

明清制造

马书著

中国建筑工业出版社

2



TS666.204.8

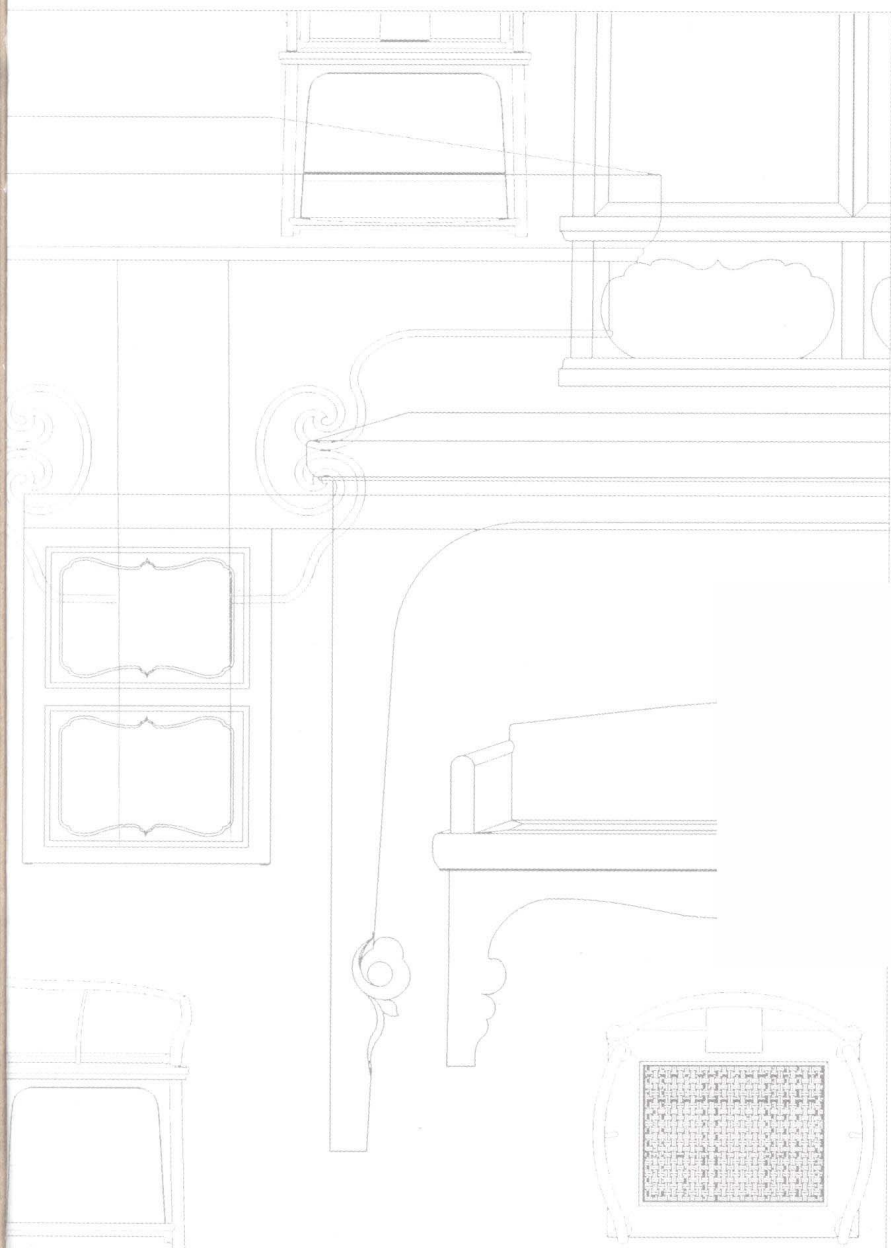
9

2007

明清制造

马书著

中国建筑工业出版社



图书在版编目(CIP)数据

明清制造 / 马书著. —北京: 中国建筑工业出版社, 2006
ISBN 978-7-112-08799-0

I. 明… II. 马… III. 家具—中国—明清时代

IV. TS666.204.8

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 124224 号

学术顾问: 胡德生

整体设计: 马书 赵华领

插图绘制: 马书

摄影: 马书 赵华领 陈丽

责任编辑: 黄居正 何楠

责任设计: 赵力

责任校对: 关健 张虹

明清制造

马书 著

*

中国建筑工业出版社 出版、发行 (北京西郊百万庄)

