

徽墨与晚明社会生活——以《方氏墨谱》与《程氏墨苑》为中心*¹

许哲娜

晚明是徽墨艺术迅速发展的重要时期，徽墨成为承载和传播晚明社会文化新元素的重要物质载体。万历年间诞生了徽墨发展史上里程碑式的墨谱双璧《方氏墨谱》与《程氏墨苑》。受到晚明商品经济迅猛发展，社会生活中盛行求新求奇风气等因素的影响，在《方氏墨谱》与《程氏墨苑》中，出现了众多既富有艺术价值又充满生活气息的徽墨造型，对晚明社会生活的重要面相——“俗”和重要价值取向——“奇”进行了充分且直观的表现。特别是徽墨造型中以藏密风格为代表的佛教文化符号，是文人士大夫出于发展居士佛教的需要，大量吸收藏传佛教方便修行的手段和元素，并赋予用墨行为以修习佛法功用的产物，反映了宗教世俗化的趋势。以情爱故事为设计主题的徽墨造型，折射出以市民文化兴起，情爱文学广为流行为主要内容和特征的文学通俗化潮流。

【关键词】：徽墨艺术；晚明社会生活；《方氏墨谱》；《程氏墨苑》

【中图分类号】：K248 【文献标识码】：A 【文章编号】：1004—518X（2018）06—0145—08

徽墨作为徽州文化的一朵奇葩，受到历史学界和艺术学界的广泛关注。诸多学者从艺术史、经济史、商业史等角度对徽墨的生产、销售以及艺术价值进行了较为深入的研究。^①然而，从社会生活史角度的探讨仍较为鲜见。本文尝试通过对晚明徽州墨谱双璧《方氏墨谱》和《程氏墨苑》中徽墨艺术造型的解读，浅析徽墨与晚明社会生活的关系。

一、徽墨艺术的发展与晚明社会生活的变迁

明万历年间，制墨名家方于鲁邀请著名画家丁云鹏等人撰图，黄氏刻工雕版，推出《方氏墨谱》，开创了以图谱形式展现徽墨造型艺术的先河。据说《方氏墨谱》原本是作为进货商订货时参考的范本，却因极高的审美价值而成为流行于文人之间的案头书。^[1]方氏竞争对手程君房不甘落后，随之推出内容更加丰富、制图更加精美的《程氏墨苑》。这两部墨谱的相继问世，成为徽墨艺术发展史上一个重要的里程碑。造型款式的飞跃性增长成为这一时期徽墨艺术的主要特点。

这首先是因为徽墨的多元化用途对其造型艺术提出了更高的要求。墨被奉为文房四宝之一，不但是文人施展才艺的重要工具：“墨者，黻甲也。”“墨者，粮草也……粮草不敷，将有饥色，何以作气。”^[2]（P225-226）而且其造型艺术对于提升书房格调起到关键作用。堪称明代文人消费品位指南的《长物志》称：“用墨必择精品，且日置几案间，即样制亦须近雅。”^[3]（卷7《器具》，P59）在日常生活中，墨的用途更是远远超出了书画、撰述等高雅的文化活动范畴，不但用来书写，还可以用于女性画眉，有的墨在制作过程中加入了名贵药材，因此情急之下还可以用来治病。仅就书写功用而言，比起用于书画，墨恐怕更常用于绘制符咒、订立婚书、讼牒画押。因此，徽州墨商在设计徽墨造型的时候就必须充分考虑多元化的用墨需求，迎合消费者的用墨心理。传说明代有位制墨高手元冶老人，他本来擅长仙术，后来改行炼墨，他炼出来的墨有各种奇效，用于书符，“百神震惧”，用于婚帖保证夫妻谐合，用于讼牒保证打赢官司。^[4]（卷22，P356）这则传说虽然看似荒谬，但却反映了用墨者相信墨包含了某种神奇的力量可以给人以庇护的心理，这也提醒制墨者要注意对用墨者心理需求的揣摩。因此，《方氏墨谱》《程氏墨苑》所刊徽墨，每

