

THE FINEST WORKS OF
VERNACULAR HOUSING
WOOD CARVINGS IN
THE MING AND QING
DYNASTIES

ZHOU JUNYAN

SHANGHAI CHINESE CLASSICS PUBLISHING HOUSE

周君言
著

明

清

民

居

木

雕

精

粹



明清民居木雕精粹

—— 浙中地區民居建築木雕

周君言 著



上海古籍出版社

EDITOR IN CHARGE: *Li Ming* 責任編輯 李 鳴
LAYOUT & BINDING: *He Yang* 美術編輯 何 陽
TRANSLATOR: *Zhu Yun* 英文翻譯 朱 蕓

The Finest Works of Vernacular
Housing Wood Carvings in the Ming
and Qing Dynasties

明清民居木雕精粹

COMPILER & WRITER : Zhou Junyan 周君言 編著
PUBLISHER : Shanghai Chinese Classics Publishing House 上海古籍出版社出版
272 Ruijin Second Road, Shanghai P.R. China 上海市瑞金二路272號

ISSUER : Xinhua Bookstore Shanghai Issue Department 新華書店上海發行所發行
PRINTER BY: Shanghai Art Printing Factory 上海美術印刷廠承印

16mo 889 × 1194mm Inserted Printed Sheets 開本889 × 1194 1/16 插頁4 印張16
First Edition 1998.2 1998年2月第1版
First Printed 1998.2 1998年2月第1次印刷
Impression 1-3,200 印數: 1-3,200
ISBN 7-5325-2318-7/ J · 103 ISBN 7-5325-2318-7/ J · 103
PRICE: 180.00 定價: 180.00元

出版說明

浙江東陽、義烏等地的建築木雕，宗承上古，起源于漢，盛行于明清，以其高超的刻技，多樣的形式，樸茂清新，俗中見雅，素享盛名，歷久不衰，從而早已越出了地域的範圍而成爲中國民間木雕藝術的經典之作，堪稱一絕。然而，隨着歲月的流逝，再加上人爲的因素，這些精美的藝術品，至今大多已不復存在。同濟大學教授周君言先生獨具慧眼，從五十年代末至八十年代初，二十餘年間，多次赴實地深入調查，潛心研究，并撰文總結木雕的技藝；與此同時，拍攝了一千多張照片，使久已毀損的瑰寶原貌得以留存，可稱功德無量。這次，周先生與本社合作，從中遴選出五百餘張照片，集結成冊，出版了迄今爲止國內第一部《明清民居木雕精粹》大型圖文并茂的畫冊，既有觀賞性，又有史料價值和文獻價值，可供專業工作者和藝術愛好者參考借鑒。

由于原作年代久遠，部分圖案內容模糊不清；加之工匠製作時注重于討口彩，圖吉利，追求藝術表現力，因而往往把幾則故事組合在一幅畫面中，也不太講究人物服飾的時代特徵，這就給每幅圖案內容的確定帶來了一定的困難。承蒙古典園林設計專家薛福鑫、工藝美術雕刻家趙鳳雲以及古典園林建築研究者馬祖銘三位先生鼎力相助，爲圖案內容的辨認定名做了許多工作，謹此深表謝忱。部分圖案，內容實在無法辨識則闕疑。



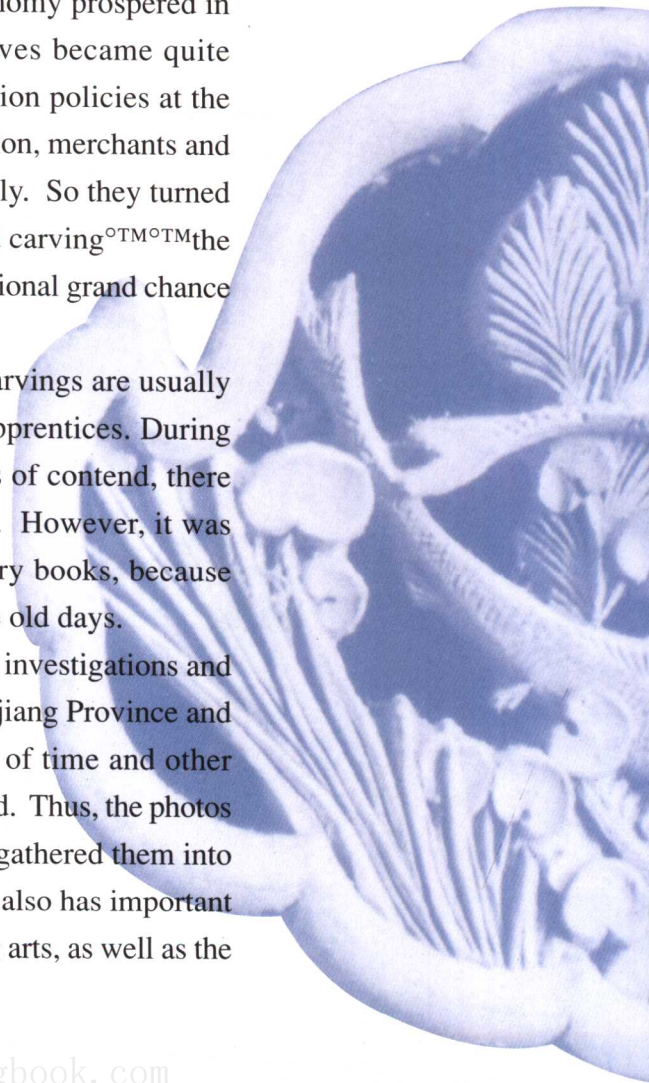
Summary

Using wood carving as decorations in Chinese vernacular housings had been in vogue ever since the Ming and Qing dynasties. These wood carvings could not only be regarded as a component of architecture, but also as an individual art piece. Among them, the most outstanding ones are from the central regions of Zhejiang Province, such as: Dongyang, Yiwu, Jinhua, and Lanxi, etc. Carved with superb skills, these vividly shaped and uniquely composed pieces are enriched with substantial contents. They are the finest works of Chinese traditional carvings.

The skills of such carvings used in vernacular housings had a long history which originated in the Han and Tang dynasties and developed through the Song and Yuan dynasties. Till the Ming and Qing dynasties, economy prospered in the central regions of Zhejiang Province, and people's lives became quite comfortable. But, according to the government's construction policies at the time, officials that did not have a high enough political position, merchants and landlords were forbidden to expand their private houses freely. So they turned much of their attention to interior decorations, hence, wood carvingTM the technique with such a long history at this point, had its exceptional grand chance to develop and flourish than ever.

The techniques and skills of Chinese traditional wood carvings are usually passed on between fathers and sons, master workers and apprentices. During the different periods of exploring, creation, and all schools of contend, there emerged many creative artistic talents with superb skills. However, it was unfortunate that few of them had been recorded into history books, because craftsmen were regarded to be in a low social position in the old days.

Over the past twenty years, the writer had made thorough investigations and studies on those wood carvings in the central regions of Zhejiang Province and also took a great deal of on-site photos. With the passing of time and other various reasons, most of these exquisite pieces have disappeared. Thus, the photos became exceptionally precious. After careful selection, we gathered them into one album. This album is not only just for appreciation, but also has important value in the study of Chinese ancient architecture and carving arts, as well as the exploration of its evolution course.