新华书店 经销

北京美光制版有限公司 制版

北京中科印刷有限公司 印刷

*

开本: 889 × 1194 毫米 1/16 印张: 21 $\frac{1}{4}$ 字数: 673 千字

2007 年 1 月第一版 2007 年 1 月第一次印刷

印数: 1-1500 册 定价: 238.00 元

ISBN 978-7-112-08799-0

(15463)

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题, 可寄本社退换

(邮政编码 100037)

本社网址: <http://www.cabp.com.cn>

网上书店: <http://www.china-building.com.cn>

收藏古典家具精品，
发扬古典家具艺术与文化。

胡德生

二〇〇五年十一月二十九日

谨以此册答谢陈仁毅先生知遇之恩



中国古代家具文化之管见

我们的祖先是在穴居的时候就已经用绳结、骨针开始缝纫编织，在狐狼游走的荒野，在莽莽的原始丛林里“食草木之实，鸟兽之肉，饮其血，茹其毛，衣其羽皮。”所谓“羽皮”，即鸟兽的羽毛与皮革，串联起来，白天披挂在身上可以当作衣服，夜晚便铺在地面上而作卧具。另外，像树皮、干草也都可以编织起来使用，铺垫在地上，或坐或卧，这也就是后来“席”的前身。传说是神农氏发明了席、茵褥；轩辕氏发明了帷帐和几；夏禹作案、屏；少昊作簟；吕望作梳匣和榻；周公作簟、帘等等，传说而已，已无据可考。但是从商周至汉魏，从史料上看，是中国家具整体比例的低矮阶段，东汉之前人们基本是“席地而坐”，所谓“席”就是指家具。在战国时代也出现了一种高台式的床，可以容纳多人共坐，意义上是兼指坐具或卧具，比如当时宴会用的食案、庖厨用的俎等等都属于家具的矮形结体的范畴。在这个阶段，古人习惯以“跪坐”的方式进行各种各样的交流，家具的尺度毫无疑问是配合人们跪坐的高度而设定。因此在今天，当我们从历史遗留的资料上所看到秦汉之际的低矮家具，你不要以为比例不匀称，其实这是一种必然，毫无疑问，是这一时期的社会活动方式决定了家具的样式及其文化内涵。

胡床大概是在东汉年间由西域经丝绸之路传入中原，从实用性质上讲，胡床并非我们今天所躺卧的床铺，而是入坐时可以使双足垂立起来的坐具，样式上基本形同于现在民间所普遍使用的马扎，其特点是可以交叉斜置，并可以折叠，因为携带方便，通常用于人们的出行。因为坐胡床基本是要把双足垂立起来，膝骨的承重可以很大程度地得以缓解，而“席地而坐”对于膝骨的承重就不是这样。我试了一下，坐久了会酸，但这的确是汉人千百年的交流行为。也许是汉胡文化心理的有所不同决定了家具的形式，但是胡床实用且轻便的性质，我想汉人也会无法回避，如果要一下子完全脱离了“席地而坐”的生活模式，也不太可能，因为封建社会的礼教很严格，但是这并不排除会受某些特定因素的影响，特别是在封建社会，帝王的习好往往可以引领时代潮流。据《后汉书·五行志》载：“汉灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐……京都贵戚皆竞为之”。上行下效，那么胡床“垂足坐”的影响就日趋扩大，当然在两汉席地而坐也依旧兴盛，并没有被胡床所取代，在此笔者只是强调胡床的影响，它的出现绝不等于席地而坐的终结。从汉代的画像砖上，我们可以看到很多独坐式的小矮榻，实际上这已经不仅仅是席地而坐了。抛开胡床不论，从河南密县打虎亭汉墓壁画中可以看到酿酒案、高足大案；嘉峪关汉代壁画中的榻格；四川彭县汉代画像砖上的高方桌；沂南汉画像石中的长方柜等等都基本透视出了当时家具的高起面貌，一直到三国时期，家具的形式依然保持着秦汉以来的独足、四足、多足、圆面式、双层式、翘头式、围屏帐幔、曲栅横跗、直栅横跗等等，充分地构成了这一时期家具式样的多姿多彩。