¹ 基金项目：国家社科基金后期资助项目“五色文化视野下的‘天人合一’政治哲学”（16FZS001）

许哲娜，天津社会科学院历史研究所副研究员。（天津 300191）

一款造型都包含着特殊的寓意，都是对不同消费需求的迎合，如寓意吉祥的“百子图”，或寄托情感的“双鱼珠”，或显示品位的“修禊图”，或辅助修行的“天宝图”。

明代社会风气的变迁是徽墨艺术迅速发展的根本原因。陈宝良通过对正德前后明代社会风俗变化的考察，认为在社会流动加速、经济商业化以及国内、国际市场网络形成和城市化出现，特别是李梦阳和王阳明等人对文风、学风的引领，推动明代社会风气由“纤俭、稚质、安卑、守成”转变为“风尚颓靡，生活侈美”。^[5]徽墨造型同样经历了这样的华丽转身。在两大墨谱中呈现出如此丰富多彩的徽墨造型，与其说是徽墨产业长期发展的积淀，不如说是徽墨艺术灵光乍现的火花迸发。自从徽墨创始人奚廷珪和张遇从易州迁徙到歙县，徽墨产业已经发展了近千年，然而正如生活在万历年间的邢侗所说，就在此前三十年，徽墨制造业仍专注于墨的原料、工艺和品质，在造型艺术方面并无长足的发展：“墨止和剂成饼，不施文采，贵在草细、烟真、胶清、杵到。”^[6]到了万历年间，却突然出现了两部造型繁复、精美绝伦的墨谱，这显然与明代中后期社会风气的巨大转变有着密切的关系。

墨谱的设计者和编辑者兼有商人的身份。逐利是商人的本性，所以他们最能敏锐地洞察社会变化，迎合新出现的社会需求。为了满足消费者“追求艳丽，慕尚新异”^[5]的需求，徽墨设计者千方百计广泛吸收各种文化元素，推出了千姿百态的造型样式。方于鲁和程君房之间存在着剑拔弩张的竞争关系，《程氏墨苑》在很大程度上是受到《方氏墨谱》出版刺激的产物。为了超越《方氏墨谱》，程君房不但在制图方面更加精益求精，而且殚精竭虑地搜集到了比《方氏墨谱》多出近一倍的造型款式。《方氏墨谱》《程氏墨苑》既是徽墨艺术的一种创造，也是对当时徽墨艺术的一种总结。

研究者对《方氏墨谱》《程氏墨苑》两大墨谱造型的复杂来源以及文化元素的杂糅进行了详尽的分析，指出其所刊徽墨图样在造型上借鉴了古玉、玺印、官瓷、藏密法宝等多种器物，设计题材来源于诗词歌赋、历史故事、神话传说、话本小说等多种文本类型，在文化上体现为儒释道三教混融，甚至在《程氏墨苑》中还出现了天主教风格的图像，可谓气象万千，无所不包。^②这正是晚明时期多姿多彩、自由开放的社会生活的折射。

这就使得我们有可能从徽墨这样一种独特的日用品和艺术品，通过分析其各种造型来阐释晚明社会观念与生活方式。两大墨谱所刊徽墨造型式样种类繁多，限于篇幅，本文仅抽取徽墨造型中较有代表性的两类主题——佛教符号和香艳元素，尝试对其折射的晚明世“俗”文化面相进行粗浅的解读。

二、徽墨造型中的佛教符号与晚明社会的宗教生活

在长期的发展过程中，墨与佛教有着深深的不解之缘。魏晋南北朝以来，写经活动的盛行，使得佛界人士成为墨的主要消费群体。写经不仅是出于传授佛经、传播佛法的需要，更是一种重要的修行和祈福方式。明代文人更把写经视为一种雅事：“试剪芭蕉如贝叶，研朱点露写经文。”^[7]佛教传入中国后经历千年发展，传世的佛经已是卷帙浩繁，抄写时需要消耗大量墨汁。因此，古人还把佛经的用墨量作为品评墨锭质量的重要标准。如在对比廷珪墨和承晏墨胶性时就以《华严经》为准绳：“华严经一部半，用廷珪才研一寸，其下帙用承晏墨，遂至二寸，则胶法可知矣。”^[8]

