。直到近现代，面塑才以其崭新的艺术形象，从乡村民间走进了大雅之堂。一些高雅的面塑精品也参加了国内外的美术展览。当代著名的艺术大师梅兰芳、徐悲鸿等，以及众多的文化名人都收藏有面塑作品。

今天，面塑在中国北方地区仍颇为流行，不论是节庆风俗，还是红白喜事等，都少不了它。陕西、甘肃、河北、山东、北京等地的面塑，因地域、民族、民情习俗等因素差异而风格各有不同。如山东面塑(以菏泽地区为代表)，作品尺寸较大，造型粗犷，古朴拙雅，色彩鲜艳，风味浓郁。而北京地区的面塑则小巧活泼，色调明快，装饰性强，手法细腻。北京著名艺人曹仪策创始的“桃核面人”新品种，只有二十毫米左右的微型面塑，专门放在半片桃核里供人欣赏，如配上玻璃罩和盒装，就是很受欢迎的旅游纪念品了。1964年，中国在日本举办的“红楼梦展览会”展品中，有一件曹仪策的微型面塑《大观园》模

型， 两百多个《红楼梦》人物群像和各种亭台楼阁， 栩栩如生， 受到各国参观者的高度评价。现在， 曹仪策的独生女儿又继承了“桃核面人”的技艺， 亦有精湛的微型面塑问世。

中国著名的面塑老前辈有汤有益、汤子博、赵阔明、郎绍安、李俊兴等。李俊兴是山东著名面塑艺术家， 早在 1912 年就去俄国和东南亚诸国表演面塑艺术， 其艺踪遍及大半个亚洲地区， 在俄国、新加坡等地均有他的亲传弟子。现在， 东南亚、港澳台的幼稚园(相当中国幼儿园) 和中小学校， 都设有面塑课程。中国面塑在亚洲各国的影响很大， 李俊兴功不可没。

曾有位不知名的面塑艺术家这样写道：一件好的面塑作品犹如一首小诗、一幅册页， 具有通俗而不媚俗、富丽而不失典雅的美感， 令人观赏品味爱不释手。今天， 中国的面塑艺术正以其独特的选材和技艺， 独具魅力的艺术风格， 屹立于世界民族艺术之林。

(吕建昌)

瑰丽珍品话古俑

在我国考古发掘的古代墓葬中，常常会出现一种俑的随葬品，俑是用陶制、木制或者是金属制的人像。

在古代的奴隶社会里，奴隶主活着的时候，尽情享受，荒淫无道。认为人死了以后，灵魂可以仍旧存在，只不过是生活到另一个世界里去了。奴隶主生前，前呼后拥，有大批奴隶供他们驱使与奴役。他们死后，仍旧要奴隶供他们驱使。于是，把大批奴隶杀死，或者把奴隶活埋在墓里或墓旁。这就是惨无人道的殉葬现象。

随着奴隶制度的衰落，大量残杀奴隶，用来殉葬的做法已经难以实行。于是，就出现了代用品，用陶、木、草、金属等材料做成人像，代替活的奴隶埋入墓葬。

俑的最原始形态，是用草扎成人像，叫做“刍(c h ú)灵”。用泥捏成的人像，用木刻制的人像，就叫做俑。俑的出现，是和杀死奴隶殉葬习俗的消失联系在一起。

俑是什么时候出现的呢？大约是在东周时期。当时，社会正处于大动荡大变革的时期。随着社会的发展，人的价值的不断提高，就用俑模拟人像，作为随葬品。大教育家孔子就有过“始作俑者，其无后乎”的感慨。

考古发现，年代最早的陶俑，是在春秋晚期到战国初期。山东临淄郎家庄一号墓里，主室周围有殉葬的幸臣和妾婢的墓坑，每个坑内有许多随葬品，有铜器、陶器，以及玉石、水晶等装饰品。还发现六组成套的小型陶俑，体型较小，高不过10厘米左右。陶俑的制作，由于烧造火候不高，多已残损，难以复原。这些陶俑有男的，也有女的，有的女陶俑作躬立或跪地的舞蹈动作，发髻残缺，脸面制成斜面，用黑彩勾画出眉毛、眼睛。在曳地的长裙上，彩绘有红、黄、黑、褐等色的条纹。这几组陶俑，出土于用妾婢等人殉葬的墓坑中，说明用人殉葬与陶俑陪葬已同时并存，它是研究我国古代陶俑殉葬制度的发生、发展历史的珍贵资料。

在墓葬中，经常发现大量木俑，如长沙马王堆一号汉墓中，就出土160件木俑。木俑分两类，一

类是在俑体上套穿丝织品制成的衣服，口唇涂红色，身躯只有简单的肩体轮廓。这种着衣的侍女俑，衣服质料有两种，一种着绢地的“信期绣”（丝绣的一种名称）。另一种是描银彩绘云纹纱，衣长曳地，衣服边缘饰有菱纹锦，非常华丽。另一类木俑，形体较小，制工较为粗糙，只是在俑体上彩绘服饰。数量最多的是侍仆形象的彩绘立俑，多达100多件。衣服用朱、黑两种色彩，绘成曲裾长衣，边缘纹饰也用彩绘，衣上绘有菱纹或云纹，双手拱于腹前，形态较为呆板。

在马王堆汉墓出土的木俑中，形态生动的是五件跪坐演奏乐器的乐俑，他们的动作各不相同，有的在吹竽，有的在鼓瑟。

出土有木俑的西汉墓，一般都发现于战国时期的楚国的领域之内，所以西汉墓中的木俑，它们来源于楚国流行的木俑。它们的特点是数量多，制作一般较为简单，木俑的身体多为扁平，只是简单粗略地雕出头部和肩体轮廓，用笔画出眼耳口鼻，衣饰用彩绘。这些站立的木俑，一般都是侍仆或武士。有的木

俑，另外加上手臂，作持物形状或演奏形态，体态不够生动。

陶俑出现于春秋、战国之际，形体较小，只有 5 ~ 1 0 厘米，是一种小型的模拟人像。但是过了 2 0 0 年后，出现了和真人大小的陶俑。其典型的代表作，是陕西临潼秦始皇陵兵马俑坑出土的陶俑人。秦俑坑里陶俑，多是模拟秦军将士的形象，披坚执锐，有步兵、弩兵、骑兵、车兵四个兵种。将士手中各执弓、箭、弩及青铜戈、矛、剑、戟等实战兵器，或负弩前驱，或御车策马。这些铜制兵器，埋藏地下 2 0 0 0 多年，保存良好。笔者曾看到青铜制作的铜箭镞，至今金黄锃亮，锋利无比。

秦始皇陵兵马俑坑，以 1 9 7 4 年发现的一号坑最大，东西长 2 3 0 米，南北宽 6 2 米，深 5 米左右，内有与真人真马大小相同的武士陶俑和拖战车的陶马 6 0 0 0 多个，排成方阵。二号坑是由四个兵种混合编制的阵列。三号坑是属于指挥位置的小坑。1 9 7 9 年在一号坑上建立了长 2 0 0 多米、宽 7 0 多米的拱形展览厅。这就是举世闻名的秦始皇陵兵马俑博物馆，被称为世界第八奇迹。

西汉皇帝陵墓及大臣墓中，常有随葬陶俑，但形体较小。如汉文帝窦皇后陵侧的殉葬坑中，出土的陶俑都是彩绘的侍女俑，制作比秦俑精致，形体比秦俑为小，立俑约高 53 ~ 57 厘米，坐俑约高 33 ~ 35 厘米。

陕西咸阳杨家湾出土的陶俑，数量多达 3000 多个，内容也是模拟军队将士，但形体较小，骑在马上陶俑，总高还不到 70 厘米。

在洛阳的东汉墓中，常有成组的模拟舞乐百戏的小型陶俑群。有坐着演奏的乐师，有表演七盘舞的舞师。1972 年，在洛阳涧西七里河发掘的一座东汉墓中，发现一组百戏陶俑，表演生动，反映东汉时期杂技舞蹈的艺术形象。

“七盘舞”女陶俑，头束双髻，身穿长袍，下着大裤，腰系短裙，身躯前倾，双手舞袖，右脚向后直伸，左脚向前弯曲，下踏小鼓。舞蹈者前面放置着七个小盘和两个大鼓，好像正在围绕盘、鼓翩翩起舞，舞姿优美，形象生动。

1954 年在成都北郊羊子山东汉墓中，出土俳优陶俑，高 53 厘米。从造型特征来看，这类俳优俑

，体态臃肿，畸形丑陋，上身赤膊，作击鼓形状，诙谐嬉笑，滑稽娱人，逗人喜爱。

唐代时，长安、洛阳地区盛行黄、绿、褐三色的三彩俑。在文臣武将的墓中出土的俑群中，常有高大的镇墓俑，或作勇武威猛的踏怪天王状，或作怪异狰狞的蹲兽状。陶俑种类较多，有文武官员、有演奏乐器的声乐队，还有男女侍仆、马夫、驼夫、胡人，以及牵马的、带骆驼的等等。总之，唐朝的三彩俑，形象生动，造型逼真，可谓空前绝后。

1960年8月，在上海卢湾区肇嘉浜路，明代上海大族潘元徵(公元1533年——1589年)墓中，出土一套仪仗俑，木质，共有45个人物，最高21厘米，最矮20厘米。为了便于摆设陈列，各个俑的脚下，都有一块长方形木板固定着。其中有乐俑14个：持打击乐器者8个，持吹奏乐器者6个；仪仗俑4个：手执“肃静”、“回避”牌者2个，手拿伞盖者2个；隶役俑2个：一个捧印，一个拱立；侍童俑3个：一个持册，两个拱立；轿夫俑8个。另有冷轿、暖轿各一顶。在墓中还出土铜、锡、木制作的明器家具等等。

俑，是我国古代阶级压迫、迷信鬼神的见证。但两千多年来，它为我们研究古代的历史，包括政治制度、经济结构、风俗习惯，提供了生动、具体的实物资料，同时它也成了人类文明艺术宝库中的一份瑰丽珍品。

(蔡继福)

五花八门的戏曲脸谱

脸谱俗称“面鬼儿”，即演员演戏时在脸上用各种色彩画成规范的图案。凡是爱看戏的人可能都知道，演员一登场亮相，只要看其脸上的打扮，便可知晓这一角色是正义的或是奸邪的。是善是恶从脸谱上已经告诉观众。演员扮什么角色，就用什么样的脸谱，泾渭分明，一点不含糊。扮曹操、严嵩一类的角色，只用大白脸，决不会用大红脸。而扮包公则用大黑脸，扮关公用大红脸，戏曲脸谱已是程式化了的，从脸谱上鲜明地反映出戏曲人物的不同角色以及性格特征。

