

# 晚明苏州文人意趣与造物理念

袁进东 夏岚<sup>1</sup>

**【摘要】**晚明苏州文人意趣因经济、社会环境的改变而发生了剧烈变化，形成了亦古亦今的闲赏美学风尚，建立起“宜人宜景宜自然”的造物标准，并强调致用为尚的功能主义，从而形成了苏州文人独特的造物观。晚明苏州文人喜好以美的事物来装点悠闲无虑的日常起居生活；他们追求高雅的生活品质，对各类活动环境有许多讲究。对待造物，晚明苏州文人提倡致用的功能，不断推陈出新，在“物妖”和“奇技淫巧”的时代背景下，体现出一种极具勇气的创新精神。

**【关键词】**晚明 文人意趣 造物理念

**【中图分类号】**G122 **【文献标识码】**A **【文章编号】**1004-518X (2021) 05-0237-08

苏州自古以来就是人文荟萃之地，虽历经宋元明三代的更迭，受人口迁移、经济衰落等诸多客观因素影响，但读书人仍旧众多。晚明时期，儒家“学而优则仕”的经世思想，并未让大量文人士子在“治国平天下”这条政治仕途中获得成功，相反，朝纲废弛和社会危机，则让文人“得君得道”的人生理念遭受了极大的挫折，他们进而转向强调个人身心修养，探寻人性天理，专注学问与做人。

晚明文人士虽无“穷则独善其身，达则兼济天下”这种韬光养晦的大志，但王阳明的“致良知”学说，即诉诸内心、贯彻于行为的倡导，却在晚明得到国家承认，亦为大量因科举考试失败而不得不凭借自身的文化修养及知识能力转归市井求学问道的文人提供哲学支撑。而商品经济的发展和市民阶层的兴起，也为文人施展才学提供了舞台，他们纷纷依据自己的爱好和趣味选择各种文化形式或艺术实践，或戏剧，或书画，或器物，或是对个人生活空间领域的艺术经营，以寄托人生情怀。

尤其如园林、建筑、家具等，其形制、结构、装饰与当时的杂剧传奇小说的编撰评点一样，成为晚明文人士施展才华的重要领域，他们的人生意趣、审美取向直接鲜明地反映在与个人生活息息相关的环境或器物中，更有甚者将生活理念、意趣思路记录成书，如文徵明之《王氏拙政园记》、王心一之《归田园居记》、祝允明之《梦墨亭记》、王世贞之《求志园记》、文震亨之《长物志》。

从文氏家族在苏州的政治、文化地位来看，《长物志》更能客观反映出晚明时期苏州文人士大夫的意趣审美，它对明代苏州的园林、建筑、家具的造物理念，有怎样的影响作用？其他江南地区的文人实践理论，如李渔的《闲情偶寄》、高濂的《遵生八笺》、计成的《园冶》等对明代苏州家具、园林、建筑的形成有一定影响，但作用有多大，仍值得研究。

## 一、文人的“闲赏美学”

“晚明时期的文人，喜好以能唤起美感乐趣的事物与心态，来装点悠闲无虑的日常起居生活，或游山玩水、寻花品泉、采石试茗；或焚香对月、洗砚弄墨、鼓琴蓄鹤；或摩挲古玩、摆设书斋、布置园林。”<sup>[1](P166)]</sup>这种围绕日常生活而展开的艺术创作和审美活动，几乎成为晚明江南地区文人共同且重要的审美风尚，被明史专家称为“闲赏美学”。

**作者简介：**袁进东，中南林业科技大学中国传统家具研究创新中心主任、教授。（湖南长沙 412006）

夏岚，中南林业科技大学家具与艺术设计学院副教授，通讯作者。（湖南长沙 412006）

**基金项目：**国家社会科学基金后期资助项目“明代居室家具陈设研究：《仇画列女传》的场景解析”（18FYS028）；湖南省教育厅重点项目“明式家具体系研究”（17A232）

唐宋文人士大夫也爱寄情山水、焚香茗茶，但审美体验之后的唯一出口则是文学创作。如苏轼云：“某生平无快意事，惟作文章，意之所到，则笔力曲折无不尽意，自谓世间乐事，无逾此者。”<sup>[2] (P84)</sup> 这种以吟诗作文为快事的精神生活方式，直至明代以前，一直为文人所推崇，除“文”之外，“吹弹奏唱、滑稽百戏、刻凿制器、艺花养虫、绘画表演，均不入品藻”<sup>[3]</sup>。

