

傳統美術

## 中國傳統木雕花鳥稿作的設計原理

王慶臺

Guided Lines for Designing Birds & Floral Patterns for Traditional Wooden Sculpture / Wang, Ching-tai

在談傳統花鳥雕刻構圖時，應從其基本出發點建築的角度說起（圖 1）。中國雕刻技藝發展，始於完整不受限制的平面浮雕，雖然某些限制是來自建築要求的考量，但就所有的藝術技藝呈現來看，也只有建築雕刻提供了大平面繪畫形式的表現空間（圖 2）而未受到太多限制，這樣所發展出來的形式，主要分石質及木質雕刻兩類（圖 3）。東方的材料使用，便以本質較軟，能賦予更多豐厚技巧運用發展特性而多所採用。中國傳統建築之石雕及木雕，又幾乎用了同樣的體例及樣式，因此我們在此僅選擇木雕來做說明，主要便是因為木雕有著更豐富的變化（圖 4）。

建築對中國而言是一項傳承已久的古老經營，至宋集其大成而有專書記載著述（圖 5），從宋代《營造法式》中可以很清楚地看到東方立柱式建物的特色（圖 6），這種將屋頂重量經由斗拱分散到柱子，再平均傳導到地面的架構（圖 7），就不同於西方由牆面來承受屋頂重量的結構，是東方建築特色，其空間單位，是由內部隔局的「間」來計算，所謂「間」，就是四個柱子之間的空間，中國建築便是以間為計算單位。而間與間的隔屏，就成了裝飾最好的位置，就中國傳統裝飾意義（如取吉、納祥等）而言，它不但結合了生活、民俗，也將中國裝飾的繁雜精緻表現到了極限，這也是我們所以要談傳統雕刻構圖時必須要由建築角度著手的主要原因，不僅因有豐富的生活內容，並兼有中國傳統民俗文化與生活面的結合，這便是建築在「綜合」藝術上所具有的意義（圖 8）。

就建築而言，不論在屏牆或隔間上，開窗的功用是為了「通風」及「透光」（圖 9）。建築裝飾之仰視是斗拱的架構（圖 10），俯視就是地面的鋪陳，而平視的正面則為裝飾之重點。對建物結構而言，屋頂的重量是由斗拱平均分擔至柱子，再傳導至地面，在屋頂、柱子、地基三要素中（圖 11），斗拱是架構材，因此就視覺角度、距離及架構材特性而論，不宜過分雕琢，多是彩繪，所以這個部分幾乎都僅用彩繪及淺刻來增益其美觀；地面因行走及日常生活中多有碰撞，除了柱礎為石作外，鋪地石板均不做雕琢，真正能成為雕刻的主件，除了通廊下的[木窻]樑外，只剩下屏牆上的窗戶是最佳考量場所了（圖 12）。

窗子在建物中是以「通風」、「透光」(圖 13)的功能為主，但如何滿足建物基本及美觀上的要求，是裝飾技藝上的一項挑戰，因此傳統建築窗櫺的設計，必須要具備這兩項其本功能。就視覺位置上而言，它又是最主要的表現焦點，因此「通風」及「透光」兩項功能就必須融入構圖中，也就是因為這兩項建築條件的限制，在往後發展的構圖上，開啟了本作雕刻花鳥構圖的規律變化，至於融匯在這些變化中，而如何能不受畫面限制，推陳出新而另立巧思，就端看匠師們的心思及佈局了。

傳統中國的花鳥畫，和建築工藝木雕花鳥，就一般人看來，似乎沒有太大差別(圖 14)，但如前所述，其受制於「通」、「透」的關係，卻營造了另一番格局。傳統繪畫由工筆的表現上，處處都表明了寫實的程度，不論立枝、主幹或花葉，都極盡其所能在姿態、顏色的表現上達到完美。而在寫意手法裡，更要注意留白佈局的營造。但在傳統建築木雕的圖稿中，必須要捨去上述因素，因為工藝之體質或為裝飾、或是物料，都屬依附，其主體在屏牆的定義是為隔斷，就在這麼一個隔斷的定義下，要求其原先應為補白的空間上，必須因畫面轉作，其所增補後的「密」「實」，就和原先書畫所經營的畫面截然有別，因為此項差異，就產生了木雕的構圖原則(圖 15)。首先為了畫面能生長花木，必須「著地子」的立石設基(圖 16)，也就是將根基首先標示出來，表達出可為依著的大地，之後才設定主題，究是以花為主，或是以鳥禽為體，或是花鳥皆有(圖 17)；在分佈之後，第三個步驟(圖 18)是設定主幹，也就是由地子生長出的「木本化」枝幹，聯結在主體之下，使之不論可立或生都能視之有物；第四步驟(圖 19)是稼接側枝，因為主幹之外，當然有側枝的延展，自然實物的描寫，自應儘以「通」、「透」所需而巧佈。如此刻意經營的最後一個步驟(圖 20)是「繁茂枝葉」，就是將各點加以聯結，使得整個畫面一氣呵成。如此一來，以上述步驟長期製作的經驗，成就了以下五個原則：(一)設定主體(二)設石奠基(三)架接花幹(四)營生側枝(五)繁茂花葉。

