

再现与装饰：东阳木雕与潮州木雕雕刻形式空间比较

易 晴

摘 要：东阳木雕和潮州木雕的工艺独特性，从根本上而言，是它们分别继承了中国传统的浮雕和透雕技艺，并尽可能地实践和发展了这两种雕刻技艺可能产生的空间形式。东阳木雕无论是历史上的浅浮雕、深浮雕，还是发展到当代在雕刻空间上愈来愈厚的深浮雕加浅浮雕、多层次的叠雕技艺，归根到底依然还是在一个二维的“地”上营造视幻觉的再现景物的空间；潮州木雕的空间造型方式则是从三维空间的“面”开始，逐层推进深入，虽然也是再现物象，但是是物象的程式化表现，更加强调的是雕塑形式本身所呈现出来的装饰特征。

关键词：雕刻空间；东阳木雕；潮州木雕；再现；装饰

提到“再现”和“装饰”这两个概念，我们立刻就会联想到20世纪英国艺术史学家贡布里希从心理学维度对人类视觉艺术进行的考察：《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》和《秩序感——装

饰艺术的心理学研究》。贡布里希将“再现”和“装饰”作为人类视觉形式需求的两种基本方式，规范着人类视觉审美的内在需求，从而将历史上的世界艺术大致分为再现性的，也就是与自然的、描摹的、具象的等等一系列概念相关的视觉方式。例如，西方绘画以再现自然准确与否为评判标准的以外部自然形象为参照物的视觉方式，它主要基于在二维的平面中，利用人类视错觉来呈现物体景象的表达方式。装饰艺术则是基于人类内心对秩序、平衡感的本能需求，直接作用于人类视觉对秩序的知觉方式所产生的美感，例如，广泛存在于人类原始艺术中的装饰纹样、阿拉伯世界迷幻的几何图案等等。也就是说，“再现”艺术往往和人类“意义的知觉”联系起来，而“装饰”艺术往往和人类“秩序的知觉”联系起来。如果我们认同上述贡布里希提出的关于人类所创造的视觉“再现”和“装饰”这两种基本呈现方式的描述，我们就会发现，东阳木雕和潮州木雕的雕刻形式，基本上可以纳入图像的“再现”和“装饰”需求的视域中进行考察，并成为二者雕刻工艺所体现出来的形式内在驱动力的根本差异。

按照人们对中国木雕工艺的风格描述，东阳和潮州木雕的风格形成大致都是起源于唐宋，在明清之际，随着对建筑、家具、神器等装饰的需求，而逐步兴盛、发展、成熟的，以地域来划分的传统木雕体系。东阳木雕常用的雕刻技法包括浮雕、镂空雕、圆雕、透空双面雕、锯空雕、阴雕、多层次的叠雕技艺，等等，其中，以保持原木材质纹理的“清水白木雕”和受到江浙明清绘画影响而逐步形成的以线面相结合来表现形体的深、浅浮雕工艺为其雕刻工艺的代表特色；潮州木雕的常用技法包括浮雕、圆雕、多层次镂空雕、阴雕技艺，等等，其中，以金漆木雕和多层次的镂空雕技艺为其主要特色。

从以上的描述中，我们可以得出人们区分东阳和潮州木雕最为突出的两个风格特征，即，从色彩上来区分的清水木雕和金漆木雕，从

雕刻技艺上来区分的浮雕和镂空雕。清水木雕是依赖木材材质本身的颜色，仅仅涂上清漆，保留木材材质的纹理美感的工艺；金漆木雕则是在木材表面贴上金箔，创造出一种金光灿灿的效果的工艺形式。这两种工艺色彩形式，虽然体现的是东阳和潮州木雕各具地域性的特征，但是，关于这一点，我们不仅在东阳、潮州，在中国其他地域的木雕形式中也能发现这样的工艺形式。例如，徽州木雕中也有很多是采取的清水木雕，不仅仅是为了凸显木材材质的美感，也是为了节约成本；而金漆的使用，据历史文献记载，南宋时期浙江、福建的佛像中就有金漆的先例。因此，在笔者看来，东阳和潮州木雕的清水和金漆的区分，不是区分两地木雕形式风格的根本要素。

