

留餘齋藏

LIU YU ZHAI COLLECTION
OF CHINESE FURNITURE FROM
THE MING AND QING DYNASTIES

黃定中 著

明清家具

進堂題
鑒



封面題字 饒宗頤
責任編輯 楊 帆
美術編輯 吳冠曼
攝 影 王華彪、黃朝英
裝幀設計 吳 眺

書 名 留餘齋藏明清家具
著 者 黃定中
出 版 三聯書店(香港)有限公司
香港鰂魚涌英皇道1065號1304室
Joint Publishing (H.K.) Co., Ltd
Rm.1304, 1065 King's Road, Quarry Bay, Hong Kong
香港發行 香港聯合書刊物流有限公司
香港新界大埔汀麗路36號3字樓
印 刷 中華商務聯合印刷(廣東)有限公司
深圳市龍崗區平湖鎮春湖工業區中華商務印刷大廈
版 次 2009年9月香港第一版第一次印刷
規 格 8開(240×320mm) 380面
國際書號 ISBN 978.962.04.2885.2
©2009 Joint Publishing (H.K.) Co., Ltd.
Published in Hong Kong





目
錄

Contents

序 言	曾小俊	2
Foreword by Zeng Xiaojun		
明清家具收藏淺見	黃定中	5
Essays of Collection of Ming and Qing Dynasties Furniture by Huang Dingzhong		
黃花梨藏品		32
Huanghuali Wood Collection		
紫檀藏品		289
Zitan Wood Collection		
其他硬木藏品		325
Other Hard Wood Collection		
主要參考書目		368
Bibliography		
補 記	黃定中	372
Postscript by Huang Dingzhong		

留餘齋藏明清家具

LIU YU ZHAI COLLECTION OF CHINESE FURNITURE
FROM THE MING AND QING DYNASTIES

黃定中 著

三聯書店(香港)有限公司
Joint Publishing (H.K.) Co., Ltd.

序言

Foreword by
Zeng Xiaojun

曾小俊

本人自幼便喜作畫，繪畫是我的終生志業，數十年不曾間歇，於美感，漸漸有了自己的領悟。對美好事物的嚮往與追求，使我養成了收集的習慣。兒時搜羅項目繁多，無外乎孩童玩具之屬，直至成人，舊習未改。進入大學，如願學習美術課業，其間每赴鄉村寫生，老物件如窗花、剪紙、刺繡、皮影等，時入眼簾，總是感動，令我自然而然開始收集民間藝術品。1985年，偶見王世襄老師巨著，書中詳述古代家具之美，至其明式家具造型簡單而勻稱，結構嚴謹且內斂，予人一種穩定感，光華潛蘊，古色盎然。明式家具質樸的真，自然的美，令我深深着迷此道。

近百年來，社會動蕩，文化變革，急速的現代化城市建設與發展等種種因素，對傳統文化衍生出的物質與精神，形成了相當程度的破壞，許多與人們生活息息相關的傳統工藝已不復存在。在收集的過程中，見聞如此情狀，總想以一己之心，盡綿薄之力，保留些許逐漸消失的美好事物。

古代傳統匠師以法天、崇古為準則。匠師們總是心存敬畏，而不敢任意改變師傅的傳統，更何況古有明訓：「毋作淫巧，以蕩上心。」（禮·月令）這已成為中國傳統工匠共同遵循的規範。例如明代隆慶年間，漆藝匠師黃成著有《髹飾錄》一書，以「淫巧蕩心」與「行濫奪目」列為漆工的「二戒」。明式家具的匠師們也都不輕易改變對器物的造型設計，無論樸方、渾圓，總以簡單明快予人以穩定感。傳統美的觀念，總是和簡練、淳樸、典雅相通的。

愛美之心，懷舊之情，人皆有之。我因收集和機遇的緣故，見到許多經典的家具、器物，並開始做進一步的研究，對於古典的美，有了更深入的理解。此一領域，知音甚少，得以結識同樣喜好明式家具的定中兄，實大幸哉；彼此談及相關種種，皆能開懷暢言，很是投緣，甚喜，知音難覓。