不論畫面變化有多大不同，因木雕性質特殊而與繪畫有所差異。譬如花枝葉的部分，繪畫多為寫實或寫意，但木雕圖稿除改為「木本化」外，且多立為「舍利幹」(圖 21)，其主要原因除為背景明顯化外，也更為構圖上能否滿足空間延展而預留契機，因為木作雕刻的構圖，在「滿佈」「均勻」的要求下，早期雖由畫稿變化而來，其繪畫性質的寫意空間如何去控制及如何補白，對稿作的操作就顯得異常重要了。諸如木本化後，其所有變寬、變大的事實，以及隨之而來的營

生側枝，此時已完全以樹枝的不同姿態出現。一般在民間流傳的口訣形式，「內枝外葉」(圖 22)就說明了「浮雕」製作中的此一類形式。此外葉的變化也不少，有三時之說，即有正、反、舉垂卷曲等等，其目的也無非在構圖上達成鋪陳的效果而已。

一般而言，花鳥稿的構圖，幾乎都是以斜角線為主的左右對稱形式(圖 23)，主因花類成長均由下而上，為了使得畫面豐富而有變化，因此葉形幾乎全採由下往上(內而外)的形式，因唯有如此，才能容納較多的主體變化，而較少見的是上下對稱的構圖。因為在中國繪畫發展的特性下，書畫的筆意，原始構圖在有條件的轉化中，就變得必然成為共同的法則了。

是否因為所有建築雕刻的發展，都限制不得超出外表平面而有高出平板外的現象，姑且不由建築角度來談，反可以由此看出「浮雕」的特質，前面曾述及花面分「主題」及「背景」兩方向的安排，以及民間匠師所云的「內枝外葉」，這二種要求「平化」的特色(圖 24)，也就是浮雕的特色。在中國傳統雕刻中，構圖上有很特殊的「三視點」構圖方式，這種透視技巧，自然造就了

每個主題間平鋪的排列(圖 25)，所以在此種構圖原則下，其每一步驟，主幹都依斜角構圖，幾乎都由下而生以烘托主題，至其木化舍利幹的側枝，為鋪陳留白的上下左右營生交疊，也就自然而然地將畫面繁雜化。事實上在這些有意複雜化的背後，是單純的平均，這一結果，也就是屏牆上開窗，達成美化功能要求的結果而已。

通常這種美化裝飾的雕刻行為，製作上並不採取寫實的方法，加之背景「木本化」(圖 26)的變化，整體營造和技巧的搭配，這種平鋪事實，也就是中國傳統的雕刻。對中國工藝傳統雕刻而言，如前所述，其必然和「吉語」有著相當的結合，這種由文化而轉入民俗的生活面，除耳熟能詳的「大四季」外，最常見的重要雕刻部位，倘就架構材而言，只有通廊下的「通[木]」了(圖 27)。就大四季對中國傳統之定義，是以節氣為分野的農村時令，諸如春耕、夏耘、秋收、冬藏，而演化成的四季平安，無非是「取吉」「納祥」的吉祥雕刻，也就是這種長久以來的豐富內容，造就了建築稿作的多樣性，諸如春主牡丹，夏設荷蓮，秋菊傲霜，冬茶皎白，這種「立季」的構圖，多成長條形，立於「餘塞板」，其主要目的也是裝飾，但在大屏面上的單一構圖，亦有採取混作的方式者。

傳統木雕中，牡丹主富貴，其雕工複雜、構圖華麗，或許在不太講求畫屏數量及取諧音的要求時，幾乎都採取以牡丹為構圖主力創作，除因其為最常見的畫

面外，意義上是主富貴的代表，但類此的構圖甚多，像「三王圖」（圖 28）的畫面也有著相同的意義。「三王圖」是另一個大型而常見的構圖，主敘內容有花王牡丹、禽首鳳凰、獸王麒麟，三者合而為一，為最吉祥構圖之一種。其中為構圖而採取可昇降、可榮枯的梅幹舍利形式作配合而與畫面融合為一體，在實物比較上，雖不甚合於自然之原理，但純就構圖而言，其差距可落實補白的寫意，因此梅幹採老幹新枝的構圖，就成了橫幅斜角構圖面上的主景。