再来看雕刻技艺，众所周知，木雕主要是以雕刻形式为主要特征的技艺。它最为关键的要素在于空间形式的创造。浮雕是中国乃至世界雕刻技艺中最为常用的技法。汉代石雕中流行的“减地平钹”雕法，将所表现的图案以外的空地部分薄薄地打剥一层，然后再在图案部分施行线刻，是浮雕的早期形态（图1）。镂空雕也是历史上早已形成的雕刻手法。在早期的墓葬中，我们就看到镂雕的木质屏风，例如，湖北荆州博物馆收藏的彩绘木透雕四龙座屏（图2），是战国晚期的作品。屏的左右两侧各透雕龙，通体髹黑漆，凹凸有致，是镂空雕的早期形态。

宋代是中国雕刻技艺逐渐成熟阶段。宋李诫《营造法式》总结前代的雕刻技法时，将浮雕这一雕刻手法称为“压地”“剔地”等。例如，在“起突卷叶华”之“雕剔地起突（或透突）卷叶华之制”中说：“凡雕剔地起突华，皆于版上压下四周隐起。身内华叶等雕镂，叶内翻卷，令表里分明。”又在“剔地洼叶华”之“雕剔地（或透突）洼叶（或平卷叶）华之制”中说：“凡雕剔地洼叶华，先于平地隐起华头及枝条，（其枝梗并交起相压）减压下四周叶外空地，亦有平雕透突（或压地）诸华者，其所用并同上。若就地随刃雕压出华文者，谓之实雕。”“剔地”



图1 戏猿画像石 减地平级 四川新津县出土 东汉(25—220) 成都博物馆藏



图2 楚国彩绘木雕四龙座屏 战国 湖北荆州博物馆藏

的意思很明显，即“于版上压下四周隐起”，也就是说留下物象的部分，物象以外的地方向里刻。这里面又有区别，既有物象接近于圆雕的高浮雕，也就是“起突”，也有从平面上压地、凸出物象的浅浮雕。具体的样式，我们可以在《营造法式》卷第二十九的石作制度图样中见到。例如，剔地起突狮子中就可以见到这种“地”为平面、狮子差不多接近圆雕的高浮雕；压地隐起海石榴华中石榴花图案与“地”之间的浅浮雕。无论是高浮雕，还是浅浮雕，《营造法式》中的“剔地”或“压地”，从视觉空间中来观察，其实都是将物象放在“地”这一个平面上来塑造。“剔地”见“地”，图像在“地”这个平面上凸起，以凹现凸。宋代雕刻技法中“剔地”和汉代“将所表现的图案以外的空地打剥”技法是一个意思，均是以凹现凸，关键在于宋《营造法式》中称：“身内华叶等雕镂，叶内翻卷，令表里分明。剔削枝条，须圆

混相压。”强调的是对所表现的图像的刻画分明，显然比汉代对所表现的图像部分仅仅施以线刻要进步很多。我们可以在《营造法式》卷第三十九的图样(图3)中看到宋代雕刻技艺“减地”“压地隐起”“剔地起突”的雕刻技艺已经十分高超。

综上所述，浮雕和镂空雕都是中国历史悠久、运用广泛的雕刻技艺，东阳木雕以浮雕为主要特色和潮州木雕以多层次的镂空雕技艺为主要特色，二者之间的特色有什么区别？它们和历史上形成的浮雕和镂空雕技艺有什么不同？

先看东阳的浮雕技艺。东阳木雕出土实物中，所见最早的木雕是出土于北宋南寺塔的木雕佛像，是一尊以线为主、线面结合的深浮雕作品。明代东阳地区由于建筑和家具装饰领域的显著需求，开始形成独具地方特色的雕刻风格。始建于明景泰七年(1456)的东阳卢宅中的《西厢记》浅浮雕门缘环板是东阳木雕中最为常见的浅浮雕形式(图4)。环板左右两侧精雕纹样，中间部分的右侧雕刻一墙，张生逾墙、莺莺