到了明代，佛教发展出现了两个主要特征，藏传佛教对汉地社会产生了广泛影响，以及居士佛教广为流行。这对徽墨艺术产生了极为深刻的影响。《方氏墨谱》《程氏墨苑》所刊的徽墨造型中出现了大量藏传佛教的艺术元素，包括各种梵字轮、法器和吉祥物等。

虽然在唐开元以后，随着密宗佛教的传入，梵文、种子字为代表的藏密风格就对汉地工艺美术产生了重要影响，但是在元代以前，这种影响仍仅限于宗教领域，到了明代，藏密风格的装饰艺术才得以在日常生活器物中大行其道。^[9]这一方面是随着佛教世俗化的进程，作为佛教艺术重要组成部分的藏密艺术逐渐进入日常生活领域，另一方面更主要的是由于明代统治者对藏传佛教的崇信，为藏传佛教艺术的广泛传播提供了重要的条件。吴明娣研究认为，一方面，番僧向统治者进献了大量藏传佛教

工艺品等，是藏传佛教艺术传入汉地的重要渠道；另一方面，明朝统治者为了赏赐番僧，下令大量制造藏传佛教器物，也促进了藏密工艺美术在内地的发展。^[10]不论是明人对时人喜好藏传佛教器物情况的记录，如《明官史》曾经描绘了每逢过年宫中在床上遍挂“金银八宝西番经轮”^[11]（卷4《饮食好尚》，P659）的场景，还是后世学者对流传下来的藏传佛教器物的发现与整理^⑧，都证明了藏传佛教艺术对明朝宫廷文化的深刻影响。

而有明一代从宫廷到民间对藏传佛教情有独钟的狂热信仰，也为藏传佛教艺术从宫廷到民间更大范围的传播提供了重要的土壤。据何孝荣研究，不但统治者热衷于举办藏传佛教法事，甚至亲身修习藏传佛教，民间也对藏传佛教崇信有加，热衷于向番僧求法、祈福，参加各种藏传佛教活动。^[12]藏传佛教器物在各类宗教活动中的使用，显然会对藏密艺术的传播起到极大的推动作用。而明人因为对藏传佛教的信奉，也对具有藏密风格的器物形成了一定规模的消费需求，为藏密艺术风格的传播及其与汉地艺术的融合提供了强大的动力。

虽然嘉靖年间对藏传佛教采取了种种打压措施，暂时遏制了藏传佛教在汉地的传播，但是到了万历年间，藏传佛教再度受到推崇。诞生在万历年间的《方氏墨谱》《程氏墨苑》不可避免地受到了藏传佛教文化的影响。

这两部墨谱的主要绘图者有著名画家丁云鹏、吴廷羽、俞仲康等。丁云鹏，字南羽，号圣华居士，徽州休宁人，既是名噪一时的画家，也是潜心学佛的居士，特别擅长人物尤其是佛像的摹写。丁云鹏曾在宫廷中担任画师，宫中浓厚的藏传佛教氛围很可能对他产生一定的影响。此外，据学者考证，丁云鹏曾参与绘图的《嘉兴藏》初期开雕就是在密宗的重要道场——五台山进行的，据说这里曾经收藏了丁云鹏所绘的观音图，后来为了寻求皇室对刻藏事业的支持而被献给了万历皇帝的母亲慈圣太后。丁云鹏作为虔诚的佛教徒还曾经试图到五台山求学佛法。^[13]由此可见丁云鹏与五台山这一密宗道场的密切关系。这些经历都有可能使他受到藏传佛教的濡染。

另一位主要作者是他的学生吴廷羽。在《方氏墨谱》中有多幅以藏传佛教法器为主要题材的图式，如“金刚幢轮”“六根清静”等，署有吴廷羽的常用名号“左千”。这说明吴廷羽对藏传佛教文化也有一定程度的了解。

在佛教风格图式中，梵字轮数量众多。尤其是《方氏墨谱》，所刊53幅佛教风格图样中就有15幅为梵字轮。廖旸对《方氏墨谱》和《程氏墨苑》中各种梵字轮与藏传佛教经典及文化符号的关系进行了一一对应的分析和解读，证实了藏传佛教的传播范围不仅限于宫廷，也对文人士大夫产生了相当大的影响。但是她对汉人士大夫对于藏传佛教的了解程度表示了怀疑。^[14]不过，笔者想尝试换一种角度，即结合明代佛教发展的另一个主要趋势——居士佛教的广泛流行，来对这个现象加以解读。