中國傳統民居木雕

一、建築木雕的源流和發展

中國傳統的雕塑，上古見于石器玉器，三代遺存金屬鑄造及骨牙器具，秦漢多發陵墓俑塑及宮廷殿舍的瓦當、磚雕，六朝風行石窟造像，至唐宋雖有發展和變遷，但仍見于宗教和墓葬的範圍，到明清時期，才見到盛行民居建築之中的雕刻，開創了中國雕塑史上的新篇章。民居雕刻有木雕、磚雕和石雕，中國傳統建築主要用木構架，木材又易于加工，因此木雕技術成爲裝修中的重要技藝之一。民居木雕羅列于廊檐和構架上，不僅富于裝飾性，而且展現了一種特有的精神面貌。民居木雕作品，大多有較爲開闊的視野，再現着時代和生活，洋溢着親切的民俗氣氛，具有相當的活力，與陵墓、石窟中的雕塑作品相比迥然有別。明、清以來，民居木雕藝術以浙江中部的東陽、義烏、蘭溪、金華等地區（以下簡稱爲浙中地區）最爲突出，作品內容豐富，構圖別緻，刻技高超，藝術性高，不失爲傳統雕塑作品中的精品，是我國民族文化中的瑰寶。

古代的雕塑作品都由工匠創造，很少有關於作者的記述，建築中的木雕作品就更不用說了，這實在是件憾事。所幸其所遺存的作品體系分明，從中仍可揣摩尋覓到發生、發展、變化創新的源流。

浙中地區的民居多爲擡梁和串逗式構架的建築，其中又以這兩種形式結合的建築構架最爲普遍。擡梁和串逗式的構架是我國古代沿襲數千年之久的木構架建築體系。浙中建築木雕的技藝，與傳統雕刻和建築技藝同屬一脈。浙中地區的經濟、文化、風俗諸條件到明清時期已變得十分成熟，成績斐然。

我國古代有着十分豐富的森林資源，我們的祖先構木而巢，即成爲我國傳統木構架建築的起源，以後逐步從簡單而至複雜，由方便而趨格式化。建築木雕開始之時僅是對建築上的部分構件作些斫砍加工，使構件更加適用，當然也考慮到美觀。隨着生產力的發展，建築構架不斷完善，于是對部分構件施以雕刻，增加裝飾性，便有了專門的講究；這些裝飾又反映了一定的意識觀念，從而成爲建築木雕的濫觴。約在戰國之前，富于民族特色的木構架體系已基本形成。《禮

記·明堂》中說“山節，天子之廟飾”，可見當時統治者的一些重大建築上開始有了雕飾；戰國時期已盛行“丹楹刻桷”，並且有了一批從事雕刻的梓人。

建築木雕在漢代可能出現過一次高潮，可惜少有遺存，但是仍可以從漢“畫像石”及漢代的墓室建築中窺得一斑。漢代的墓室建築雖然是石構的，但却是仿木構建築，見到那些墓室之中混雕動物形象的石柱、帶有裝飾的斗拱，就不難想象當時地面建築構架施雕的盛況；何況建築中的木材要比石料易于加工和刻製。

兩晉南北朝是一個動蕩的時代，但也是南北文化、東西文化以及各民族文化大交流的時代。東晉的南遷，把北方、中原的文化帶入了南方；佛教的盛行，促進了域外文化傳入中國；各民族的交融，使民族之間的文化打破了界限。在這一時期內文學、繪畫及雕刻都出現了一種新的局面，當然也就給建築及其雕刻以較大的影響。不僅建築雕刻中的花樣增添了新的內容，技巧也得到了發展。同時繪畫中線條的表現手法，直接為雕刻所借鑒，成為建築木雕刻技中“隱刻”的一種基礎形式。那種石虎于太極殿前起樓，高四十丈，屋柱皆隱起為龍鳳百獸之形，雕斫衆寶，以飾楹柱的盛貌，后趙就是一例。

隋唐時，建築木雕在技術上已相當成熟。至北宋，將作少監李誠“考閱舊章，稽參衆智”，并根據自己和當時工匠的實踐經驗，編修了《營造法式》一書，這是我國第一部總結宋代和宋代以前建築規程與技藝的著作。書中有關大木、小木、雕木三作的篇章，論述了木雕的工藝，并將“雕作”制度按形式分為四條：（一）混作，（二）雕插寫華，（三）起突卷葉華，（四）剔地窪葉華。今天我們還可以看到一些遺存的宋代建築木雕，如山西晉祠副階纏柱龍，以及建築施雕構件中的曲木、斜撐、懸魚、惹草、角神等，這些都能說明宋代木雕在殿閣中已有較為固定的格式，木雕的技藝已臻完美的程度。宋代的刻技有混雕、隱雕、透雕和綫雕。混雕即如圓雕，例如目前遺存有宋代建築上的角神、纏柱龍等。隱雕即剔地雕，雕刻時剔除花樣以外的木質，使未剔除的部分起突。《營造法式》中把剔地法分為兩種，一種叫剔地起突卷葉，另一種叫做剔地窪葉。透雕是刻除花樣以外的木質，直至刻穿花樣板。綫刻是一種平面的刻法，在構件上“就地隨刀雕壓出花紋者”，作構件平面裝飾。這些刻技成為明清木雕技藝的基礎，也是浙中地區明清民居建築木雕技藝的基礎。

宋代在建築及建築雕刻方面的成就，在浙江地區表現甚著。從浙中寺院建築的裝修中可以看出，當時木雕技術理論已得到了廣泛的應用。尤其是南宋時期，南方手工業發達，建築行業興旺，浙江一帶，手藝工匠各有“行老”（帶作師傅），“行老”每天在茶店受理業