图3
(宋)李诫《营造法式》中的雕刻图样





图4 《西厢记》浅浮雕门绦环板 东阳卢宅 明代

含羞低头、红娘转头呼唤粉墙上的张生。整幅板面以“压地”的方式，将所要表现的人物、墙、树等形象以外的部分浅浅地铲平，形象远近的空间表现和绘画一样，是以二维虚拟空间的透视法呈现。与传统中的浮雕相比较，东阳木雕的浅浮雕刻画得更加细腻，人物形象的塑造、服饰都经过细致的描绘，显然参照的是工笔绘画的图示。

深浮雕技艺在浅浮雕的基础上板面“剔地”更深，物象在地上凸起程度加大。例如，浙江东阳卢宅肃雍堂隔扇窗绦环板上的人物浮雕、义乌黄山八面厅雀替上雕刻的《春游芳草》《五子登科》，等等，人物、建筑和山峦在“地”这个二维平面空间上凸起的程度加大。东阳木雕以二维平面为地来凸显物象的方式，不仅仅体现在东阳木雕独幅的浮雕板面雕刻中，还体现在建筑雕饰图像的组合方式上。例如，东阳木雕的故事设置，很少将连续故事情节组合成一幅画面，而是独立成幅，每幅独立边框，一幅画面表现一个场景，表达连续故事情节则是以多幅画面采取类似于连环画的形式；东阳建筑雕饰中最精彩的部分除了体现在门窗装饰中以浮雕见长的锁腰板、窗栏板等板雕或者装饰性屏雕中，也多集中在建筑的牛腿、雀替、梁枋等大木构架的装饰上，为了满足大木构架所需要的立体圆雕的实际功能，往往将圆雕的四面周围施边框，根据造型或方或圆，再在方圆之中以“剔地”的深

浮雕方式凸显物象。例如，东阳巍山鼎丰堂的浮柱牛腿（图5）就是将木构架圆雕上以几何形式分成小幅的画面来安排构图的。

明清东阳木雕以一个二维的平“地”来凸出物象的空间结构方式，强调的是对所要表现的物象的精细刻画，注重形体的疏密关系，以一种与绘画类似的空间结构方式，以画谱为范本，以刀代笔，强调雕刻线条的抑扬顿挫、轻重穿插，讲究板面的布局留白，引书入画，在适当留“地”的基础上借助平面浮雕的层次关系和精准的线条刻画再现自然人物和景物，虚拟形体的空间层次。这一点的极致发展，直接导致清末民初东阳木雕“画工体”的出现。

关于东阳木雕的“画工体”，金柏松在《东阳木雕概述》一文中谈道：“从工艺艺术层面看，清末到民初艺人们更加追求精雕细刻，并尝试从传统‘雕工体’向以国画画谱为蓝本的‘画工体’突破，取得相当高的艺术成就[代表作如东阳巍山鼎丰堂的门涤环板《仿六如谈天望瀑图》（图6）等作品]。但从总体而言，过于尊崇精细，反而失之大