戏曲脸谱的产生与古代的面具有关。传说在南北朝时期，北齐的兰陵王高长恭武艺高强，但面容长得十分秀丽，皮肤白皙，宛如美貌女子，缺少勇猛的武将风度。每当他与敌方对阵时，敌方常以为他是个文弱书生，不把他放在眼里。为了在气势上首先压倒敌方，兰陵王命人雕刻了一个面目狰狞的假面具，打仗时戴在头上，使敌方看了胆战心惊。就这样，他戴着面具率领军队杀向敌阵，击溃了一支支强大的敌军，取得一个又一个的胜利。后来，北齐人在欢庆胜利时，就用歌舞来演出这个故事，叫《兰陵王曲》。表演时，扮兰陵王的演员头戴狰狞可怖的面具，作指挥、击刺的姿态。于是，面具的功能由威慑敌军演变到舞台戏曲人物形象的扮相。

其实，戴面具进行娱乐演出活动，可以追溯到更早的时候。据《后汉书·礼仪志》载，在汉代，一种带有宗教色彩的驱鬼逐疫仪式——傩(n u ó)舞中，指挥驱鬼的方相氏也头戴假面具“黄金四目”，身穿饰有多种羽毛的兽衣。汉代宫廷中，还有一类叫做“象人”的专职演员，演出时头戴各种动物头形的面具。张衡《西京赋》中的“总会仙倡、戏豺舞黑、

白虎鼓瑟，苍龙吹簫……”都是由戴着兽形面具的“象人”所扮演的。

当然，面具并不等同于戏曲脸谱。脸谱是涂面化妆。唐代时演戏，除了面具之外，已有用“染面(即涂面化妆)来表现某些鬼神形象。如孟郊《弦歌行》诗中有“驱傩击鼓吹长笛，疫鬼染面惟齿白”之句，说明这时的傩舞亦有染面和戴面具同时兼用的。宋、(金)、元时代，涂面化妆已成为杂剧的主要化妆手段，并且形成了洁面化妆与花面化妆两种基本类型。洁面用于生、旦、末角色，花面用于净、丑角色。但是那时所谓的化妆，仅仅是抹土搽灰，黑白两色而已，色彩远不如后来的丰富。明清时代，脸谱形成了各种特定的谱式，不仅区分精细，有红脸、白脸、黑脸、蓝脸等，而且造型也日臻完善。尤其是京剧脸谱，在梆子、皮簧的基础上，更进一步精致化和多样化，表现出人物不同的本质特征。如张飞的笑脸、曹操的奸脸、关羽的忠脸、项羽的怒脸，无不栩栩如生，家喻户晓。戏曲脸谱成为一种具有高度象征性和典型化的民族艺术。

当涂面化妆兴起并且发展的时候，面具并没有全部退出历史舞台，而始终与涂面化妆共存。直到今天，面具在戏曲中还有少量被保留沿用。但是由于涂面比戴面具更具有优势，于是成为净、丑两行面部的主要化妆手段，逐渐归入戏曲程式，发展成为“脸谱”。

脸谱有各种谱式。以京剧为例，有整脸、水白脸、三块瓦脸、老三块瓦脸、花三块瓦脸、十字门脸、花十字门脸、六分脸、元宝脸、花元宝脸、碎花脸、歪脸等，均为净角所常用。丑角谱式较少，主要有“豆腐块脸”、“腰子脸”、“枣核脸”等几种。此外，还有各种神佛脸、小妖脸以及象形脸等等。

脸谱的色彩和造型都包含有一定的或褒或贬的寓意，如脸谱色彩的一般象征意义是：红色表示忠耿（粉红色为忠耿者暮年）；白色为奸诈；黄色为阴鸷（干练）；黑色为耿直；绿色为凶狠；蓝色为桀骜；紫色为忠谨。

戏曲脸谱构图诡奇，造型异常，色彩绚丽，蕴涵丰富，已逐渐脱离演出而独立存在，成为一门可供观赏的艺术。现在，在许多旅游纪念品市场上，用不同

质料绘制的京剧(戏曲)脸谱成为颇受外国游人喜欢的纪念品之一。中国戏曲脸谱具有独特的内涵和造型，在一定程度上体现了中华民族几千年来心理特质和精神追求，它是中华民族艺术宝库中的一颗新星。

(吕建昌)

神秘的贵州傩面具

每逢喜庆节日，我们会看到一个十分好玩的节目就是“大头娃娃舞”。演员头戴憨态可掬的大头娃娃面具，手舞足蹈，大头一摆一摇的，十分滑稽可笑。现在，这种娱乐性面具在都市随着时尚的变迁，已不断地更新，节日中，小朋友们更多的是戴着孙悟空、奥特曼之类的塑料面具进行娱乐活动。但是在距上海一千多公里的贵州(省)偏僻乡村，仍保存着一种古老的面具形式。每逢庙会，人们总会戴着形形色色怪异的面具在街巷田头傩舞聚戏，尽管这些面具的形象绝大多数是丑陋、狰狞可怖的，但人们却待它们像神物一般恭敬。这是为什么呢？

在远古时代，先民们对于人类自身的疾病、瘟疫和死亡充满着迷惑和恐惧，以为是妖魔鬼怪在人体内兴妖作祟所致。所以，要举行驱鬼的仪式，头戴狰狞可怖的面具，跳起凶狂激烈的舞蹈，向厉鬼发起进攻，把鬼疫驱逐出去。考古学家和文化人类学家们认为，这是一种世界性的、古老的文化现象。世界上绝大多数民族在其童年时代都有过这种头戴面具跳舞驱邪的仪式。在中国，这位戴着面具驱鬼逐疫的神被称为“方相氏”。他在驱鬼时，嘴里不时地发出“傩”“傩”的声音，这种仪式就被称之为“傩仪”。而这种驱鬼仪式中所戴的面具也就是“傩面具”了。原始先民们不知鬼怪到底是啥模样，只能天真地想象，把它们与丑陋、凶狠、可怖等同起来，而面具既要起到威吓阻退鬼怪的作用，那就应比鬼怪更凶残更狰狞可恶。所以，几乎所有的面具形象，都具有凶残可怖的特点。

产生于原始时代的傩仪，从汉代开始由庄严的祀祭驱鬼向娱乐性转化。《后汉书·礼仪志》中记载曾在西汉宫廷中举行的一次规模宏大的傩仪。那是在一个除夕之夜，宫廷内外禁军戒备森严。一百二十个童

子(军) 个个头戴红巾，身穿黑衣，手持拨浪鼓，列队等候皇帝到来。方相氏头戴“黄金四目”的面具，身蒙熊皮，左手持盾，右手执戈，威风凛凛地充当驱鬼主帅。一切准备就绪，在文武百官的簇拥下，皇帝大驾光临。只听“开始逐疫”一声令下，中黄门(宦官)开始领唱，众童子齐声应和，在一片“傩”“傩”声中，方相氏跳入场中央，率领童子军向疫鬼冲击。他们在宫内来回搜索三遍，然后手持火炬将疫鬼赶出端门。门外的骑兵高举火把接应，火光通明，一路喧闹着奔向司马阙门，直至洛水，最后将火把投入水中，以示葬疫鬼于九泉之下。

这个壮观的驱傩场面，伴随着粗犷的群舞，人们在神诡的氛围中欢呼追逐，狂热地庆贺征服鬼蜮魍魉的精神胜利。人们在傩仪中追求神圣，同时也在傩仪中寻得欢乐。庄严神圣中夹带着欢快娱乐，傩仪的恐怖色彩已经淡薄。经唐到宋代，傩仪向着戏剧伎艺方向转变，方相氏逐渐隐退，取而代之的是将军、门神、钟馗、小妹等为人们所熟识的人物，傩仪中阴沉可怖的气氛也为喧闹热腾的娱乐场面所取代。明清以后，傩仪在都市或宫廷中已经消失，只在一些穷乡僻

壤残存，其古老而神秘的形式，成为中国乃至世界戏剧舞台上一朵奇葩。

目前我国用傩面具的地方戏大致还有数十种，如贵州安顺地戏，贵州清江傩堂戏，江西南丰傩戏，云南澄江关索戏，湖北傩堂戏，湖南新晃侗族傩愿戏，安徽贵池傩戏，山西曲沃扇鼓傩戏等。贵州省是我国傩面具保存最多、分布最广、种类最丰富的地方。贵州的傩面具主要有三种类型，即傩舞戏面具、傩堂戏面具和地戏面具。

傩舞戏流行于黔西北地区的彝族中，实为彝族的“鬼魂戏”，汉语译音为“撮太吉”（或译为“撮已寸”）。相传在很久很久以前，黔西北地区连续三年大旱，土地干裂，河底朝天，庄稼枯死，粮食颗粒无收，村村寨寨发生饥荒，饿死的饿死，逃荒的逃荒。第四年夏日里又降大雪奇冷，不仅冻死了许多人，就连庄稼的种子也都冻死了。人们一筹莫展。恰在此时，天神派遣了几位“撮太阿摩”（汉译为“先祖的鬼魂”）下凡。他们不但带来了粮食，而且还引来天水，帮助人们耕种田地和浇灌庄稼。到了秋天，彝民终于获得好收成。此后，人们凡遇天灾人祸的时候，便

在彝族古历十月初一至正月十五这段时间内，由“毕摩”（彝族雉师）装扮成“撮太阿摩”，头戴雉面具，跳起雉舞来乞求天神保佑。这就是在彝族民间流传的“撮太吉”的起源。

“撮太吉”共有六个角色(面具)，即栽安阿朴，彝语意为山林边的一位智慧长老。面具特征为戴眼镜、留长胡须的形象；阿布摩，相传是位有 1 7 0 0 岁的彝族老人，头戴有白胡须的面具；阿达姆，彝族老妇人，相传有 1 5 0 0 岁，戴无胡须的黑底色面具；马摩，苗族老人，1 2 0 0 岁，戴有黑胡须的面具；阿嘎，彝族小娃娃，系阿达姆之子，戴无胡须面具；嘿布，1 0 0 0 岁的汉族老人，面具形象为无胡须，但嘴上有一道缺口(豁嘴)。

雉堂戏又称“雉愿戏”，主要流传于黔东、黔北和黔南一带的土家族、苗族、布依族、侗族、仡佬族和汉族中，它是从古代雉祭活动中脱胎和演变出来的一种具有宗教色彩的戏剧艺术。摊堂戏的面具全堂为 2 4 个，半堂为 1 2 个，包括开山、关爷、秦童、和尚、判官等等，这些面具个个都有来历，有的取材于中国远古神话传说故事，如开山等。有的是中国历史

上的人物，如关爷即关云长(关羽)，其他人物则是少数民族民间故事中的人物等。相传开山原为蚩尤帐下一员大将，勇猛善战。蚩尤与黄帝大战于涿鹿之野，结果失败被杀，其部众一部分被黄帝部族同化，一部分西迁。人们借助这样一位传说中的英勇善战人物的威力，以威慑鬼怪。开山面具头生两角，豁嘴龇牙，煞是凶猛狰狞。因开山是专门吃鬼的，为使鬼怪感到害怕，开山就被雕成凶狠的神灵，民间艺人怕开山吃鬼崩坏牙齿，故意将其雕成豁嘴。