觀賞留餘齋藏明清家具，大凡保持原始狀態，有些甚至連修補都不曾，感觸很深。對家具原狀的保護，我與定中兄的看法契合：經歷數百年滄桑，得以保存下來的家具，實殘損程度不一；而數十年間之變革，使得傳統與現代文化產生斷層，今日雖有許多人在進

行古董家具的研究，但基本仍處於初級階段，在此一情況下，對於家具輕率的打磨翻新，或許會對後來的研究人士造成一定影響，甚至誤導。原始狀態，文物界泛稱「皮殼」，家具之「皮殼」上記錄着歷史歲月、生活細節的點滴，本身即賦予古典家具新的意義與價值；至其選材、設計、做工都極其講究的古典家具，從鑒賞角度看來，已非單一性質的日用家具，而蛻變為藝術品，乃至國家重要文物。打磨翻新之種種工序，固然令其光亮整潔，木材紋理清晰可見，惜進行這許多繁複的工作之後，必然會除去了這層或沉澱、或風化在家具上的皮殼，也同時抹煞了其作為文物藝術品之精神與意義，我認為這是收藏過程中弄巧成拙的減法。修補的過程中，若能遵循古法，修舊如舊自然最好，惟多年來觀察所見，於修復的構建上，還似差了一點古典的精神，期待不久的將來，會有所精進。

定中兄於明式家具之收藏與研究，歷經十數寒暑，認真不輟，舉凡有關的明式家具及文獻材料，無不勤搜敏求，其搜羅之富，資料裒輯之全，可謂成就。對於定中兄出版此一關於古典家具的書，我感到十分興奮，這不僅是將其收藏成果做了一個總結，更以其有系統之研究，給喜愛古典家具的人們，留下可以借鑒的寶貴意見。是為序。

己丑年 於小孤山館



Essays of Collection of Ming and Qing
Dynasties Furniture by Huang Dingzhong
明清家具收藏淺見

黃定中

中國家具文化源遠流長，博大精深，據出土實物顯示，新石器時代已使用木作榫卯結構，戰國時期已出現彩漆木床。而發展至明代中晚期，更達至形式與功能完美結合的高峰，明式家具乃扛鼎代表，猶如唐詩、宋畫、元青花等為同類藝術作品的巔峰，難以逾越。

近20年，明清家具的收藏與研究，成一時顯學，前輩學者和時賢，對此已作探研。然而，明清家具藝術涉及方方面面，似尚有再續之言。筆者自詡為一摯愛木器的「知道分子」，在此不量淺學，試從收藏視角，以片言、隻語、斷句，拙表關於明清家具收藏之個人愚見，以管窺天，縱筆隨寫，多有不備，以就教於方家。

明式家具沿襲宋元風格，宋式家具如宋徽宗之瘦金體般高逸雋秀，元式家具則豐富了曲線變化。進入明代，經濟蓬勃，皇廷貴胄遷都築宮，官紳商賈闢園修宅，家具審美與工藝進一步發展，及至明中期，明代制式漸臻完善。

中國地域遼闊，「千里不同風，百里不同俗」（西漢·司馬遷）。家具作為人們日常生活須臾不離的用具，因各地風土習性不同而風格迥異。然而，目前在傳世字畫中得以窺見的唐、宋、元、明家具，無不形簡意足，孤高絕俗，竊以為這便是所謂的文人家具。「形而上者謂之道，形而下者謂之器」（春秋·孔子《易經繫傳》），「文人」精神儼然是明式家具之「道」也。

