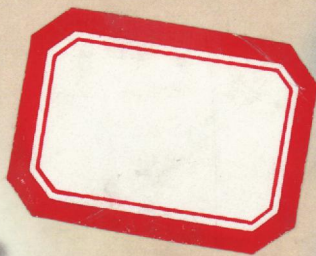


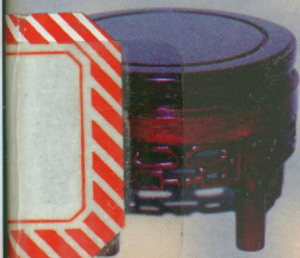
陆志荣 著



红木小件



上海书店出版社



红木小件

48.226
LZR

陆志荣 著



江苏工业学院图书馆
藏书章

48.226
LZR

ABX91/57

上海书店出版社

红 木 小 件

编 著 ☐ 陆志荣

责任编辑 ☐ 陆坚心

技术编辑 ☐ 吴 放

封面设计 ☐ 柯国富

出 版 ☐ 上海书店出版社
(上海福州路424号)

印 刷 ☐ 上海财经大学印刷厂

发 行 ☐ 新华书店上海发行所

开 本 ☐ 889×1194 毫米 1/16

字 数 ☐ 160 千字

图 版 ☐ 256 幅

印 张 ☐ 13.75 印张

版 次 ☐ 2000 年 1 月第一版第一次印刷

印 数 ☐ 0001-3000

书 号 ☐ ISBN 7-80622-559-5/K·79

定 价 ☐ 90.00 元

目 录

第一章	概述	1
	第一节 小件的起源	1
	第二节 小件的历史地位	5
	第三节 行业结构	6
	第四节 行帮、行会对小件行业的影响	7
	第五节 小件的创作意识	8
第二章	红木小件制作的工具及技艺	10
	第一节 工具	10
	第二节 小件制作技艺综述	12
	第三节 摆件的制作	16
	第四节 座子的制作	21
	第五节 多宝格、博古架的制作	25
	第六节 几、盒、匣的制作	28
	第七节 动物作品的制作	33
第三章	红木小件的用材及装饰	36
	第一节 小件用材	36
	第二节 材料的识别与处理	41
	第三节 小件的镶嵌	43
第四章	红木小件的漆艺	46
	第一节 漆料的来源和制作方法	46
	第二节 髹饰工具	50
	第三节 “小件重磨工”	51
	第四节 漆饰简析	53
第五章	各地小件特色谈	55
	第一节 标新立异的福建小件	55
	第二节 睿智奇巧的广东小件	57
	第三节 雕灵镶巧的浙江小件	59
	第四节 熔古铸今的江苏小件	61

第五节	兼容并蓄的上海小件	65
第六节	红木小件中的佛像	67
第六章	红木小件陈设	70
第一节	摆设与环境	70
第二节	摆设的艺术韵律	71
第三节	传统陈设的意境	73
第七章	红木小件的鉴定	75
第一节	断代略谈	75
第二节	用材鉴别	77
第三节	品相鉴别	78
第四节	收藏与价值	80
第八章	红木小件欣赏	82
第一节	仿青铜器类	82
第二节	人物类	86
第三节	架几类	93
第四节	座子	101
第五节	盒匣类	107
第六节	动物类	114
第七节	文具类及其他	117
名词简释		123
后记		128
图版		129

第一章 概 述

红木小件作为木器工艺品的重要组成部分,品种繁多,造型各异,它集工艺和美术于一体,在祖国传统工艺美术的群体中占有不可替代的地位,令世界各国的能工巧匠们难望其项背。《考工记》中称:“知者创物,巧者述之守之,世谓之工,百工之事,皆圣人之作也,烁金以为刃,凝土以为器……”可知工艺之事,确非常人之事。在漫长的岁月里,在红木小件工艺的发展史上,产生过无数能工巧匠,制作了无数精美的工艺品。这些工艺品不仅为历代帝王、权贵及文人雅士们收藏和赏玩,有些还被诠释美化,成为具备宗教、道德、文化和财富等内涵的器物。但不可否认,在中国长达数千年的封建社会里,人们迷恋经史之学,视传统工艺为雕虫之技,恶工好逸,以精为粗,对其技艺绝少著录,致使红木小件这一最具民族特色和最能表现先民智慧的工艺技艺濒临失传的境地。

小件技艺深奥无比,制作出形、神、韵完备的器物需有广博的知识和坚实的手工技艺。小件器物方非一式,圆各有异,线面曲折,凿柄无悔,它的制作毕竟是一门难以掌握的特殊手工艺。由于地区工艺传统的局限,又由于家族或师徒传承方式,学艺者非十年八年难成气候。众多艺人,耄耋之年亦不敢说技艺精绝。那些传世小件作品,鬼斧神工,精美无比,实是艺人们多年精神所致。所以青石供养、果蔬花木、一虫一鸟,有比真山真水、真果真花、真虫真鸟,更为可爱,更为动人。实在说,只有成熟的文化、美术才能超越自然形象。只有天人合一、心物合一的高超技艺,才能有“如切如磋、如琢如磨”的精美绝伦的艺术品。

第一节 小件的起源

小件工艺成为独立的门类亦有其渊源。早期木作工艺都汇于建筑业中,其中有大木作和小木作之分。大木作专理房屋的斗拱檐梁、门窗隔扇等建筑中的木构架工艺。大木作根据建筑的规模和制作的复杂程度分为大式和小式两类。小木作专治床榻桌椅、屏风柜架等室内陈设家具。从宋朝开始,姬煦涵育,文风大盛,朝臣上下,竟为艺事。小木作亦分化出专做家具的木匠和专事精雕细刻及摆设文玩的木匠。做家具的俗称“做大件的”,而后者则称谓“做小件的”。而小件工匠在制文玩时,又以紫檀、乌木、鸡翅木、花梨木等红木为主要材料,故有“红木小件”之称。