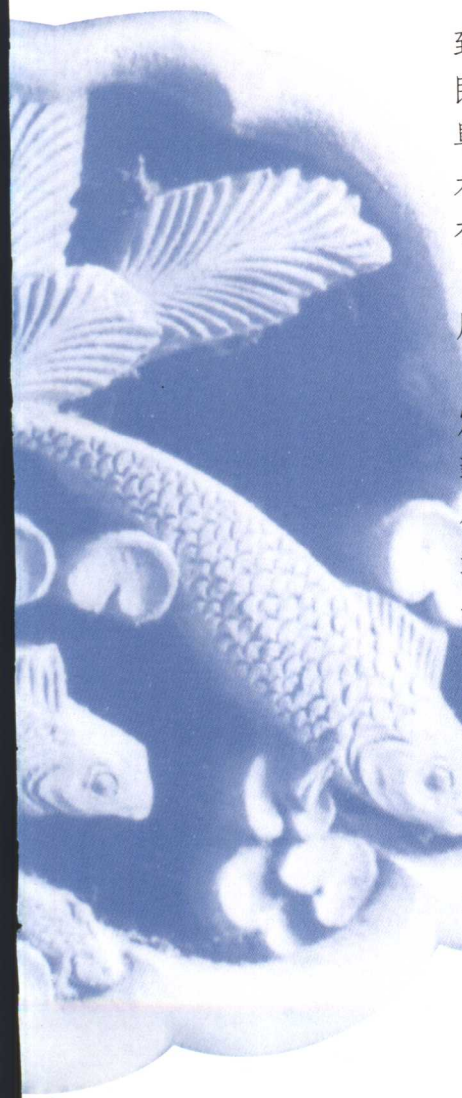


務，工匠們得前去會聚，業主需要起屋作木，只要到茶店洽談即可。各派工匠自成體系，各有自己的專長和絕活，這些工匠們的派系，即是江南一帶建築及木雕匠師諸幫派的遠祖。幫派和“行老”的出現，表明了手藝工匠在技術上的專業化，標志着手工業（包括建築和雕刻）的繁榮已達到相當的程度。南宋浙江建築業及雕刻技術的發展與下面幾個因素有關：1.紹興八年（1138）趙構正式建都臨安（今浙江杭州）後，南宋政權相對穩定，采取了一些鼓勵農耕有益于民生的政策。當時的疆土雖是南遷之前的三分之二，而總的財政收入與南遷前相同，江南經濟一度繁榮，促進了手工業的發展。2.《營造法式》在建築技術方面的指導作用。《營造法式》成書于1100年，首次刊行是崇寧二年（1103），到紹興十五年（1145）秦檜妻弟王喚重刊。《營造法式》如果能得到推廣，也當在趙構南遷之後。浙中地區現存明清民居建築的某些構架和雕刻猶存有“法式”的古風；“法式”中論述的一些刻技，在浙中地區亦見延用，宋式（法式）的紋樣雖經發展變化，但仍可明辨。3.趙構南遷臨安帶來的北方中原文化，給江南以較大的影響，起到了擴大雕刻匠師視野的作用。

南宋以後，浙中地區政治經濟幾經興衰，木雕技藝也隨之沉浮，到明清又得到了長足的發展。此時，建築木雕由官式殿閣轉而盛行于民居住宅，題材由狹隘而至廣泛，形式由程式而趨向自由，內容由簡單而變得豐富；花鳥、人物、動物、山水都在民居木雕中出現。建築木雕不僅成爲建築裝飾的一部分，有許多構件的雕刻，已發展成爲具有相對獨立性的雕塑作品，開創了建築木雕藝術的新天地。

明清時代浙中木雕技藝更有了長足的發展，這除了政治經濟的作用之外，尚有如下一些因素：

1. 官方對民間技藝的促進。民間技藝師徒相授、父子相承，有一定的生活基礎，作品能反映較爲深刻的民俗意識。但是民間匠師的技藝及創作力有相對的局限性，技藝停留于一般的經驗，創造也限于較小的範圍，缺乏更高層次的見識，作品往往缺少深刻的內涵，也較少對形象作出有力度的概括。中國歷史上官方曾對民間文學和音樂做過一些收集和整理的工作，但是派遣專人來采集和總結工匠技藝的例子實不多見；而徵集民間匠師爲皇家貴族服役獻技却是常事，客觀上使民間匠師有機會接觸到各方各派的能工巧匠，進而爲技藝上的切磋、交流，取長補短創造了機遇；在服役獻技的過程中，民間匠師又不斷經受官方制度的制約，這無形中對民間技藝的系統化和規範化也起到了促進作用。明清浙中地區從事建築及建築雕刻的匠師，多次參加中央及地方的一些重大工程，見多識廣，黯熟營造制度，操作遵循規



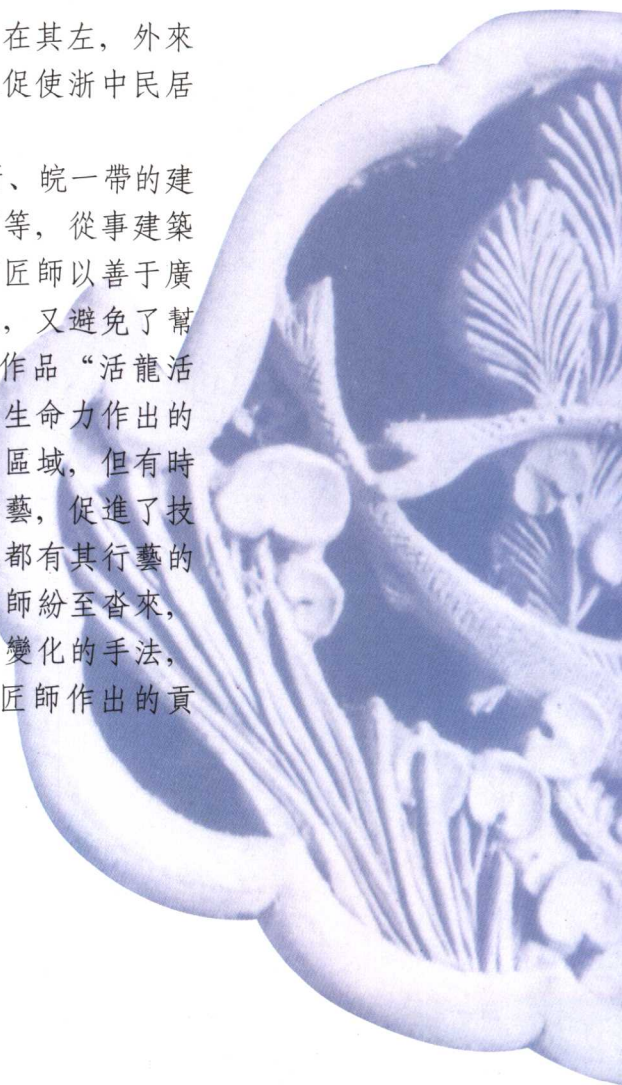
範；他們在浙中地區廣開門路，收授門徒，延續不斷，形成氣候，為浙中地區建築木雕的事業培養了大量既明瞭規範，又保持民間創作勃勃生氣的人才。這是明清時期浙中地區建築木雕創作繁榮的重要因素之一。

2. 南北文化和中外文化的交流。中國文化，素有南北異同之論。北方剛正大氣，思理謹密，南方輕清高遠，氣韻瀟灑，南北文化交流互補，是中國文化史上最值得注意的現象。

浙中地區“唐虞為禹貢揚州之域”，“秦平百越，建縣烏傷”，義烏即烏傷舊址，根據近代的考古發掘，西周時期這裏已很繁榮，兩晉南北朝時期的民族大遷移與唐代安史之亂時“多士奔吳為人海”，浙江地區都受到北方文化的重大影響。這一態勢至宋代趙構南遷，建都臨安，就以更直接的形態起到了更重大的作用。如孔子四十八代孫孔端友在高宗南渡後遷居浙中衢州，使齊魯儒學聖地之風蔚然浙中，這不僅促進了當地人們的教化和倫理觀念的成熟，同時也給民居的裝飾風格、木雕創作的思想境界帶來了深遠的影響。又如《營造法式》在浙中的推廣，使明清時期盛行的民居木雕有了較高的品味，以及博雅的格調。