而到晚明，悉心经营个人闲适与享乐的空间，使文人将审美的目光转向物质世界，不仅对园林居室、文房器皿等营造器物加以评论，而且也将营造环节和制造的工艺技术当作评论对象，从不同层次进行论道、干预，可以说文人的“论艺”，以及左右匠作的设计思想，均带有鲜明的主体特色。以苏州为例，文人的“闲赏美学”在亦古亦今之间转换。

其一，以古为贵。尚古之风在中国文化史上是一个重要现象，历代文人对前代文化趋之若鹜，晚明文人士亦不例外。通过古物，追寻文化记忆，寄托文化理想，正如李渔所言：“夫今人之重古物，非重其物，重其年久不坏，见古人所用者，如对古人之足乐也。”<sup>[4] (P215)</sup>

借用器物之名，赋予尚古的文化诉求，是文人身份最好的标榜。铜器、玉器、古瓷、古琴皆需古制古色，家具器物、建筑园林亦不例外。晚明史籍《广志绎》说：“姑苏人聪慧好古，亦善仿古法为之……又如斋头清玩，几案床榻，近皆以紫檀花梨为尚，尚古朴，不尚雕镂，即物有雕镂，亦皆商周秦汉之式。”<sup>[5] (P108)</sup> 文震亨在其《长物志》中更是极力推荐“牀（床）以宋、元断纹小漆牀为第一”<sup>[6] (P210)</sup>。

对几榻“今人制作、徒取雕绘文饰，已悦俗眼，而古制荡然，令人慨叹实深”，表达出对古雅之风的强烈追求。对一些不循古制的新近器物则认为：“虽曰美观，俱落俗套。”可见文人对家具器物的尚古之风，重在遵循古形，而非古法。

明代苏州建筑在门窗、挂落、栏杆等外檐装折上的考究，趋向造型轻巧、简洁、构件线条挺拔有力这一方向，以纱橱、罩、博古架为主的内檐装折，在室内空间则用料更为讲究，并且精雕细刻、形态轻盈。亦可见其建筑装折虽结构依托古法，在部件造型和用料上，又更为大胆奔放、自由洒脱，彰显出文人不羁的个性。

其二，追求时玩。明中期之后，在繁盛的经济条件和发达的手工业条件下，近世或当代器物在数量品种上多于古物，品质及新颖程度上甚至优于古物，进而引起追捧文人趣味的人竞相收购与收藏。

文人趣味与理论评价指引着造物设计的时尚方向、器物设计思想，在文人所尊重的“精工”之能和提倡的“材美”之鉴两方面，比前代有了更大的发展。例如文震亨论“屏风”：屏风之制最古，以大理石镶下座精细者为贵，次则祁阳石，又次则花蕊石，不得旧者，亦须仿旧式为之，若纸糊及围屏、木屏，俱不入品。又如论“台几”：倭人所制，种类大小不一，极古雅精丽，有镀金镶四角者，有嵌金银片者，有暗花者。<sup>[6]</sup>

明代文学家陈继儒也云：“器用必求精良……吾以为清事之一。”<sup>[7] (P75)</sup> 由此可见，文人讲究质地精美的器物，本为清雅之事，作为手工业产品的家具器物，“精工”制作不但不减其美感，反而蕴涵着技术带来的美感，增加其审美价值。关于“材美”标准，一些纹理细密的木材，深受文人青睐，文震亨建议“天然几以文木如花梨、铁梨、香楠等木为之”，凳“以川柏为心，以乌木镶之”，榻“如花楠、紫檀、乌木、花梨，照旧式制成，俱可用”。

同时，文人对于山水的喜好之情，也希望通过材质纹理的比拟来获得，如文震亨认为：大理石“天成山水云烟，如米家山，此为无上佳品”。<sup>[6] (P266)</sup> 谷泰在《博物要览》称：花梨木需有木纹自然形成山水人物鸟兽的样子，影木的结节形成山水、人物、鸟兽、花木等天然纹理。足见文人在意“材美”之程度。