中国的木器文化在上古时代已然产生。1977年在浙江余姚河姆渡村,曾发掘出大量木器。其中第三文化层出土的木器距今已七千年左右,但都是些实用性木器,形成欣赏性的小件木器一般认为在宋朝以后。

由于中华民族注重实用,古代先民的审美观和艺术思想遂多寄托于实用器物中。随着经济、生活环境的变化及造物活动中对美的深化理解,出现了艺术化之日用器物,其一部分便

提升为“礼器”。《礼运篇》云：“夫礼之初，始诸饮食。”早期的礼器无不与饮食有关。夏、商、周三代，乃中国文化的礼器时代。礼器虽源于尊古崇德之心，其本质亦是满足审美心理。自然是人们生活的基础，两汉文化似又重返古朴。盛唐虽在艺术上已有突破，画艺达于极致，书法占尽美誉，但工艺方面却仍照前绪。

中国封建社会的工艺品特征的变化，一向与帝王的喜好及奖励有关。宋代君臣竞艺，书画虽承唐绪，但尤钟新意，特别是文人雅士的画寄情自然，以遣兴为主，以求内心感受的发泄，无论山水、竹石均不重形似。宋瓷以南青北白发展达登峰之境。而以往大气魄之工艺品，颇有衰退迹象。宋代的文房珍玩、木雕竹刻多追求器形小巧，做工精致。欣赏性木器小件因之大兴，遣兴怡情之器简约到可以放置几案之上，亦有可把玩于手掌之中，“纳须弥于芥子”的作品。由于宫廷受民间风气所趋，工艺作品多偏向于个人率性之作，亦出现许多名家高手，著名的工艺匠师有卫中正、马希先及詹成等。其中最影响的为詹成，其精于家具和小件的制作并工雕刻。现“苏式”家具中有“詹式”，据传便是詹成开创所遗。其对“苏式”家具风格的形成及小件技艺的推广，起到一定的促进作用。

宋代的科学技术已比较进步，海船已能利用指南针导航。据朱彧《萍洲可谈》记载：“舟师识地理，夜则观星，昼则观日，阴晦观指南针。”航海事业的发展，东南亚硬木的进口，亦为小件发展打下了基础。南宋经济重心的南移，则促成江南手工艺的发展。

元代手工艺更臻完善。元世祖时宣布了“其往来互市，各从所欲”的政策，此政策对民间贸易产生了很大影响。马可·波罗在他的那本著作中说，他离开福州后，到达我国贸易商港刺桐港（即泉州港），看到停泊在那里的印度及阿拉伯国家的货船达一百多艘，可见当时交通及贸易之盛况。当时江南私家手工艺作坊已呈相当规模，红木小件技艺已有长足进步，特别在苏州地区更有众多艺人潜心红木小件制作，以求市利。

明代人文荟萃，不但技艺高超的工匠被人重视，文人学士亦积极参与实践。红木小件的风格形成实用与赏玩相结合的特点，私家搜集文玩者日众，蔚成风气。从明朝文人的笔记小说中可知，小件大多出于苏州及周围地区，故有“苏州样”之说。明朝宫廷中设有专门制作宫廷陈设及器用的御前作坊，有时则由工部制定图样发交地方工匠制作。从《明史》、《明史稿》、《大明会典》等记载明代朝廷规制的书籍中可得知，官办木器作坊有“内官监”、“司礼监”，工部置“营缮所”，以诸匠中精艺者为之。另还有“神木厂”，专贮各项木材。“御用监”职掌造办御前所用围屏、摆设、床榻等木器及紫檀、象牙、乌木、螺甸等玩器。

明代的苏州及周围地区不但有很多专事小件制作的作坊，亦出现了集多种绝技于一身的名家高手。如“严澂”（道澈），常熟人，擅制家具小件，尤精于案几的制作。他设计的“蝶几”，由十三只大小不同的三角形、多边形小几所组成，有似现在的七巧台，可以随意组合成一百多种形式。因为它的形状像蝶翅，故名为“蝶几”。他还根据自己的制作技艺，总结为《蝶几谱说》一书。还有鲍天成，苏州人，精于“苏式”小件的设计和制作。他与苏州邬四、袁友竹等同为“苏式”家具制作的杰出人物。《吴县志》说他们“制作小木器，制度自与庸工不同”。同时代的高深甫则称其为“明朝一代妙技”。特别是鲍天成精于各种小件的造型设计，突出了“苏式”的地域特色。巢鸣盛，字端明，浙江嘉兴人，生活于崇祯年间，明亡以后，很

少居住城市。他与吴中徐俟斋、宣城沈寿并称为海内三遗民。他以制葫芦器而著称于世，著名的“携李匏尊”就是由他创制的，其制作笔筒亦精妙奇巧。明代吕留良有《赠巢端明》一诗云：“廿年冰压岩花老，九日寒催野菊香。天下几家忘客主，此身今日系存亡，荒台偶语桐乌发，小院更深烛跋长。手自断壶成饮器，携来到满话南阳。”

红木小件的制作对材料的依赖性较大，社会的需求对其也有很大影响。从宋代到明代，红木小件的发展经历过几起几落。明太祖朱元璋为了杜绝倭寇之患，以利新政权的巩固，而实行了海禁，《明太祖实录》：“申禁人民，无得擅出海与外国互市。”这一政策直接影响了小件制作所需材料的进口。至永乐、宣德时期，海禁才放开。南宋偏安江南，得鱼米之乡的经济优势和北方大批手工业工匠南迁，到明朝更以南方为手工业中心，遂形成了手工业南胜于北的格局。这也使得苏州地区在宋、元、明历朝数百年中，始终成为红木小件制作的主要产地。