落地子的基礎，若其構成為山景時，則與人物雕刻形成組合，將故事敘述的地點做重點式的描寫，因受限於畫面及透視，所以都以不按比例的背景形式出現，因此對大山而言，僅取其形（圖 29），至於近補景則另有一個取其實物「形」的做法，因此石頭（太湖石）的表現就有了兩種形式，一種取其輪廓，另一則取其外形。二者之間的區別在於大山遠景係取其輪廓，近景小物則由四十五度角透視取其形似。傳統木雕中，一般所計較的是其比例，也就是在構圖需要及實際創作中，並不一定是依照比例而做，最常見的就是太湖石的延長與疊層，其平鋪就是人物雕刻中的地基，其獨立而大、呈現於後者，就成了山崖或山景，這種有著中國抽象表現的戲曲效果，在壓縮的畫面上呈現出井然有序的搭配，因此近景小物除點苔出草外，遠山多以輪廓疊影的方式出現，但在較早的稿作中，以最常見的三王圖作品而言，其立地子以石作基礎，為左右延展過長，常有借山形的例子。

花鳥構圖的主要搭配，除了主題背景在「內枝外葉」的相互呼應中作為配置外，亦可單獨出現在任何構造中的植物，就是我們不得不談的「蘆葦花」（圖 30），其主要原因是與古代天子制昭「傳臚」的「臚」字同音所轉，因此當它與甲介類共成構圖時，除了能將搭接的折轉承啟反覆配合得天衣無縫外，並因諧音合字而使得吉祥物立名的效果大增，諸如「一甲一名」、「三甲傳臚」等等。但最主要的，是它在構圖上的搭接特色，不僅人物，乃至花鳥、水景，都用以成為背景搭接的補實構材，主因其幹直或微彎，都能符合或輔佐構圖所需，此外，又因葉形多呈劍身狀，可因應補白方向位置的需要，或往上、往下，或伸前、穿後，甚可應構圖需要而作折疊狀的設計，這樣的特質，是木作稿中少見的特例，在構圖上可以不受比例限制而視構圖需要自由發揮，譬如直上挺立的荷花，其不斷往上的延展如何與橫向的構圖達成聯綴與支撐，就要靠蘆葦來補景了。就整體背景中的變化而言，除了樹石都有定規外，當以蘆葦特殊的構造最能靈活運用於各種構圖條件之中，這在戲曲功能上所給予的抽象思維空間變化的實例，值得去了解與認識。

對傳統工藝而言，見諸於實物雕造的作品，經由生活與經驗，由文化涵養中

漸漸形成，不論其是否有著早期農業社會中的色彩，但對文化落實在生活面的契合上，卻可以見到因應「諧音」「吉語」而製作的苦心，所以作品的命名，事實上就和文化有著密不可分的關係，最常見到的是主富貴的牡丹，當牡丹與白頭翁結合時，畫稿的名稱就叫做「富貴白頭」(圖 31)，大四季中的梅花與喜鵲的構圖就叫做「喜上眉梢」，以及「一路連科」、「三甲傳臚」、「英雄鬥志」、「三王圖」、「四季平安」、「太平有象」、「二十四孝」等等，這些因轉化而生的體例，因工藝發展而生的體系，均依附建築而生，其構圖、內容、原理、典故、諧音，成就了工藝文化之發展，再因其與繪畫性質上的差別，所以能保持常見的題材就逐漸自成體系，如何使其能正確無誤的傳承，就是文化表達的精緻面了。

構圖的畫面，一般分橫式及直式兩種，如何使得畫面構圖滿整，是考驗匠師們技藝能否為人稱道的主要因素。一般而言，多如前述以斜角構圖為主，讓主體散佈在軸線的左右兩邊，再以構圖的五大規則排列即可，但直長的太湖石，多不過半高中線，橫長的長度過長，則太湖石立於中點均分左右，因此長度延展過長的橫幅，便類似兩幅橫幅的構圖相連接，這些構圖規則雖然至今仍然存續，但似乎除了這些規則外，也頗難找出可以替代的方法，因之斜角中軸的主要構圖，便成了木作雕刻的重要形式。

傳統的中國書畫，就建築繪飾的功能上，可由彩繪方式表現出其性質，但當以高低、光影、材質、技巧配合建築要求，而製作出合宜的雕刻製作，其間必須考量的變化與增補，並非「近似」二字可為代替，中國傳統的技藝發展多以「適物」的裝飾為主，建築木雕當然也不例外，因此當建物雕刻由其寄身的樑架走出時，能否由其安身寄命的舊時生命予以重生，除了時機配合外，其曾融入的各種變化，也成了能否了解並予解讀的基石，因此傳統雕刻的重點及特色，是研習傳統雕刻不得不了解的基本常識。所以如何由傳統國畫稿改為雕刻稿，如何在要求下又能保持繪畫的特性，這些種種在時間演化下與生活結合的藝術，倘因工商社會現代化的發展而被遺忘，那麼傳統的承襲將會在這一代的衝擊和漠視下，消失得無影無蹤。