

全国艺术科学规划重大课题



中华艺术通史

ZHONGHUA YISHU TONGSHI

明代卷·下编

总主编 李希凡 | 本卷主编 单国强 |  北京师范大学出版社





J120.9
31
:11
2006

全国艺术科学规划重大课题

总主编
李希凡

执行副总主编
孟繁树
陈绶祥
秦序

中华艺术通史

ZHONGHUA YISHU TONGSHI

明代卷·下编

本卷主编
单国强

本卷撰稿
单国强
冯乃恩
冯贺军
萧默



北京师范大学出版社
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

中华艺术通史. 明代卷. 下编 / 李希凡总主编. — 北京:

北京师范大学出版社, 2006.6

ISBN 7-303-07707-3

I. 中… II. 李… III. 艺术史—中国—明代

IV. J120.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 092158 号

出 版 人>> 赖德胜
总 主 编>> 李希凡
本卷主编>> 单国强
出版发行>> 北京师范大学出版社
社 址>> 北京新街口外大街 19 号 (邮编 100875)
网 址>> <http://www.bnup.com.cn>
发行电话>> 010-58808015
印 刷>> 北京盛通彩色印刷有限公司
经 销>> 新华书店
规 格>> 210mm × 285mm
印 张>> 26
字 数>> 564 千字
版 次>> 2006 年 6 月第 1 版
印 次>> 2006 年 6 月第 1 次印刷
印 数>> 1~3 000 册
书 号>> ISBN 7-303-07707-3/J · 157
定 价>> 180.00 元

内 容 提 要

本卷是《中华艺术通史》的第十一卷。本卷共分十章，主要按造型艺术的分类立章。为阐明有别于表演艺术的造型艺术在明代独具的发展规律和时代特色，特在首章单设“明代美术概述”一节。基于绘画门类的重要性和丰富内容，单设三章，按明代早、中、晚时序和各时期主要画派、画家加以论述。雕塑、壁画合并一章，是出于两门类在明代均趋于式微、相互关系又比较密切的考虑。工艺美术分设两章，在基本按类别设节同时，为突出瓷器和漆器在明代分野明显的特色，两类工艺品均按御用品和民用品分别介绍。版画和文人篆刻作为明代倡兴的美术门类，为凸显其创新成就，也单设章或节加以叙述。



目 录

第十章 宫廷“院体”与“浙派”绘画

第一节 明代美术概述 /3

- 一、明代美术发展的“三部曲” /3
- 二、文人画成为画坛主流 /4
- 三、工艺美术的文人化 /6
- 四、美术中世俗情趣的渗透 /7

第二节 明代特殊的画院机构 /9

- 一、画院的建立和兴衰 /9
- 二、特殊的机构编制 /11

第三节 宫廷绘画的成就和特色 /14

- 一、具强烈政教功能的宫廷人物画 /14
- 二、继承两宋“院体”风格的宫廷山水画 /19
- 三、丰姿多彩的宫廷花鸟画 /22
- 四、明代宫廷绘画的艺术特色 /25