清代前期曾出现“康乾盛世”，特别是乾隆皇帝嗜好风雅，纵情文墨，万机之暇，寓志艺林，除了爱好收藏各类奇巧的珍玩，他还大力鼓励工艺小件的制作，使木器制作盛极一时。当时名手辈出，争奇斗妍，各逞其能。在质材选用方面，有细润的黄杨木、奇崛的梓木根、具有香味的伽楠香木和檀香木、黝黑沉古的紫檀及乌木和各种红木。在造型和内容上则趋于追求自然意趣，寓意喜庆、吉祥之意。题材多以传统花卉、禽鸟、竹石为主，讲究个人率性之作，呈现自得自在之精神，达到了“绝无烟火杜兰香，昆吾锋尽终难似”的意境。

清代亦如明制，在宫中设有专做工艺活计的“造办处”。据清代《钦定总管内务府现行则例·造办处卷》记载：“初，在养心殿造办活计。康熙三十年七月，奉旨移出，在慈宁宫茶膳房做造办处。”清宫造办处是清代皇宫内管理手工作坊的机构，设玉作、舆图房、玻璃厂、炮枪处、珐琅作、画院、漆作、木作、雕漆作、广木作等三十余作。乾隆二十三年，又实行作厂归并，至光绪年间宫内工种多达六十一种，俗称“造办处六十一行”。

清置都北京，四方奇货汇集于此。而各地美材巧工又为皇家所用，形成清代颇具特色的宫廷工艺。皇帝追求，群臣投其所好，竟以珍玩贡献。清宫中当时集中了数以万计的各种工艺品，这在清《贡档》及《宫中·进单》中有明确记载，藉此可了解清代工艺的状况。从现存的宫中器物的座子上，可知红木小件工艺之精令人惊叹，虽然宫中器物有着浓厚的皇家色彩，有些座子显得拘谨工整，但工匠巧制成器，形式各异，有些精美之作甚至有反客为主之嫌。特别是置小巧文玩器物的盒、匣，后人称之为“多宝格”的。这种多宝格以紫檀等红木为料，巧设暗屉，格格异形，转钮精奇各异，这不但增加了赏玩的乐趣，亦体现了红木小件工匠的高度设计水准和制作技艺。

苏州地处太湖之滨，从明到清始终是江南经济重镇，人杰地灵，文人墨客汇聚，当地红木小件制作工艺达到其黄金时代。很多文人不但参与设计，亦亲自动手制作小件。这使红木小件的文化内涵更加丰富，艺术表现力亦得到很大提高，清代红木小件在苏州地区已达精妙之境。清代钱泳在其所著《履园丛话》中提到“雕工随处有之……苏州最盛亦最巧”。当时红木小件在质量、门类、品种等方面都超过了前代。万历之后，苏州城内工艺品作坊数目已相当可观，东北半城户户纺织，西城附郭一带则是铜器、骨器、玉器、乐器制造的集中地。工

场作坊除民营之外，还有由官营苏州织造掌管的织造局。至清代，织造局的规模进一步扩充，分为南北二局。红木小件行业已有专门的行会。据《吴县志》记：嘉庆（具体年份不详），在憩桥巷，建小木匠工同业行会。又记：嘉庆十五年成立小木作公所。又记：道光元年，兴建巧木公所，系红木、巧木业合组而成。

清代康乾两朝皇帝多次南巡，地方官吏竞相取宠，如康熙时曹雪芹的祖父曹寅是江宁织造，舅祖李煦是苏州织造，为了“接驾”，在苏州建造行宫，修筑园林，布置陈设，奉献礼品。为了迎合皇帝的爱好，行宫尽设古玩。《履园丛话》记：“行宫俱列陈设，所雕象牙、紫檀、花梨屏座，并铜、磁、玉器架垫，有龙凤、水云、汉纹、雷纹、洋花、洋莲之奇，每件有费千百工者。”这也在客观上刺激了苏州手工艺向更高的水平发展。清代初期可谓苏州地区手工艺发展的全盛期。

鸦片战争以后，苏州手工艺受到了很大影响，红木小件行业也逐渐式微。工匠外流，行业不景气，再加上清末社会动乱，使苏州持续了数百年之久的手工艺优势完全丧失，遗留的小件木作只是做些刺绣架、书画盒、印章盒等。红木小件制作地位逐渐被上海所取代。

上海在清末已成为包容大度之“海”，来自各地的商贾工匠络绎不绝，特别是当时的老城厢聚集了四方来客，在那里你可以听到北起齐鲁、南迄闽粤的各种语言。这五方杂处之地，不但是上海诸多人文历史的起源地，亦是上海红木小件业的根之所在。今天的人们已无法想象老城厢那残存的旧屋陋房，曾是江南红木制作业的精华所在地，汇集过江南众多名工巧匠。只有至今在老城厢的深街小巷中还可看到的各种红木行业店铺或可证明这一点。

上海当时的红木行业主要分布在老城区的新北门、平安街、紫澜街、东街等处。平安街的红木作坊主要以小件为主，紫澜街、东街则以大件为主。当时的作坊大店店堂也不过十五六个平方米，小店则只有几个平方米，一般都是前店后作坊形式。当时著名的红木业作坊有蒋永兴、刘顺兴、张永涛、赵国涛、李国涛、森元昌、王泰兴等。各红木作坊一般都有其侧重面，如蒋永兴为中西式兼制，而森元昌则以西洋大件为主，王泰兴却以小件见长。