“材美”与“精工”，两者相结合，产生的正是家具器物的外在形式美，而这一形式美的追求，成就了明代苏州家具的品质之美。《园冶》记载的大量建筑装折图示中，柳条式、笔管式、套方式、葵花式有较多的变体式样，亦可见文人对于山水自然、

读书人身份的依恋之情。

江南地区新崛起的富裕阶层，更是不遗余力地去追捧文人趣味，范濂的《云间据目抄》就记录了隆万以来，纨绔豪奢之人对家具器物极其讲究，“凡床厨几棹，皆用花梨、瘿木、乌木、相思木与黄杨木，极其贵巧，动费万钱”<sup>[8]</sup> (P509)。

南京博物院藏苏州老字号药店东家雷允上家中黄花梨夹头榫画案，其足上刻有“材美而坚，工朴而妍，假尔为凭，逸我百年，万历乙未元月充庵叟识”篆书字样，足以证明，文人追求用材与技艺的完美结合，它是用物者怡情逸性、达到身心和谐的凭借。

由此可见，文人的闲赏生活方式，不仅提升了文人对物质文化的鉴赏能力，也进一步激发了文人对造物设计的创造能力。美国汉学家列文森（Joseph R. Levenson）称这一能力为“晚明文人的业余精神”。事实上，这种状态发展至盛期甚至已经超越了“业余”，成为文人精神生活的重点，并进一步左右世人对造物美学标准的认同感，其“闲赏美学”对明式家具、苏州园林建筑的形成起到了非常重要的作用。

## 二、建立“合宜”之造物标准

唐宋以后，文人追求高雅，对各类活动环境有许多讲究。拙政园建成之后，文人士大夫们开启了“不出城郭而获山林之怡，身居闹市而有林泉之趣”的生活方式，追求高雅而讲究的同时，一种围绕“人”展开的“合宜”之道、养生之理已欣然被明代文人所接受，且发展更深远。文人不仅关注修炼养生，还充分考虑人与环境、人与自然的共享，使设计活动与设计物在功能和美学之间达到和谐与平衡，从而实现有目的的创造，以达到文人所追求之造物标准。

其一，宜修养。文震亨提倡朴素功能的设计标准，因而器物形式简单明了，椅“宜矮不宜高，宜宽不宜狭”，而以高濂的《遵生八笺》为代表，文人站在怡生安寿、去病延年的生态角度，规定了座椅的设计标准。如高氏为“颐养”特意规定：“须要坐椅宽舒，可以盘足后靠。椅制，后高扣坐，身作荷叶状者为靠脑。前作伏手，上作托额，亦状莲叶。

坐久思倦，前向则以手伏伏手之上，额托托额之中。向后则以脑枕靠脑，使筋骨舒畅，血气流行。”<sup>[9]</sup> (P336) 让座椅设计更具人性思考。文震亨在《长物志》中推荐的“脚凳”也有按摩穴位、增生精气的功效：“脚凳一木制滚凳，长二尺阔六寸，高如常式，中分一档，内二空，中车圆木二根，两头留轴转动，以脚踹轴，滚动往来。盖涌泉穴精气所生，以运动为妙。”<sup>[6]</sup> (P125)

其文字描绘与明刊本《鲁班经》中记录的搭脚滚凳插画几乎一样，可见文人设计师不仅开始考虑家具或家具部件在养生功能上的意义，并且已经认同工匠理论成果。可见“宜修养”之设计标准，在民间无论文人士大夫还是普通百姓均能获得认同，并得到较长时间的推广。

在建筑园林方面，苏州文人体现出与晋代的山林隐士模式不同，他们是一种“市隐”。注重文艺，大部分有诗、书、画三绝才艺，在园林里构建自己“居尘而出尘”的乐土。文人必备之物有古琴、棋盘、线装书、立轴画，即所谓“四艺”。留园五峰仙馆裙板上有《西厢记》。留园夹堂板上有“林和靖放鹤”“苏子美种竹”“周茂叔爱莲”“倪云林洗桐”四幅图画，表达对四位高士的敬仰之情。