第四节 戴进与“浙派” /29

- 一、戴进的生平与个性 /29
- 二、戴进的画风衍变轨迹 /31
- 三、戴进的成就和评价 /34

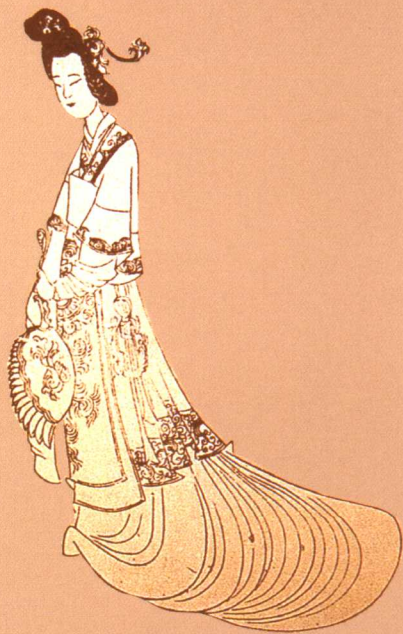
第五节 吴伟和“浙派”后学 /36

- 一、吴伟的生平与个性 /36
- 二、吴伟的绘画创作 /37
- 三、吴伟的艺术成就和评价 /40
- 四、“浙派”后期诸家 /41

第十一章 “明四家”与吴门绘画

第一节 吴门绘画兴起的时代背景 /49

- 一、苛政的松弛与经济的复苏 /49
- 二、传统的根基和文化的复兴 /50
- 三、“复古运动”和“易学”传统 /50
- 四、自然风光和园林建筑 /51
- 五、收藏风气和官员奖掖 /52



第二节 “吴门”和“吴派”前驱 /53

一、“吴门”和“吴派”之名与实 /53

二、“吴派”的共同特征 /54

三、“吴派”的先驱画家 /56

第三节 沈周与文徵明 /59

一、沈周的生平和个性 /59

二、沈周山水画的师承和衍变 /60

三、沈周山水画的艺术特色 /65

四、沈周的花鸟画风格 /68

五、文徵明的生平与个性 /69

六、文徵明的艺术和成就 /70

第四节 唐寅与仇英 /73

一、业师周臣 /73

二、唐寅坎坷的经历 /74

三、风流才子的复杂内心 /76

四、唐寅的艺术才华 /79

五、仇英借画谋生的生涯 /84

六、仇英精工的画艺 /85

第五节 吴门后学诸家 /89

一、文氏家族代有传人 /89

二、以山水著称的“吴派”诸家 /91

三、独擅花鸟的吴门名家 /92

四、兼擅山水、花鸟的“吴派”名家 /93

五、“吴派”的衰微 /95

第十二章 “松江画派”与晚明画坛

第一节 文人写意花卉画的立派 /101

一、水墨写意花鸟画的滥觞和演进 /101

二、陈淳阐扬“吴派”写意花鸟法 /102

三、徐渭创立大写意花卉画流派 /106

第二节 董其昌和晚明山水画 /115

一、董其昌的生平和画学 /115

二、“松江画派” /120

三、蓝瑛和“武林派” /122

四、项圣谟和“嘉兴派” /125

第三节 “南陈北崔”与晚明人物画 /128

一、苏州画家的风俗画 /128



- 二、丁云鹏、吴彬的道释画 /131
- 三、“南陈北崔”的变形画风 /134
- 四、曾鲸肖像画和“波臣派” /142

第十三章 版画

第一节 明代版画概述 /147

- 一、明代版画兴盛的历史背景 /147
- 二、明代版画的发展阶段 /148
- 三、明代版画的总体艺术特色 /153

第二节 地区版画流派 /155

- 一、质朴刚健的福建建安派版画 /155
- 二、工整精美的江苏金陵派版画 /156
- 三、细致秀丽的安徽新安派版画 /157
- 四、浙江与苏州地区版画 /158

第三节 小说戏曲插图版画 /160

- 一、小说插图版画 /160
- 二、戏曲插图版画 /163
- 三、戏曲小说插图的艺术特色 /167

第四节 陈洪绶的版画艺术 /169

- 一、《九歌图》及《屈子行吟图》 /169
- 二、《水浒叶子》 /170
- 三、《西厢记》戏曲插图三本 /171
- 四、《娇红记》戏曲插图 /172
- 五、《博古叶子》 /173