上海红木小件文化是一种有充沛活力的文化，一种善于纳新存异、灵活多变的文化。制作时式样、材种可以按客人要求施行。当时上海的广东路上有很多古玩店，出口古玩配套所需的座子、盒匣、架子及其他各种红木小件器物，均为这些作坊中工匠们所擅长。很多外国客人亦闻名求制，特别是上海开埠之后，十六铺码头舢舨相接，帆樯比栳，很多红木小件器物售与中外水手。日本人也有来订制各种红木果盘、食盒的，而其他国家的商人对红木小件更是趋之若鹜，甚至不问价钱。

清代以后，上海的红木小件虽盛极一时，但擅长红木小件，并能得其精髓者寥寥无几。当时不少制作者，功夫虽然很深，一丝不苟，精细入微，但产品总让人觉得缺乏意境和雅趣。当时的名手如陆产良，武进人，擅小件，尤精紫檀器，其制作的紫檀鸟笼精工之极，又有雅趣，雕镂镶嵌，繁而不乱，为其时所重。陆故后，其技遂绝。后人仿之者得其工不能得其雅。另有吴馨昆，苏州人，红木小件艺人。工牙雕、木雕、竹雕及印章雕刻，并将这些技艺融于小件的设计制作之中。为了使雕刻的配件与古物相协调，他还亲自参与青铜器的模具制作，掌握纹样规律，运用于红木小件的纹饰中。他认为制作红木小件重在设计，其次是技

法,两相兼施,方为上乘。他与弟子陆涵生合作的“荷叶树根几”现藏于上海博物馆。

清末上海木作匠人为维护其经济利益,在手工业行业中取其一席之地,成立了木业商会。光绪二年在新北门内硝皮街设木作公所。宣统年间在西门外高家弄二十号设梓业公所。另在北门内有木商公馆,其初建于咸丰年间,初称木商公所。

第二节 小件的历史地位

红木小件作为民间工艺美术组成部分的观点今天虽已普遍被接受,但是,对它内涵的理解,人们的认识还有待于深化。一些研究民间工艺的专家、学者,往往把注意力集中于或偏重于那些实用的器物或者是审美意义较突出的艺术品方面,如服装、服饰、民居、家具、剪纸、年画和生活用品等,一些传统手工艺却往往被忽视了,而这些传统的手工艺在民间工艺中,实际上却有着举足轻重的地位和影响。

多年来,人们不但完全忽视了红木小件艺术、工艺及其审美价值,甚至认为它同民间工艺毫不相干,认为它仅仅是一般工匠的一般技艺,很少去注意和研究它,更没有把它作为传统艺术品的一部分。

与一般工艺品相比,红木小件艺术就其文化背景及其受用者和流行范围而言,应该是植根于较高的文化层次上,但就其工艺性和审美情趣而言,又和民间艺术相互影响、相互渗透和融合。红木小件的创作都是出自民间工匠之手,但在这些工匠创作过程中往往受到“受用者”的审美意趣的影响,所以有意无意带有民间工匠所服务阶层的审美意趣。为了作品和它所处环境及相关器物相融合,小件工艺往往带有很高的文人艺术气氛。而作为宫廷器物的红木小件制作技艺更加高超。尤其是清代较强盛时期,宫廷中的陈设体现了帝王们的追求。由于亲王、贵族附趋风雅,园苑、行宫中的工艺品便不可缺少。在室内红木家具的摆设中,如少了红木小件就显得冷寂而无灵气,它有着一种调节环境气氛的特殊效果。其裨益身心的功能实非别的工艺品可替代。

红木小件在工艺美术艺坛上的重要地位是不可忽视的。它不仅反映了民间工艺、城市手工业发达状况,亦体现了制作者们的聪明智慧和创作才能。一件精巧的小件作品往往成为制作者和受用者感情的生动体现物。小件制作因其技术活动的特殊性,使其在社会和历史的长河中具有一种特殊的价值。小件行业是伴随社会生产力的提高而形成,又随着对民间工艺美术认识加深而成熟,同时又受到经济结构、生产方式、政治体制和文化习俗及道德观念等各方面的影响。人们在社会生活中首要和基本的要求无疑是衣、食、住、行。但随着生活的逐渐富足,人们又需要一定的精神生活和对生活环境的美化。红木小件的制作看起来只有创作者和受用者之间的个别联系,而实际上小件行业带有明显的家庭承传特征,这种社会因素,往往反映到红木小件的制作上,成为维持红木小件生产和发展的主要动力。从其作品来讲,往往又是社会文化与习俗的反映。因此,对于红木小件的研究便具有了深刻的社会学内涵。

尽管中国红木小件制作历史相当深远,特别在传统的室内陈设中有着重要的地位,在中国工艺史上又有过辉煌的时代,然而红木小件成为工艺史研究对象的历史却异常年轻。小件艺术和中国绘画虽同属于造型艺术,但它们在中国文化史上的地位却大相殊异。“左图右

史”，不仅使绘画在社会文化中据有重要位置，同时，“雅好丹青”也是一个典型的中国文人士大夫所必需的文化修养。与绘画相比，对红木小件艺术的专门研究却令人遗憾地付之阙如，难见其系统的完整的理论。红木小件艺术只在少数民间艺人中延续，往往处于自生自灭、任其沉浮的环境中。

研究红木小件不是单纯的“摭怀旧之蓄念，发思古之幽情”，它可使我们认识传统工艺的生命旋律，特别在明清工艺史上红木小件是不可忽视的造型艺术的重要组成部分。其中的摆件艺术品更是在中国雕塑艺术中最直观、最具体、最少掩饰地坦露出一定时代的思想观念和情感意趣。红木小件艺术雅俗共赏，它不像印度佛陀艺术玄机万千，不像埃及图腾艺术神秘无涯，它更接近生活，更容易体现民族的精神，也更真切地贴近民族跳动的脉搏而成为一定时代文化的象征。它对我们了解本民族的社会习俗、人文思想、宗教观念、艺术形式等等都有着其他工艺美术品所不可替代的作用。