其二，合环境。苏州人才辈出，画家群起。亲近自然，或作诗或泼墨，亦是这一文人群体之最大爱好。明中期之后，苏州文人喜出游、好造园、重陈设之风尚尤盛，无论天地大环境还是居家小环境都契合天人合一的道家精神。高濂曾介绍一种“倚床”：高一尺二寸，长六尺五寸，用藤竹编之，勿用板，轻则童子易抬，上置倚圈靠背如镜架，后有撑放活动，以适高低。

如醉卧、偃仰观书并花下卧赏，俱妙。<sup>[9]</sup> 高氏不仅对藤床的大小尺寸、用材和结构作了详细描述，更是对其具体使用及适宜

功能作了详解，终以适合特定环境判为“妙”。苏州明式家具中多见榻、椅之类的座面为“藤屉”现象，较多研究理论以苏州之地善制藤工艺为由，从以上高氏的记载中，可以发现座面用藤竹替代木板，使其易抬，自与文人喜好自然脱不开关系。

文人对不同的居室空间陈设适宜的家具也颇有讲究，如文震亨所言：“近有以柏木琢细如竹者甚精，宜闺阁及小斋中。”又言：“古人制几榻，虽长短广狭不齐，置之斋室，必古雅可爱。”<sup>[6] (P136)</sup>由此可见，文人对家具之功能造型、材料选择均以适合不同环境所需来考虑，着眼细节，依据户内户外环境空间的不同，设置不同造型不同材料的家具，着实讲究。通常情况下，家具的体量造型又与建筑空间、园林环境协调统一，体现出早期有机生态造物思想。

其三，宜天成。李渔提倡造物“宜自然，不宜雕斫”，要“顺其性”而不“戕其体”。他举“窗棂”为例说：顺其性者必坚，戕其体者易坏。木之为器，凡合笋使就者，皆顺其性以为之者也；雕刻使成者，皆戕其体而为之者也。又说：事事以雕镂为戒，则人工渐去而天巧自呈矣。<sup>[4]</sup>可见，李氏提倡尊重材料之天性的设计标准。

透过《长物志》，文震亨在对待材料天性问题上，有与李渔类似的理论，他认为：禅椅以天台藤为之，或得古树根……不露斧斤者为佳。同时，他几乎反对绝大部分木制家具的华丽髹漆，如论“台几”：若红漆狭小三角诸式，俱不可用；论“机”：古亦有螺钿朱黑漆者，竹机及绦环诸俗式，不可用；论“交床”：金漆折叠者，俗不堪用；论“架”：二格平头，方木，竹架及朱墨漆者，俱不堪用。<sup>[6]</sup>

可见晚明苏州文人对于家具造物的追求，更倾向于尊重和利用材料的天然形状和性质，反对过度雕镂画绩，尊重木之本色，尊重材料形态。晚明文人认为，黄花梨和紫檀木才是家具用材的正宗，通过精心设计制作，体现用材的优良属性是优秀家具的标准，在明式家具中，有一种被称作天然木的家具，是利用树木生长过程“出自天然”“屈曲若环若带”形态，然后“磨弄华泽”稍加人工处理，使之成为具自然形态的桌椅、几案，别具特色，深受当时文人的喜爱，文震亨对这类天然生成的器物形制称赞为“制亦奇古”。苏州明代家具色调的稳重与建筑整体色调一脉相承。建筑梁柱多用楠木、栲树和柏木为材，木质坚硬耐腐蚀。屋内所有构件除用彩绘外，均不加髹漆，露木纹，色彩朴素自然，亦呈现出“天成”之效果。

### 三、强调致用功能

文人对家具器物、园林建筑的设计不仅反映在材质、装饰上，还反映在一些功能性的设计建议上，体现出文人设计者高妙的设计构思。明人屠隆记载过大小两张叠桌，居家出游皆取用方便，实为一种便捷的功能设计：“一张高一尺六寸，长三尺二寸，阔二尺四寸，作二面拆脚活法，展则成桌，叠则成匣，以便携带，席地用此抬合，以供酬酢。”<sup>[10] (P298)</sup>