据史载，自东汉末年黄巾起义经三国混战到西晋建立，全国人口总计由公元156年的5007万

已减少到 700 多万，连年的争战，已经极度地摧残了当时社会的生产力，国家不能休养生息，人民不能安居乐业。特别是在魏晋时期，政治制度极其黑暗，家具文化的创新、发展也受到了很大的制约。从历史资料上看，这一时期的家具式样基本还是依照于秦汉以来的样式，依然保留着尺度低矮的结体风格。而对这一时期家具的使用情景，我们可以从历史的画作以及遗留的画像砖上遥想这一时期的家具与当时的文人生活。因为当时政治制度的黑暗，许多士子苦无出路，还要终日避祸，于是崇尚玄学，以酒释怀，流露出了许许多多的放荡不羁的另类士气。伴随着这个借醉佯狂的群体，像凭几、矮榻、隐囊、茵席都很好地盛载了他们的慵懒，极大地配合了这些文士的躺、依、卧、坐，实实在在地承负着魏晋文人的呜咽与凄貌。可以想像到家具式样在这个时期的随意性，虽然这些低矮型的家具不一定代表主流家具文化，但是它的影响力未必不深远。那些文士的生活方式是可以打破在小矮榻上郑重式的独坐，无形中也给家具文化注入一种新的变革思维。虽然说魏晋时期的家具式样并无多大的改变，但是值得一提的是，由于佛教的传入给这一时期乃至以后的家具文化注入了新的活力。

随着佛教的东扩到河洛一带，又历经魏晋至南北朝，佛教文化已传播至广大的区域。所谓佛，是人们的一种信仰，但它却在无形中集合了人们的意识，由于佛事的兴盛，对于佛教的装饰艺术也自然会耳濡目染，有一些图案运用到家具的结体上也就不会显得奇怪。而家具文化的发展在这一时期尤为突出的就是吸纳佛教中坐床上的壶门装饰，不能不说是佛教的兴盛影响了当时的思维取向。如河南邓县魏晋时期“老莱子”画像砖上带有帐架的壶门托泥式的坐榻；晋代画家顾恺之《女史箴图》中带帐幔围屏的壶门托泥式床榻。河南洛阳北魏时期宁懋石刻中类似的结体也有几多处。这种在腿间围成曲边式的交圈装饰就是来源于佛教的装饰意向，与佛家的坐床基本一致，历经南北朝至隋唐五代一直流行。但是在最初采纳这种装饰的时候，先是应用于独坐式的小矮榻，而独坐式的小矮榻在两汉较为常见，相对于席地而坐仅仅是高出了一点，远不足以垂足而坐，那么壶门托泥式的应用就会牵制榻体的高度，因此早期壶门托泥式的坐榻所呈现的壶门交圈的比例也明显扁长。但这只是一个过渡，随着佛教进一步的渗入，须弥座的影响也相对扩大，相形之下，独坐小矮榻的尺度也开始变化，在榻体逐渐增高的同时，壶门的交圈线也基本接近正方，这样不仅避免了壶门交圈扁长的滞郁，同时还可以与胡床的垂足相呼应，二者并行，实际上已悄悄地改变着家居生活的低矮模式。同时南北朝时期的社会动乱，也促进了多民族的大交流、大融合，从西域传入的垂足之习也开始扩大影响，像敦煌 285 窟西魏壁画中的绳床；257 窟北魏的高方凳；陕西长武昭仁寺北周的靠背椅，虽说是僧侣烧安息香的产物，但是从根本上却昭示了垂足坐的影响。前面所谈到的胡床也可以从敦煌 257 壁画中看到在这一时期的应用，并没有消隐，而是在历史的推演中延续下来，只是到隋代因诨“胡”，而改名为交床。

隋唐之际，所表现的家具形式多是直栅或曲栅横跗式，当然也脱离不了壶门的装置。安阳隋代张盛墓出土的栅跗式的翘头案以及板足式的长方凳陶件；山东嘉祥英山隋墓壁画中的多壶门带托泥的大榻以及直栅式的榻几，都可以多少说明这一时期的匠人在家具结体的意识上还是保留着秦汉以来的栅跗式的家具形式。由于唐代国力昌盛，社会繁荣，又进一步促进了多民族的大融合，社会生活也更加多元化，家具文化的发展也显得很勃兴。从家具的结体上看，款式也比较丰富，不论是宫庭还是民间都涌现出很多前所未有的家具式样。我们基本可以从同一时期的画作以及出土物中看到基本的式样，比如《大乘比丘十八图》中可以看到直棱靠背带扶手的绳床；《六尊者像册》中的竹制带鹅脖的扶手椅、脚踏、灯笼式的高几以及束腰式的香案；《捣练图》中的凳子；《步辇图》中局足式的肩舆；《宫乐图》中的喷面大案；《内人双陆图》中增加储物层的棋几、凳