第三节 行业结构

中国历史上曾存在过长久的封建社会制度，在封建社会里存在着牢固的以父权为中心的宗法制度，而这种家族宗法观念对红木小件行业的社会组织结构产生了较大的影响。红木小件的制作者们往往在某一作坊中劳动，制作社会所需求的产品，而无法充分施展其聪明才智。他们基本保持着家庭传承方式，满足于个体经济结构。由家庭传承方式而形成严格的规范化的家庭观念，所谓“艺不外传”、“艺不传女”就是这种观念下的产物。因此，小件行业长期以来都是以家庭形式开办的。以上海红木小件行业为例，在清末的老城厢虽有众多作坊，但基本上都是家庭式作坊。有些作坊中虽有一些外姓艺人，但制作时互相之间完全是保密的。各个作坊之间更存在着强烈的排斥性，一般是不能互相来往的。“王泰兴”作坊有一技艺高超的工匠，平时制器根本不让他人看。他有一林姓徒弟（笔者1996年春曾去拜访过他），武进县人，为学技术，只能投师傅所好，常以鸦片孝敬，方才学得些技艺。当时学徒收入甚少，月规两块大洋，主要收入靠送货的跑脚费（即所谓的“小费”）。小件技艺传承的家族化由此可见一斑。

由上可知，红木小件工艺是一种专业性很强的手工艺，工匠以技艺谋生，但各种技艺都为某一家庭或家族专有，因此生产力水平和生产方式都带有明显的局限性。在封建社会里，“同行是冤家”，“艺必保密”。彼此为了求生存的利害关系，客观上严重阻碍了特种工艺的传播，乃至很多技艺成为绝响，很多精美的工艺品只能靠过去的遗留物才得以欣赏，却无法再仿造了。

随着小件制作的经营范围不断扩大，当供需产生矛盾时，一些作坊确也收些徒弟，但有各种严格的制度来约束师徒关系。如徒弟学艺先要请客拜师，并举行一定的仪式，然后才开始学徒生涯。而师傅并不马上授艺，学徒必须每天先照料师傅的生活，过了一段相当长的时间，师傅才会让你上“作凳”。而技艺的真正传授往往需在师徒间有了相当的信任感后才会开始。所以，一些不太灵活的徒弟，甚至在学完三年满师时，还不知道红木小件是怎么回事。满师时往往也要举行很隆重的仪式，徒弟以各种食品谢师，而师傅则以做红木小件的各种工

具相赠。这种仪式结束，便意味着徒弟可以独立操作了。这种谢师形式不仅反映了中国老百姓尊师爱徒的优良传统，而且也表达了师傅对徒弟的殷切期望。收徒弟形式的出现，并没有改变家庭作坊的生产组织形式，只是表明雇工的增多而已。保守的技艺传授习惯及世袭的传承观念，亦不可能给非血缘关系的徒弟带来和谐的传艺环境。如上海新北门的一些作坊，其内部产生的结构变化只是把技术手段、材料配制、工艺流程分得更细，使学徒只能学到他所从事的几道工序的技术，即一些偏颇的工艺技术。

从早期掌握小件技术的工匠生存环境看，他们既是设计者、生产者又是经营者。从宋代孟元老《东京梦华录》中所记载的百家店铺和作坊，以及宋代张择端绘制的《清明上河图》中的店铺，一直到清末民国时期上海新北门的红木小件作坊大都是以家庭姓氏命名。这种特殊环境中形成的艺术特征，就不是千人一面，而是极富有个性。特别在小件作品中潜移默化地融合了创作者的感情，展示了温馨的人情味和朴素自然的亲切感，构成了一系列丰富的形象。

第四节 行帮、行会对小件行业的影响

中国手工艺的社会形态，一般分为宫廷工艺和民间工艺两大系统。宫廷工艺是官府组织的为统治阶级和贵族需要服务的手工艺，在宫廷中往往设有专门的机构，如宋代官方设有“少府监”掌管百工伎巧，明代有“御用监”管理内宫手工艺匠作，而清代的“内务府造办处”所辖范围更广、工艺门类更多，曾有“造办处六十一行”之称。民间作坊形式的家庭手工艺则保持着以家庭为核心的结构。宋代以后，城市经济的繁荣，使一些本来在农村中的家庭手工业逐步向城市转移，并往往以各地不同的手工艺专长组成专业化的作坊，这种作坊中的工匠往往是同乡，为了集体协作和商业贸易，于是形成了行帮与行会。

行会是手工业和商业发展的必然产物。行会在唐代已出现，但盛行是在明清。行会的出现，使民间工艺从简单的个体操作向作坊化、集体化发展，增加了技艺交流的机会，为手工业的发展和传播起了一定的积极作用。

“行”是以同业相聚而得名，《梦粱录》中记载，凡市肆“不以物之大小，皆置为团行”。一般行会设有“行头”或“行首”。其职责是为政府收缴赋税，差派徭役，平抑物价，协调行业中的矛盾及规定产品技术质量，各种行业还形成各自的内部共同的习惯语言。清代是中国行会成熟期，在生产经营和劳动管理方面都形成一套制度，行规所体现的行会性质，既是社会性的又是互助性的。

行会是行帮组织，它是以行业和地域性的传统联系，并以行规和习惯势力为凭借的团体。在上海、广州、北京、杭州、宁波等经济较发达、人员五方杂处、手工业较集中的城市，为了团结同乡人、维护本行业的经营及利益，往往形成各种以地域名称命名的“帮”，如上海木作行业中就有宁波帮、广东帮、常州帮等。行会作为一个有机整体来说，行与帮是互相联系不可分割的。