秦童面具形象憨态可掬、滑稽可笑。相传秦童是柳毅的书童，陪柳毅上京赴考，途中不幸患病，向神灵许愿后才得以痊愈，病愈后的秦童一定要还愿。因此，傩戏进行前往往要让秦童演一出“买猪还愿”的小戏。这种古老的程式主要表明傩戏班子与施主的合作，从而保证许愿的村民合家平安、福寿绵长。

地戏是流行于黔中地区(贵州安顺地区)的古老戏曲剧种。因演出不用戏台，而在村野旷地间进行，故名。一堂地戏面具的数目，少则几十面，多则上百面，地戏面具分文、武两大造型。文官面目和善，长眉笑脸，无耳翅。武将扬粗眉，深眼窝，凸眼球，露

獠牙，形象勇猛剽悍，粗野狂傲。地戏演出剧目多为征战故事，故武将面具最具特色。男将头盔多为龙盔，女将则为凤盔。头盔的装饰还往往与其身世加以寓意附会。如传说中秦叔宝是大鹏转世，他头盔上就雕饰大鹏鸟；程咬金是打不死的福寿人，他头盔上就刻一只蝙蝠、一个寿字和两枚铜钱，寓意为“福寿双全(钱)”。

贵州傩面具一般采用柳木或白杨木制作。白杨木质轻而不易变形开裂，柳木在民间是避邪之物，民间艺人用它制作面具，有求取吉祥之意。傩面具雕制艺人大都是通过父子传承、师徒相传、口传心授而获得其技艺。在他们的长期艺术实践中，形成一些较为特殊的规律，对面具着色、造型都有一定讲究(程式)，单色傩面具往往显得狰狞可怖，彩色面具用不同的色彩来表示人物的性格和人们对角色的褒贬。比如红色代表忠勇，白色代表奸诈，黑色代表刚烈，蓝色代表刚强骁勇等等。有少数面具为取得强烈的戏剧效果，还运用特技使面具的眼睛或下巴能够自由活动，有的还镶嵌着若干圆形玻璃小镜，显得金碧辉煌，绚丽多彩。傩面具中有些人物无脸庞下巴，这种似人非

人、似神非神的面具是原始艺术与民间艺术相结合的产物，这种抽象与具象糅合的动人面具，显示出民间艺人的非凡想象力和创造精神。

包括傩面具在内的古老傩舞戏是我们人类学、文化人类学、民族学、民俗学研究的“活化石”。傩面具隐含着许多人类精神密码，这些密码有的我们已知晓，有的我们还一知半解，有的至今还没破译。傩面具神奇瑰丽，有着非常丰富和深刻的历史文化内涵。一个有趣的现象是，在南美洲智利沿岸和复活节岛上，那些神秘的石雕人像其面部造型与彝族“撮太吉”面具的面部造型有许多相似之处，难道是偶然的巧合吗？曾有不少学者认为印第安文化起源于亚洲，古老的贵州傩文化面具与南美印第安人的玛雅文化之间是否存在某种姻缘关系？亲爱的小读者，你有兴趣去探索这个问题吗？

(吕建昌)

其他艺术篇

彝族的漆木餐具

在我国西南的云贵高原上，生活着一个古老而智慧的民族——彝族。他们制作和使用的漆木餐具，是我国传统漆器工艺中一枝绚烂的奇葩。

讲到漆器，不能不提一提漆的来历。漆树，又称油漆树或木油树，是一种落叶乔木，它的树汁是一种白色的黏稠状的液体，暴露在空气中就变成黑色并很快固化，成为我们日常所说的生漆。用生漆作为涂料，具有坚固耐久、抗酸抗热又能防水的优良特性，是一种天然的防腐剂。世界上的漆树主要分布在亚洲的东部。中国是漆树最多的国家，主要分布在长江、汉水流域及西南地区。彝族所聚居的四川省凉山地区，正是我国产漆的中心地区之一。由于大自然的恩赐，彝族的先民很早就认识到漆的性能，他们就地取材，因材施艺，砍伐树木制作器物，割取漆液髹饰图案，

生产出美观而实用的漆木餐具。据记载，商末到秦初的时候，彝族已经广泛地使用漆木的餐具。汉代汉族人张寔来到彝族地区，曾获取了大量的漆带回汉人的聚居区。漆木餐具开始生产时质量比较粗糙，颜色也比较单调，只有“素漆”（黑色）一种，随着技术的不断进步，餐具的制作越来越精巧，彩色漆也开始运用。到唐宋时，彝族的漆木餐具已逐步扬弃了原始的风味，造型日趋完美，花纹愈益精细，将美观和实用很好地融合在一起，发展至近代，则更加古朴精美，成为一种独特的工艺品。

彝族的漆木餐具一般由桌子、酒壶、酒杯、食盒、食盘、汤碗、汤勺等组成。主副食品、荤素菜肴、饮料汤羹各有专门的器具盛放，可谓品类齐全、一应俱全，体现出彝族饮食的丰富构成和独特的少数民族风情，有些餐具还带有优美的故事传说，令人遐思不已。

彝族的餐桌是圆形的，周围制有边栏，形似一个硕大的木盘。使用起来席地而放，用来搁置其他餐具和食品。彝族的餐桌都比较小，一般只有50~80厘米大，招待客人时往往是三五个人一桌，若有贵客

，便是一人一桌，称为“独席”。为什么彝族人要用小桌吃饭呢？这是和他们的传统有关的。彝族的祖先是古代羌人中的一支，原本住在寒冷的青藏高原上，过着逐水草而居的游牧生活。因为常常四处迁移，便养成了小桌吃饭的习俗。大约在4~5千年前，彝族的先民南下到了气候温暖、资源丰富的云贵高原，逐渐过起了定居的农耕生活，可是小桌吃饭的古风却没有改变，仍然使用便于搬动和携带的小桌。

彝族的酒具十分精美，这是与他们好酒的习俗分不开的。彝族有句谚语叫“火木哪觉依，尼木吱基依”，意思是“汉人贵在茶，彝人贵在酒”，可见他们对酒的热衷。彝家人喝酒，常常“有酒便是宴”，“饮酒不用菜”，不分场合地点，不管生人熟客，大家席地而坐，围成一个圆圈，端着酒杯轮流畅饮，十分热闹，叫作喝“转转酒”。说起转转酒的来历，还有一个动人的故事。

相传，从前有一座山，里面住着汉、藏、彝三个民族的人，他们情同手足不分彼此，结拜为兄弟，汉族是大哥，藏族是二哥，彝族是小弟，每年相聚，共庆节日。一年小弟种了许多荞麦，大获丰收，就磨

了很多面请两位哥哥来吃。因为煮得太多了吃不完，第二天剩下的面都变成了醇香的酒，舀在碗里，谁也舍不得喝，你推我让，直到天黑都没喝完。突然，金光一闪，天上降下一个人，对他们说：“喝吧，喝吧，只要勤劳肯劳动，喝完了还有新的。”于是他们才开怀畅饮，直到醉了，碗里的酒还是满的。原来，天上飞来的是幸福之神“觉撒斯惹”。从此，彝家就有了喝“转转酒”的习俗。

好马要有好鞍配，爱喝酒的彝家人没有忘记给美酒装一个好的壶，彝族的酒壶“散那博”就是一种别致而精巧的艺术珍品，它一般有圆形和扁圆形两种，肩部装有一根直插壶底的细长竹管，供人吸酒，壶的底部做成漏斗形，当中有个孔，孔里也装有一根竹管，直插到接近肩部的地方，只留出1厘米左右的距离，倒酒时把酒壶倒过来从底下往里灌酒，灌完后将酒壶扶正，因为酒在底管口的下边，便不会漏出来。由于酒壶十分密封，酒液不易蒸发，可以长期保持香味，真可以说是匠心独运的奇妙设计。

彝族的餐具不仅具有独特新颖的造型，其制作、装饰的工艺也别具一格。彝族餐具的胎体一般选用杜

鹃木、索玛花木为原料。每年农历十月，树木结实，含水量少，是砍树制胎的最佳时间，此时制作的器胎不会变形，有良好的造型能力。制完器胎，就要上漆彩绘，彝族人称漆树为“基博”，漆叫作“基”。夏天，他们割下生漆，经过熬制，便成了熟漆，再调入其他矿物，就成了彩色的漆。彝族的漆木餐具均由红、黄、黑三色组成，这些色彩是在素漆中加入青矾、石黄、锅烟灰调成的。三种颜色分别是暖色、冷色和中色。黄色给人以向前突出的感觉，黑色给人以深不可测的感觉，红色则充满活力和喜气。三种颜色相互配合、互为烘托，搭配成山水、花鸟、几何图案等多种花纹，形成冷暖、强弱、明暗的对比，明快而和谐，既古朴又华贵，既鲜艳又深沉，给人们带来无限美的享受。

漆木餐具是彝族人民世代相传的名特产品。一般的彝族家庭中，都备有一套高级的漆器餐具，每到过年过节、祭祀待客时就拿出来使用，可谓是故老相传的民族传统。彝族的漆木餐具制作十分普遍，尤其是四川凉山的彝族自治州因为漆树广布，又多出产调制红漆和黄漆的青矾、石黄，成为漆木餐具的主要产地

，其中喜德县吉伍家族生产的产品至今已传至十六代，造型优美、髹漆考究，是经久不衰的名家名牌。

(陈晴)

瑰丽多彩的汉代漆案

东汉时，有一位名叫梁鸿的学者，以贫寒而不失志节闻名乡里。一些有权势的富家人，慕其名声，纷纷上门说亲，都想把自己的女儿嫁给他。但是，他都一一谢绝，却娶了同县一位相貌不扬、但能吃苦耐劳的良家姑娘——孟氏之女为妻。

出嫁那天，新娘脸上饰了粉黛，穿上新绣的花衣服，着实地打扮了一番。没想到过门之后，新郎竟三天不理睬她，新娘很是纳闷，便好奇地问其缘故。新郎头也不回地对她说：“我想娶的是一位穿粗布衣服、愿意和我一起隐居深山的妻子，想不到你竟是这等模样！”新娘笑了，回答说：“我如此打扮，也正是为了观察您的志向呀。”于是，她马上脱去新绣衣，换上布裙，洗尽脸上的粉黛，开始操理家务。梁鸿大喜，便为她取名为光，然后一同去霸陵山中隐居。

不久，梁鸿的名声传到了宫廷。皇帝就派人征聘他入朝为官。梁鸿不愿，又偕着妻子去南方隐居，靠替人舂谷为生。每当梁鸿舂谷回来，妻子孟光已做好饭菜放进食案，并恭敬地举至眉前献与丈夫。左右邻居看了，无不感佩。这就是“举案齐眉”的故事，千百年来成为夫妻互敬互爱的佳话和代词。