文人逐渐将能动改造物质世界的目的，转向能否更好地满足人的使用需要，因而从致用角度，强调家具器物的功能性设计比比皆是。江南文人李渔更是推荐“有心思即有智巧”的设计，强调“一事有一事之需，一物备一物之用”<sup>[4] (P109)</sup>的功能准则。“欲置几案，其中有三小物必不可少：一曰抽屨……则凡卒急所需之物，尽纳其中，非特取之如寄，且若有神物俟乎其中，以听主人之命者。一曰隔板，此予所独置也。

冬月围炉，不能不设几席；火气上炎，每致桌面台心为之碎裂，不可不预为计也。……一曰桌撒……取其长不逾寸，宽不过指，而一头极薄，一头稍厚者，拾而存之，多多益善，以备挪台撒脚之用。”<sup>[4] (P110)</sup>又如“橱柜”之功能设计思想，更是接近现代板式家具设置的隔层方式，解决了合理容量的问题。

“造橱立柜，无他智巧，总以多容善纳为贵。尝有制体极大而所容甚少，反不若渺小其形而宽大其腹，有事半功倍之势者……善制无他，止在多设搁板。橱之大者，不过两层、三层，至四层而止矣。若一层止备一层之用，则物之高者大者容此数件，而低者小者亦止容此数件矣。实其下而虚其上，岂非以上段有用之隙，置之无用之地哉？当于每层之两旁，别钉细木二条，以备架板之用。

板勿太宽，或及进身之半，或三分之一，用则活置其上，不则撤而去之……此是一法。至于抽屉之设，非但必不可少，且自多多益善。而一屉之内，又必分为大小数格，以便分门别类，随所有而藏之……此橱不但宜于医者，凡大家富室，皆当则而效之，至学士文人，更宜取法。能以一层分作数层、一格画为数格，是省取物之劳，以备作文著书之用。”<sup>[4] (P113)</sup> 文人设计师从生活问题出发，善于思考且考虑周全，对某一类型家具器物之功用与不足分析到位，并提出合理科学、适宜便利的解决方案，其结论和建议无疑是准确的。这也是明代苏州家具比前代更具功能性之优点。

从提倡致用功能的角度来看，李渔较之文震亨在设计理念上较为前卫。文震亨的《长物志》是站在遵循古制风雅的审美高度，对家具器物的设计方向做出指导，换言之，站在士大夫文人的立场上，遵循古制是非常符合这一类士商文人的身份要求的。而李渔这一类的文人恰恰代表了不出仕的布衣文人，在突破传统、创新向前的道路上做出贡献。无疑，这些贡献对苏州明式家具在民间的持续发展起到了极大的作用。

同样，受“致用”观点的影响，苏州文人认为建筑、园林的雕刻装饰，一定是在人能轻松看到的地方使用，因而，所见苏州园林建筑内，大量雕刻装饰出现在户榻裙板和横档上，天花处的雕饰非常少。另外结合苏州一地的气候，苏州园林中的亭台楼榭，以敞开式和半敞开式为主，室内与室外的分隔多依靠半墙风窗和落地户榻，风窗“或横半，或两截推关”，落地户榻实为出入之门，有全镂空者，也有半截裙板者。屏门一般设在厅堂中心的柱间，是厅堂空间中的视觉中心，常以六扇木榻连排，组成完整或变化的平面。

在这个相对比较宏大的平面里，常以两种形式出现：其一为板门形式，以留园的林权耆硕之馆为代表，其间的屏门，由六扇银杏木制成的板门组合而成，南北两面均有刻字艺术；其二为纱榻形式，以拙政园的卅六鸳鸯馆为代表，其间的屏门，采用的是六扇纱榻组成屏，加强了南北气流的贯通。屏门的東西两侧，通往后室的通道常用罩来装饰，均采用的是攒接镂空的形式。从整个对外空间来看，保持气流畅通，防止水汽堆积，由气候环境决定了装折的形式。另一方面从人与环境的角度来看，镂空式的装折形式，虽起到了空间分隔的作用，却是在室内空间中加强自然重要性的最佳方式。