子；敦煌85窟《屠房图》中的高桌；217窟《得医图》中的抱鼓式的座屏；323窟《迎县延法师入朝图》中的独坐高凳；196窟高僧坐的扶手椅；473窟中的方腿直枰式的长桌、条凳；西安王家坟出土的唐三彩女俑所坐的腰弧形的筌蹄；西安高元珪墓壁画中的弯形搭脑靠背椅；李寿墓线雕仕女所持的胡床等等，都从不同的地域反映出当时的家具式样。壶门托泥式的应用在这一时期也逐渐置于不同家具的结体上，不仅出现在床榻上，还有桌台、凳子。其实在中唐以后，古人的生活实际上已经开始倾向于垂足化，只是在坐姿上深受佛教的“跏趺坐”的影响而半盘半垂，但是高足家具的出现，已经切实地改变了人们的家居生活。就家具的结体而言，由隋唐之际的直栅横跗式已普遍简化为直腿横枰式；壶门托泥式依然流行，但是已经演化出略带曲边的云纹线用来作为家具结构中的牙子，还有的则简化出干净的刀子牙板；靠背扶手椅也不再局限于僧侣的使用等等。像圈形椅、灯挂椅、高桌、折屏、鼓墩、也见流行，实际上人们的家居生活已基本进入了垂足化。

五代时期，家具的结体开始强调于牙子与枰子的应用，在不使用托泥的情况下，横枰以及刀子式吊头牙子的采用都可以使“局足式”的家具更加稳妥。画家顾闳中在《韩熙载夜宴图》中生动地描绘了当时的家具使用情景，清晰地反映了古人垂足而坐的生活面貌。我们也可以从当时画家周文矩的《按乐图》中看到云头足方凳；佚名《浣月图》中束腰式的高足香几；据传也为这一时期的画作《黄筌勘书图》中的带委角的围屏床以及开敞式的架格；还有寻阳公主墓出土的云纹高足平板榻等，都基本反映了当时的家具风格。而这一时期在家具的应用上还出现了桌椅的组合式；床的定义也专指为卧具等等，这些都是因为坐姿的改变和高度的提升，使得产生了与之相应的高足椅凳。椅凳有了高度，那么几、桌也同样会增高，这样才可协调起来，而事实上五代时期的家具生活已完全进入了一个高足时代。

到了两宋，家具结体则更广泛地注重对于榫卯的应用，无论是整体的尺度还是牙子与枰子的结合都更加合理化，使家具的装饰风格也更加直观。从史料上看，两宋时期的家具样式真可谓多种多样，应有尽有，几乎在人们的日常家居生活当中所有的家具形式基本都能看到，款式也基本上与后来的明代一样全备。装饰上也兴起了云头纹、高束腰、三弯腿、仿竹编、鼓钉弦纹等等；种类也更加丰富，如扶手交椅、凳墩、屏几、桌案、床榻、靠背椅、灯檠等等。以至于也涌现出私家开办的“金漆桌凳行”，可以想见当时家具制作的繁荣景象。

在宋代的家具形式中，也有相当一部分家具的装饰风格值得关注，因为深受当时的木构营造的影响，出现了仿木构建筑式的家具风格，也就是在家具的构件上运用了许多建筑中的部件，这种装饰风格并影响到辽金时期的家具文化，直到元代才淡化下来。而辽金家具不论是从家具结体以及装饰风格上都明显深受两宋熏陶。但是因为地域风格以及文化心理的不同，辽金家具也有自身的特点可以展现，像云板边线的应用以及在白木上作彩绘、齿形的壶门牙子、枰杆的并行相用，都是很有特点的。

自蒙古人建立了元朝，汉蒙文化又开始了新的交融，“曲唱娱多”可以为证，汉文化在元代是某种消极的演变。因为政治制度的偏激以及人格上的排斥，使得这一时期的工匠的思维百倍束缚，大多时间都潜心于对两宋家具构件的仿效与复制，创新的能动性不大，尽管如此，像云纹的足头、花叶形的挖缺腿柱、霸王枰的使用也多少昭示出这一时期梓人们的潜力。显然，元代的家具，几乎是拷贝了两宋的家具风格，并继承了辽金时期从有壶门有托泥到无壶门无托泥的过渡，比如在案形的侧边，也出现了牙条的装置，则更有意识地补充了家具形体的维度。总之元代家具的文化，给明式家具风格的形成提供了很多鲜活的养分，这是家具文化的命运，也是历史的必然！