孟光敬丈夫的食案是什么样子的呢？古代案的种类有许多，有食案、书案、奏案、毡案、欹(q)案等等。古人吃饭的习俗是“席地而坐，案前就食”，汉代食案是一种案下有矮足的长方盘。类似孟光故事中的食案，在湖南长沙马王堆汉墓中已有发现。马王堆汉墓曾因墓中出土一具历时两千多年而未腐的女尸轰动国内外。该墓中还出土了许许多多精美的漆器，其中一件云纹漆案可谓漆器中的佼佼者。

漆案为斫木胎，长方形，平底，四边有栏，底部四角附有2厘米高的矮足。案面依器形髹红、黑漆，黑漆地上绘有红色和灰绿色云纹，内外壁均绘几何云纹。黑漆地色调沉静，其花纹如高山流水，曲直疾缓，变幻不定，疏密有致，整个漆案具有雅致柔和的风格。

汉代是中国古代漆器高度发展的时期，当时由于青铜器地位已衰落，瓷器尚未进入人们的日常生活，以华美、轻巧、适用见长的漆器便进入人们的生活。在统治阶层看来，漆器是最高贵的用品，漆器的价比铜器贵，据《盐铁论》记载，当时一件彩绘漆杯，可抵得上十件铜杯。汉代漆器生产官营和私营并举，形成汉代民间漆器工艺百花齐放的繁荣局面。

漆案出土时，案上还置有五件食盘、一只耳杯、两件卮(zhī)与之相配套。五件食盘内还盛有食物。古人视死如生，这种摆设俨然表明，墓主人每天还要到此用餐呢。漆案底部有红漆书“软侯家”三字。显然，这套漆器的拥有者是西汉长沙国丞相、软侯利苍的妻子。它作为实用品陪葬在软侯利苍妻子的墓中，也许是软侯利苍和他妻子生前“举案齐眉”的反映。

(吕建昌)

风味独特的漆画

漆画不同于一般的髹漆工艺，它是一种用漆绘在器物上的装饰画，有特定的题材，表现一定的主题。它使用的材料独特，在描绘方法上亦不同于我国古代的壁画、帛画和卷轴画。漆画作为一种民间艺术，在我国古代绘画领域独树一帜。

我国的漆画历史悠久，早在战国时代就出现了成熟的彩绘人物漆器，考古出土的许多楚国漆器，都绘有精致的漆画装饰。汉代漆器承袭楚国之风，形象简练，笔法粗犷，线条流畅。马王堆汉墓等出土的大量精美漆器，反映出汉代的漆画已达到极高的水平。三国及魏晋南北朝时代漆器工艺发展处于低潮，但也有些地区(如三国东吴)的漆器工艺仍在发展。“季札挂剑图漆盘”可谓这一时期的代表作之一。

季札挂剑故事载于《史记·吴太伯世家》。季札是春秋时代吴国国王寿梦的第四个儿子，他曾三次有机会被立为国王，但都谦让不受，他以贤仁名载史册。

有一次季札出使北方，途经徐国，顺便拜访了徐君。徐君见季札佩戴着的那把宝剑非常好，心里很想得到它。但碍于国君之身份，不便直接开口向客人索

要。季札是个聪明人，他看出了徐君心中所想，也很愿意将自己的这把宝剑赠送给徐君。但他是负有使命去北方的，佩带宝剑是不可缺少的礼节。因此季札当时没有把剑赠送给徐君。后来，季札完成使命后从北方返回，来看望徐君。这时，徐君已不幸去世。季札心中十分难过，便亲自到徐君墓前祭祀，祭毕，便把身上佩带的那把宝剑解下，挂在徐君墓前的树上，而后离去。他的随从人员看不懂了，便问季札道：“徐君已经去世，你将剑赠给他还有什么用呢？”季札说：“虽然徐君生前没有开口向我要这把剑，但我已内心许诺，待从北方返回后，定将此剑赠给他。现在，他虽然已去世，但我不能因此而违背自己的心愿。”

“季札挂剑图漆盘”画面所表现的就是这样一个感人的故事。漆盘画面分成三个部分：盘沿一周为狩猎纹，盘沿与盘心之间，绘游鱼、莲蓬、水禽啄鱼及童子戏鱼等。盘心上为主题画，绘有季札在徐君墓前挂剑致祭的情景。在画面的左方，画有一土冢，冢前有一棵树，树上挂着一把剑，季札身穿红袍，面向树而立，双手举在胸前，神情哀惋悲怆，正在哀悼徐君。

。季札身后有两名随从正在对话，似乎因对季札的做法不理解而交谈着什么。画面上部山峦中也有两人相对，似表现季札与徐君往昔交往的情景。画面下部，两只野兔正在墓前逐戏奔跑，为肃穆的气氛增添了几分生气。

“季札挂剑图漆盘”1988年于安徽马鞍山三国东吴时期朱然墓中出土。朱然，原是三国时东吴右军师、左大司马。在与蜀国争夺荆州一战中，朱然曾生擒蜀国主将关羽。朱然身居高位，荣华富贵，陪葬品亦十分丰厚。朱然墓中出土近八十件漆器，其中有不少精美的漆画装饰，除“季札挂剑图漆盘”之外，还有“宫闱宴乐图漆案”、“贵族生活图漆盘”、“童子戏棍图漆盘”等等。

漆画在漆器工艺中属较早出现的一种，具有色彩绚丽的装饰效果。从战国到明清的几千年中，漆画发展高低起伏，绵延不断，现在，漆画已成为绘画与工艺美术相结合的特殊品种——“现代漆画”，以四川的研磨彩绘漆画最具特色，国内外闻名。如今，漆画这一古老的传统民间艺术，依然焕发着绚丽的异彩。

(吕建昌)

千锤百炼铸铁画

爱美是人的天性。我们常常看到小孩，拿了一枝铅笔、蜡笔或一枝粉笔，在纸上、墙上，或者在地上，涂涂画画。在他们幼小的心灵里，发挥出想象的灵感，画出各种成人难以想象或难以理解的图画来。他们还一本正经，睁大眼睛，在天真烂漫地对大人们说，这是汽车、这是人等等。

远古时代，人们没有纸笔等书写、绘画工具。人们为了表达自己的思想，相互交流，把自己在生活中看到的、遇到的东西，用坚硬的石头、骨头，刻画在山洞的洞壁上。后来，人们用铁锤、铁凿等坚硬的工具，在悬崖峭壁上，刻凿出文字、图画。在我国广西、新疆、江苏、山东等很多地方，都发现一二千年前，人们刻凿在悬崖上的图画、文字，包括人们在日常生活中碰到的各种动物、植物，男女老幼人物的各种动作，以及宗教神像，带有神秘色彩的图案等等。这就是我们所说的摩崖石刻。

到新石器时代，在人们日常使用的陶器上，绘有各种图案，如鸟、鱼、蛙、人、花、草等等，使人们的生活更加生机盎然、丰富多彩。

随着社会的发展，生产水平的提高，人们创造了各种简单轻便的绘画、书写工具，使用最多、最方便的是毛笔，蘸点墨汁，绘写在纸上、丝绢上、竹简上、木牋上；或用漆来书写绘画；也有用象牙、翡翠、玛瑙、玉石、螺甸等等镶嵌在屏风上，组成屏风画，或者是挂屏画。

相传清朝康熙年间，安徽有一位铁匠师傅名叫汤天池，因为家境贫困，无钱读书，就到打铁铺去学习打铁，长年累月与铁打交道，因而对铁的性能，打铁的技巧，日益了解与熟练，坚硬的钢铁，到他的手里，可以运用自如，变得驯服。他可以使钢铁变长，变短，变粗，变细，变方，变圆，变大，变小。要把钢铁变成什么形状，就可以变成什么形状。

打铁铺的邻居，有一家画室，画师每天绘画，靠卖画为生，汤天池在空暇时间，就到画室去看画师作画。他天资聪明，耳濡目染，对画师的绘画技巧，一笔一划，暗记于心，尤其对绘画的泼墨气势，更加留

意。这位画师看到这位打铁匠经常到他店铺来看画，身上沾满铁锈，龌里龌龊，会影响他的卖画生意，于是日久生厌烦。有一天，画师就对汤天池说：“你的手又粗又笨，只会拿笨重的铁锤用来打铁。我每天用的毛笔非常轻巧、灵活，这枝毛笔不是你这粗大、长满老茧的手能拿的。再说绘画要笔墨纸砚等工具，你有钱买吗？”汤天池受到奚落，心里很不好受。汤天池人穷志不穷，他暗自下定决心，我汤天池也要画出美丽的图画来，我的确没有钱买笔墨纸砚等绘画工具，也没有钱买各种绘画颜料，但我有一双勤快的手，心灵手巧，我可以用自己的双手，用钢铁作材料，创造出铁画来。

汤天池把看到的绘画技巧，牢记于心，在脑中构思出丰富多彩、图案美丽的腹稿，他发挥自己的想象力，胸有成竹，用低碳钢作材料，打成薄片，经过剪花、锻打、焊接、退火、烘漆等多道复杂的工艺手续，创制出与众不同、独具匠心的铁花画。

汤天池以铁片仿制成各种花卉、翎毛、山水的铁花画，由安徽传到北京、山东等地。其画面苍劲有力、古朴大方，装饰性极强，在绘画的天地里，创造

了新的品种铁画，堪称匠心独用，别具一格。有人作诗赞咏之：“百炼化为绕指柔，直教六法归洪炉。”汤天池作铁画，从此不胫而走，名闻天下。铁画由于制作困难，非一般人所能制作的。文人没有打铁的本领，铁匠没有绘画的技能，两者能够有机地结合在一起的，可谓凤毛麟角。所以数百年来，人们把汤天池的铁画视为珍宝。

(蔡继福)

丹青记事话毛笔

毛笔是中国古代独创的、传统的书画工具，不仅是中国传统文化的表现工具，反过来对我国传统文化的形成影响很大。毛笔多用各种毛梳扎成笔头、粘接在笔管的一端而成，不过笔头和笔管都很容易受损，难以保存，因此留传至今的古笔可以说是凤毛麟角。

毛笔是什么时候产生的呢？在距今约五六千年左右的新石器时代的仰韶文化和马家窑文化等的彩陶上，那些流畅自如的花纹线条所表现的清晰圆润的笔触表明了当时可能已经有类似于毛笔的笔了。从文字记

载来看，商代甲骨文的“聿”字，也就是现在的“笔”字，像一只手握笔的样子，并且商代的甲骨文绝大多数是先写后刻的，笔极有可能在商代时已经出现了。目前我们可以见到的最早的笔是在湖北省随州市擂鼓墩曾侯乙墓出土的春秋时期的毛笔，距今两千多年。