居士佛教信仰的兴盛是晚明佛教发展的一个主要趋势。夏邦指出，不少大藏经的刻印都是居士与僧侣合作的成果，而一些文人结社也与佛教信仰有着密切联系。^[15]文人士大夫对藏传佛教艺术的兴趣，有很大一部分原因是为了汲取一些方便修行的手段和元素，如转经轮的修行方式、贝叶经的装帧方式等，来服务于居士佛教的发展。

徽墨设计中对梵字轮造型的采用可能就是这种意图的体现。以往对徽墨造型的解读往往是在静态观察的场景中进行的，未能从实际使用方法和效果去考虑徽墨设计者的用意。以经轮造型的墨为例，徽墨设计者其实是从用墨最基本的动作要领——“转”为出发点去设计这款墨的造型。用墨者以旋转的动作和方式研墨的过程其实也就是转经轮的过程，在研墨的同时完成了一次对佛法的修习。

转经轮一般认为是藏传佛教的标志性修行方式。但事实上已有研究表明，汉传佛教在魏晋南北朝时期就出现了“转轮藏”的修行方式，为著名居士傅翕所开创。研究者认为这是魏晋南北朝时期在佛法兴盛、佛经增多的情况下方便众生修行的一种策略。^[16]此后，在全国各地有不少寺庙都修造了“转轮藏”。在徽州歙县，建于宋代乾道年间的城阳院中就有一座转轮藏。这就为汉地佛教信众汲取藏传佛教中的经轮、经筒的含义并模仿其功用，提供了一定的认知基础。徽墨中梵字轮对藏传佛教经轮造型的吸收，只不过是把寺庙中体积沉重、规模较大的转轮藏变得体积轻巧，便于携带，更方便居家随时修行。

除了梵字轮，还有一种圆形墨，也是修习佛法的重要工具。该款墨中心镌有达摩像，周边环绕以回文形式的达摩真性颂。回文结构是最为常见的徽墨造型之一，同样是考虑到“旋转”是研墨时的基本动作。

在《方氏墨谱》和《程氏墨苑》中有不少回文造型的样式，如历史上非常著名的回文诗词《璇玑图》《织锦回文》《菩萨蛮》等。回文诗是明代文人研究诗学、考察才艺的一种重要方式，也可作为一种高雅的消遣。程敏政曾经将一本璇玑图视若珍宝，殷殷叮嘱“乞分付录者勿点污”，并自称“止读得二百六十首”，不过“近有人写惠一纸，亦读得二百六十首”，水平不相上下。^[17]（卷55《简宗伯倪同年舜咨》，P296）

除此以外，回文体还有一个重要的文化内涵，那就是无穷无尽的解读方案象征着回文诗词思想内涵的千变万化、高深莫测，这与佛教信徒认为佛法无边无际、永无止境的观念，尤其是禅宗中“言不尽意”的理念尤为契合。该款墨的使用说明就体现了这种思想。文中先是阐述了达摩真性颂的特殊意义：“达摩西来，不立文字，直指人心，见性成佛，独有真性一颂。”随后点出了回文结构的达摩真性颂的奥妙之处：“虽二十字，回环读之，成四十首，计八百字，每首用韵四至俱通，以表真性无有穷尽也。”^[5]（卷6，P130）通过这种独特的造型设计，实现了用墨与领悟佛法两种行为的完美结合，也为佛教中处处皆是道场的思想作了一个绝妙的注脚。

贝叶造型的徽墨也体现了当时的一种流行时尚。由于在家修习佛法这一风尚的兴起，佛室成为明代居家生活空间的重要组成部分。《长物志》也特别对佛室的装潢提出了一些建议。其中源于南传佛教、造型别具一格的贝叶经书被视为有助于体现主人品位和格调的特色装饰品：“贝叶金书彩画，天魔变相，精巧细密，断非中华所及，此皆方物，可贮佛室，与数珠同携。”^[3]而徽墨设计者则是把贝叶造型墨作为一种方便修行的工具来打造的。屠隆在为这款贝叶造型的墨所作的题铭中称：“尽一叶书可周大藏，居士得之，时有佛云护其上。”^[6]（卷6，P135）说的是写在一片贝叶上的经文相当于一部大藏经。可见，贝叶经与梵字轮在方便修行的功用上有异曲同工之妙。