浙中近海，古代重要的通商口岸——寧波、溫州即在其左，外來文化的作用較內地就更為直接而頻繁，這也是明清以來促使浙中民居木雕技藝發展的一個原因。

3. 匠師幫派的相互交流。明、清時期活動在蘇、浙、皖一帶的建築匠師幫派很多，如香山幫、寧紹幫、徽州幫、東陽幫等，從事建築雕刻的匠師也各附其體系。在當時木雕行業中，東陽幫匠師以善于廣收博取、不斷變革技藝見長，從而既發揚了本幫的特色，又避免了幫派常有的程式化的局限性。人們稱贊東陽師傅的雕刻作品“活龍活現”，那就是對東陽師傅不泥古、不拘舊法、作品富有生命力作出的樸素評價。明清時期各個幫派既有各自比較固定行藝的區域，但有時也要越區謀生，到經濟繁榮的地方去從工，這種流動行藝，促進了技藝上的交流。東陽幫雕花匠師行藝區域十分廣泛，南北都有其行藝的足跡，見多識廣。清中期，浙江地區經濟繁榮，外地匠師紛至沓來，促進了交流。我們可以從浙中民居木雕作品中見到許多變化的手法，各種題材的內容，不同風格的造型，這固然是東陽幫匠師作出的貢獻，同時也是幫派技藝交流的結果。



二、明清民居建築木雕的分期和特點

明清以來浙中地區經濟繁榮，官宦、商賈以及地主擁有較強的財力，當時營造制度對一些政治地位不高的官宦、商賈和地主作了一些限制，他們不能在建築開間、進深的規模上作發展，因而另闢天地，便在室內裝飾上化功夫，做文章，以滿足自己的需求，于是建築雕刻成爲熱點，流風所播，甚至連一般的百姓人家也競相仿效。經調查，浙中地區許多民居的建造，木雕開支往往達百分之五十以上，從而爲建築木雕的繁榮提供了雄厚的經濟基礎。“東陽幫”雕花和建築匠師的專業隊伍就在這樣的前提下壯大起來。雖然出于“肉食者”鄙薄的見識，一些宅第中裝飾過分繁瑣，“銅錢味”十足；但由于浙中地區崇教尚德，有良好的文化根基，許多居室內的裝飾，仍然體現出一種典雅大度。即使在“銅錢味”十足的宅第中，具體的木雕作品形象仍然是生動而有感染力的。

在明代的早期和中期，浙中地區的建築木雕尚限于寺院、殿閣等一些規模較大的建築之中；到明代中晚期後，即轉向民居住宅，逐漸形成一種潮流。這裏的木雕由簡單而至複雜，由裝飾而至寫實，由附着而至獨立，由花草而至人物。其風格特點可分四個時期：1.明末清初，2.清中期（康熙、乾隆年間），3.清中後期（嘉慶、道光、咸豐年間），4.清末（同治、光緒，下及民國初年）。

1. 明末清初。現存此期原構民居較少，其建築構架施雕比較簡潔，雕刻多見花草，品種亦不複雜，施雕構件講究與整體梁架的和諧。雕刻往往作爲梁架中的收頭，例如采用卷花紋樣的雀替、梁墊，這些雕飾猶如梁枋的繼續，顯得自然。外檐花板也多采用粗雕的形式，花樣有力度，表裏分明，卷曲自然（圖4 8 7）。人物雕刻尚未出現。

2. 清中期。此時國力强盛，浙中地區民生安寧，經濟繁榮。建築雕刻的風格超越了清早期簡潔的作風，趨于華麗，但不失穩健。建築中許多構件加強了裝飾性雕刻。“牛腿”（用于挑檐支撐樓廂的構件）由明末清初的撐拱嬗變爲圖案紋樣造型的構件，其上加刻綫腳花紋。在一些廳堂的明間檐下，“牛腿”還采用全形獅子的造型。梁架和梁架中的剗牽，斗拱、雀替、梁墊與部分檁條，造型和雕飾都很精細，許多構件的雕刻構圖緊湊，形象耐人尋味，有較高的藝術性。構件的雕刻加工十分嚴謹，施粗雕之後即作細刻，再行打磨，毫不疏誤。雕刻的圖案多采用龍鳳及寓意吉祥的圖案，最多見的是夔龍，形

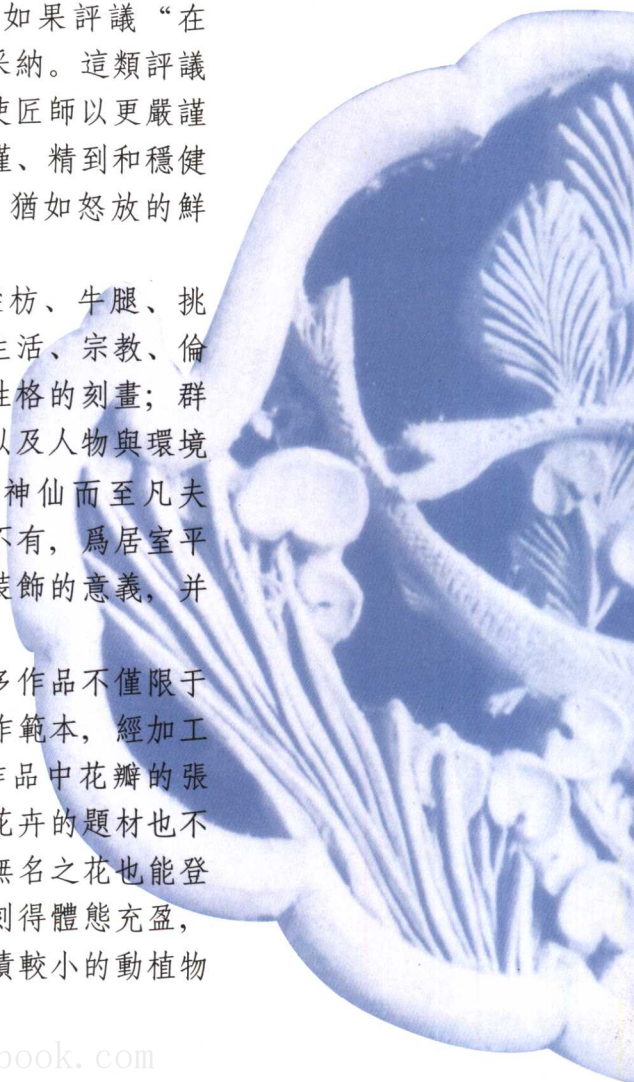


象很豐富，造型也有變化。花草動物的形象較為寫實，可以從雀替和梁墊中見得。人物形象多見于格扇的縑環板上，運用半混的雕刻，剔地較深，人物起突較高，底板上，有的還行陽紋綫刻的圖案（圖192）。

3. 清中後期。這是浙中民居木雕的全盛時期。嘉、道年間浙中經濟仍很繁榮，民居營造較乾隆時期更為興盛。建築木雕空前發展，致使許多從事工藝性木雕的匠師紛紛加入到建築木雕的行列中來，建築雕刻的專業隊伍大為擴展。木雕匠師還各有專長，分工漸細。有擅長于“牛腿”刻製的，有專營格扇雕刻製作的，有善刻花鳥的，有擅于人物的。在創作中，相互競爭，許多有作為的匠師打破門戶陋見，博采衆家之長，引進其他地區和幫派的圖樣及先進的刻技，甚至改革工具，以利技藝的發揮。這樣，清中後期的雕刻，內容豐富了，刻技發展了；許多匠師爲了博得稱譽，不惜時間和工本，力求作品精益求精，在乾隆年代原有的基礎上，掀起了建築木雕創作的高潮。從祠堂公共建築乃至一般的住宅，普遍興雕；風格多種，形式多樣，題材豐富，形成了百花齊放的局面。嘉、道年間又興起木雕作品的“評議”，木雕創作之時，允許人們參觀，可以評議，如果評議“在行”，匠師即參考以作改進，倘若評議不當，可以不採納。這類評議往往流傳方圓數十里的村鎮，有關匠師聲譽，從而促使匠師以更嚴謹的態度進行創作和施工。如果說乾隆年間的木雕是嚴謹、精到和穩健的，那麼嘉、道期間即是活潑、多樣、絢麗多姿的，猶如怒放的鮮花。