中国民间关于毛笔的起源历来都认为是由秦代的将军蒙恬所创。相传蒙恬奉秦始皇之命北征匈奴，在监筑长城时无意中发现墙上粘有一撮羊毛，随手抓下来，绕在一支木杆上，写起了字，于是成了毛笔。但这一传说在古代就受到人们的质疑。目前已发现的比秦代更早的毛笔除了春秋笔以外，还有在湖南长沙左家公山和河南信阳长台关两地出土的战国楚笔。这些早期的笔，笔头采用兔箭毛扎绑成束，夹在劈开的竹竿之中，用麻丝捆紧后涂一层生漆，笔锋挺而尖，已具备现代毛笔的基本形态。不过在先秦时期，笔尚无统一的名称，《说文解字》记载有“楚谓之聿、吴谓之不律、燕谓之拂”，“秦谓之笔，从聿从竹”，可见“笔”这个名称是秦统一天下后得到推广、确定的。

汉代，随着经济、文化的发展和纸的发明使用，使得汉代的制笔工艺与前代相比有了很大的进步。根据文献记载，汉代毛笔已较注重装饰。天子的笔，毛用秋兔毫，笔管上镶以杂宝，放笔的匣也饰以玉璧翠羽，都是价值百金的宝贝。我们目前所能见到的汉笔数量有限，总的特点是笔杆前端中空可纳笔头，扎丝髹漆以加固，笔尾削尖便于簪发，笔头中含长毫，有芯有锋，外披短毫，便于蓄墨。其中 1957 年和 1972 年在甘肃武威先后出土的两支刻有笔工姓名的汉笔是迄今已发现的最早的刻名毛笔，一为“史虎作”，一为“白马作”，能流传至今实属难得。

魏晋时代，安徽宣州出产一种紫毫兔毛制成的紫毫毛笔，又称“宣笔”。笔锋尖挺耐用，享名于世。到了唐宋时期，宣州成了全国的制笔中心，宣笔更是风行天下、名噪艺林。唐代著名诗人白居易有《紫毫笔》诗：“紫毫笔，尖如锥兮利如刀，江南石上有老兔，吹竹饮泉生紫毫，宣城工人采为笔，千万毛中拣一毫；毫虽轻，工甚重，管勒工名称岁贡，君兮臣兮勿轻用；勿轻用，将何如，愿赐东西御史府，愿颁左右台起居，搦管趋入黄金殿，抽毫立在白玉除

，臣有奸邪正衙奏，君有动言直笔书；起居郎，侍御史，尔知紫毫不易置，每发宣城进笔时，紫毫之价如金贵……”充分地反映了当时宣笔的制作和价值。在唐代影响最大的名笔工是诸葛氏，其家族大多操持此业，所制人称“诸葛笔”，在当时可谓是重金难求。宋代时“诸葛笔”仍然甲于天下，被誉为“横行笔墨，所向如意”。诸葛氏新制的“无心散卓笔”，根基牢固，久用不散，一支可抵它笔数支，他人仿制却都只得其形、不得其法。这种笔深受苏东坡的喜爱，认为用此笔作字婉转可意、妍媚百出、自得其趣。宋代，诸葛氏一门出现了最出众的人物——诸葛高，大文人欧阳修有诗称：“圣俞宣城人，能使紫毫笔，宣人诸葛高，世业守不失，紧心缚长毫，三付颇精密，软硬适人手，百管不差一。”当时的制笔名家除了宣州的诸葛氏之外，还有歙州的吕道人、徽州的汪伯立、黟州的吕大渊等等。

南宋以后，朝廷偏安一隅，政治、经济、文化的重心南移，到了元代时，浙江吴兴善琰村产的毛笔异军突起，逐渐取代了宣笔的地位，成为此后数百年间独领风骚的笔中霸主。由于吴兴善琰村当时隶属于湖

州府管辖，因此这笔被称为“湖笔”。相传发明毛笔的秦朝将军蒙恬曾久居善琚，他的夫人卜氏就是善琚西堡人，尤其精通制笔的工艺。善琚人为了纪念这几位有功于世的古人，修建了“蒙公祠”，内有他们的塑像。

元、明、清三朝，吴兴善琚村集居着数千户居民学习制笔技艺，即便妇女们也很精通。各地的商贩都云集于此，贸易十分兴盛，人称“笔都”，名不虚传。“湖笔”的用料非常讲究，笔毛取自当地的特产白山羊毛，白而长，粗细匀净，柔韧适中，尤其是羊毛尖端透明晶莹，非其他羊毫可比。一支上品的羊毫笔，它的锋颖（即笔锋尖端处一段整齐透亮的部分）至少要从五只羊身上选取，因为每只羊身上只能选得弹性和锋颖特佳的笔料一、二钱而已；笔管出自余杭县文山，非此则不用。“湖笔”的制作非常精细，其制作要经过梳、结、装、择、刻等50大流程，洗、浸、拢、并、梳、连等100多道工序才能制成。其中梳和择是湖笔制作的主要工序，技术要求很高。梳就是把原料毛放在水盆里，将千毛万毫整理齐整，再经过一双巧手熟练地将原料中毛断头的、没有锋的、

曲而不直的、扁而不圆的、不符合技术要求的毛统统剔除出来。如此制作出来的湖笔质量很高，具有笔锋尖锐、修剪整齐、丰硕圆润、劲健有力的特点，而这“尖、齐、圆、健”四大特点，被历代文人誉为湖笔的“四德”，其中尤以“圆”和“健”最为难得，使得人们在挥毫落墨时能感到与众不同的刚柔相济和得心应手。制作“湖笔”的名工不少，有元代的冯应科、张进中，明代的陆文宝、施不用等。“湖笔”以其卓越的质量走入宫廷，成为御用之品，更使它名声大振。

明清时期，“湖笔”和“宣笔”制作的地域范围不断扩大，比如“湖笔”已发展到了杭州、绍兴等地，而“宣笔”则发展为歙县、黟县、舒城、相城、庐州、芜湖、六安诸地。除此之外在许多大城市都出现了笔庄，制笔技术也很精巧，但也往往挂上“湖笔”或“宣笔”的牌子，如京制的曹素功羊毫、金陵特制查艺林堂紫毫笔等。

明清两代的制笔还非常注重笔管的质地和装饰，除了常用的竹木管外，还有用金、银、瓷、象牙、牛角、犀角、玳瑁等制成的，雕刻和镶嵌都是异常精美

，使得笔在实用功能之外，更增些许装饰性和艺术性。

虽然我们现在写字用的都是钢笔、圆珠笔、铅笔等硬笔，只在写书法和画画的时候才用到毛笔，但是中国传统的、独具特色的毛笔和制笔工艺被很好地保存了下来，并且表现出很强的生命力，毛笔作为一种传统的民间工艺品和中国传统文化的“大功臣”，值得我们了解和铭记。

(陈凌)

古墨凝香胜兰薰

笔墨纸砚，是中国特有的绘画、书写工具，合称文房四宝。墨是中国的特产，它的使用与制造，源远流长。究竟开始于什么时候，在中国浩如瀚海的古书中，没有明确记载。

俞剑华著的《中国绘画史》中说：“由于彩陶所用墨色之有浓淡以及线条之有粗细，可以推知中国绘画工具笔墨，在新石器时代已发明而普遍利用矣。”

根据我国考古发掘的实物资料来看，彩陶是属于五六千年前的新石器时代的仰韶文化，在已发现的大量彩陶器上，绘有黑色的各种图案，颜色有浓有淡，线条有粗有细，图案精美，有的古朴大方，有的奇异诡丽。根据推断，这些图案，应该是用笔一类的绘画工具，蘸墨汁绘画而成的。

1932年，在河南省安阳殷墟发掘中，在一块陶片上，用墨书写“祀”字。《周书》记载，古代刑罚中，有一种“涅墨”之刑，说明在三千多年前的商周时代，已使用墨了。

人类有爱美的天性。远古时代，我们的祖先，根据日常生活的经验，在洞穴的石壁上绘画。人们把所看到的在生活、生产中的各种动作、各种动物，用石块或骨头之类较硬的东西，刻画在石壁上。后来，用一些近似炭质的黑色材料，书写、绘画在陶器、竹简、木牍、骨板上，同时也用漆来绘画、书写。

大约在战国时期，开始用石墨作为书写工具。到东汉时，出现用松烟和胶的墨。魏晋时期，石墨与墨并存使用。魏晋以后，由于制墨技术的发展，以后绘画、书写就专用墨了。

唐代是我国封建社会的繁荣时期，经济发达，文化昌盛，中外交流繁荣，制墨有了很大的发展。晚唐时候，奚鼐擅长制墨，成为名家，他所制作的墨，人称“奚鼐墨”，极其精巧。奚鼐制造的墨，向大唐朝廷进贡，唐朝皇帝为了表示对奚鼐的恩宠，赐姓李，所以奚鼐的儿子廷珪，改名李廷珪，廷珪不负父望，继承父业，专为宫廷造墨，世称“李廷珪墨”。

李廷珪造墨的原料是由松烟、生漆、玉屑、龙脑等配合而成，再经过不断舂捣“十万杵”之后，放入模子内，压成墨团、墨锭。李廷珪墨的特点是“坚如玉，纹如犀，色如漆”。色泽黑润，经久不褪，气味馥郁。后代质量上乘的佳墨，多是模仿李廷珪墨的原料监制而成的。

到宋代，出现了一些制墨的专家，如张遇、沈圭、潘谷、吴滋等人，他们所创制的墨，发挥所长，各具特色。张遇是油烟墨的开创者，他制造的墨，原料珍贵，取精细油烟炆(tái)掺以冰片、脑麝、金箔制成“龙香剂”。所制的墨，清香馥郁，沁人心脾。沈圭是漆烟墨的开创者，潘谷是歙墨的开创者，所

制的墨，味极香郁。吴滋创制的墨，气色纯正。总之，各家所创制的墨，各显其能，独具一格。

唐代以后，有些名家制作的墨，还加入各种药物，如秦皮、苏木、紫草、藤黄、朱砂、龙脑等，甚至还有加入黄金的，使墨的造价极其昂贵。由此也显现其墨的珍贵。

到明代，制墨名家辈出。罗小华制作的油烟墨，形状精美，切合实用。汪中山制作的集锦墨，品种繁多，有“太极”十种、“玄香太守”四种、“客卿”四种。集锦墨的特点是集锦成套，质轻烟紫，历来被誉为“神品”。

明代，安徽徽州地区是我国墨的主要产地，有墨工 120 多家，制墨盛况空前，形成了以歙县为中心的歙县派、休宁为中心的休宁派，称之为歙墨。明末清初之际，徽墨达到了鼎盛时期，无论是原料，还是制作工艺，都达到了历史最高水平，所制作的墨，不仅为当时所推崇，更为后世所珍视。

明代万历年间，歙县派的代表人物为程君房、方于鲁。程、方两人均为文人。这两人所制的墨，质地坚细，质量上乘，精益求精，在同行中居领先地位。

程君房一生制墨数量很多，著有《墨苑》十二卷，记载他一生制墨，有 500 多个品种。他把墨分为六大类：玄工、舆图、人官(名人圣贤)、物华、儒藏、缙(z)黄。程君房夜以继日，废寝忘食，不断努力，研究、探索、制作独特的漆烟墨，自称“一技之精掩千古”。