墨汁如水流般永不间断的特性，也成为佛法的某种隐喻。方于鲁在为“一字法门”墨所作的题铭中写道：“一字法门海，墨书而不尽”。“法门海”指的是佛法广大如海，深不可测，而源源不断的墨汁被认为是象征了修习佛法的无尽恒心。^[6]（卷6，P126）

随着佛教世俗化程度的日益加深，佛教思想对晚明社会各阶层都产生了重要影响，有研究表明甚至连儒家的阵地——科举考试都受到了佛教思想的“侵蚀”。^[18]在徽墨领域，从设计者到制造者到营销商，最后到消费者，都不乏虔诚的佛教徒。因此，徽州墨商或许是出于对佛教的信仰，或许是出于迎合市场的需求，也把墨的生产和消费视为一种“功德”。程君房将《东林莲社图》收入《程氏墨苑》就是这种心理的典型体现。东林莲社即白莲社。东晋高僧慧远创于庐山东林寺，既是传法精舍，也是他与陶渊明为代表的文人居士、支道林为代表的著名高僧以及诸多官宦聚会交流的场所。这段佳话成为后世文人画反复表现的主题。程君房从涉园居士吴文龙那里看到《东林莲社图》后赞赏不已，并表示将之纳入所编墨苑，就是为了表达“摩顶放踵，以利天下之义”^[19]（卷12，P218）。事实上，《东林莲社图》可以说既是东晋年间历史场景的再现，也是晚明社会居士学佛风气的影射。

三、徽墨造型中的香艳主题与晚明社会的情爱世界

在日常生活中，画眉是墨的重要功用之一。邢侗曾不无遗憾地提到，好友收藏有一方被认为可能是著名理学家朱熹遗留之墨，可惜死后连同其他藏墨被人抢夺一空，现在很可能已经被村舍女儿用于画眉了。宗室子弟朱多炆收到方于鲁寄来的徽墨后非常欣喜，其中一个表达方式就是“回头笑指窗前女”，因为新墨的到来可供美人“今日双蛾画较长”^[20]（卷2《酬方于鲁以制墨见寄》，P169）。因此，墨也时常被赋予闺阁情趣。到了晚明时期，当闺阁情趣进一步衍生出情爱文化潮流，墨又化身有情爱世界中一个重要的道具。在《方氏墨谱》《程氏墨苑》中就有多款以情爱文化为主题的徽墨造型。

螺子黛造型典出唐代传奇小说《大业拾遗记》。方于鲁在一款螺形墨上题刻了“蛾绿”二字，这正是《大业拾遗记》对隋炀帝时宫女所用螺子黛的美称。《大业拾遗记》相传为唐代经学家颜师古所撰，讲述了隋炀帝与诸多美人的情爱故事。“蛾绿”是其中的一个片段。传说隋炀帝巡游汴梁，所御龙舟极为奢华，每一艘船上都挑选身材颀长、肤色白皙、姿容妙丽的女子，执雕板镂金楫，称为“殿脚女”。有一次隋炀帝扶着一位殿脚女的肩膀上船时，被她的柔丽所打动。这位名叫“吴绛仙”的殿脚女特别擅长描画长蛾眉，竟然能让隋炀帝看到“移时不去”，连连赞叹她果如古人所云“秀色可餐”，“真可疗饥矣”。于是宫中女子纷纷效仿吴绛仙的长蛾眉。为此，司宫吏每天要供给的螺子黛达五斛之多。据说螺子黛产自波斯，每颗价值高达十金，长此以往供应不起，就改为掺杂铜黛，只有吴绛仙能独获螺子黛之赐。^[21]（三集，卷3《大业拾遗记》，P265）