行会有排他性和独占性。据《江苏省明清以来碑刻资料选集》记载：“向做灯架者，不得越做洋镜，向做洋镜者，不得越做灯架。”红木小件行业各个帮派都有各自的活动范围。上海

开埠后，木匠手艺分成红白帮，“红帮专揽西人工作，白帮起造华式民房”，为此还在鲁班殿定有章程。（据光绪六年十月初一日《申报》）另据长沙大小木业条规，不但“小木作不许混入大木作做艺，大木作亦不得雇伊帮做”，“凡乡师入会只可任投一行做艺，不准越跳”。这些行规使手工业生产保持了最大限度的稳定性。上海清末和民国年间的一些红木小件作坊，各自都有特定的做活计对象。红木小件中漆饰是必不可少的工序，但当时漆作和木作是完全分开的。总的来说，中国行会的作用，首先是缓解行会内部矛盾，其次是保证本行业的经济利益。

红木小件作坊的行会中还有一些特点。如行东是手工艺者也是商人，行东和帮工都是靠手艺生活，只是在收益方面有高低之分。帮工在聚集了自行开业所必需的少量资金后，任何时候他都可以成为行东。民国年间，上海成为红木小件的主要产地，小件作坊众多的原因主要有两点，一是红木小件虽然技艺要求很高，但开业时所需启动资金较少，材料准备方面不需要化很多钱；二是行业在产销关系方面有良好的社会环境。上海古玩行业发达，又集中了众多的文人雅士，还有很多外国的过往客人。按照红木小件制作的传统习惯，流行一种“常主制”。一般手艺人都能保持一定的货主。红木小件是一种特种技艺的作品，不是一般工匠都能做的，如做红木“大件”的，绝对不可能去做“小件”，一方面是技术原因，另方面是行业习惯。“主顾有定”，“客有常主”在产销关系中很突出。

红木小件制作者组成的行会和其他行会是有不同的。行会成员常在茶馆等地方聚会，以此种方式交流商业信息，同时也使自己在社会竞争中得到一定的支持。红木小件行会虽不像别的行会有严密的组织，但工匠在行会中都遵守约定俗成的规矩和在一定范围内进行经营活动，这种习俗在现在还健在的老一辈小件工匠中还保留着。

行会的出现使红木小件行业单纯的家庭承传意识开始淡化，商业形式的多样化，使单纯的家庭承传式生产模式向作坊化和有组织的生产形式迈进了一大步。小件工匠保守意识很强，行会聚会为匠人间的技术交流提供了可能。当然行会亦有不利因素，为了适应市场，工匠制作的产品开始趋向于程式化，使一些本来具有独特民间情调的工艺品逐渐世俗化。为了适应社会竞争，工匠们在技艺上还是不断追求的，只是在追求中更多考虑使用者的实用性和审美情趣。明清时期，红木小件的生产由农村转向都市，行会的发展在其中起过积极作用。据《苏州府志》记载：“吴中人才之盛，实甲天下，至于百工技艺之巧，亦他处所不及。”由于行会、行帮适应了不同历史时期的社会需求，对红木小件在工艺形式、材料变化、装饰风格等方面的不断创新也起过不可低估的作用。

第五节 小件的创作意识

红木小件的创作，不少是取材于民俗活动，如摆件中的“牧童骑牛”、“三羊开泰”、“茂林野趣”等。花生、卷心菜、南瓜等圆雕果盒是对自然界中植物的直接模仿；横行的螃蟹、奔跑的猛虎、漫步的大象等则是对自然界中动物的模仿；笑口常开的弥勒、慈目趺坐的如来、形态各异的罗汉等内容又同宗教信仰有关。我们对红木小件的研究，如果不借鉴民俗学的研究成果，则将是难以深入的。

红木小件来源于生活,植根于生活。在创作中,有些偏重人的精神文化,如摆件类;有些偏重生活实用,如几类;有些则两者兼而有之,如座子类。

对于民间工艺品的创作,社会经济环境和当地自然资源都是起着相当重要的作用和影响。山区有丰富的石材资源,人们利用它制造石磨、石桌、石凳、石佛像和其他石雕作品;在竹子的产地,人们用竹搭建筑、制家具、生产竹制工艺品等;在产棉区,人们织出五彩艳丽的棉布、生产蜡染布及各种纺织品。同样,红木小件的制造也离不了社会经济环境和自然资源。上海是交通相当发达的海港,红木小件制作所需要的各种自然资源相当丰富。当地的各种文化又对红木小件的创作起到了推波助澜的作用。

红木小件的创作意识,不仅受到当时无形的文化即社会思潮的影响,也受到有形的文化即其他艺术品的影响。中华民族历来好古尊古,养成了珍视历史文化传统的观念。陶器、玉器、青铜器等传统艺术品的风格、纹饰,在红木小件作品中都有体现。

中国传统艺术品取材相当广泛,人物、动物、自然山水、历史故事、生活场景及宗教寓意都可作为红木小件表现的内容。在西方艺术中,人的形象占有很大比重,而在中国传统艺术中,动物占有较大比重。在不同历史时期的艺术品中,动物的形象在艺术价值上显得更为成功,红木小件作品也是如此。小件中的“青石座子”、“片石座子”、“松石砚盒”、“帆影飞瀑笔筒”等,则是对自然景物的表现。可以说,凡是造型艺术可以表现的内容,红木小件中几乎都可以找到。

红木小件艺术在取材上的自由、大胆、不拘泥于某种特定表现对象的特点并不是偶然的。如与同为人类文化重要发源地的埃及和希腊相对照,埃及人复制人的形象,是为了保存生命追求永生;希腊人则是通过人神合一,在最完美的人体中发现他们的理想世界。而中国人关于生命的不朽,不注重肉体的久存,而重在人的社会义务和责任的实现。而自然山水的进入,则与中华民族早就具有的自然美的意识以及传统的绘画、雕塑、建筑格局、室内陈设等相关。