清中後期，人物形象作品大量出現，并分布于梁枋、牛腿、挑頭、梁墊之中。人物畫面的內容反映了當時的風俗、生活、宗教、倫理，以及人們的祈望。人物的塑造講究造型的優美、性格的刻畫；群體的人物畫面，還注重人物與人物之間的對應關連，以及人物與環境的聯繫。畫面主題分明，構圖完整。人物的形象由神仙而至凡夫俗子，由帝王將相而至農民村姑，其間男女老少無所不有，爲居室平添一派歡樂祥和的氣氛。人物形象在建築中不僅限于裝飾的意義，并由此而發展成爲一種具有獨立性的雕塑擺件。

其次是建築木雕中的動物、花卉寫實性增強，許多作品不僅限于裝飾性，還注重形象神采的表達。花卉多取真實花卉作範本，經加工變化，突出其精神，改變成適合木雕表現的式樣；作品中花瓣的張合，枝梗的穿搭，葉片的舒張，都表現得自然逼真。花卉的題材也不僅限于寓意求兆的品種，如牡丹、荷花之類，野花、無名之花也能登堂入室。動物雕刻講究立體效果，“牛腿”上的獅子刻得體態充盈，并考慮它們仰觀、多面觀的效果；一些附于構件上體積較小的動植物



則刻得玲瓏可愛（圖488）。

清中後期，浙中民居許多木雕作品中，雕刻獨立性的增強是一個明顯的特點。

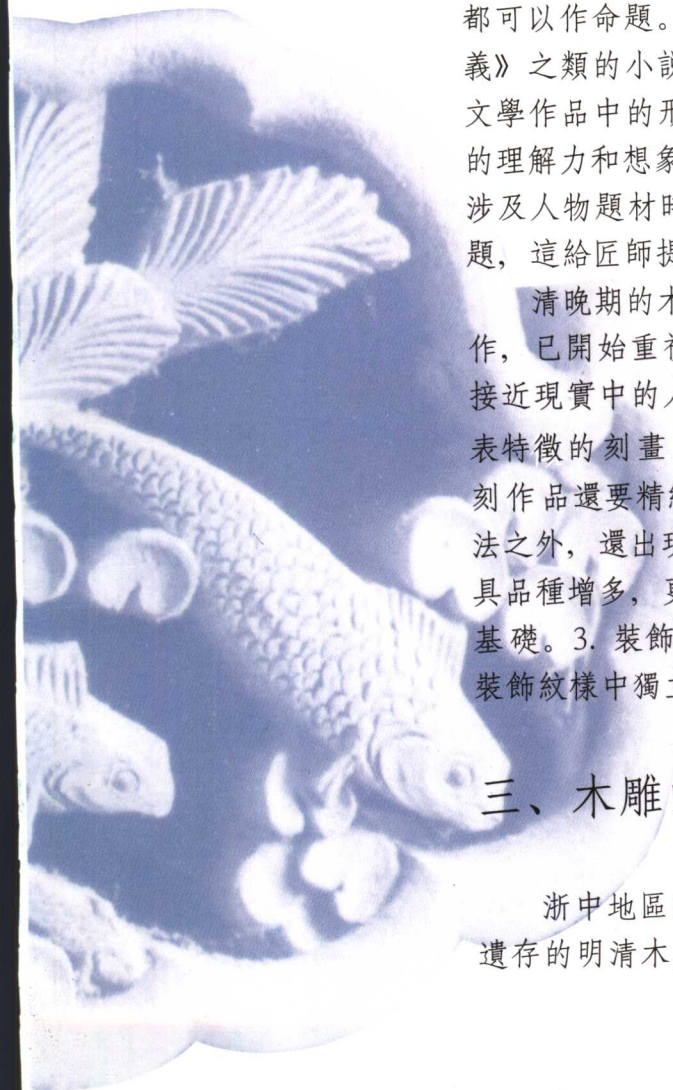
4. 清晚期。咸豐之後浙中地區農村經濟遭到破壞，木雕匠師外出行藝的人數增加，他們既把固有的傳統技藝向外地推廣，同時又不斷地接受外來經驗，並更多地借鑒繪畫和其他姊妹藝術，改進原有的木雕創作，從而使木雕形式和內容都發生了一定的變化，並出現了“畫工體”和“雕花體”兩種主要流派。畫工體善于從繪畫的表現手法中吸取營養；在雕刻作風方面，著意摹擬繪畫的筆意和氣韻，作品講究“詩情畫意”。畫工體的匠師對於傳統木雕的技藝有繼承的一面，又有創新的一面，創作了一些優秀的作品。雕花體以傳統刻技表現傳統題材的花樣見長，比較側重雕刻的傳統技巧，以及用刀的功力和形式。儘管雕花體有偏重傳統的一面，但由於潮流的原故，雕花體匠師的作品與清中期的木雕作品仍有一定差異。

清晚期的作品中，比較突出的一類是利用文學作品作為木雕創作的腳本，由匠師的遷想進行形象創作。《桃花源記》、《放鶴亭記》都可以作命題。也有選擇故事性強的作品如《封神演義》、《三國演義》之類的小說，以連環畫的形式，分刻於格扇、挑頭之中。用古典文學作品中的形象作為木雕創作的內容，要求匠師對文學作品有較深的理解力和想象力，在處理人物與景的關係上比繪畫表現更具難度。涉及人物題材時，匠師必須認真考慮如何形象地塑造人物性格這一問題，這給匠師提出了新的創作要求（圖395）。

清晚期的木雕作品有如下特點：1. 寫實功力增強。木雕人物的創作，已開始重視人體的比例，追求人物造型骨骼、肌肉的勻稱，希望接近現實中的人物形象。所表現的動物，造型真實，並注意羽毛等外表特徵的刻畫。花卉寫實而生動，更貼近自然，比道光年間的雕刻作品還要精細，因此費時甚多。2. 刻技多樣化。除了使用傳統的刻法之外，還出現了一些西洋的表現手法。晚清木雕工具經過改進，刀具品種增多，更適用製作形象複雜的作品，為刻技多樣化提供了基礎。3. 裝飾性的木雕作品趨於繁瑣。4. 人物、花鳥、動物進一步從裝飾紋樣中獨立出來。