北京故宫博物院藏有程君房制作的“寥天一”墨，意为天地混同一体，喻意广阔，深邃(s u i，音遂)。这方墨制于明代万历三十二年(公元 1595 年)，距今已有四百余年，仍然光彩夺目、奇丽可爱。明代大书法家董其昌曾赞誉程君房所制的墨：“百年以后，无君房而有君房之墨；千年以后，无君房之墨，而有君房之名。”对程君房制墨，作了高度评价，可谓言简意赅。

方于鲁制墨很多，他辑撰《墨谱》六卷，记载了他一生制墨 385 种。他在《墨谱》中，把墨分为六大类：博古、博物、国宝、国华、法宝、鸿宝。

北京故宫博物院藏有方于鲁制作的墨：博古类“文犀照水”。博物类“七香图”。国宝类“睢鸠”。国华类“彩双鸳鸯”、“黄金台”等。方于鲁制作的

墨，其特点是形象逼真，造型多样，色泽美观。方于鲁的墨中，饱含诗情画意。他创制了墨上髹彩工艺，使他制造的墨与众不同，独具一格。“文犀照水”墨，就是采用髹彩工艺的得意之作。

上海博物馆收藏有一套清代吴天章精工制作的“集锦墨”。这套墨共有49锭，锭锭样式不同。有的仿古代玉器，如圭、璧、璋、环等。有的仿古代器物，如龙柱、古钟、古琴等。有的仿花卉，充分发挥墨锭造型千姿百态的艺术特点。墨上的图案更是绚丽多姿，丰富多彩，题材广泛。有各种动物、花鸟走兽，更多的是寓意吉祥的事物，如灵芝、麒麟、双鹤等等。墨上的图案，饰以漱金，涂填粉彩，因而显得富丽堂皇。墨的模子，雕刻精细，在微小处也是纤毫毕现、清晰悦目。因而，在墨上的画面，显得生动活泼、形态逼真。墨的质量，更是“其坚如玉，其纹如犀”。

这套49锭集锦墨，分装于五只墨盒内。墨锭错综排列，整齐美观。墨上用织锦垫子覆盖着。五只墨盒，又装入一只墨箱内。这套墨箱与墨盒，外表用黑漆作地，墨箱上描绘着金色云龙，墨盒上用彩色螺

甸薄片，镶嵌成云龙、仙鹤、玉兔、蝴蝶、花卉等各种图案。织锦垫子用金丝绣成云龙。

这套集锦墨，数量之多，保存之好，造型之精，图案之美，墨箱之考究，历经三百余年，都是无与伦比的。1979年，在日本横滨展出，震惊了国际友人。

(蔡继福)

千年古砚耀春晖

砚，俗称砚台，是研墨用的器具。从它的产生和发展过程来看，已有数千年的历史。湖北云梦睡虎地秦墓中，曾出土木牍、墨和石砚(附研石)。湖北江陵凤凰山出土西汉成套的文具。洛阳西汉墓出土长方形石板调色器，面上有墨痕，还有朱痕。从地下大量出土的实物中，可以看出，在秦汉之际，就有了专为研墨的器具。

随着社会的发展、实践的增多，使砚的用途逐渐单一化，形成“研墨者曰砚”。汉代刘向撰的《释

名》一书中说：“砚，研也，研墨使和濡也。”这表明，汉代对砚已有了明确的定义。

从汉代到魏晋，砚台的造型、花纹有了较多的变化。大多数砚有足，像桌子形状，这和古代人们没有凳子，席地而坐的生活习惯有关。

制砚的材料，起初是石质的，到魏晋时期，产生了瓷砚。到唐代开采出专为制作砚台的石材，如广东肇庆斧柯山的端石制成的端砚；江西婺源(wù)源龙尾山的歙石制成的歙砚，都已非常出名。砚的形状，以箕形为主，砚底的一端有足。山西绛州的澄泥砚也很出名，它的材料不是石质，而是泥质。是用河水自然沉积的澄泥，或者用人工方法沉积的澄泥，经过复杂的加工制作过程而成的。澄泥砚与石质砚，质量不相上下，各有特点。

宋代石砚的制作也很普遍，除上述的端石砚，歙石砚仍保留外，还有甘肃洮(táo)河的洮河石，山东淄(zī)州的淄州石，吉林松花江流域的松花石，河北易县的易州石，山西五台山的五台石，都是优质砚材。

明清两代，砚材的选料增多，除石、瓷、泥以外，还有砖、瓦、铜、铁、木、玉、漆砂等。砚的形状也趋向复杂多样。构图和制作，也随着质地的不同而变化多端。花纹雕刻可谓百花齐放，表达内容更是相当广泛。日月山川、鸟兽虫鱼、花卉树木、金石书法等等，都可以作为主题，雕刻在砚台之上，出现了许多制作砚台的名家。砚台原是实用品，是属于文房四宝的书写工具，逐渐演变成为欣赏品或工艺美术品。由此，也出现了许多砚台收藏家，他们把砚台作为艺术品珍藏起来，甚至作为传家宝。

砚台的好坏，取决于砚材本身。如端石砚，以质地坚密而又肤润的为佳。由于岩石含有各种各样的天然纹理，因而成为多种多样的名贵石品。砚工每遇有“眼”之后，便设法将眼保留，作为砚的装饰。有的还按“眼”雕成一个个的柱，通常称之为“星柱”。《挥麈录》载有一则传说：宋朝陈公密在广东端州做官时，曾得到一块古砚，把它献入内府。这块古砚以石眼雕作龙目，每遇到阴雨之前，龙目就晦暗，而到晴朗之前，则龙目明亮，能预报天气。这事虽属奇闻，但也可以说明，人们对石眼的珍视。



端砚的优点，在于石质优良，又容易发墨，不损笔毫，呵气即湿，墨汁不易干涸。清代高兆撰《端溪砚石考》，陈恭尹为之题跋：“它砚粗则挫墨，细则拒墨。水岩则不然，玉肌腻理，拊不留手。着水研

墨则油油然，与墨相恋不舍，墨愈坚者，其恋石也弥甚。”“砚槽之水，隆冬极寒，它砚常冰，而水岩独否。”文中水岩即指端石砚。这里具体地说明了端砚与众不同的特点。

传说唐朝时候，广东端州有一个举人，他到京城参加应试，这时恰遇天气寒冷，大雪纷飞，墨汁冻结成冰，应试的考生们无法可想。只有广东的这位举人，他所用的端砚不会结冰，用完之后，水壶中的水，亦结成冰，不能再研墨了。举人无奈，手捧端砚，对其呼天叫地，只见砚中一片蒸汽，于是赶紧向砚上呵气，研墨，终于完成了考试。这则传说，生动地说明了端砚独特的优点。

端砚与众不同，有许多优点，历来为人们所喜爱，把它视为拱璧。文人墨客，赋诗撰文，予以赞颂。在民间也产生了许多美丽动人的故事。传说北宋时候，包拯曾到端州(今广东肇庆)做官。他为人清廉，公正无私，抑制豪强，为民请命，革除弊端，拒收礼物。他爱好书法，也爱好端砚，离任时，船航行到羚羊峡，突然江风大作，乌云蔽天，浊浪滔滔，包拯大惊失色。他连忙查问随从人员，终于查知了绅士徐乐

天为了表示对包拯清正廉洁、爱民如子的一片深情，把名重天下的一方端州特产端砚，赠送给包拯，又怕包拯不肯收下，所以藏于船上。包拯见到这方端砚，立即把它掷到江中，顿时风平浪静，云开雾散。掷砚的地方，浮起了一片绿洲，后人称之为砚洲。“包公不持一砚归”，成为千古佳话。

古砚流传下来，往往刻有铭文。铭文一般镌刻在砚底或砚的四侧，内容包括年代、流传经过、人物事迹等。它是研究古砚的重要资料。

明代顾从义石鼓文砚，现藏天津市艺术博物馆，砚上铭文是作者以宋拓本为蓝本摹刻的。至今国内尚未有宋拓本石鼓文流传，所以此砚就成为宋拓石鼓文的模型。

现代著名文学家萧军所藏宋砚，呈赭红色。砚盖有清代钱大听题字：“组织仁义，琢磨道德，启发篇章，校理秘文。甲寅秋七月钱大听”。并有印章“臣大听”。砚石浮雕“降龙罗汉降龙图”。砚背浮雕“一老人一童子散步图”，刀法娴熟，造型生动。左上边角有细字：“元丰壬戌清明前三日仿唐人画法。友石老人”。按元丰壬戌是北宋神宗元丰五年(公元 10

82年)，可见此砚是北宋时物。砚的左右两侧，镌刻有纪晓岚为此砚辨真的短文。纪晓岚，清代乾隆进士，官至协办大学士，是清代《四库全书》的总纂(zu n)要。

1970年徐州土山一号汉墓出土的铜质鎏金兽形砚，错以精密文饰，通身嵌有近百颗红珊瑚、青金石和绿松石。埋于地下，历经千余年，至今仍然金光闪闪，富丽堂皇。为汉代古砚中珍品。

上海古砚收藏家王尊明，于1992年12月5日创办了国内第一家民间古砚家庭博物馆，名为“砚海楼”。

王尊明收藏的古砚，上自秦代，下至现代，且砚上铸刻铭文，弥足珍贵。有秦始皇修建的“上林苑”瓦制作的“上林瓦砚”，已有2200余年。有“大汉十年，未央阁东阁瓦，酆侯萧何监造”的“汉未央宫瓦砚”。有汉“长生无极”瓦当砚。还有唐代诗人李贺，宋代皇帝宋徽宗赵佶，文学家苏东坡，明代唐寅，清代郑板桥、纪晓岚，现代吴昌硕、程十发等名家的铭文砚。他所收藏的古砚，几乎各个朝代都有

， 从中可以看出我国古砚独特的艺术和它发展的历史。
。（蔡继福）

琴中之宝——“大圣遗音”古琴

说起古琴，人们很自然会联想到“知音”的故事。

春秋时代，晋国有位叫伯牙的音乐家，弹得一手好琴。有一次，他奉命出使楚国，船到汉阳停泊，在江岸，他一边赏月，一边弹起琴来。一曲终了，发觉有人在旁轻轻赞叹，他很惊异，问道：“你听懂了我所弹的曲子吗？”那人点点头。接着，伯牙又弹了一支表现高山的曲子。那人听了说：“真妙啊！我仿佛看到了那巍峨耸立的群山。”伯牙转而再弹了一首表现流水的曲子。那人赞叹道：“我眼前仿佛出现了潺潺流动的山泉。”伯牙又接着一连弹了好几首表现不同内容的曲子，那人都能准确地说出其中的意趣。伯牙激动地站起来，说：“您真是我的知音啊！”当即以礼相待，请教尊姓大名。那人叫钟子期。于是，他们就成了好朋友。