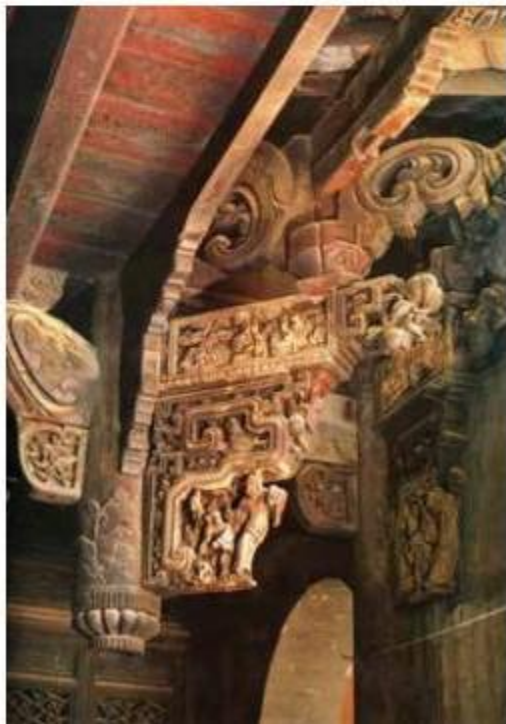


图5

浮柱牛腿 东阳巍山鼎丰堂民国时期



图6 杜云松 《仿六如谈天望瀑图》浅浮雕 东阳巍山鼎丰堂锁腰板 民国时期

度，苛求完美，反显繁芜。”^①而在旭文、陆光正、冯文士编著的《东阳木雕艺术》一书中则将东阳木雕民国时期的“雕工体”和“画工体”进行了区分：“他们一改以往古雅纯朴的‘古老体’（雕花体）为精致秀丽的‘新式体’（画工体）。这两体相比，在结构上，后者较前者疏密有致；在形体塑造上，后者也较前者更为准备生动；在线条刻划上，由于三角凿的发明和应用，后者也要较前者流畅奔放得多。‘画工体’的出现，说明东阳木雕当时已经受到国画的很大影响。从巍山镇‘鼎丰’的建筑雕饰作品看，题材大多取于任伯年、吴友如、钱吉生的画谱，而且以雕刻得酷似画谱为能。”^②在人物篇“杜云松”一条中说：“他融东阳木雕传统雕法与国画艺术于一体，推出‘画工体’。”王仲奋在《东方住宅明珠——浙江东阳民居》中介绍这位“雕花皇帝”杜云松也说：“他技艺超群，不泥古守旧，善融国画艺术于传统雕

①东阳市工艺精品馆、东阳市艺海木雕竹编研究所编著：《东阳木雕竹编史料汇编》，西泠印社出版社2010年版，第14页。

②旭文、陆光正、冯文士编著：《东阳木雕艺术》，上海书画出版社1994年版，第9页。

法，使东阳木雕从传统的‘雕花体’基础上创新出‘画工体’，被誉为‘画工体’的开山鼻祖。”^①在介绍东阳民居装修特色工艺清水白木雕中说：“于清代乾、嘉、道年间，东阳木雕进入到鼎盛时期，作品风格由简朴到繁华，由粗犷到精细，更注重了透视和视觉效果。它在继承传统刻技——‘雕花体’的基础上，又新创了着意摹拟绘画的笔意气韵，讲究作品诗情画意的‘画工体’。”^②

东阳木雕民国年间发展起来的“画工体”，虽然由于“酷似绘画”“过于尊崇精细”“反显繁芜”而遭到批评，以至到1949年以后，没有进一步的发展。但是在笔者看来，当代东阳木雕的主流延续的依然是民国酷似绘画的发展路数，只不过，民国年间的“画工体”以模仿画谱为能事，而现在的东阳木雕大多数则是受到中国近百年来西方写实绘画的深刻影响，采取写实的、自然的、再现性的构形方式。也就是说，画稿不同罢了。正如当代东阳木雕工艺美术大师冯文士先生的说法，民国年间的“画工体”和“雕工体”的区别，除了使用三角凿工具的不同以外，关键的一点在于画稿的不同：传统雕工体在人物比例上，往往头大身子小，身体有5个头长，是意向性的比例；现在的人物大都按照美术教科书上的7个头长，很写实，是再现性的。衣纹的处理上，以前的“雕工体”一刀一刀比较死板；“画工体”则开始应用三角凿，一刀下去可以有线条，很灵活，有轻重缓急的。“雕工体”的图纸设计很粗糙，粉笔木炭画一下，大体造型都在脑子里，主要靠雕；“画工体”主要靠设计图纸，雕刻完全靠图纸，像工笔画，很细致。“雕工体”都是民间故事，面容基本差不多。现在的“画工体”，人物表情都要刻画出来，更为复杂。以前的“雕工体”表现人物比较概念