第五节 谱类版画和彩色套印 /174

- 一、墨谱 /174
- 二、画谱 /175
- 三、《十竹斋书画谱》和彩色套印技术 /176

第十四章 书法与篆刻

第一节 明代书法发展概述 /181

- 一、书法发展的鲜明阶段性 /181
- 二、书法风格的两种追求 /182

第二节 以“台阁体”为主流的明初书坛 /185

- 一、洪武朝的宗赵拟古书风 /185
- 二、“台阁体”书法的兴衰 /187
- 三、“台阁体”书法的审美价值 /191

第三节 明中期书法与“吴中三家” /193

- 一、松江地区的“云间字习” /193





二、广东陈献章的“茅龙书” /194

三、以放逸草书著称的祝允明 /196

四、以秀雅楷行见胜的文徵明 /199

五、具晋唐朴拙风神的王宠 /202

六、“吴门书派”诸家 /204

第四节 众家纷立的晚明书坛 /206

一、董其昌 /206

二、“晚明四家”中之米、邢、张 /208

三、黄道周和倪元璐 /209

四、王铎和傅山 /211

第五节 倡兴的明代篆刻 /214

一、明早期篆刻艺术的退与进 /214

二、明中期开派篆刻家文彭 /215

三、明晚期的篆刻流派 /216

第十五章 建筑

第一节 城市、宫殿、王府 /221

一、城市 /221

二、北京宫殿 /226

三、宫廷建筑师 /235

四、王府 /237

第二节 祭祀建筑 /240

一、北京天坛 /241

二、孔庙（附学宫） /243

三、陵墓 /246

第三节 佛寺道观与塔 /251

一、城市寺观 /251

二、山林寺观 /252

三、佛塔 /258

第十六章 壁画与雕塑

第一节 丰富混融的壁画艺术 /263

一、明代壁画概况 /263

二、绚烂多彩的中原地区寺庙壁画 /266

三、特色各异的西南地区与西北地区寺庙壁画 /275

第二节 日趋式微的雕塑 /281

一、宗教造像 /281

二、陵墓石雕 /287

- 三、陶木石俑 /290
- 四、工艺雕塑家 /292

第十七章 异彩纷呈的工艺美术（上）

第一节 明代工艺美术概述 /297

- 一、工匠人身自由的禁锢与解放 /297
- 二、发展过程的阶段性与双轨制 /298
- 三、文人化与世俗化的相互交融 /299

第二节 瓷都景德镇及其制瓷艺术 /301

- 一、景德镇成为瓷都的原因 /301
- 二、占据主流的青花瓷 /303
- 三、颜色釉的成就 /307
- 四、斗彩与彩瓷 /310
- 五、永乐甜白瓷的重大贡献 /313
- 六、官窑瓷器的造型与图案装饰艺术 /314