伯牙弹奏的那种春秋古琴，到底是什么样的，我们没有见到过，但北京故宫博物院收藏有一件唐代“大圣遗音”古琴。从唐代古琴来看，我们估计与春秋古琴不会相差很大。

唐代古琴为神农式，桐木胎，栗壳色与黑漆相间，金徽(z h) 玉轸(z h n)，圆形龙池，扁圆形凤沼，池上刻有草书“大圣遗音”四个字，池内有朱漆书“至德丙申”四个字。“至德丙申”是唐肃宗至德元年(公元756年)，此琴是“安史之乱”时，唐明皇逃到四川，太子李亨在灵武即位，改元至德的时候制作的。此琴不仅造型美观，色彩璀璨古穆，而且音色非常优美，清脆松透，可谓“九德”兼备。即集“奇、古、透、润、静、圆、匀、清、芳”等九种美好音色、韵味于一器，不愧是一件奇珍。

谁会想到这件琴中之宝也曾遭到意外的厄运。“大圣遗音”古琴原藏在清宫南库(何时入宫库已无从稽考)，南库是清宫中收藏古代文物珍品的场所。不知何时，这件古琴被丢弃在南库中的一个角落里，弦轸俱失，岳山崩缺，成为一件无人问津的破琴。多少年过去了，南库由于年久失修，屋漏泥水流淌到琴面

上，凝结了一层坚厚的水锈。古琴变得灰白，仿佛漆面脱尽，破败不堪。清朝末代皇帝溥仪被驱逐出清宫后，“清室善后委员会”组织人员入宫清查，曾发现过古琴，但因古琴如此破败，未引起人们的注意，被定名“破琴一张”，编上号，又继续在“冷宫”中躺了几十年。后来，著名的文物鉴定家王世襄先生发现它是一件唐代珍品，就送到古琴专家那儿修理，一层水锈除去之后，原来的漆面居然丝毫无损，坚牢如故。重新装配紫檀岳山后，古琴又恢复原状，其神采不减当年。

相传古琴最早是秦国名将蒙恬发明的。但是现代有学者则认为，古琴可能是在秦代时从西方传入中国的。不论是从外面传入，还是中国土生土长，两千多年以来，古琴已成为中国传统的民族乐器，上至帝王将相，下至布衣乐伎，各个阶层人士都十分喜欢。封建时代中国士大夫修身养性所不可缺少的雅好——琴、棋、书、画，琴放在首位，也反映了士大夫们对古琴和音乐的爱好。

中国古代的音乐和乐器很早就开始向国外流传了，古琴亦如此。公元888年，唐僖宗派遣古琴博

士皇孟学率领六十二人的乐队赴日本，传授中国的音乐。日本天皇诏命内教坊女乐人石川色子拜中国音乐家为师，学习琴艺。从此，中国古琴在日本落了户，并逐渐演变成具有日本风格的重要民族乐器，一直流传至今。而朝鲜的伽耶琴和越南的二十六弦琴也是中国古琴的变体。现在，新加坡有数以千计的人在学中国古琴。近几年，欧美各国也十分钟情于中国的民族音乐，许多留学生在我国音乐学院学习古琴。

古琴早已走向世界，它不愧为中国古代民间音乐文化宝库中的一颗明珠。

(吕建昌)

最古老的乐器——笛

相传春秋时代，秦国国王秦穆公有一个女儿，小名叫弄玉，长得非常美貌，聪明伶俐，擅长吹笙，前来求婚者络绎不绝。弄玉一个也看不中。她说，她所要嫁给的郎君必须是精通音乐的。否则，她宁可出嫁。秦穆公见女儿意志如此坚定，也只能顺着她的意愿。

有一天，弄玉梦见一个美貌少年，骑着彩凤从天而降。少年取出玉箫在弄玉面前吹奏起来。优美动听的箫声喤喤盈耳，弄玉听得神思俱迷。一曲吹完，那少年告诉弄玉，他住在太华山，说完便跨上彩凤飞走了。弄玉梦醒后，便把梦中所见告诉了父亲秦穆公。秦穆公马上派人到太华山寻找，果然找到一位善吹玉箫的少年，名叫箫史，于是就把他请到宫中来表演。弄玉一见，正是梦中的那位少年郎，于是秦穆公就招他为女婿。从此，弄玉和箫史一个吹箫，一个吹笙，伉俪应和，情同胶漆，十分幸福。

一天夜里，他俩正在月下合奏，忽有一龙一凤应声而来。箫史和弄玉一人乘龙，一人骑凤，驾着祥云，双双升空而去。原来，箫史本是天上的乐仙，因同弄玉有凤缘，就借箫声作合，与弄玉成亲。后来，弄玉也成为天上的乐仙。这就是民间广为流传的“吹箫引凤”的故事。

古时候的箫原本是由若干竹管编成的，也叫排箫，后来，人们把竹制单管直吹的也称之为箫。传说中箫史吹奏的箫，到底是多管的还是单管的，无从考证。相传古时候箫出自西北高原的羌族，汉时又称“羌

笛”。在中原地区，最早流行的则是“笛”。据古籍记载，笛子是中国音乐史上第一件标准的乐器，是黄帝命令乐官伶伦制作而成的。它是用从大夏以西、昆仑山以北地区伐来的竹子制作，能发十二个乐音，六个音似凤鸣声，六个音似凰叫声，也就是“六律”和“六吕”，合称“十二律吕”。

中国的乐器如果以伶伦制笛为开端，至今也有五千年的历史了。但实际上，中国乐器的产生比黄帝时代还要早。考古学家在河南郑州舞阳县贾湖村的原始社会遗址中，发现了距今约八千年左右的骨笛。骨笛七孔，是从一端吹奏的竖笛。中国艺术研究院音乐研究所的专家用这管骨笛吹奏家喻户晓的现代乐曲《小白菜》等。同时出土的骨笛共有十多管，多为七孔，其乐音大多准确，既具备五声音阶(即宫(d o)、商(r e)、角(m i)、徵(s o)、羽(l a))，又合于增加两个变音(即变宫、变徵)的七声音阶，说明制作者对骨笛的长度、口径、音孔的距离等都经过精密的计算。他们显然已掌握了七声音阶。十多管骨笛若同时一起演奏伴舞，也算得上是一支乐队了。中国八千年前的先民已具有相当高的音乐水平。

世界上不少民族都有关于笛子的神话传说，如希腊人相信笛声能消灾驱病，巫师用吹笛为人治病，哪里人患病，就在哪里吹笛。居住在帕米尔高原的塔吉克人，把一种用鹰的翅骨做成的“鹰笛”视为“魔笛”，在那里世代流传着许多关于鹰笛惩治邪恶、扶助善良的神话。无论古代先民把笛传说得如何神奇，许多文化人类学家都认为，作为乐器的笛，原本起源于“哨”。初期的“哨”可能是先民们为捕捉鸟兽、模仿禽鸣鸟叫的一种诱惑鸟兽的工具，这种哨用骨或竹管制作。后来，“哨”的音阶进一步增加，就逐渐演变为可吹奏的乐器了。本世纪七十年代，考古学家在浙江余姚河姆渡文化遗址中发现了三十多枚骨哨，其中的一件在哨腔内还插有一根肢骨，吹奏时可上下滑动，使哨音变换。当代著名笛子演奏家俞逊发曾吹奏过《苗岭的早晨》曲子，其中有模仿各种鸟叫声。黄帝时代乐官伶伦的竹笛模仿所谓的凤凰鸣叫之声，实际上也是一些鸟的鸣叫声罢了。

在世界古代乐器中，以打击乐器、吹奏乐器和弦乐器这三者最为古老。而在这三者中，又以吹奏乐器更为古老。尼罗河上游非洲先民的陶鼓是当今已知的

最古老的打击乐器。距今已有六千年之久。马尔城欧洲先民的竖琴是最古老的弦乐器，距今四千五百年之久，而中国舞阳贾湖村的骨笛，距今八千年的历史，是世界上最古老的乐器。今天，这一古老的乐器，依然是中国民族乐器中的代表性器乐之一。

(吕建昌)

从铜壶滴漏到钟表

铜壶滴漏，是我国古代一种独特的计算时间的仪器。现在保存完整的一套铜壶滴漏，陈列在北京中国历史博物馆。这套铜壶滴漏，一组共有四个，放置于阶梯式的座架上，最高的一个为日壶，依次为月壶、星壶、受水壶。它是我国古代的一种水钟计时仪器。

这套铜壶滴漏，均为桶形。上面大，下面小，带盖。在日壶、月壶、星壶的器身上，都铸有云纹图案。日壶上还铸有铭文 21 行，铭文的起首为“延祐三年十二月十六日造”，查延祐三年，即公元 1316 年。日壶、月壶、星壶的器身下部，都有一个龙头壶嘴，受水壶的上下方，均铸有八卦文。

这套铜壶滴漏，通高 2 . 6 4 米。其中日壶高 7 5 . 5 厘米。月壶高 5 8 . 5 厘米。星壶高 5 5 . 4 厘米。受水壶高 7 5 厘米。口径、底径、容量，四个壶各不相同。

使用这套铜壶滴漏，首先将水注入日壶，从日壶壶嘴漏下的水，流入月壶。在月壶壶嘴漏下的水，流入星壶。再从星壶壶嘴漏下的水，滴到受水壶。在受水壶的盖中央，插有一把铜尺，自下而上，刻有子丑寅卯辰巳午未申酉戌亥十二个时辰。在铜尺的前面，设置一个木刻浮箭。浮箭随着受水壶内水位提高而上升，从浮箭所指的铜尺之处，就可知道是什么时辰了。

铜壶滴漏，是一套科学而准确计时的仪器，它已有两千多年的历史。它是我们的祖先，经过长期的实践，发明的一种利用水的流速来计量时间的仪器。铜壶滴漏，又称漏壶、壶漏、刻漏、漏刻。根据我国考古发掘的实物资料，1 9 5 8 年在陕西省兴平县的汉代墓葬中，1 9 6 7 年在河北省满城的西汉刘胜墓中，都出土过西汉时代的铜制漏壶。1 9 7 6 年在内蒙古伊克昭盟杭锦旗出土西汉成帝河平二年(公元前 2 7

年) 四月制造的干章铜漏壶。西汉时期的漏壶, 壶内装置有刻度的浮标, 也称漏箭, 随着壶内水的减少, 人们可以从漏箭的刻度上计时。西汉之后, 各代都用漏壶计时, 制作工艺也不断提高、改进。