在明代中叶以前，家具几乎没有过多的革新，结体上则相当地依赖了宋元的家具式样，形式上也仅仅只是仿效与复制。但明朝政府却进一步采取了对手工业和商业的扶植政策，由元代对手工业者的“终生服役”改为“轮班”或“住坐”，从而激发了社会的活力。特别是在隆庆时期，开启海禁，开展海外贸易，硬木之舶来、焦炭冶铁之发展、手工工场之勃兴、文人之参与都相当地刺激了达官贵人的需求。梓匠们也开始用新的灵感来改换宋元以来的家具的面貌，使家具的发展进入一个黄金的时期。

首先，明式家具在装饰艺术上则更多地纳入了灵芝卷草、缠枝牡丹、夔龙螭龙、锦纹冰花、剔红戗金、罗钹漆画、嵌石刻字等等；结体上也呈现出更多的式样，如罗圈椅、官帽椅、灯挂椅、玫瑰椅、宝座、挂屏、罗汉床、拔步床、圆角柜、万历柜等等；构件的装置也兴起卡子套方、喷面挖缺、一腿三牙、垛边四平、卷书马蹄、闷仓曲足、鼓牙彭腿、龟背扇面、劈料裹腿、联帮鹅脖等等；在结构上也更加巧妙地运用了闷榫明榫、抱肩插肩、夹头燕尾、格角穿楔等等。总之明代家具基本是以线条的遒劲、简约、空灵构成了明式家具的主体风格，也构成了明式家具的艺术内涵。

此外，明式家具的风格形成与文人的审美情趣有着很大的关联性。苏作家具则代表了明式家具的典型风格，从地理上看，江南吴越，荷风桂雨，烟月瘦水，一个充满着诗境画意的区域环境，显然更容易激发文人的创造力和想像力，并培养出一种特殊的审美情趣。苏式家具代表着文人的诗化意匠，家具风格便展现出清绝雅致，空灵曼妙的艺术魅力。因为文人的思维是这里的主流，许多巧匠也甘愿配合这种思维，不论是园林里的佳木怪榦，还是家具的结体，都更多地吸纳了文人的奇趣与新诣。所以说苏式家具的风格形成，与此中的文人密不可分。到了清代，苏式家具迫于新的习俗，迎于时尚，于是华丽倍加，比起明代已截然不同。

清代家具的风格起始也依附于明代，从顺治到康熙年间，漆作家具的兴盛也值得关注，实际上清代早期的家具文化与明代家具文化是一个亲密的衔接过程，表面上看浑然一体，无论是家具的结体、线脚、装饰图案都与明代的家具风格基本一致。从时间上看这是一个历史过渡期，也是满汉文化的碰撞期，由于当时的帝王醉心于汉文化的博大精深，被汉文化征服就势所必然。考虑皇庭对于器具置办的方便，就成立了造办处，于是招徕了各地的能工巧匠。显然家具的需求也不例外，但是皇庭之器物通常是以华丽名贵为准绳，工不厌其烦。由此也不难理解，对于清式家具的主体风格，清代皇室的习俗是制造清式家具风格的主导。史料显示康乾以来不断有西方画师来到中国宫廷给皇帝画像，那么西方的写实艺术对于帝王的熏陶也会逐日加深，由此来看，帝王的喜好逐渐偏于工整匠意，也是肯定的，上有所好，下必迎合，一时间家具中雕凿为贵，繁缛不可收拾。至此，清式家具开始以宫廷造办为源点，是围绕着帝王之好而展现出一种充满霸气和富丽的风格。也不分宫廷官府，都以甜俗霸道，形成了当时家具形式的某种风尚。这种潮流，最终也影响民间家具的装饰特点。世人看惯繁缛富丽，几乎不事工朴，家具中也少有古意。此外由于受宫廷造办的影响，使得整个社会对于家具的选材也都喜好于紫檀、黄花梨，从而加剧了二者的材源耗减速度，其实早在明代中晚期，对于家具的选料，都已尽可能地采用了黄花梨，而在清代中早期对于紫檀的需求就已十分旺盛，以至于到了清代中晚期几乎已无可造之材，不得已而采用各种不同品性的红木来延续。