第三节 富地方特色的民窑瓷器 /316

- 一、民窑与官窑的区别 /316
- 二、景德镇的民窑瓷器 /318
- 三、白如凝脂的德化窑 /319
- 四、紫砂陶的异军突起 /319

第四节 御制漆器及民间雕漆工艺的大发展 /322

- 一、明代御制漆器的生产特征 /322
- 二、漆器品种与技法 /323
- 三、御制漆器风格的发展与变化 /327
- 四、民间雕漆工艺的发展 /329

第十八章 异彩纷呈的工艺美术（下）

第五节 明玉的成就 /335

- 一、明玉的用料及种类 /335
- 二、明玉的纹饰 /339
- 三、以陆子冈为代表的琢玉名师 /341

第六节 神秘的珐琅器 /343

- 一、珐琅的传入 /343
- 二、掐胎珐琅与掐丝珐琅 /345

第七节 格调高雅的文房用具 /348

- 一、文房用具的大发展 /348
- 二、笔墨纸砚的制作成为艺术创造 /349
- 三、制造中心及特点 /351



四、文房四宝名家 /353

第八节 明代家具及案头雕刻等 /356

一、明代家具的造型与选材 /356

二、明代家具的风格与装饰 /359

三、案头雕刻及其名家 /360

四、女红名家 /363

第十九章 明代美术理论

第一节 明代美术理论概述 /367

一、美术理论发展的阶段性 /367

二、明代美术理论的重要观点 /367

第二节 明代代表性的绘画理论 /372

一、王履的《华山图》序、记、诗、跋 /372

二、徐渭的艺术观 /375

三、董其昌的“南北宗说” /378

第三节 明代书法、篆刻理论 /383

一、早期的书法理论 /383

二、中期的书法理论 /384

三、晚期的书法理论 /386

四、篆刻理论 /389

第四节 明代手工艺理论著述 /392

一、《髹饰录》（附《髹饰录解说》） /394

二、曹昭与《格古要论》 /397

参考文献 /399

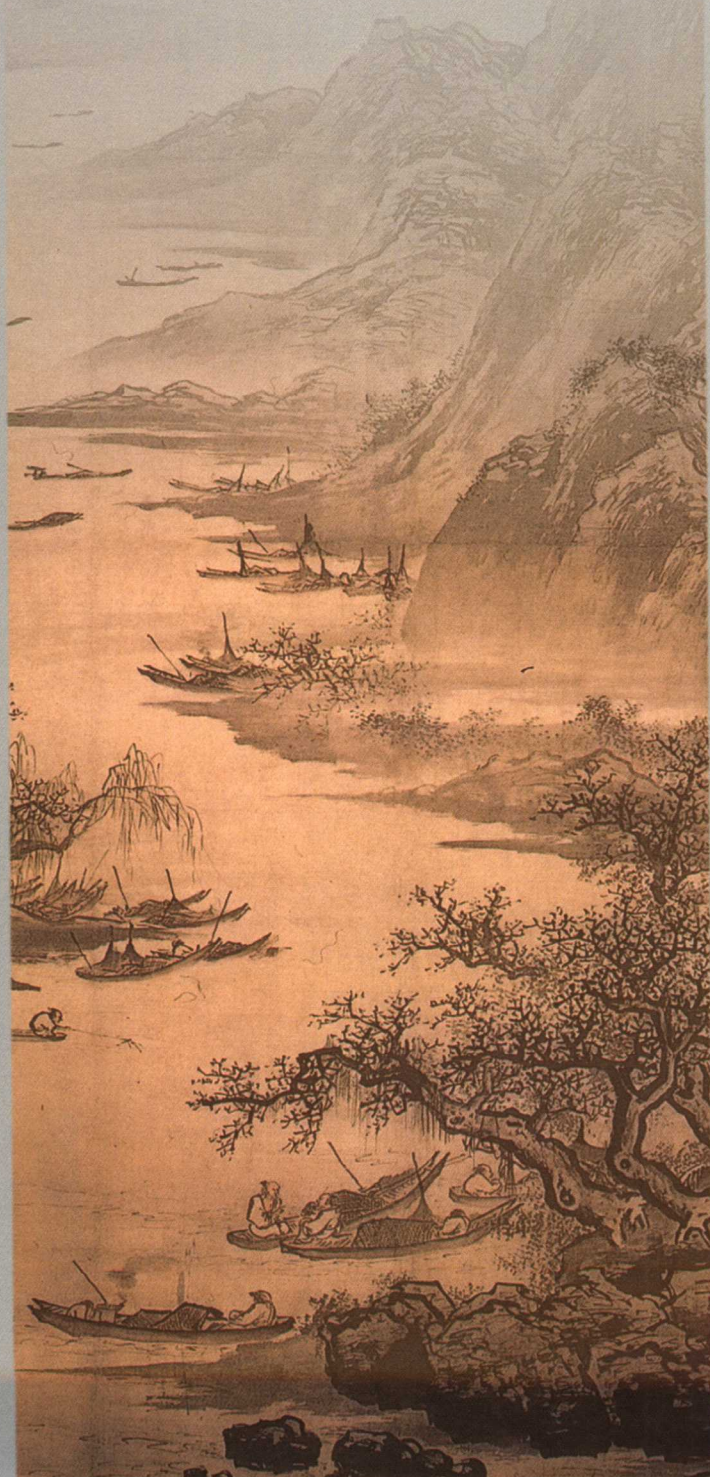
后记 /401



第十章

宫廷『院体』与

『浙派』绘画



第一节 明代美术概述

- 一、明代美术发展的“三部曲”
- 二、文人画成为画坛主流
- 三、工艺美术的文人化
- 四、美术中世俗情趣的渗透

第二节 明代特殊的画院机构

- 一、画院的建立和兴衰
- 二、特殊的机构编制

第三节 宫廷绘画的成就和特色

- 一、具强烈政教功能的宫廷人物画
- 二、继承两宋“院体”风格的宫廷山水画
- 三、丰姿多彩的宫廷花鸟画
- 四、明代宫廷绘画的艺术特色

第四节 戴进与“浙派”