用铜壶滴漏计时的方法, 在我国使用时间很长, 从汉代一直到明代。明代在北京和各地重要城市的中心地方, 都建有高大的钟楼和鼓楼。在楼上放置精确的漏壶计时器, 并放置大型的铜钟和鼓, 漏壶上的时刻一到, 就用声音洪亮, 能远传四方的钟声和鼓声, 向全城老百姓报时。在北京、南京、西安等地的中心, 至今还保存着明代建筑的、气势雄伟的钟楼和鼓楼。那么, 在两千多年前, 铜壶滴漏发明以前, 人们用什么方法来测量时辰、计算时间的呢? 说来话长。

在漫长的历史岁月里, 我们的祖先创造了各种圭表、日晷(g u)、铜壶滴漏, 以及后来的钟表等计时仪器。

从我国新石器时代西安半坡遗址的考古发掘中发现, 远在 6 0 0 0 年前, 我们的祖先已经掌握了立竿见影的计算时间的方法。现在, 我们还能看到的、我国最早的测影计时的遗址, 是河南省登封县告成镇周

公庙内的“周公测景(y n g 读影。景，为“影”的本字)台”。它是 3 0 0 0 多年前，周文王的第四个儿子周公旦所建立的。建造测景台的目的，是“立土圭、测日景，以验四时之气”。《周礼·地官·大司徒》记载着：“以土圭之法，测土深，正日景。”

为了提高影长量度的精确性，历代对圭表都作了改进。元代的天文学家郭守敬(公元 1 2 3 1 年—1 3 1 6 年)对它改进最多，贡献最大。他突破了圭表一般高为八尺的传统高度，克服各种技术困难，创立了高达四十尺的圭表，特别是解决了“表高则影虚而淡”的困难，使观测日影计时的精确性，达到空前的成就。

明朝万历年间的邢云路，在甘肃兰州建造了高达六十尺的木表，成为历史上最高的圭表。

日晷，是我国古代发明的一种测时仪器，使用时间极长，直到现代还可以看到在使用。《文选·左思·魏都赋》云：“揆日晷，考星耀。”李善作注解，他引《周礼》曰：“匠人建国，昼参诸日中之景(影)，夜考之极星，以正朝夕。”意思是白天依靠

太阳的影子，夜里观察天上的星星，以此来断定日夜的时间。

日晷的制作，是由晷盘和晷针组成。晷盘平面是圆形，把圆划分为十二等分，上刻子丑寅卯辰巳午未申酉戌亥十二个时辰，中间插着一根与盘面垂直的晷针。我国制作的日晷独具特色，其晷针为指向南北极方向的金属针。针影随太阳运转而移动。晷的平面与底座水平面，按照一定角度相交放置着。当太阳光照在晷针上时，晷面就投下影子，真可谓立竿见影，然后根据影的位置，就可断定并读出什么时间了。

南京紫金山天文台，陈列着我国古代用青铜制造的、图案精美、计时准确的日晷。北京故宫太和殿前，保存着明代的日晷。上海中山公园内，原有一座日晷，装置在一个雕刻精美的四不像动物的基座上，头像龙非龙，身似麟非麟，蹄如牛非牛，背上长着两个张开的翅膀，可惜后来不见了。

圭表、日晷的计时，都要依靠太阳光的照射。如果逢到阴雨、晦暗的天气，那就无法计时了。于是，经过长期经验的积累，人们发明了铜漏滴壶，利用水

的流速来计量时间。这样就不会再受到天气的影响，日夜都可使用。

明代以后，钟表传入中国。我国人民也学会了制造钟表的技术。钟表是一种先进的计时器，使用方便，携带便利。它替代了圭表、日晷、漏壶等计时工具。

几百年来，我国的钟表独具特色。清代，江苏制钟工匠制造了“南京钟”，俗称“苏钟”。它仅限于江苏一带流行。其所有部件，包括钟的机芯齿轮，全是用手工挫成的。外观古朴典雅，富于东方民族特色，现在国内外收藏家，把它作为特定产地的历史文物来收藏。这里试举几例，以飨读者：

1983年，收藏家王安坚，在上海创办了我国第一家“家庭钟表博物馆”，接待了一批批中外来宾和参观者。全国人大常务委员会副委员长、历史学家周谷城题赠了“钟表之家”的条幅。美籍华人、著名考古学家沙禾李专程赶到上海参观，并将自己珍藏的一座我国400年前的日晷，赠给了王安坚。王安坚收藏的一座清代“南京钟”嵌在屏风样的红木架上，钟面镀金，镌刻着我国传统花纹，具有中国民族风格

，庄重典雅，至今走时准确，鸣声清脆悦耳，这座钟在1915年巴拿马国际博览会上获得特等奖。

收藏家刘国鼎，藏品中有不同时期、不同产地的“南京钟”，大小不一，形态各异，构造不同，最大的像衣柜，最小的可握在手中。这种南京钟，像屏风，所以又称插屏钟，它是由屏、插屏座、底座三部分组成。屏有长方形和圆形两种，以长方形为主，大都为红木雕花而成。还有“象牙嵌钟”、“螺甸嵌钟”、“浮雕钟”、“三铃报刻钟”等。“三铃报刻钟”在机芯里装有三根发条，一根为走条，一根用来报时，一根用于报刻，令人叫绝。1992年，刘国鼎创办了我国独一无二的“刘国鼎南京钟室”。

收藏家陈运尧，藏有一只1830年中国制造的大八件挂表，表面有两个时间刻度，内圈为罗马字的12个小时，外圈为我国特有的子丑寅卯辰巳午未申酉戌亥十二个时辰，其瓷面完整，设计巧妙，走时准确，实为罕见。

(蔡继福)

算具世界一奇葩

我国古代的计算工具，源远流长。现在我们日常使用最多最普遍的计算工具，就是珠算算盘。小学生在小学里学习珠算。商店、工厂、银行、机关、学校等等单位的财务部门，都在使用着算盘。

算盘在我国已使用了数百年了。在算盘使用以前，我国计算工具是算筹。

算筹何时产生，已无法考证。在两千多年前的《老子》一书中记载着“善计者不用筹策”，说明两千多年前，已经在使用算筹，作为计算工具。也说明春秋战国时期，我国已普遍使用算筹了。

早期的算筹，多为竹质，截面为圆形，长约 13.68 厘米，直径约 0.23 厘米。1971 年陕西省千阳县西汉墓中，出土了骨制的算筹 30 枚，形制与上述相似。

算筹作为运算工具，有一个发展过程。随着数字的发展，计算的数字越来越大，程式也越来越复杂。算筹太长，布算的面积就会过大。截面为圆形，很



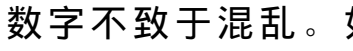
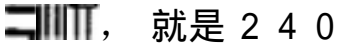
容易滚动，造成错乱。于是，对算筹的形制作了改进，长度由长变短，截面由圆变方。

1980年，河北石家庄东汉初年墓葬中，出土了骨制算筹30枚，长7.8~8.9厘米，截面边长约0.4厘米。到唐宋时代，算筹继续变短。

数学在发展。东汉《九章算术》中出现了负数的概念，并且提出了正数与负数的加减法则。于是，在算筹中也出现了正筹与负筹。晋代刘徽在所著的《九章算术注》中说：“正算赤，负算黑。”就是说：用红色算筹表示正数，用黑色算筹表示负数。直到南宋秦九韶著的《数书九章》，仍旧这样记载着。

用算筹计数，还需要有记数制度与之相配合。我国古代所采用的记数制度，和当时其他国家相比，是世界上最先进的。如古代罗马，采用十进位制，但不是递位制，他们对10、50、100、1000，都有特殊的符号。又如古巴比伦人，虽然采用递进位制，但是采用的是60进位制，有很大的局限性，而且使用不方便。

我国古代是最早采用十进递位制，非常优越，而且使用方便。同样一根算筹，放在个位上是表示1、

2放在 1 0 位上，是表示 1 0 、2 0凡表示个位、百位、万位.....的数，有九个纵式数码表示：。凡表示十位、千位、十万位.....的数，用九个横式数码表示：。那么，零怎么办呢？我们的祖先巧妙地采用空位的办法来表示。采用了纵横两种方式来表示，既保证了递位制，又可以使数字不致于混乱。如，就是 1 9 3 5 ；，就是 2 4 0 7 。同一个算筹，并不是一样长短，相差在 1 、2 厘米以内，这样做的目的，既可使筹式整齐好看，又不易错乱。

用算筹计数的方法，称为筹算。我国古代从最简单的四则运算，到开平方、开立方，以及高次方程数值解法、多元高次方程组解法，等等的计算，都可用筹算。

到唐代，用手布算筹的方法很慢，已经不能适应日益发展的运算需要。而轻巧灵活方便的计算工具珠算算盘便逐渐开始替代算筹。这样，筹算与珠算同时并存。

宋代以后，特别是到了明代，算盘的发展已相当完善。日本人考证，日本的算盘，就是在明代从中国传入的。

现代的算盘，种类、型号、规格很多。就大类来分，有圆珠和菱珠两种。圆珠算盘，又可分大圆珠、小圆珠、碟形珠(半圆珠)之分。算盘串珠，有上面两粒下面五粒、上面一粒下面五粒、上面一粒下面四粒等数种。

陈宝定，是上海算具收藏家，收藏中外古今算盘500余件、算尺150余种、算器20余种，以及有关算盘的资料数千份。其藏品之丰富、资料之完整，为博物馆所望尘莫及。

算盘起源于中国，以质地来分，有红木、杂木、金、银、铜、铁、胶木、果核、象牙、陶瓷等。以用途来分，可作计时、显数、倍数、玩具等。以大小来分，长者达4米，小者仅18毫米。以年代而论，有中国最早的明代新式倍数算盘、最早的胶木算盘，以及抗战时期延安地区小学生用野核桃制的算盘。以奇特而论，有以方木牌代替圆珠的盲人算盘，有能使

算珠在半秒钟之内全部复位的日本“归零算盘”，有不能计算的俄制仿古罗马的算盘。

一般算盘，长不过一尺余，分十余档。陈宝定收藏的算盘中，有两把堪称“世界之最”。一把长4米，分200档，共1400颗算珠。原是上海南京路“达仁堂”中药店所使用的柜台算盘，“文革”时期被毁。细心的陈宝定早已将它拍成照片，作为珍贵资料保存下来。后来，陈宝定根据收藏的资料，将它复制出来。陈宝定不仅收藏算具，还研究、复制古代算具。他还复制了明代数学家朱育载设计的“开方算盘”，长度将近2米，共81档567颗算珠。

陈宝定所藏另一把世界之最的，是微型银制戒指算盘，长18毫米，宽9毫米，高2毫米，共7档49颗算珠，算珠直径只有1毫米，可以戴在手指上，使用方便。十年“文革”动乱时期，陈宝定费尽心机，把这枚微型银制戒指算盘，和另一件象牙算盘，一起缝在衣服上，贴心贴肉，度过了艰难的十个春秋，终于被保存至今。

1981年陈宝定以所收藏的算具，开办了我国第一家“算具陈列室”。



ISBN 7-5324-3607-1



9 787532 436071 >

ISBN 7-5324-3607-1 (1-1007) 3.1
20.00元