总之家具反映了人类的生活方式，也是不同地域文化的集合，时空的张弛交织，历史的承续转折，都给家具文化的发展注入了鲜活的养分。家具文化的传承发扬，必须要佐以充沛的创造力和想像力，不然，它的结体将会在妩媚中低俗，它的格调也将会在秾华中老化！

共和国五十六年秋·马书·于跳雨山房

明清家具的田园命运

明清两代,应用于乡村田园里的家具多是软木家具,因为软木家具的材源比较广,像榆木、樟木就很容易得到,所以用软木做家具,就材质而论,固然廉价,但这似乎无益于形成家具的艺术美感。而家具的命运怎么会寄托于乡村田园?就明清两代而言,首先要提到的是家具的用材,从木性上可以分为硬木或软木,硬木基本就是紫檀、黄花梨、乌木之类,而软木就是榆木、樟木、椿木之类,通常也可以称作柴木。就成长而言,硬木树种生长周期缓慢,百年成材也不足为奇,所以相对于十几年或几十年就可以伐用的软木,精华的凝聚已不知超出多少倍。在此,笔者只是对硬木以及软木的成长时间作出一个简单的对比,当然在纹理、色泽以及木性上还能够分出更多的差别,但最终的结果是这样的:硬木稀有珍贵,软木廉价,甚至于可以用来烧锅做饭。因此在遥想中国古人的家居生活的时候,特别是在明清两代,我们姑且界定家具的消费群体,基本可以分为硬木家具背后的达官贵人以及软木家具背后的庶民百姓,对于家具的应用也就自然形成了两个不同的家居环境,即城市与乡村,那么对于家具文化的发展与演变也必然会产生两种不同的价值观,而木质的珍贵与廉价似乎在表面上已经决定了家具的装饰风格以及文化内涵,起码笔者不这么认为,但是对于家具风格的形成,我们姑且称之为“城市家具”或“乡村家具”。

首先对于“城市家具”与“乡村家具”的区别,从家具艺术的角度来看,代表乡村家具的软木家具其实并非尽是廉价,而代表城市的硬木家具也并非尽是稀有珍贵,对于一件完美家具的产生,它所呈现的是一种文化内涵,一种富有艺术感染力的实体,而且还要有实际的功能。早些年的收藏界几乎是对软木家具毫无兴趣,甚至于不加理睬,这显然是对家具艺术的理解有些偏见,真正理解家具艺术的人士,岂能会迁就于家具的材质而对乡村家具置之不理?因此,一件家具的产生,无论是用材、选料、尺度、线脚等等都必须有一个合理的推敲,且不论是光素、漆作、雕花、镶嵌等等,它的美决不仅仅是受制于简与繁、雅与俗、硬与软、大与小的框架里。这自然就关系到一个工匠对这一件家具而注入的所有情趣、灵感等等。本书所编入的家具图例大部分以软木家具为主,而软木家具基本上是来自于乡村田园,从赏析的角度上来讲,笔者的精力也基本都倾注于软木之“乡村家具”的风格上,对于硬木家具的探索与诠释也就相对简略。

在古代,作为一普通的乡村农人,当看到了城市里的车水马龙、朱门瑞兽时会感受到城市主人的奢华与尊贵,也不难想像,城市里的家具必然是摆放在王府官宅的富贵窝里,所以用材上会讲究,装饰上也倾向于华丽。乡村就不同,恬淡与平静,穷苦而忙碌,通常不会有充裕的条件来做一件华丽的家具,相对于繁华浮嚣的城市,乡村里的家具简朴居多。一件家具的生产,首先从生产力上分析,城市官府可以用充裕的条件来雇佣工匠,但必须强调的是,因为封建礼教的作祟,匠人只是用来使唤的工具,你必须配合家具主人的习好,对于家具的结体尺度,装饰意向,就必

须完全依照城市主人的欣赏习惯为根本，只有在这个已定的圈子里，工匠们才可以发挥所长。其次在选材上城市主人偏重于珍木奇材，往往大户人家，喜好精工，只要能够尽情地展现出尊贵富丽，便不计工时，也不惜耗资。因此在城市家具的造形风格中，很少有特别的巧思妙想，绝大部分都是匠气、霸气。