- 一、戴进的生平与个性
- 二、戴进的画风衍变轨迹
- 三、戴进的成就和评价

第五节 吴伟和“浙派”后学

- 一、吴伟的生平与个性
- 二、吴伟的绘画创作
- 三、吴伟的艺术成就和评价
- 四、“浙派”后期诸家

明代宫廷绘画在明早期至中期初(洪武至弘治年间)兴盛一时,成为画坛主流。明王朝仿效宋代建立了类似的画院机构,但在机构设置、考核授职、赏罚制度等方面均很特殊,远不及宋代翰林图画院正规和完备。严酷的文化钳制政策,也使绘画创作的成就远不如宋代,其中人物画具强烈政教功能,山水画呈南北宋风格融合趋势,花鸟画较为丰姿多彩,面貌多样,边景昭的工笔重彩、孙隆的设色没骨、林良的水墨写意、吕纪的工中兼写等画法,都有所创新,并予后世以一定影响。明代“院体”绘画的共同艺术特色,主要体现为鲜明的御用美术性质和平民化的贵族品味两方面。

“浙派”是明早期形成的重要画派,与“院体”并峙画坛。两者同源异流,“浙派”在主宗南宋“院体”基础上,按照职业画家的创作宗旨,另辟蹊径,自成一派。戴进作为创派人,其坎坷的经历,也使画风呈现早、中、晚的衍变发展轨迹,并创立简劲放逸的新画风。继起者吴伟,进一步发展并形成更加粗健纵逸的画法,加强了画面的动感和气势,内容也更趋世俗性。“浙派”后期画家中,佼佼者有张路、汪肇、郭诩等人,但多数追随者一味仿效,流于简率、狂放,遂成衰败之势。

第一节 明代美术概述

明代造型艺术（即美术），包括绘画、书法、篆刻、版画、壁画、雕塑、园林、建筑，以及陶瓷、玉器、漆器、珐琅、竹木牙雕、文房四宝、织绣、家具等工艺美术诸门类。造型艺术与表演艺术相联系比较，由于处在同一社会环境与文化背景下，故呈现较强的趋同性，主要在发展大势上一致体现为“三部曲”或三阶段，即明初的沉暮、中叶的中兴和晚期的繁华，并在时代性上表现出主体意识的觉醒、雅俗艺术的分流和交融等共性特征。同时，由于美术自身的艺术特质，也使其呈现出与表演艺术不同的独特性：一是绘画占据造型艺术的主导地位，基于其主体客体的变化，文人画逐渐成为主潮流；二是在主导艺术（绘画）的影响下，工艺美术出现文人化的倾向；三是随着晚明俗文化的勃兴，美术领域也浸淫着世俗情趣。明代美术的这一发展趋势，一直延续到清代，遂使明清美术步入另一个历史阶段。

一、明代美术发展的“三部曲”

明代美术发展的早、中、晚“三部曲”，基本上与明王朝兴衰的历史阶段相一致，同时各阶段又有一定的叠合，即同一时段内的此起彼伏或你消我长。

明代早期约自洪武至天顺（1368—1464）。近百年时间内，随着政权的巩固和中央集权的加强，为皇室服务的御用美术得到提倡和扶植。宫廷画院历经初创和正规，至宣德朝渐见兴盛，并形成了明代的“院体”画风。供奉内廷的书法家也创造了追求庙堂之美的“台阁体”，风靡朝野。明成祖时改建的北京京城和营造的紫禁城宫殿，充分体现了帝都之象和皇权至上的观念，尤其是宏伟庄严、金碧辉煌的紫禁城，达到了中国古典建筑艺术的高峰。工艺美术领域，也以宫廷和官府制作占优势，官窑瓷器、果园厂的御用漆器、御用监的珐琅器和宫廷礼玉等宫廷御作，从规模到技艺都远胜于民间手工艺品。