#### 四、发掘问题，倡导新制

明代中期之后，以苏州为代表的江南地区由于经济富庶、手工业发达，在生活上日渐奢靡，追逐工巧、奢华甚至猎奇之造物一时成为风气。时人置办家具等器物也以奢华名贵为上。李乐《见闻杂记》记载一少年“制一卧床，费至一千余金”<sup>[11] (P109)</sup>一事足见好的家具价格不菲。范濂《云间据目抄》也有记载：“细木家伙，如书桌禅椅之类，余少年曾不一见，民间止用银杏金漆方桌。自莫廷韩与顾宋两家公子，用细木数件，亦从吴门购之。”

隆万以来，虽奴隶快甲之家，皆用细器，而徽之小木匠，争列肆于郡治中，即嫁妆杂器，俱属之类。纨绔豪奢，又以榻木不足贵，凡床榻几桌，皆用花梨、瘿木、乌木、相思木与黄杨木，及其贵巧，动费万钱，亦俗之一靡也。”<sup>[8] (P110)</sup>可见细木家具从权富之门走入寻常百姓家，时人竞相购买精巧珍稀之家具器物，炫耀奢靡之造物已蔚然成风，然这一风气引起了部分文人对社会价值观的反思和对逾礼越矩行为的质疑与担忧，“吴俗之侈者愈侈，而四方之观赴于吴者，又安能挽而之俭也。”

盖人情自俭而趋于奢也易，自奢而返之俭也难”<sup>[12] (P79)</sup>。并提出“祛侈靡之习，还朴茂之风”之设想。文人设计师不仅反对奢靡造物现象以警醒世人，同时对家具的形制、材质、颜色、纹理、装饰、产地等各个方面作出品级优劣判定，甚至提出独到的个人见解。园林建筑以网师园小山丛桂轩裙板为例，其填补技艺精湛，可谓空间均匀、图案优美和谐。木雕构图法与中国绘画大相径庭。“疏能跑马、密不容针”的国画构图是不可行的，雕刻的花纹和所留空间的对比必须均衡。

其一，建立新的社会伦理，以求“忌奢避俗”。范濂、谢肇淛反对富人奢靡的造物设计风气，李渔更是主张造物设计能使“人人可备、家家可用”<sup>[4] (P202)</sup>，以此实现对社会和民生的关怀，种种道德理想的抒发在“由俭入奢易、由奢入俭难”的丰裕社会面前总显得无力，然而文人设计师将理想转向对造物设计风尚的批判中，以求“忌奢避俗”之道，反而起到对大众循循善诱

的功效。李渔游历广东，在市场上见到做工极精、堆砌装饰的“箱笼篋筥”，遂论道：“余游粤东，见市廛所列之器，半属花梨、紫檀，制法之佳，可谓穷工极巧，止怪其镶铜裹锡，清浊不伦。”<sup>[4] (P213)</sup>认为这些一味追求名贵精致材料的器物，并无高雅的审美追求，以至于制度全无、不伦不类。

文震亨在《长物志》中干脆明确指出了诸多家具俗品，如：天然几“台面阔厚者，空其中，略雕云头如意之类，不可雕刻龙凤花草诸俗式”，文人书桌“凡狭长混角诸俗式，俱不可用，漆者尤俗”，椅“其叠单靠、吴江竹椅、专诸禅椅诸俗式，断不可用”，藏书橱“黑漆断纹者为甲品，杂木亦俱可用，但式贵去俗耳”，床“若竹牀及飘簷、拔步、彩漆、卅字、回纹等式俱俗”，屏风“若纸糊及围屏、木屏，俱不入品”。以证文人家具的审美方向，避免误导时风。文震亨站在士大夫文人良好的经济背景角度，向世人传播何为“俗式，俱不可用”之家具器物，真正做到了文人风尚的宣扬，也对部分明式家具形制产生影响。祈吉和风雅则是苏州文人园林的两大主题。建筑的装折以及家具的装饰也是体现园林主题的载体，它们都能反映出时人的伦理道德和价值观念。