明式家具的蓬勃期為明中晚期，主要產地是以蘇州為中心的江南一帶。因其年以王守仁（1472-1529年）倡導的「心學」極為風行，文人士大夫心性張揚的同時，「知行合一」地參與到明式家具等藝術品製作上來。其中江南一帶太平繁榮，文風鼎盛，尤蘇州一地更為讀書能士雲集，故於洪武三十年（1397年）「南北榜事件」後，明太祖朱元璋為作平衡便規定取士名額，淮河以南只限於55%指標，其餘分配各省。儘管這樣，有明一代進士仍是「蘇州第一，總數高達1025名」（濮安國《明清蘇式家具》）。另據徐沁《明畫代錄》記載：明代歷年名畫家800餘人，江南一帶佔300餘人，蘇州一地便有150多人之眾，且明四大家沈周、仇英、文徵明、唐寅均為吳人。正是那幫有權、有錢、有閒的士大夫多崇尚奢華安逸生活，並不志於憂國憂民，修齊治平，而多好於「琴棋書畫詩酒花」中尋求精神寄託，這種生活習氣亦表現到家具營造上，使成一時所趨。所以明萬曆十八年（1590年）范濂《雲間據目抄》云：「自莫廷韓與顧、宋兩家公子，用細木數件，亦從吳門購之。」以及明萬曆二十五年（1597年）王士性《廣志繹》記：「又善操海內上下進退之權，蘇人以為雅者，則四方隨而雅之，俗者，則隨而俗之，其賞識品第本精，故物莫能違。」

如再作臆斷，則極可能在此合適的時間與地點，恰好出現了幾位天賦異稟的能工巧匠，伺候於鐘鳴鼎食且好古知書的士大夫階層。這樣便得以解釋：明式家具於榫卯精密、比

例合度的技術層面上，體現出「匿大美於無形，藏萬象於極簡」的藝術大師手法，讓文人的「虛靜」意趣藉以精神物化。

毋庸諱言，最具代表意義的明式家具，直到等來了最合適的材料——黃花梨木的出現，才算得上功德圓滿，才真正應了《周禮·考工記》所述：「天有時、地有氣、材有美、工有巧，合此四者，然後可以為良」的論斷。

目前學術界普遍認為，明式家具是指明末清初以「蘇作」風格為代表的家具，而並不拘泥於具體朝代及產地，其中黃花梨明式家具則堪為代表中之典範。而蘇州之外，各地亦出現明式黃花梨家具，那麼可以這樣推測：一部分是由於當年學而優則仕的讀書人，八百里不為官，名貴家具便隨着官運走南闖北；另一部分為官家商賈們千里採購於蘇州一帶；而大部分於北京、山西、山東、福建等地出現的黃花梨家具則為貴族階層引進木材，由當地工匠為之，同為明式家具的巔峰之作。關於這一看法，筆者曾於2007年春請教於王世襄老前輩，受益良多。

中國人的手藝均閉門秘傳，所謂「師傳不過三代」，可理解為技術勉強可以教授，而那種美的感悟要遇到左右腦同樣發達的弟子，才會得以師導成功，正如庖丁後人沒能傳承下「解牛術」一樣。一代代工匠師承嫡傳，只能索然無趣地複製着前人的「明製」氣韻。故儘管可將揚州博物館藏，帶紀年款「皇清乾隆十年，歲在乙丑夏，汪廷璋銘」的朱漆明式畫案作佐據，入清百年仍尚明式家具之風，然而事實上及至清中期，那批「胸有成竹，目無全牛」的名匠與國運一起漸行漸遠，家具的明式風度亦隨之成為「有形無神」的強弩之末了。