明代中期约自成化至隆庆（1465—1572）。百余年时间内，社会相对安定，经济趋于繁荣，尤其商业和手工业获得迅猛发展，涌现出一批新兴商业城市，并显现出资本主义生产关系的萌芽。美术领域也改

变了御用美术主据艺坛的地位，在野的文人士大夫、职业艺术家和民间手工艺者逐渐走向前台，担当主角。绘画方面，职业画家中出现了以戴进、吴伟为首的“浙派”，江南繁华都市苏州崛起了以“吴门四家”为代表的文人画家群体，并形成声势煊赫的“吴派”。书法方面，松江、苏州地区的文人书风也取代“台阁体”而影响一时，其中以“吴中三家”（祝允明、文徵明、王宠）最负盛名。建筑方面，私家园林蓬勃发展，尤以官绅、士大夫营造的江南园林最称精美，成为后世典范。民间手工艺伴随商业经济的繁盛，也开始与宫廷手工艺分庭抗礼，民窑瓷器、紫砂陶器、玉器、雕漆、文房用具等工艺品，都标志着民间工艺的长足发展。

明代晚期约自万历至崇祯（1573—1644）。在这70多年时间里，政局变化急剧，社会动荡不安，最终导致了改朝换代的大变动。思想文化领域也呈现出复杂和变异的状况，反映在美术上则是雅俗艺术的分流和交融并存，维护正统和张扬个性各展其能，富有蓬勃生气的世俗化情趣和散发铜臭气息的商品化倾向共处一体。具体而言，绘画上既有以董其昌为首领的正统文人山水画流派，也有直面人生、倾诉真情、个性鲜明、风格奇异的水墨写意花卉画大家徐渭和夸张变形人物画代表陈洪绶；书法上有主承传统的“晚明四家”（董其昌、米万钟、邢侗、张瑞图），以及力创硬倔奇异书风的黄道周、倪元璐、傅山、王铎；版画则步入了灿烂辉煌的黄金时代，尤以配合民间戏曲、通俗小说的戏曲、小说插图最称精美；工艺美术中亦普遍流行玩赏性的案头小型工艺品，更具世俗化意趣。

二、文人画成为画坛主流

文人画自北宋发轫以来，历经南宋的传布，至元代已蔚成一大艺术潮流，然尚未占据画坛主流，著称后世的“元四家”黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙，在当时均是地位低下、经历坎坷、失意隐遁的文人，影响并不大。迨至明初，虽然严酷的文化专制统治使许多文人士子淡泊功名，独善其身，他们崇尚的文人画风在皇室扶植的“院体”绘画面前也不受推重，但毕竟在社会地位和生活环境上远胜元人。因此，明中叶以后，随着朝廷对意识形态领域的失控，在经济繁荣的江南商业城市苏州、松江等地，一批承绪文人画传统的画家，际遇了得以施展才华的各方面有利条件，遂脱颖而出成为一代名家。如明中期的苏州文人，依赖富庶的经济收入，过着虽未入仕却颇丰足的物质生活，可以衣食无虞地以画自娱；同时，其地的豪富巨商、宦官乡绅，也纷纷作为书画收藏家、赞助者或同道人，与文人画家相交往，并加以奖掖扶持，为他们提供了丰富的借鉴资料和优越的创作条件。文人画家在这样的生活环境下，社会地位和艺术声望都得以提高，他们不仅自身频繁举行诗文书画雅集活动，通过交流切磋提高画艺，而且吸引了其他阶层的人士，如职业画家、民间画工、士官甚至富豪参与，社会影响不断扩大。他们所崇尚的创作思想、风格样式、审美观念，不仅获得画界的普遍认同和响应，蔚成画坛主流，而且日益渗透到园林建筑、实用工艺等美术门类中，从而汇成一股文人美术的强大潮流。