其二，古物新用，增加新功能。文人设计师的批判精神，不仅体现在社会价值观方面，对于传承古物形制，他们也提出了合乎时下生活需求的新见解。并非推翻尚古之风，而是古物新用，旨在改良与完善，推出新的功能。文震亨在《长物志》中论“榻”的形制则表达了对古制的不满：“更见元制榻有长一丈五尺阔二尺余，上无屏者，盖古人连床夜卧以足抵足，其制亦古，然今却不适用。”<sup>[6] (P196)</sup>李渔的创新意识更强，能透过全面的视角了解家具器物的优劣，以此做出更胜一筹的创意推荐：“器之坐者有三：曰椅、曰杌、曰凳。三者之制，以时论之，今胜于古，以地论之，北不如南；维扬之木器，姑苏之竹器，可谓甲于古今，冠乎天下矣，予何能赘一词哉！但有二法未备，予特创而补之，一曰暖椅，一曰凉杌。”<sup>[4] (P109)</sup>明代文人设计师的创意思维，在人性关怀方面充满智慧。“如太师椅而稍宽，彼止取容臀，而此则周身全纳故也。如睡翁椅而稍直，彼止利于睡，而此则坐卧咸宜，坐多而卧少也。前后置门，两旁实镶以板，臀下足下俱用栅。用栅者，透火气也；用板者，使暖气纤毫不泄也；前后置门者，前进入而后进火也。

然欲省事，则后门可以不设，进入之处亦可以进火。此椅之妙，全在安拙替于脚栅之下。只此一物，御尽奇寒，使五官四肢均受其利而弗觉。”<sup>[4] (P112)</sup>出于养生健康的生活目的，文人高濂创新出“二宜床”：“式如尝制凉床。少阔一尺，长五寸，方柱四立，覆顶当做成一扇阔板，不令有缝。三面矮屏高一尺二寸，作栏以布漆画梅，或葱粉洒金。……夏日内张无漏帐，四通凉风……冬月三面并前两头作木格七扇，糊以布……更以冬帐闭之。帐中悬一钻空葫芦口，上用木车顶盖钻眼，插香入葫芦中，俾香气四出。床内后柱上，钉铜钩二，用挂笔瓶，四时插花，人作花伴，清芬满床，卧之神爽意快，冬夏两可，名同二宜。”<sup>[9] (P166)</sup>对于“日居其半，夜居其半”的床帐而言，高濂所设计的“二宜床”与李渔对床帐之要求如出一辙：“床令生花”“蔽风、隔蚊”，只不过高濂讲究“怡养”，出于健康的目的来创造新器物罢了。关注功能价值而推陈出新，是文人在这个产生“物妖”和“奇技淫巧”的时代一种极具勇气的创新精神，用现代思维来评价，晚明文人主动投入对家具器物的创新意识，对明代家具手工业的发展而言是具有积极作用的。

## 五、结语

综上所述，明代文人，特别是生活在晚明的部分文人，对造物设计的社会伦理思想和物化功能思想，极具实用性，他们和工匠分别在匠意和技术两个方面的苦心经营中，实现各自的创造价值。文人为工匠提供创意，为世人提供审美标准；工匠迎合文人趣味，传承与创新优良工艺技术。两者在交流合作中，建立了良好的互动关系。正如张岱所言：“但其良工苦心，亦技艺之能事，至其厚薄深浅，浓淡疏密，适与后世赏鉴家之心力、目力针芥相投，是岂工匠之所能办乎？盖技也而进乎道矣。”<sup>[13] (P19)</sup>可见，文人的见地，对江南工匠的工艺技术及造型的设计还是具有参考价值的。但比较一下苏州地区的午荣《鲁班经匠家镜》和文震亨《长物志》中记载的家具器物形制，还是有不少差异，我们以明代雅器琴桌为例。《鲁班经匠家镜》中记载工匠经验总结下的琴桌式：“长二尺三寸，大一尺三寸，高二尺三寸。脚一寸八分大，下梢一寸二分大，厚一寸一分上下，琴脚勒水二寸大，斜闊六分，或大者放长尺寸与一字桌同。”<sup>[14] (P182)</sup>再如文震亨的《长物志》代表文人设计理念，其中记载园林建筑琴台：“以河南郑州所造郭公砖，上有方胜及象眼花者以作琴台，取中空发响，然此实宜置盆景及古石；当更置一小几，长过琴一尺，高

二尺八寸，阔容三琴者为雅。坐用胡床，两手更便运动；须比他坐稍高，则手不费力。更有紫檀为边，以锡为池，水晶为面者，于台中置水蓄鱼藻，实俗制也。”<sup>[6](P274)</sup>两相对比之下，可以得出以下结论。