三、木雕的技術和造型特點

浙中地區的木雕技術在宋代已很發達，到明清又有長足的發展。遺存的明清木雕，有混雕、剔地雕、漏雕、綫雕等數種形式。一件作

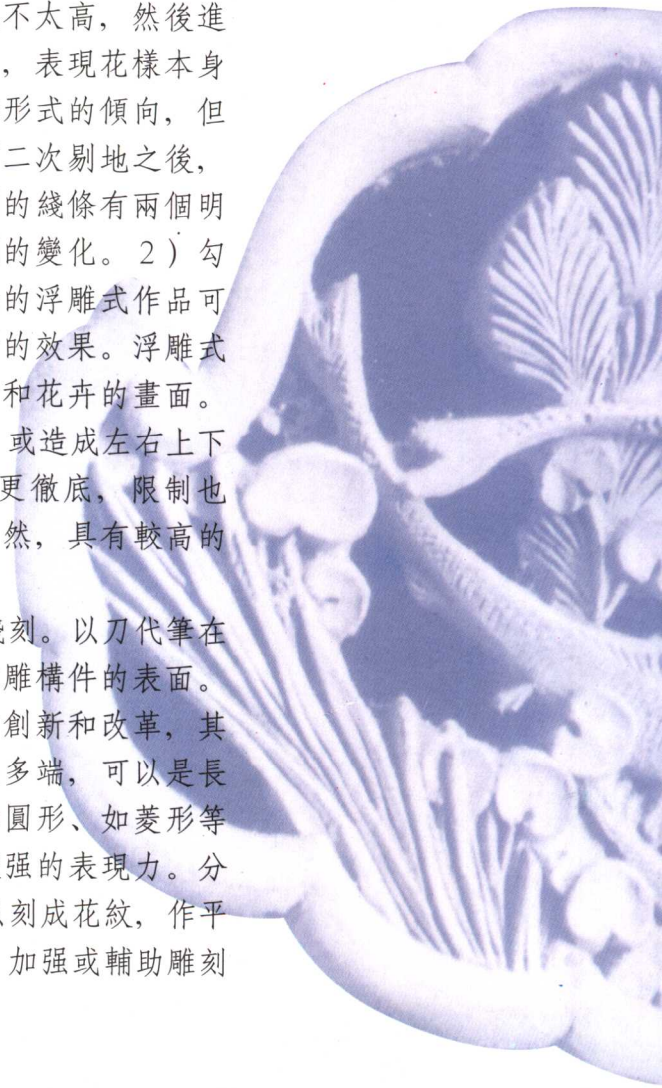


品中有時好幾種刻法同存，有時則單獨發揮某一刻技的長處。現將這些形式及技法分述如下：

1. 混雕。又稱混作，即着意對刻件作立體的塑造，方法是利用刀、鑿等工具打鑿、切削、修磨。混雕刻技在建築木雕的應用方面，有很悠久的歷史，早期用以製作建築構架中梁枋構件的形象，使它們有裝飾性；後來與一般工藝性的木雕相結合，相互之間的手法、技術就沒有多大的區分了。混雕作品猶如圓雕，可以作多面觀賞。浙中民居中的優秀混雕作品，大面打鑿很有概括力，細部切削很果斷，作品講究木味，講究刀法，有些地方還輔以綫刻，以增強其裝飾效果。混雕多見于“牛腿”以及挑頭前刊頭的製作（圖366）。

2. 剔地雕。這是傳統雕刻中最基本的技法。剔除花樣以外的木質，讓花樣圖形突起。清代浙中地區的剔地雕，常見的有三種形式：(1) 半混刻法，對構件花樣作較深的剔地，使花樣（人物）起突較高，再對起突花樣（人物）進行混雕式的刻制，把花板中部分人物、動物或花卉雕成半立體的形像。採用半混刻法的作品，可供人們作正面及上下左右的觀賞。常見于梁墊、額枋上（圖284）。(2) 浮雕式刻法。對花樣以外的部位剔地，但剔地不很深，花樣起突也不太高，然後進一步給花樣作深淺不同的剔地，造成花樣表面的凹凸，表現花樣本身的起伏。到晚清這種浮雕式的作品已有追求西洋浮雕形式的傾向，但并不多見。大多數浮雕式作品是在給主體花樣進行第二次剔地之後，加上綫刻，利用綫條來加強作品的感染力。這些綫刻的綫條有兩個明顯的作用：1) 利用綫條組成灰調子，造成作品色調的變化。2) 勾勒花樣的形像，表現花樣的輪廓和內部構造。帶綫條的浮雕式作品可以不受光綫投射方向的影響，在明視距離內產生良好的效果。浮雕式的作品多見于格扇繡環板、裙板之中，用以表現人物和花卉的畫面。（圖238）(3) 剔地鏤雕。剔地發展到極端，刻穿花板，或造成左右上下的穿透，甚至可把刻件鏤空。剔地鏤雕比半混刻法更徹底，限制也小，所以一些花卉作品中枝梗穿插流暢，花瓣翻卷自然，具有較高的技巧性（圖245）。

3. 綫雕。即“就地隨刀雕壓出花紋者”，又稱綫刻。以刀代筆在刻件上雕刻，這是一種歷史悠久的刻技。用來裝飾木雕構件的表面。浙中民居木雕的綫刻技法不僅繼承了傳統，而且具有創新和改革，其刀法猶如用筆作畫那樣自在。一刀即一筆，形態變化多端，可以是長短、曲直的綫條勾勒；也可以作點，其狀如三角、如圓形、如菱形等等。木雕中綫刻的刀法形式多樣，但這些刀法都有較強的表現力。分析現存的木雕，其中綫刻的刀法有四種用途：(1) 用以刻成花紋，作平面裝飾之用。(2) 借鑒繪畫中的綫描，作形象的勾勒，加強或輔助雕刻



件的造型。(3)刻製雕刻件表面的紋理，表現景物的質感。(4)輔助混雕及剔地雕，增強形象的形體感和裝飾效果（圖99、154）。

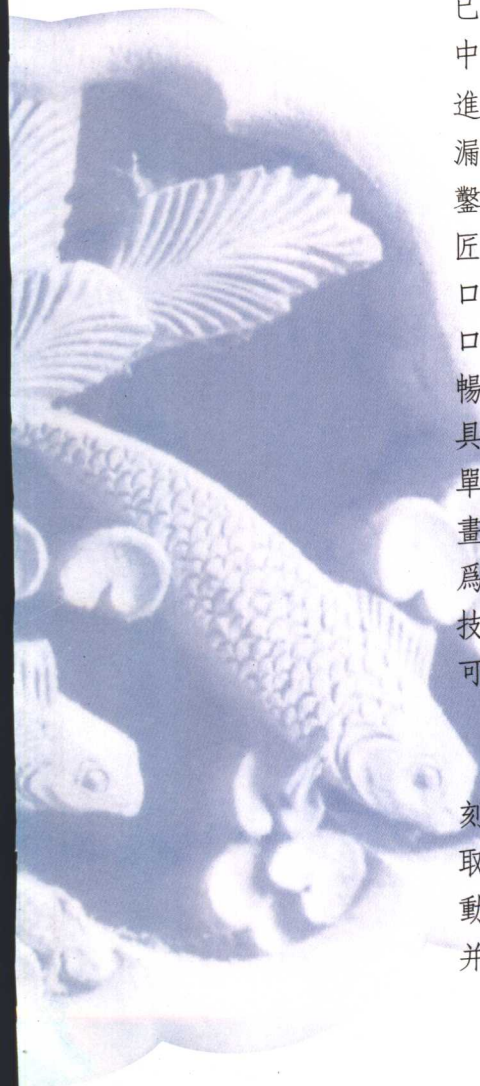
4. 漏雕。利用刀、鑿或鏤具，穿通花板，再作剔地或作綫刻，雕刻成正反兩面均可觀賞的作品（構件）。常見于花罩、挂落以及格扇之上的橫披窗中（圖48）。