①②王仲奇：《东方住宅明珠——浙江东阳民居》，天津大学出版社2008年版，第315页，第178页。

化，现在的人物喜怒哀乐都要表现出来。现在东阳木雕90%的人都是依靠设计图纸，雕刻完全靠图纸，只有嵊州有一帮工匠还在从事传统的“雕花”，做真正的明清木雕。

应该说，当代中国东阳木雕工艺美术大师们不仅融合中国传统绘画的空间形式，更借鉴西方雕塑的雕刻技法和形式，由于当代人居住环境的改变，当代木雕工艺的转型势在必行，作为家居装饰的木雕和室内建筑的装饰体量越来越大，地区间的雕刻技艺交流日趋频繁，东阳木雕的未来发展路径也呈现出日益多元化的态势。但是，通观当代东阳木雕的雕刻技艺的发展，最有特色的是创造性地发展出多层次的叠雕技艺，例如中国工艺美术大师陆光正为杭州雷峰塔所创作的多层次叠雕壁画系列《白蛇传的故事》(图7)等，其雕刻形式和空间表现是在东阳木雕二维平“地”中凸出物象的传统基础上，进行更为淋漓尽



致的发挥。

纵览东阳木雕的发展历史，无论是明清的浅浮雕、深浮雕、高浮雕，还是民国以后的“画工体”，一直到当代中国东阳木雕工艺师适应现代中国雕刻需求发展出来的多层次的叠雕技艺，虽然可以观察到东阳木雕广泛吸取其他雕刻工艺的技艺，雕刻得越来越深，越来越精细，但是，一以贯之的造型方式都是强调在一个二维平“地”上或浅或深地凸现物象的空间结构方式，体现出东阳木雕对画面感一以贯之的追求，而这沿袭并发展的依然是中国浮雕技艺的造型方式。

潮州木雕则主要继承并发展了中国的透雕技艺，注重三维空间层次的深度挖掘。虽然在表现题材上和东阳木雕类似，主要也是表现中国具有道德说教意义的民间故事、儒家经典、戏剧人物、花鸟鱼虫、民俗生活等再现自然的物象，但是很显然，潮州的木雕艺人们寻求的是一条与东阳木雕强调在一个“地”上凸显物象的不同的造型路径，体现了潮州木雕独特的审美方式。

据文献和实物证据显示，潮州有木雕技艺的历史可以上溯到唐代。从现在保存在潮州开元寺的一件唐代木鱼来看，早期的潮州木雕和中原的木雕形式并没有明显的差别。但是有一点需要注意，北宋时期，潮州就开始有在木刻构件完成以后涂金漆^①的记载，似乎表明潮州木雕从宋代开始就有注重装饰性的倾向。明末清初是潮州木雕迅速发展的时期，从现在保存下来的明万历二十九年（1601）揭阳关帝庙藻井上的木雕人物（图8）来观察，潮州的镂空雕技艺至少在明末就已经开始兴起，并且已经形成较为成熟的雕刻风格，即一是多层次雕刻，

①《永乐大典》“刻漏记”记载，北宋至和元年（1054），潮州郡守郑仲“乃择牙校就汀受法，指工绳木，非金涂漆。历四旬，凡总六十事件，而漏刻成”。“非金涂漆”指的就是在木构上涂饰金漆，这是潮州金漆木雕的最早记载。参见杨坚平编著《潮州木雕》，岭南美术出版社2008年版，第17—18页。



图8 揭阳关帝庙藻井人物故事雕刻 清代

二是物象的安排不优先于二维空间的疏密变化，而是采取密集构图。

潮州木雕艺人在激烈的商业竞争中不断追求木雕工艺的繁复和精细，力求出新、出奇，刚开始是双层雕刻，然后逐步发展到物象在深度空间多层次的展现，从而使得镂空雕技艺在清末民初的潮州达到鼎盛。这种镂空雕技艺对空间的塑造是先在木材的“面”（而不是“地”）上雕刻第一层物象，剔除第一层物象周围的“地”，然后在“地”上雕刻第二层物象，然后又在第二层物象以外的缝隙填充第三层物象，以此类推，逐层推进，层层“剔地”，在“地”上再进行下一层的塑造，“剔地”却不见“地”，最后达到整体雕刻空间密密麻麻，形成潮州木雕“密不透风”的工艺特色，极其具有装饰性。这种雕刻技艺在形式空间结构方式上不以类似绘画二维平面虚拟空间，依靠疏密、大小来表现物体空间的前后、立体关联，而是以一种建立在限定厚度的三维实际深度上的叠压和深浅穿插来创造物象空间的立体表现。这一特点是潮州木雕的镂空雕技艺最为独特之处。例如，广东省博物馆中收藏