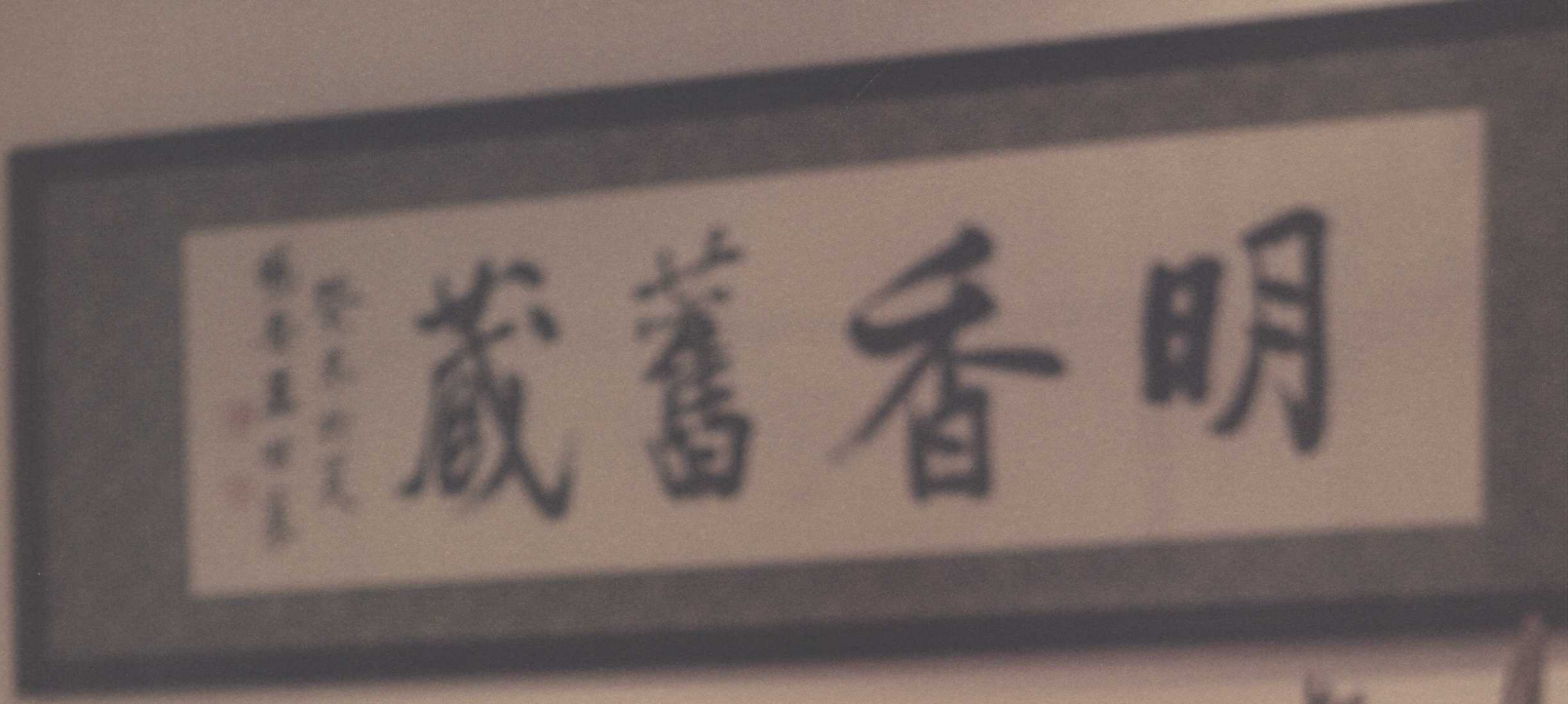
明代的室內陳設，不論宮殿、衙門、第宅都非常疏朗。以宅第為例，「大廳上都是正中一座屏風，地面上是空的」（朱家潛《明清室內陳設》引《明史禮志》），座椅則根據主客人數及尊卑隨時調擺（入清後陳設的家具才開始多起來，逐漸出現所謂八椅四几成堂的固定擺設）。我們還可從明唐寅的《琴棋書畫人物屏》等古畫中發現，明人座椅陳設不多，且個性張揚，多為單張製作，這也是傳世明代椅子匱缺的原因之一，其他原因還有：一、大櫃、條案等經年不搬動，而椅子卻整天擺弄，實在折騰不起。二、明代陳設中椅子本不多，

兼以床榻為坐具。三、數百年來兵戈擾攘，正如有明一代蘇州城建有園林府第271座（據《蘇州府志》記載），如今殘存僅60處，故對椅凳的損害也可想而知。加上「五四」以來的反封建思潮，更有十年浩劫的「破舊立新」，以及上世紀末西風東漸，國民時尚把椅子換沙發等等，致令傳世明代椅子珍品極難尋覓。

學者、藏家一般認為明式椅具一大特點是設計上符合人體工程力學。這一說法有商榷之處，明式家具作為「文人士大夫」家具，首先考慮應是儒家禮教之端莊尊嚴，然後再深究器型上的美學要求，最後才顧及所謂的舒適帖服。部分書籍多列舉明式椅子S形靠背板與人體腰椎曲線相近的例子，以求證當年設計者用心。但據觀察，使用者多會稍離靠背而正襟危坐，所以才會有數量較多的C形背及直背、矮搭腦及直搭腦椅的存世。其實古人以「坐不正」為非禮，我們今天也不應想多舒服就坐多舒服。先別說體態儀表不端，僅從身體保健角度，**恰到好處的少少不舒服可能才是應該有的舒服，才是長久的舒服。**