重视世俗生活、重视传统,是小件艺术的特点。小件工艺主要扎根于江南地区,创意的风格常是“秀骨清相”。南方艺术追求婉约、细腻、秀美的风格,与北方豪迈、粗犷、壮美不同,所谓“铁马秋风冀北,杏花春雨江南”,是南北不同风格鲜明的写照。红木小件构思巧妙,工艺精细,虽器型小,但具玩赏性,在工艺品领域中别具个性。

各个时代的艺术品都有各自创意风格。如汉代的石狮拙重凶猛,六朝的石狮气魄宏大,唐代的石狮圆润丰满,宋代仿前略显平滞,明清的石狮变成了狮子狗,现代的石狮则恭顺如猫狗。但小件艺术有其特殊的创意基础,并不套用这些艺术特征,它是民间艺人自在自得精神的体现,大气磅礴的艺术品在红木小件领域被演化为小品。

第二章 红木小件制作的工具及技艺

红木小件的制作具有很强的承传性和灵活性，手工制作是它的基本特征。《周礼·考工记》载：“天有时，地有气，材有美，工有巧，合此四者，然后可以为良。材美工巧，然而不良，则不时，不得地气也。”即是说工巧的人能掌握天时的变化、地理环境的不同，利用上等的美材，精巧的工艺，制作出精美的器物。如果材料是上等的，工艺又很精巧，而制作的器物则不精美，那就是不懂天时地理的变化。天时、地气是红木小件制作的外部因素，而材美、工巧则直接反映在小件的作品中。在红木小件制作过程中非常讲究天时、地理、材美、工巧的造物原则，使自然条件与人的技术融为一体。因红木小件技艺是手工技艺，工具在其创作中是不可缺少的。适当的工具、巧妙的构思、高超的技艺是红木小件创作的基础。

第一节 工 具

不论哪一种工艺，第一要技巧纯熟，技巧纯熟之后，心境不为物拘，然后能得心应手，方可谈到创造。要做到技法纯熟，必须先对工具和使用有一个彻底的了解，非此就谈不上运用了。黄成的《髹饰录·乾集序》开宗明义就谈“利用”，其中说到：“凡工人之作为器物，犹天地之造化……故良工利其器，然而利器如四时，美材如五行，四时行，五行全，而物生焉。四善合，五采备，而工巧成焉。”从中我们可得知工具的重要性。

红木小件千变万化的造型，需有相当繁多的工具。对小件学徒，师傅首先讲授的是工具的制作和使用，要达到高超的艺术水平，没有称心的工具是不行的。好的红木小件工匠必须会自制工具甚至创作工具。当你来到小件师傅做器物的地方，首先看到是各种工具一排排放在手边。红木小件因其工艺的特殊性，工具的好坏显得尤为重要，随着小件造型式样的增多，工具的种类也不断拓展，一些老一辈的工匠，常随身携带几箱子各种各样的工具，而这些专用工具往往是他们自己设计制作的。红木小件的制作者们都具有较高的审美意识和高超的技艺，还具备创造工具的能力，这也是小件制作者区别于其他工匠的素质和特征。具备这种条件的工匠才可能在小件行业中具有生存能力和长足的发展。可以这么说，如何巧妙设计和灵活运用不同的工具，体现在小件制作的全过程，无论曲线、阳线，无论细巧或雄浑的雕刻，无论简洁和华丽的形制，没有适当的工具都是不可想象的。工匠技艺的高超，作品的精致复杂，都是工匠巧妙利用特殊工具功能的结果，具备制作工具的能力是当细木工最基本的条件。

红木小件制作中使用最多的是刀具。各种规格的雕刻刀，多是艺人根据需要自己打制的。其制作方法是选用厚薄不同的钢材，用钢锉锉成各种刀口，再磨光、蘸钢、上把。小件

用刀的主要种类有平凿、圆凿、扁凿、斜凿、直刀、片刀、弯刀、起刀、弯铲刀、凹面刀等。每一种刀又有刃薄、刃厚和柄长、柄短之分。刃口较宽而薄，用于剔槽、切削；刃窄而厚，适宜打眼。凿子有箍的，一般用来打深眼；无箍而柄长、颈细的，可用来切剔座子榫孔、粗糙面以及修整角、棱角、棱肩、线脚等。铲刀有圆形和扁形，柄短有箍用于凿圆形孔眼；无箍刃薄的用于剔圆槽及雕刻用；斜刀口，一般用于倒棱、剔槽及雕刻等。

刀具在凿眼时要有一定规矩，一般左手握住凿把，右手持斧。红木小件榫眼很精细，要慢慢凿，为了不夹凿身，需不停地前后晃动凿子，随后将凿子向前移动，斜向另一边打一下，趁拔凿子时将木屑从孔中带出。用刻刀雕刻时要注意用腕力，红木摆件各部位形状不同，必须用相应的刀法，小件都用硬木制作，因此在雕刻时需要相当的腕力。

小件用料品种繁多，各种木料用刀时腕力各不相同。木质在生长过程中因处于上风或下风而经受不同的风吹、雨淋、日晒，致使其木料纹理的结构（俗称“络门”）非常复杂，好的红木小件工匠需一眼能看出木纹长势。雕刻运刀时必须顺络而不能戩（反方向）络。各种红木的络有顺、倒、斜、直、顶、倒顺等，而且在同一种木质上往往混合。木质有时还有木节、缠、盘、曲等。如果顺络雕刻，作品就平滑光泽；如果戩络，则粗糙、起毛。所以，行话讲，“木雕络门不得法，刻到老时不光滑”；“木雕难上难，络门是个关”；“不懂络门窍，越雕越起毛”。此外，在运刀时如碰到木疤，更需小心从事。