后世螺子黛成为历代文人津津乐道的香艳传奇。随着有明一代市民文化的逐渐兴起，适应市民阅读口味的唐传奇再度流行。徽州是明代版刻业的中心之一，许多唐传奇的编纂刊行者都出自徽州。^[22]以唐传奇为代表的情爱小说大批刻印，为情爱文化的传播提供了重要条件，也成为徽墨艺术设计的灵感源泉。

桃叶和柳叶造型的墨锭，其形修长，便于手握，两端尖状，形似笔锋，外观与眉笔极为相近。《方氏墨谱》中的柳叶墨上镌有“画眉墨”三个小字^[6]（卷5，P46），证明了这类造型的墨多作画眉之用。桃叶典出王献之与爱妾桃叶的爱情故事。方于鲁在题铭中写道：“桃之叶，桂之楫，君有心，江可渡。”^[6]（卷4《博古》，P261）这暗示了桃叶墨与发生在王献之与桃叶之间的故事的关联性。而《程氏墨苑》中程君房对同款墨的题铭则直呼“王家少妇”^[19]（卷4，P234），指明了桃叶墨的设计灵感来源于桃叶渡河的故事。传说王献之有一个爱妾名叫桃叶，常往来于秦淮两岸，王献之总要到渡口送别，并写下了多首诗歌表达对桃叶的爱恋，如“桃叶复桃叶，渡江不用楫。但渡无所苦，我自迎接汝”。“桃叶渡”也因此成为金陵四十八景之一，千年来成为文人墨客寻访凭吊的名胜。“桃叶”被视为男女两情相悦的象征，也曾出现在《大业拾遗记》隋炀帝与吴绛仙的情爱故事中。或许是隋炀帝由吴绛仙“殿脚女”的身份联想到了桃叶渡河的故事，于是在赐给她的《持楫篇》中引用了“桃叶”的典故：“旧曲歌桃叶，新妆艳落梅。将身旁轻楫，知是渡江来。”^[21]（三集，卷3《大业拾遗记》，P265）在明代，桃叶常作为妓女或者宠妾的代称。如“有酒可无桃叶妓”^[23]（卷17《徐茂吴司理解事之后三辱过存投赠新诗迥绝乖流泛澜众体逾自斐然庶几不孤黄梅授衣之托矣聊报四章以志区区》，P223），就是以“桃叶”指称妓女。晚明著名文人谢肇淛宠爱的侍妾亦名“桃叶”。

或为推广自家产品，或为借文人文化资源提升产品内涵，徽州墨商与文人士大夫频繁往来，努力融入士大夫文化圈，甚至通过各种方式将自己从一个商人包装成文人士大夫的形象，这已经为许多研究者充分论证。而狎妓是明代尤其是晚明士大夫文化的重要内容，青楼不仅仅是风月场所，更是官宦、商人、文人重要的社交空间。墨商无论是在经营活动中，还是在与文人士大夫的交往过程中不可避免要经常出入这类场所。在李维桢撰写的墓志铭中就反映了方于鲁与青楼的密切关系：“或过青楼，自度曲被歌声，五木六博诸戏错举递奏。”^[24]（卷87《方外史墓志铭》，P530）而青楼正是明代情爱文化的主要发源地之一，因此也成为墨商接触吸收情爱文化，并将之转化于徽墨艺术设计中的一个重要渠道。

此外，出入青楼之人也是徽墨潜在的消费者。王鸿泰研究表明，明代在一些高级妓女当中出现了“文人化”的倾向，表现在空间经营上就是房间格局“基本上是仿效当时文人对书房布置之考究”^[25]。因此，不但士大夫化的高级妓女有购买徽墨装饰房间的需求，而且与之交往密切的文人士大夫也有可能购买徽墨相赠。以情爱文化为主题的徽墨很可能成为他们之间传情达意的媒介。