「生活中本來沒有俗，模仿的人多了也就成了俗」。據筆者所見明式家具，尤其是黃花梨家具，除去成套成堂的椅子及成對的櫃子外，基本上沒有一件相同的家具，這都是詩書禮樂常駐於心的文人「監製」對自己的基本要求，所以明式家具皆多於收斂中帶個性，大雅去俗。

明式家具「貴其精而便，簡而裁，巧而自然也」（明·文震亨《長物志》中沈春澤原序），令西方人士普遍以為暗合他們「少即是多」的現代極簡主義（minimalism）思潮。實不全然，儘管明式家具深受老莊哲學影響，「空故納萬境」（宋·蘇軾），但絕不是簡單，更不是少，而是不同層次的多與複雜。首先，成功的明式家具作品於形式上並不追求極簡，只是精於取捨，在合適的地方該雕則雕，該多亦多，正所謂「疏可跑馬、密不透風」。再者，於工藝上，由於明式家具的結體及構件多為婉約弧線，故與製作一件粗碩平直而滿雕雲龍的清式家具相比，難度大得多，明式「神韻」往往就是由那些看似平淡，然則飽滿豐富的線腳收口所帶引出來的。所以，**明式家具並非只追求光素極簡，而是擯棄浮誇造作，回歸自然樸真。**



清式家具並非滿族文化嫁接明式風格而成，而是時年流行起來的華美家具風格而已，「明式」與「清式」在風格上涇渭分明，沒有體現由明到清的漸進痕跡。其實早於明隆慶年間，蘇作明式家具鼎盛之時，「廣東的硬木雕刻家具從工藝風格、結構、造型和圖案花紋的裝飾上，和宮廷使用的硬木家具已有異曲同工之妙」（蔡易安《清代廣式家具》轉引《廣州經濟年鑒》十卷記載）。至入清，宮中造辦處主要從廣東及蘇州兩地挑選名匠入京製作硬木家具（同時亦有山西工匠製作大漆家具）。然則明末至清初，蘇作與廣作家具同時於宮中使用及民間風行，這可見於《雍正十二月行樂圖》中明清二種不同風格家具同時出現的圖照。

現實中，財力雄厚的人物多頗自信，然其中文化素養欠缺者，內心總怕被別人小覷，每每爭取着可能的炫富機會。個人如此，民族亦然，晚明入清，雖歷中國封建社會「迴光返照」的康雍乾盛世，但文化卻由強轉弱，故體現在使用器具上亦由素美轉變為穠華，及至晚清，隨着國運艱難，更由花團錦簇的穠華淪為平庸豔俗的浮華了。

「假若家具可以用目前流行的『DNA』測試來驗明正身的話，那麼明代與清代家具最大的差異，在於基因之迥異」（莊吉發於吳美鳳《盛清家具形制流變研究》之序文）。於家具造型上，相對於明式家具恰到好處的「少」，出色的清式家具作品則是自然而然的「多」，是枝繁葉茂的貴麗而非清晚期毫無章法的喧鬧。故清末民初的酸枝「公座椅」大部分只能稱為廣式或蘇式民俗家具，而不應視為清式家具代表。另如廣式酸枝燈掛椅，儘管造型極為簡單，但由於多為方材且未達至「几榻有度，器具有式」（明·文震亨《長物志》），故難以定為清式家具，亦不能歸入明式家具之伍，似應定性為清代民俗家具。

的確，相對於由文人士大夫參與製作的明式家具，晚清的清式家具則僅為技工們匠氣之作，正如「1864年李鴻章在致總理各國事務衙門的函中也說：……蓋中國之製器也，儒者習其理，匠人習其事，造諸兩不相謀，故功效不能相並。藝之精者，充其量不過為匠目而止」（杭間《中國工藝美術史》）！