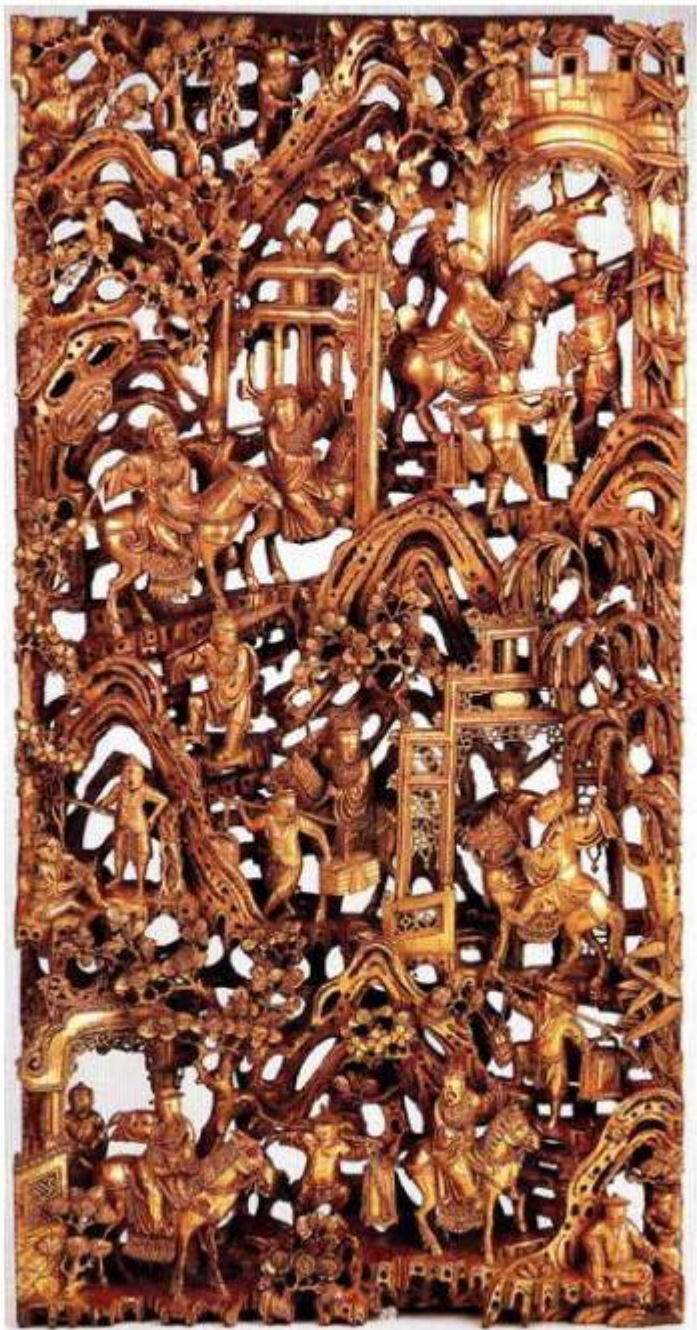


图9 《七贤进京》镂空雕戏剧人物故事花板 清乾隆 广东省博物馆藏

的清代镂空雕戏剧人物故事花板《七贤进京》(图9)、《渔樵耕读》、《三国演义》,等等,将人物、山川、建筑等众多物象布置在同一画面上,充分运用画面中的每一处可以利用的空间,表现繁多的内容,且每个具体内容都清晰可见。通常是以主体物象为中心,次要的物象以左右上下对称的结构安排,结构清晰规整。一件木雕作品呈现出完整的故事情节和多个故事内容,甚至在烦琐的雕刻物象下隐藏多达三至四层的镂空雕。