柳叶常被用来形容女性双眉之曼妙，因此被用于画眉墨的造型设计。而徽墨设计者又为这款墨赋予了一个更加情意绵绵的含义，那就是张敞画眉的典故。这一典故在《汉书》中也有记载。传说汉代京兆尹张敞常为妻子画眉，所画眉妆极为妩媚。这件事传到了皇帝那里，张敞虽然没有受到责备，但也因此终生没有得到重用。“张敞画眉”与“韩寿偷香”“相如窃玉”和“沈约瘦腰”并称为古人四大风流韵事。而《程氏墨苑》同款造型中的题铭写道：“即便娟而纤丽，复旖旎以修长。以风流之京兆，仿逸态于新妆。”京兆即指张敞，这就表明了柳叶墨确是以张敞画眉蕴含的闺阁乐趣作为设计主题。^[19]（卷7，P179）

如果桃叶故事更多的是表达男性与正室之外甚至是婚姻之外的女性的风花雪月，那么张敞画眉的故事则反映的是夫妻之间的情投意合。在传统的夫妻关系中，宗法义务、伦理规范也对夫妻双方的情感交流造成了较为严重的障碍，这也是传统时期男性经常到婚姻以外寻找情感交流对象的重要原因。而到了晚明时期，夫妻关系有了实质性的变化。高彦颐、赵园等学者的研究表明，夫妻之间的相互“尊重和喜爱”在晚明一些上层文人家庭生活中占据着越来越重要的地位。^④

徽墨作为家庭生活中的日用器物，最先顺应了这种人伦关系的变化。事实上，墨与婚姻生活很早就产生了联系。在汉代已有关于祝婚的“九子墨”，包含着“九子之墨，藏于松烟”的吉祥寓意。经过数代传承，在《方氏墨谱》《程氏墨苑》中仍有保留，并被设计成九名童子从松树间嬉戏的精美图式。这与另一款香奁造型的徽墨，都反映了传宗接代才是缔结婚姻的核心目的。此外，《方氏墨谱》《程氏墨苑》还有寓意夫妻幸福和谐生活的“鸳鸯于飞”“摽有梅”等图像，但这些都是徒具民俗意义的象征符号。而“柳叶墨”的出现，才真正呼应了晚明社会夫妻在家庭生活中情感上深层交流的需要。

四、结语

晚明是中国历史上一个具有转折意义的重要历史时期。这一时期商品经济的发展、城市化进程的加快，为市民文化的兴起、社会生活的转向提供了深厚的土壤。“奇”是晚明市民文化的一个重要价值取向。^⑤徽墨设计者对这一发展潮流的顺应，推动徽墨造型实现了种类数量和艺术质量上的飞跃提升，使得徽墨由朴实无华的书写辅助工具转变为对社会生活、市民心态具有很强表现力的艺术品。但徽墨又是一种日用品，这就决定了它表述的绝不会是过于高深玄奥的文化理念，而是极为贴近生活的思想情感。这恰恰又映射了晚明社会生活发展的另一个重要面相——“俗”。徽墨设计者通过对宗教世俗化、文学通俗化等社会文化新元素的汲取，如居士佛教中的藏传佛教符号，市民文学中的情爱文化等，赋予了徽墨造型以丰富多彩的时代内涵，使得徽墨成为传播社会文化新元素的重要物质载体。因此徽墨虽小，却可以成为洞察晚明社会生活的一个重要窗口。

注释：

①艺术史视角的成果参见徐小蛮：《徽派名作〈程氏墨苑〉中的佛教版画》（《江淮论坛》1994年

第1期），汪邦铭：《徽墨墨范图与徽州文化》（《江苏社会科学》1997年第3期），梅娜芳：《墨的艺术——〈方氏墨谱〉和〈程氏墨苑〉》（广西美术出版社2012年版），沈歆：《丁云鹏晚岁画风与版画、制墨的关系》（《美术研究》2016年第2期）。商业史方面的成果有王振忠：《晚清徽州墨商的经营文化——婺源商业秘籍墨业准绳抄本研究》（《复旦学报》社会科学版，2015年第1期）。

②相关研究参见徐小蛮：《徽派名作〈程氏墨苑〉中的佛教版画》（《江淮论坛》1994年第1期），汪邦铭：《徽墨墨范图与徽州文化》（《江苏社会科学》1997年第3期），梅娜芳：《墨的艺术——〈方氏墨谱〉和〈程氏墨苑〉》（广西美术出版社2012年版）。