5. 貼雕。利用鏤具鏤出圖案或物象的內外輪廓。經雕刻加工後，再行拼貼成完整的圖案或獨立的畫面。利用貼雕的技術便于製作連續紋樣和軸對稱的刻件。使一些難以作剔地來完成的雕刻作品，能通過分件拼貼而製作。貼雕是雕刻技術中的一種創新。在浙中地區的應用約在清中後期（圖468）。

發揮木雕技術與雕作的材料、使用的刀具有着密切的關係。浙中民居用于雕作的木材，大多經過嚴格的選擇，要求木質纖維橫向結構緊密，打鑿不易發生順紋開裂，木質細膩，利于運刀，刻作成作品後也不易變形；位于承力部位的雕刻構件還要求木材有一定的韌性和強度。浙中民居中遺存的木雕作品最多見的是用樟木刻製的，除此以外還有椴木、銀杏之類。明末清初用于木雕的刀具比較簡單，僅數件而已，式樣不過是單刀、圓口刀和平口刀之類。到清中期，木雕在建築中盛行，爲了提高表現力，適應多種雕刻技法的需要，刀具有了改進，式樣也增多了，平口鑿和圓口鑿即有十餘種，同時還增添了利于漏雕的鏤具和便于綫刻的三角刀之類。各種刀具用途如下：平口刀鑿，用于打坯、以及剔地和鏟平花板，從作品中可以清晰地看到當時匠師利用平口鑿果斷打鑿的刀法，他們從大處着眼，很有概括力。圓口刀鑿，多見用于弧形底面的剔地，雕刻下凹的花瓣等，圓口刀鑿刃口爲圓弧形，不須輔以側刀，即能出屑，作品中“以圓代方”刀法流暢。單刀，是一種斜口的刃具，重點用于刻，是木雕之中最基本的工具。掌握單刀的運用，發揮單刀的“刻功”，是木雕匠師的基本功。單刀除了用作剔地，刻綫之外，還用來削、扞，塑造具體的形象，刻畫作品的細部。三角刀，這是在清中後期才作廣泛使用的刀具，刀口爲“V”形，與現代木刻刀中的三角刀完全一致。三角刀的運用是木雕技術中的創新，用作綫刻，特別方便，刀法可以模擬繪畫的用筆，還可以刻製紋理，表現景物的質感。

明清浙中民居建築木雕的創作和刻製，一般有如下幾個程序：

1. 整體規劃。即決定雕刻在建築中的布局、部位和數量，以及雕刻的尺寸，各部件採用的花樣。一般由雕刻師傅和大木師傅籌劃，或取例行格式。清中期之後，有些木雕的尺寸可以由雕刻匠師酌情改動，在數量上也可有所增減。整體規劃主要是使雕刻和建築相結合，并取得協調；決定雕刻在建築中的布局以及施雕構件在整體構架中的



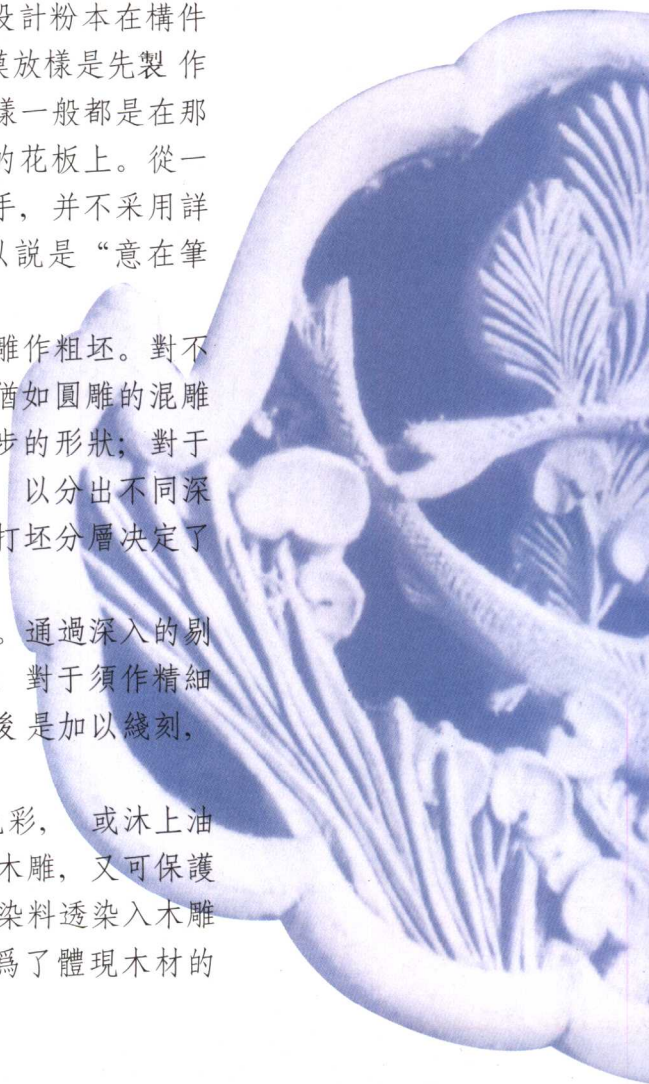
比例、裝飾的側重和氣氛；決定雕刻作品在建築構圖中的構圖量值。明清以來對民居中雕刻作整體規劃雖無明確的職責，但是從建築中雕刻的狀況來看，體現了很好的整體規劃的思想，東陽白坦“務本堂”即是一例，這裏木雕尺度與建築配合得宜、廊檐與內室雕刻各有側重，雕刻形式與建築十分協調，雕刻內容各有分類，規劃十分巧妙且很嚴謹，諸如此類，不勝枚舉。

2. 雕刻設計和放樣。木雕的“花樣”早期都按“粉本”，各派匠師各有傳統。清中期以後匠師即不以傳統的粉本為滿足，對傳統的粉本多加改變，進行再創作和再設計，使雕飾更合理，形象更生動。有的匠師迎合觀賞者的要求和風俗的演進，推陳出新；有的匠師兼容并蓄，集諸種粉本、采諸家雕刻實樣之長，加以綜合性的設計，義烏黃山“八面廳”是一例；有的匠師甚至完全脫離傳統的粉本，以自身較高的藝術修養作出全新的創造，例如義烏水利局宿舍中的木雕。清中期以後，傳統粉本僅是起到木雕的“格式”效用，具體的雕刻，取決于匠師的設計創作，具有較大的自由性。放樣是根據匠師的設計複製到構件上，也就是為雕刻打樣子。放樣有兩種方式，一種是直接放樣，一種是靠模放樣。直接放樣是雕刻匠師直接參照設計粉本在構件和木坯上用綫描畫，同時作些小範圍的調整工作。靠模放樣是先製作成一樣板，靠在構件上，複描樣板上的花樣。靠模放樣一般都是在那些要求花樣相同的構件上實施的，或者用于對稱刻件的花板上。從一些遺存的木雕作品中可以發現，當時一些匠師中的高手，并不采用詳細的放樣而是在構件上定以分位，直接刻鑿，真可以說是“意在筆先”，而且“胸有成竹”的了，嫻熟的技巧令人傾倒。