潮州木雕的发展路径正是依靠着雕刻形式上不断强化空间深度层次的塑造,从而决定了潮州木雕的屏雕或板雕的构图,不是在二维中的虚拟空间,而是将所要表达的物象以“之”字形或“S”形进行程式化的构图,不需要多考虑物象在二维空间中的疏密、大小的变化,依靠人视错觉来构成对空间的幻觉,形成了潮州木雕独特的“杂杂”“密密”的雕刻风格。虽然从题材上看,潮州木雕似乎也是再现景物,但是,这种密密杂杂的雕刻空间形式所产生的视觉感受,反而抵消了这些自然景物的意义特征,而极力凸显的是工艺本身的装饰美感。笔者认为,潮州木雕这种独特的雕刻空间造型方式,可以通过广东省博物馆收藏的民国十九年(1930)金漆木雕描金漆画花鸟、人物大神龛门(图10-1、图10-2)上层的金漆木雕和下层的金漆画的对比完美地体现出来。这件民国年间由两组艺人竞技制作的神龛门的正、背面均装饰有木雕和漆画,上层的金漆木雕均采用“之”字形径路布局,将连环画形式的故事场景布局在一幅画面上,雕刻空间“密不透风”,没有二维上的疏密、大小关系,凸显的是一种程式化的装饰性表达;而下层龛门门肚上分别以金漆描绘“学士登瀛图”,画面构图饱满,颇具中国画的风格,显然是基于二维平面虚拟空间的再现。

潮州木雕逐渐发展起来的独特的雕刻空间形式,虽然到今天也和东阳木雕一样,由于地域间雕刻技艺交流日趋频繁,当代的潮州木雕



图10-1 金漆木雕描金漆画花鸟、人物大神龛门(局部) 民国十九年(1930) 广东省博物馆藏



图10-2 金漆木雕描金漆画花鸟、人物大神龛门 民国十九年(1930) 广东省博物馆藏



图 11
卓 掬 寿 《四季花板》
(局部) 现代



图 12
陈陆巨 《龙虾蟹羹》镂空雕圆雕

也吸收了很多其他地区的雕刻技艺，形成今天潮州木雕多元技艺发展路径的现状。但值得注意的是，潮州木雕的工艺美术师们主要还是按照潮州木雕明清以来形成的雕刻形式传统，发展今天乃至未来的潮州木雕工艺。例如，当代工艺美术大师辜柳希雕刻的屏雕《丹凤朝阳》《四季花板》（图11），将这种物象之间层叠、交错、穿插的多层次形式空间发挥到极致，在木材限定的厚度内将需要表达的物象分置在深浅不同的多个层次内，将第一层物象呈现出来的同时，又吸引人们对第二层、第三层物象的实际深度的好奇，从而尽可能地拓展了物象在实际空间深度中的表达，甚至能够将雕刻空间达到七层。并且潮州木雕这种对三维空间深度的追求，也是为什么潮州木雕艺人将原来潮州城外清代青龙古庙上装饰的“半畔蟹簪”发展到20世纪50年代由张鉴轩、陈舜羌雕刻的单簪立体圆雕龙虾蟹簪，再到当代潮州木雕品类中的一大类——立体圆雕龙虾蟹簪（图12），此类作品很好地呈现了潮州木雕对形式空间表达方式的内在驱动力。

东阳木雕和潮州木雕是中国历史上形成的具有地域特色的木雕工艺。在笔者看来，这种独特性从根本上而言是它们分别继承了中国传统的浮雕和透雕技艺，并尽可能地实践并发展了这两种雕刻技艺可能产生的空间形式。东阳木雕无论是历史上的浅浮雕、深浮雕，还是发展到当代在雕刻空间上愈来愈厚的深浮雕加浅浮雕、多层次的叠雕技艺，归根到底依然还是在一个二维的“地”上营造视幻觉的再现景物的空间；潮州木雕的空间造型方式则是从三维空间的“面”开始，逐层推进深入，虽然也是再现物象，但是是物象的程式化表现，更加强调的是雕塑形式本身所呈现出来的装饰特征。二者雕刻形式空间的不同取向是它们相互区别并构成自身的关键，也可能是它们未来发展的不同路径。