③诸多学者对不同类型的藏传佛教器物进行深入研究。参见赵宏：《故宫博物馆藏明清时期藏、蒙俗瓷器》（《故宫博物院院刊》1994年第1期），张东：《论明代景德镇官窑中的梵文和藏文瓷器》（《上海博物馆集刊》1996年第7期），扬之水：《奢华之色——宋元明金银器研究》（中华书局2010年版）。

④近年来有不少学者对晚明社会女性生活令人瞩目的变化进行了充分的研究，如高彦颐著，李志生译：《闺塾师——明末清初江南的才女文化》（江苏人民出版社2005年版），赵园：《家人父子：由人伦探访明清之际士大夫的生活世界》（北京大学出版社2015年版）。

⑤白谦慎指出，对“奇”的追求是晚明社会风气的重要特征，并认为这是城市化影响的产物。他所举的一个例子就是《程氏墨苑》中的天主教图像。（白谦慎：《傅山的世界：十七世纪中国书法的嬗变》，三联书店 2006 年版）

参考文献：

- [1] 闻婧.《方氏墨谱》的诞生及其视觉图式传播特征研究 [J].安徽工程大学学报,2015,(6).
- [2] 项穆.书法雅言 [M].北京:中华书局,2010.
- [3] (明)文震亨.长物志 [M].北京:商务印书馆,1936.
- [4] (清)姚之骮.元明事类钞 [M].影印文渊阁四库全书:第 884 册,台北:台湾商务印书馆,1985.
- [5] 陈宝良.明代的社会转移与风俗变迁 [J].中州学刊,2015,(10).
- [6] (明)方于鲁.方氏墨谱 [M].上海:上海书画出版社,2016.
- [7] (明)文肇祉.文氏五家集 [M].影印文渊阁四库全书:第 1382 册,台北:台湾商务印书馆,1985.
- [8] (元)陆友.墨史 [M].北京:商务印书馆,1936.
- [9] 张东.论明代景德镇官窑中的梵文和藏文瓷器 [J].上海博物馆集刊,1996,(7).
- [10] 吴明娣.汉藏工艺美术交流史 [M].北京:中国藏学出版社,2007.
- [11] (明)吕毖.明官史 [M].影印文渊阁四库全书:第 651 册,台北:台湾商务印书馆,1985.
- [12] 何孝荣.明代皇帝崇信藏传佛教浅析 [J].中国史研究,2005,(4).
- [13] 金申.《嘉兴藏》与有关丁云鹏的史料 [J].美术研究,1986,(2).
- [14] 廖旻.明代汉地流传的上乐、喜金刚系与金刚界梵字轮——以《方氏墨谱》、《程氏墨苑》所刊为中心 [A].沈卫荣.汉藏佛学研究:文本、人物、图像和历史 [C].北京:中国藏学出版社,2013.
- [15] 夏邦.明代佛教信仰的变迁述略 [J].史林,2007,(2).
- [16] 黄美燕.经藏与转轮藏的创始及其发展源流 [J].东方博物,2006,(2).
- [17] (明)程敏政.篁墩文集 [M].影印文渊阁四库全书:第 1253 册,台北:台湾商务印书馆,1985.
- [18] 张献忠.阳明心学、佛学对明后期科举考试的影响——以袁黄所纂举叶用书为中心的考察 [J].四川大学学报(哲学社会科学版),2012,(1).

-
- [19] (明)程君房.程氏墨苑[M].上海:上海书画出版社,2016.
- [20]御选明诗[M].影印文渊阁四库全书:第1442册,台北:台湾商务印书馆,1985.
- [21](清)虫天子.中国香艳全书[M].北京:团结出版社,2005.
- [22]任明华.论唐传奇在明代的文本传播[J].文艺理论研究,2010,(6).
- [23](明)王世贞.弇州续稿[M].影印文渊阁四库全书:第1282册,台北:台湾商务印书馆,1985.
- [24](明)李维桢.大泌山房集[M].四库全书存目丛书·集部:第152册,济南:齐鲁书社,1997.
- [25]王鸿泰.青楼名妓与情艺生活——明清间的妓女与文人作者[A].许纪霖.公共空间中的知识分子[C].南京:江苏人民出版社,2007.