文人画蔚成主流的明显表现，一是庞大的文人画家队伍之形成，以“吴派”为例，据载追踪文徵明的后学者即达三百余人；二是纷繁的文人画派之涌现，以晚明为

例，追随董其昌的即有“松江派”、“苏松派”、“云间派”，另有“武林派”、“嘉兴派”、“江西派”、“武进派”等山水画派，花鸟画又有徐渭的“青藤派”；三是职业画家文人化趋势，也表明文人画势力之炽盛，著名的有仇英、丁云鹏、蓝瑛等人。

文人画主流地位之确立，主要还是体现在文人画诸特征的尽情阐发和文人画体系的日益完备上。具体表现为以下三方面：

一是题材的消长，即山水、花鸟画的盛行和人物画的衰微，此一现象既反映了艺术创作中客体对象的转化，也表明画家人生价值和美学观念的转换，其实质是文人意识的强化。人物画的衰微，表明文人对社会现实生活的冷漠和对绘画政教作用的鄙夷，而山水花鸟画的盛行，则反映文人对返归自然的向往和对畅神怡性作用的追求。

二是强调主体的个性化，即对外界客观物象的描绘让位于画家主观情感的抒发，并突出作者自身的人品、修养、思想、性格，使作品具有鲜明的个性化特征。如明初杜琼即云“绘画之事，胸中造化，吐露于笔端，恍惚变幻，像其物宜，足以启人之高致，发人之浩气”^①，已强调表现主观因素；明中期沈周在山水自题中曰“山水之胜，得之目，寓诸心，而形于笔墨之间者，无非兴而已矣”^②，直接提出对客体山水的感性感觉和理性认识以至笔墨形式，都要服从于个人的兴趣爱好；晚明的徐渭更认为客观物象的形态、秉性可随画家的心境而改变，直以主观因素为主导。他在《水墨牡丹图》轴自题中即表露：“牡丹为富贵花王，光彩夺目，故昔人多以勾染烘托见长。今以泼墨为之，虽有生意，终不是此花真面目。盖余本寒人，性与梅竹宜，至荣华富丽，风若马牛，宜弗相似也。”^③在他们的创作中，强调主观、突出个性的文人画旨趣，随处可见，并形成了许多典型或类型，如王绂墨竹的清高气、文徵明山水的书卷气、徐渭花鸟的激愤气、董其昌山水的平淡气等。

三是表现形式的相对独立性，即艺术从重内容转向重形式，突出了艺术本体的“自律性”，具体表现在强调笔情墨趣、追求形式美、完善诗书画三结合等方面。明代文人画家对笔墨的强调远胜宋元。董其昌有句名言：“以径之奇怪论，则画不如山水，以笔墨之精妙论，则山水决不如画。”^④他们倾心于笔墨方法的研究，推崇文人画的雅气和生拙之笔，鄙夷画工画的行气和甜熟之笔，通过生拙之笔而追求文雅之气。如顾凝远所解释：“然则何取于生且拙？生则无莽气，故文，所谓文人之笔也；拙则无作气，故雅，所谓雅人深致也。”^⑤在艺术形式美方面，明代也总结出了许多带规律性的模式，如人物画中的衣纹十八描（汪砢玉《珊瑚网》、周履靖《天形道貌》）、山水画中的山石皴法（陈继儒《妮古录》）、设色方面的七十二色（杨慎《丹铅总录》）等。在学习传统时，明代书画家既具体而微地评述了前代名家在形式风格方面的特点和优劣，更提倡取诸家之长，集其大成，以求树立至善尽美的文人画样式。正如董其