红木小件制作过程相当繁杂，刀具在小件制作过程中就如画家手中的笔，“以刀代笔”，刻画雕镂，是小件工匠磨练的基础。

角尺是小件工匠常用的量具，亦称“曲尺”或“鲁班尺”。主要用来校验刨削后的板、方子以及结构之间是否垂直。角尺有大小两种，都以硬木制作。制作时尺座一端开槽，嵌夹尺翼，尺座和尺翼不在一个平面上，这是为了使用时更方便。考究的角尺，在尺翼端头常做成尖角云头纹状。

活络角尺亦称“蝴蝶尺”或“万用尺”。制作时用两根相同长度的木条，榫接呈 90° ，在交接处开一个小透眼，另用一根小长方形硬木做尺柄，端头处开槽，尺身内角装入槽口中，外面再装上螺帽即成。使用时先将螺帽放松，在调节至所需角度时，拧紧螺帽，将角度固定下来。这种活络角尺在格角构件中常使用。如在一块板面上，四只角都需有相同格角，这时只需用此尺量出一只角尺寸，固定后再以此角度量另三只角，角度就一点不会偏差。是一种很有效的分角量具。

另外有一种活络三角尺，亦称“板尺”或“瓣尺”。是一种外形似丁字形的活动角尺，它和蝴蝶尺的区别是，蝴蝶尺呈 90° ，此三角尺为 180° 。但制作方法和使用方法基本相似，主要用于测量物体相邻两面的角度或划角度线。

墨斗是一种划线的工具。由硬质木材制成。前半部是圆形墨池，后半部为线轮，墨池内装有浸透墨汁的棉丝，线轮上的线一端从墨池中穿过，线头栓一定针，可在木板上或原木上绷出较长而直的墨线条。

划线刀是木工常用的拖线器。由手柄和划线刀组成，用长方形的小木方做手柄，上面开通槽。划线刀是用一块有一定厚度的长条形铁片，一端锉出似锯条齿的尖角，嵌夹于手柄

中。划线刀还可以任意调整距离。在板面上划线如用铅笔既划不准，又容易擦掉，而用划线刀划出的线，不但准确率高且不易擦掉，清晰可见。划线刀是细木工开槽、起线常用的工具。

在木工工具中，用于分割木料的锯子种类很多，常用的有框架锯、刀锯、钢丝锯等。框架锯亦称“拐锯”，有大、中、小之分，大型框架锯主要用来剖割大料、破方子、破板等。因为此种大锯在剖割大料时，都是沿着木材纹理平行方向切割使用的，故亦称“顺锯”或“纵剖锯”。中型框架锯是用来切断木料的，是沿着木材纹理垂直方向横截，故亦称“截锯”或“横剖锯”。小型的框架锯，因其锯齿较细，锯路较小，故亦称“细路锯”，多用于剖割薄板或开榫头。

红木小件制作中，因器型小，锯材的变化多，所以最常用的是钢丝锯，主要用于锯曲线和雕花板等。钢丝锯是将竹片弯成弓形做锯架，靠竹片的张力绷紧锯子。在操作时，锯出的曲线花板要能从锯孔中进出没有阻挡感觉方为好。

另外的专用锯子还有“龙锯”，那是开大料用的；“双刃刀锯”是一种小型的锯子，一刀为顺锯齿，一刀为截锯齿，可按需要随意选择使用；“夹背刀锯”是一种单刃刀锯，此锯的锯齿不开锯路，锯齿细密，锯割的木材表面较光洁，是细木工制作用具。

刨削木材是小件工匠最基本的技艺之一。刨子构造一般由刨身、刨铁、刨把、盖板和枕头等部分组成。按刨身长短和作用可分长刨、中刨、短刨、光刨、弯刨、线刨等。刨子使用时，刨刀镶入刨子的角度直接影响刨削效果。一般有盖铁的刨子，镶入角度均在 $40^{\circ} \sim 45^{\circ}$ 之间；无盖铁者，镶入角度在 $50^{\circ} \sim 60^{\circ}$ 之间。

在使用刨子前，首先要观察木纹逆顺情况，不能“戗茬”刨削。在刨削过程中，要经常调整刨刀，使刨削木料始终处于不厚、不偏的状况。

锃是木工用来平整构件面的工具。锃有各种形状，有凹面锃、凸面锃、平面锃、斜面锃、圆弧形锃等。在红木小件制作中特别讲究线脚的平整，锃是平整线脚的重要工具。在大面积平整中，广东的工匠和苏州地区的工匠有所不同，广东工匠喜用刀，而苏州地区工匠常用锃及马面锃等。但近年来，上海许多年轻工匠亦改用刮刀平面，主要是速度快，但活较粗。

每一种艺术门类都有其与众不同的艺术特点。如木刻版画长于黑白，注重刀法木味；中国水墨画，长于写意，注重笔情墨趣；油画长于写实，注重色彩和明暗的细微变化；而小件艺术长于传神，注重线、点、块的造型变化。这些都是由于各自使用了不同的工具和材料而形成的。因此，对红木小件艺术特点要有充分的认识，才能正确地运用各种工具。在创作中一方面借鉴别的艺术门类的长处，另一方面要敢于自立门户，只有这样，小件艺术在造型艺术的园地里才有立足之地。

第二节 小件制作技艺综述

红木小件主要可分为摆件、座子、架、几、盒、匣、动物等几类，而每一类又有不同的造型，纹饰多样。一个红木小件工匠要谙熟每一种类制作技艺，做到“方圆六角一把抓”，件