其一，工匠设计师与文人设计师的偏重不同。《鲁班经匠家镜》中琴桌式记载，主要以长宽高尺寸为主，具体到腿足收分尺寸；而《长物志》中园林建筑小品琴台，记载以文人“推雅避俗”之理念为主线，从材质、尺寸、使用方法等方面详细介绍。

其二，实践尺寸与理想尺寸有出入。《鲁班经匠家镜》中琴桌式尺寸为“长二尺三寸，大一尺三寸，高二尺三寸”，高度上比《鲁班经匠家镜》中记载其他一般桌类（高二尺五寸）稍显低矮，此琴桌长度与高度相等，按明代官尺标准计算，琴桌桌面长和桌面高度近 75 厘米、宽近 42 厘米，桌面尺寸过短，似乎放不下一张古琴（一般在 120 厘米至 140 厘米之间）。但大量明代图像中反映出来的均是琴长于桌，到底是不是用来弹琴的特定家具仍待考。《长物志》中琴台尺寸记载为：“长过琴一尺，高二尺八寸，阔容三琴者为雅。”其高度近 90 厘米，不仅高于《鲁班经匠家镜》记载的琴台，还高于其他一般桌类，按照现代人身高标准也略显偏高，从抚琴舒适角度考虑，需加高坐具才行。另外琴台长度需“长过琴一尺”，这一长度几乎近 150 厘米至 170 厘米，属较大型琴台。《鲁班经匠家镜》比《长物志》成书较早，是否可以看作是，工匠理论更遵循古法形制，而文人的设计理论更趋向“尚雅风，立新制”呢？换言之，明代工匠理论更贴近明式家具的真实性，结合园林、建筑的实际功能需求，文人理论对明式家具、园林、建筑的创新与改良起到推波助澜的作用。

总而言之，明代晚期的政治、经济、文化发生剧烈变化的同时，以苏州为中心的江南文人的生活意趣也随之变动。他们在艺术创作上强调“穷新极变”“独抒性灵”；在学术研究上追求“即物见道”“圣人之道，无异于百姓日用”；在日常生活起居设计中则崇尚文心匠意、技艺精熟。这种由“大我”而“小我”的观念转变是一种主体意识的觉醒，促使文人士大夫普遍更加关注与自身日常生活息息相关的事物，构筑起晚明文人独特的设计理念。明代的苏州家具、园林、建筑表面上是工匠及工匠理论下的直接产物，但恰恰又是晚明文人意趣使然，被崇尚自然又重视人性感受的艺术思想所左右，文人设计理论中有意识地传承古制、尝试创新功能，最终成就了苏州明式家具和苏式园林建筑风雅精巧、智慧实用的经典风貌。

#### 参考文献:

- [1]毛文芳.晚明闲赏美学[M].台北:学生书局,2000.
- [2](宋)何蘧.春渚纪闻[M].张明华,点校.北京:中华书局,1983.
- [3]龚鹏程.中国传统社会中的文人阶层[J].淡江人文社会学刊,2000,(10).
- [4](清)李渔.闲情偶寄[M].杭州:浙江古籍出版社,1991.
- [5](明)王士性.五岳游草·广志绎[M].周振鹤,点校.北京:中华书局,2006
- [6](明)文震亨.长物志[M].北京:金城出版社,2010.
- [7](明)陈继儒.小窗幽记[M].上海:上海古籍出版社,2000.
- [8](明)范濂.云间据目抄[M].南京:江苏广陵古籍刻印社,1995.
- [9](明)高濂.遵生八笺[M].王大淳,点校.成都:巴蜀书社,1992.

---

[10] (明)屠隆. 考槃余事[M]. 杭州: 浙江人民美术出版社, 2011.

[11] (明)李乐. 见闻杂记[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1986.

[12] (明)张瀚. 松窗梦语[M]. 盛冬铃, 点校. 北京: 中华书局, 1985.

[13] (明)张岱. 陶庵梦忆[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2001.

[14] (明)午荣. 鲁班经[M]. 重庆: 重庆出版社, 2007.