①（明）汪砢玉：《珊瑚网·跋画》，周积寅：《中国画论辑要》，30页，南京，江苏美术出版社，1985。

②（清）卞永誉：《式古堂书画汇考》画卷二十五。

③（清）庞元济：《虚斋名画录》卷十二。

④（明）董其昌：《画禅室随笔》，沈子丞：《历代论画名著汇编》，254页，北京，文物出版社，1982。

⑤（明）顾凝远：《画引》。

昌所言：“画平远师赵大年，重山叠嶂，师江贯道，皴法用董源麻皮皴及潇湘图点子，皴树用北苑子昂二家法，石用大李将军秋江待渡图及郭忠恕雪景，李成画法有小幅水墨及著色青绿，俱宜宗之。集其大成，自出机轴。”^① 这些总结和综合，揭示了中国画在笔墨、色彩、构图、形态诸方面独具的形式美，指出了艺术形式具有相对独立意义的审美价值，无疑促进了绘画“自律性”的发展。诗书画的三结合原本就是文人画的显著特征，至明代进一步完善，并成为形式美的一个组成部分。他们在强调画面要有诗的意境同时，更重视在画上题诗这一形式，以诗阐发画境，并引申出画外之意，使诗与画相得益彰。明中叶以来，文人画中的题画诗文特别盛行，几乎有画必题，许多诗文还引发出艺术形象所无法表达的抽象思想，使作品带有很强的象征性、寓意性和联想性。如沈周《夜坐图》轴中所题的“夜坐记”，就是一篇极富人生哲理和美学体验的散文，从而使夜坐情景寓有象征、联想含意。在书与画结合方面，明代大多数文人画家兼善书法，他们将书法的用笔方法运用到画上，使作品极富笔墨情趣和形式美感，许多大家如沈周、文徵明、陈淳、徐渭、董其昌等人，都创造了成功的样式。同时，他们的题画诗还以书法之美，为绘画锦上添花，交相辉映。

总之，文人画诸要素在明代的逐步显现、不断加强和臻于完善，是文人画成为画坛主流的重要表现。

三、工艺美术的文人化

在主流文人美术影响下，许多兼具实用和观赏性的工艺美术不同程度地出现文人化倾向，尤其是与文人生活关系密切的文房清玩工艺品，更渗透着浓厚的文人意识。文房清玩的主要品类，包括供书写的笔墨纸砚等文化用具，供宴饮起居的茶具、酒器、食器、家具等日用器皿，供欣赏鉴藏的古玩、奇器、案头小品等工艺陈设品，其中最具有文人意识的为文房四宝、仿古品和新器、紫砂陶壶和竹雕工艺。

文房四宝即笔、墨、纸、砚，一直是文人书斋的必备品，但起初仍以实用为主，到明代在注重实用同时大大增强了它的艺术性和观赏性，甚至成为纯粹的艺术品。以墨为例，明代除讲究墨的质地外，日益重视其香、形、色、纹和坚实性，所谓“假龙脑、麝剂以益其香；假金珠、箔屑以助其色；假龙纹、月团、香璧、乌玦以昭其象；假九子、五剑、天关、玄中以侈其名；假刃可截楮、锋可削木，置之水中三年不坏，以神其造”^②。墨的形状也多种多样，有圆形的规，正方的矩，长方的珽，多角的圭，以及象物造形的杂佩类。制作也十分精细，或以桐油入漆液，谓漆烟法，使墨的神采坚莹；或外表加上蜡和漆，使之颇具光泽。有时在墨上还刻有“不可磨”、“不是墨”、“未曾有”等字，完全成了一件非实用的赏玩品。为争奇斗艳，万历年间还出现了程君房与方于鲁两家的激烈竞争，分别刻印了精美的《墨谱》以炫世。

明代赏玩古董的风气甚浓，以至认为“雅俗之分，在于古玩之有无”^③。在真品

①（明）董其昌：《画禅室随笔》，沈子丞：《历代论画名著汇编》，250页，北京，文物出版社，1982。

②（明）方瑞生：《墨海》卷十二。

③（明）吴其贞：《书画记》。