誠然，真正意義的清式家具只製作於清鼎盛之年，甚至可以理解為乾隆年間前後百年，「入清以後康熙、雍正時期家具偏向漆作，乾隆以後的家具獨好華麗的紫檀」（吳美鳳《盛清家具形制流變研究》）。清內務府檔案均詳細記載着十七、十八世紀逐年由造辦處所製之紫檀家具明細，尤其有乾隆等皇帝多躬親其事之記錄。然進入半封建半殖民地社會的清晚期，相傳光緒帝大婚家具已淪落到交由民間木器作坊製作。尺度失衡，華洋並舉，「徒取雕繪文飾，以悅俗眼，而古制蕩然，令人慨歎實深」（清·《格古要論》）。

紫檀為世人公認的珍稀木材，唐宋明清多代均有古籍文獻留記。但正如王世襄先生言：「各書所記產地不一」，較為相近的看法：「來自番舶，以輕重為價」（清·屈大均《廣東新語》）。時至今日關於它的產地及種類，植物學家、木材學家、家具專家及收藏家之間，看法仍存不少差異，特別是隨着明清家具熱的興起，近十多年來引進了多種黝黑緻密的硬木，都被商家們統稱為「紫檀」，一時間各大家具商場紛紛擺賣紫檀家具，部分商家還藉着相關著作中提及紫檀種類繁多的模糊概念加以推銷，令初入行之收藏人士眼花繚亂。筆者認同，其實當年明清家具所使用的紫檀僅為一種，絕沒有大葉小葉、喬木灌木之分，而所謂花梨紫檀、金星紫檀、雞血紫檀、牛毛紫檀、豆瓣紫檀、緞面紫檀等流行分類，亦只應是同一種類的不同產地、同一產地的不同片區、同一原木的不同位置、同一位置而採用不同裁鋸方向而產生的不同纖維紋理而已。至於明清家具使用的那種紫檀木產於何地，胡德生先生近年則認為「只有產在印度麥索爾邦（Mysore State）的那一種木頭才叫紫檀，其他的再像也不是」（2006年《紫禁城》雜誌）！

清式家具最具代表意義的僅為清宮紫檀家具，而紫檀木一貫價比黃金，明隆慶元年（1567年）信州關吏楊時喬之《兩浙南關榷事書》提到：紫檀每斤為銀一錢，而花梨、烏木每斤價銀四分，鐵力二分。故有行家認為紫檀家具越大越重越值錢，而包鑲的紫檀家具則價值大減。這一觀點頗值推敲，我們收藏的是古董藝術品，一件造型合度、紋飾繁縟得當的包鑲紫檀家具，「可與同時期實木紫檀家具相媲美」（田家青《明清家具鑒賞與研究》），甚至於工藝方面更技高一籌，因為那些所謂「硬包硬」的包鑲處理技術，整器均以紫檀木包

裏（木胎多為黑酸枝木，故總重量也相去不遠），幾無破綻，令世人嘆服。當然，時至民國曾出現一些造型、工藝粗劣的貼皮紫檀、黃花梨家具，收藏價值便大減了。其實，再好再貴の木頭也只是一件成功藝術品的載體而已，關鍵在於藝術造詣的高低，而不應簡單以物器的粗、大、重而論價，正如一張小香几的價值遠高於比它寬大的八仙桌一樣。

現今博物館及藏家手中的清宮風格紫檀家具，主要來源有三：一、1860年英法聯軍縱火焚燒面積與故宮相若的圓明園前，「先是將掠獲的對象（包括相當數量的家具）拉到北壇南門外」，「組織分贓性的內部拍賣」（田家青《紫檀緣》），再公開向社會兜售，換取白銀。二、為達官顯貴之家族流傳。依拙見：時年只有極少部分權傾一時的上層官宦才可能使用紫檀家具（據記載當年一件紫檀桌的價值動輒幾百兩白銀，高於正一品大學士之年俸），且於這一層面官僚在宦海浮沉中多不能逃過抄家的宿命，故上好的紫檀家具都被抄入清宮內務府，次之則於崇文門外轉售給古董商們。三、少部分為民國時期清宮別院的劫後流失。

紫檀作為木之翹楚乃屬不爭，但如果我們收藏的目標為高水準的清式家具，這便與世上有多少種紫檀木，甚至還有多少更好的豆科檀屬木材陸續出現，關係不大。