3. 打坯分層。刻鑿大體，分出不同深度的層次，雕作粗坯。對不同雕刻形式的作品，打坯分層有着不同的側重，對於猶如圓雕的混雕刻件，着力于大體形態的雕鑿，塑造整體的動勢和初步的形狀；對於猶如浮雕的剔地雕，即重點放在剔除花樣以外的木質，以分出不同深度的層次。漏雕則着重鏤鏤，體現花樣的基本圖形。打坯分層決定了作品的深淺層次和初步的構圖形式。

4. 深入刻畫。即是在粗坯的基礎上作具體的刻畫。通過深入的剔地修扞，以及逐層的雕飾使形象一一分明，并趨完善；對於須作精細刻畫的人物、花卉等形象，還要打磨，進行修光，最後是加以綫刻，施作有力的刀法，賦形象以神采，增進木雕的美感。

5. 染色和沐漆。在完成的木雕作品上染上一些色彩，或沐上油漆；有些還要描金，增添裝飾的效果。沐漆既可美化木雕，又可保護木雕，起到防止腐蝕的作用。染色是用一種水溶性的染料透染入木雕作品中，嘉慶、道光時期這樣的作品較為多見。也有為了體現木材的



本色，不用油漆覆蓋，在木雕作品上單上一層透明的油料，這種本色的雕刻作品顯得樸實無華，效果也很好。

浙中民居的建築木雕可分為輔助性的和獨立性的兩種類別。輔助性的木雕主要是起裝飾作用，或作梁架的裝飾，或附于獨立性的木雕起襯托裝潢作用。例如繚環板四周的邊框、斗拱，天花之上的花草圖案即屬此類。另一類是獨立觀賞性的木雕，這些雕刻構圖完整，具有一定的獨立性，形象顯明，表達某一主題思想，反映了百姓人家的祈求和願望，具有形象的感染力。獨立觀賞性的木雕常見于民居中的“牛腿”、梁枋、繚環板、格心、天花之中，在浙中民居的雕刻的總量上，佔有相當大的比重，是最有吸引力的一個部分。這些獨立性的木雕造型具有如下一些特點：

1. 意象性造型和手法意象化。西洋的雕刻着重寫實，也就是講究對真實景物的模擬，作品強調比例、解剖，以及由此而產生的形體變化；以求得景物在光綫作用下呈現真實的美感。我國傳統雕刻却不同，是根據對景物的主觀理解，適從于物質和精神功能的需要，以某種特定的思維方式，進行意象創造，並形成了傳統的意象性造型體系。浙中民居中的一些獨立性的木雕作品體現了這一特點，不論是花鳥、人物，還是動物、風景，仔細觀察，其形象並不“真實”，並不像西洋雕刻那樣嚴格地講究比例結構，講究光綫給予的作用。但是人們仍然能感覺到形象的存在，喚起人們對“真實”和“美”的共鳴；而且這些木雕作品哪怕是在光綫暗淡的條件下，也不至于失去形象的效果。我們可以從浙中民居這些獨立性的木雕作品上，感覺到意象造型的根深蒂固，感覺到“意象造型”的魅力。建築木雕既要受到構架功能的限制，又要發揮其精神功能的作用，還要與整體裝飾效果相協調，這些矛盾、這些複雜的問題，通過木雕意象化的造型取得了較好的統一。以圖320為例，這是一個民居建築中的斜撐構件，用以支撐挑出的檐口，構件的功能要求組合在一起的獅子及卷草限于一個三角形內，如果不是意象性的創造，就很難作出兩者之間的適從。在民居中獅子已失去了威嚴，變得活潑可愛，“獅”取“事”諧音，表達百姓人家以求事如意的願望，獅子與瓶子結合，就是“事事平安”；如果有綬帶，即所謂“好事不斷”了。如果對一些獨立性的木雕作品作進一步研究，就不難發現這些形象不僅是一種觀念上的創造，而且在造型手法上也意象化了，即運用意象化的手法來再現真實。圖320中，木雕獅子用波紋作毛發，卷紋作披髮，用“圓”、“直綫”作口、鼻、眼等等，都是一種意象化的造型手法，與現實生活中的真實形象缺少一致性，然而與裝飾的手法却有着更多的聯繫，于是獨立性的木雕與建築的裝飾及裝飾後的構架顯得統一和諧了。



2. 造型上繪畫與繪畫手法的滲透。這也是木雕造型手法意象化造型特徵的一個方面，表現有二。其一是從傳統印刷刻版中吸取營養。許多雕刻的匠師也都是印刷刻版的好手，他們的木雕大至構圖布局，小至刀法用綫，都從版畫中得到借鑒。其二是取法繪畫中的綫描，匠師放樣都是使用綫描起稿，繪畫的造型觀念很自然地影響到木雕的造型。具體體現在如下三個方面：

(1) 構圖方面：注意立面的觀賞效果，許多作品從立面觀賞幾乎無瑕可擊，而側面形象則顯得扁平，布局講究虛實黑白，景物布置着意它們之間的疏密簡繁，儘管製作之中分層打坯，但仍以平面的觀賞效果來加以處理。(2) 形象塑造方面：注重輪廓綫和綫條的造型作用。整體的造型考慮繪畫輪廓綫的作用，一些主要視向的邊緣綫講究它們的曲直變化，以及平面投影的效果。圖417是用特殊光綫照射拍攝的一張照片，從人物的投影上可以清楚地看到木雕輪廓綫的繪畫意義。許多作品還直接用綫條作勾勒；有些木雕形象雖未用綫條描繪，但形象的起凸和下凹，仍是綫條深淺、曲直的引申。一些可供人們作多面觀賞的圓雕，也更多地體現了一種繪畫式的環繞。至于浮雕式的雕刻，綫條的造型手法用得就更直接了。所以浙中民居的建築木雕中的許多作品，可以適應室內，廊下的光綫，適應不同投射角度以及集中、散射的光照，即使是在照度較低的狀況下，也能得到良好的觀賞效果。

(3) 許多作品的形象借鑒于傳統繪畫，注重形象精神和氣質，追求繪畫的文雅、古拙、超脫和適逸的造型效果。

3. 民間藝術造型意識的體現。匠師是木雕創作的專業作者，其創作直接來源于民間，因此這些木雕作品帶有濃郁親切的鄉土氣息；在傳統造型體系中，更具特性和個性。這些民間的造型意識，有別于正統的意識，也不很嚴格地去遵守官方的儀規和格局。匠師怎樣想，怎樣理解，就怎樣雕刻；作品表現景物的三度空間，同時也表達四維時空，因此構圖也就顯得充實而飽滿。浙中民居木雕，還大膽地借鑒其他民間文藝形式中的形象，開闢木雕造型的新天地。其中最突出的就是從地方戲劇中尋找形象作楷模，使木雕的造型更添民間的色彩。人物的形象采取戲劇形象，姿勢采用亮相式、頭像采用臉譜式，這樣就可以更典型地表現人物的性格和氣質，能引起人們更為廣泛的聯想，這些借鑒，是非民間造型意識的作品所難以辦到的。民間匠師還根據民衆的欣賞習慣，從木刻、年畫和民間工藝品中吸取營養，使木雕作品布局以無蘊有，計白當黑，對環境予以高度概括，形象加以充分“淨化”，體現了浙中地區民居木雕特有的形象之美。

4. 外來造型形式的滲入。浙中地區西鄰徽州景德鎮，東接溫州等沿海城市，明清以來這裏是內地與沿海文化交匯之處，外來形式的雕