再者，相对于乡村田园，城市的居住显得密集了许多，为了考虑空间的合理布局，因此城市家具的结体大都显得不枝不蔓，以方直立正为多，就是因为如此，轮廓上也显得规矩生硬，自然也削弱了家具的整体生机。特别是在清代，华丽之外，就是繁缛，工虽精，但是未免匠气，也更加少有纯古之妙，显然这与工匠的灵感被扼杀有着密切的关系。坦白地说，在城市家具的生产中，虽然活技的表现相当细腻，但却很少能够脱颖而出，当我们在透视城市家具的时候，秾华而富丽，霸气而庄重的风格，比比皆是！只这几点，足可以折射出城市家具文化发展的被动性。

相对于城市家具，明清两代的乡村家具文化是多样的，活泼的。因为乡村的居住环境相对简单，四周都是田园稷粟，也没有那么多严肃的场所，一切都显得那么自然、平淡。首先对于家居生活的朴实与清简，千百年来还是那么的遵循，就是因为居住条件的宽舒，采光的充裕，使得对于家具的尺度也没有过多的限制，或高或低，或大或小，很随意。在装饰风格上也是可以随意地赋予各式各样或祥和或喜庆的图案，家具的风格自然也是多样的，尺度上也可以适当的夸张，材料上椿、榆、柏、杨皆可，或简或繁，俚俗的、文气的、笨拙的、古雅的、霸气的、一切都显得是那么的丰富和自然。我们也可以知道，因为物资条件的局限，使得乡村人无暇去选择珍贵的木料，邻里邻外，只是用相宜的饭菜就可以请来工匠，材料上也不必考究，烧锅的柴木也可以，但凡只要够材就行。同时给予工匠的发挥空间相当大，甚至一切全由请来的工匠操办，使得工匠的灵感可以尽情地注入，家具生产的氛围也更加宽松，条件允许的时候还可以追加一部分稀奇古怪的装饰，这给家具艺术的创意提供了良好的元素。因此乡村家具的形成，是在极大程度上尊重了工匠的意识与主张，虽然用料上廉价，但是风格多样生动，淳朴优雅，这就是乡村家具的风格体现。也许我们曾经看到过不少不值得一看的乡村家具，但是总有那么一些富有艺术气质的乡村家具展现在我们面前，你就无法回避它的美，毫无疑问，它是有价值的，它既不是什么稀有珍贵的硬木，也不一定雕作华丽，但它就是能够吸引你，这就是乡村家具特有的魅力，相对于城市家具的浮华主张，乡村家具文化更富有张力，家具艺术的表现也更加张扬。

如今山西、陕西、河北等偏远的农村，依然还保留着古代家具的一桌半椅，尤其是山西省的软木家具存世也相对较多，且能够体现乡村家具的艺术价值。从地理上看山西地处偏北方，山多绵延，道路曲折，在朝代的更迭中，几乎是来不及跟上时代的潮流，因此许多宋元乃至唐代的人文思维依然沉淀在三晋大地的村落里，实际上这也给古代家具文化发展，就这一地区而言提供了一个充足的营养库，如果你只身走访在山西的村堡里，你一定会发现古代乡村家具的身影，从这些家具的装饰上你依然可以感受到许许多多高古的朴实和曼妙！你不由得是乡村田园的淳朴把历史的遗留保存得那么完整，这是家具文化的某种命运——田园命运。除却山西，在中国，实际上任何一个地方的乡村田园都是中国古代家具文化的藏身处，但是我们也必须要承认，明清两代的乡村是贫穷的，所发现的家具也大都都是软木家具，使得我们对于家具艺术的综合探索有些局限。但山西家具的风格，无论是装饰风格或者结体风格基本都保留着更加久远的文化色彩，所形成的一种古朴而醇厚，深沉而大气的家具文化，自然也就更加耐人寻味。这里的山势磅礴，在无形中也映射到家具文化上，形成大气敦厚的风格，而天气的干燥也减少了家具质体的腐朽程度，许多奇趣迭出的软木家具所呈现出的鲜活式样，实在是令人兴奋。哪怕一个壶门，一个牙头，无不昭示着淳淳古意。也因此许多保

存到今天的明式家具而非明制，大部分也源于山西。从历史的角度来看，历史的色彩在城市是一种饱和，而在乡村却更加绚丽，残垣断瓦的遗留，给予了乡村梓匠最好的养分。因此乡村家具的表现，不仅停留在廉价的材质上，更是对于古朴文化的延伸或昭示。我们也就不必企求什么硬木软木之分，因此在剖析乡村家具的过程中，人们需要对于柴木性质的用料重新纠正偏激的欣赏态度。当然对于乡村家具的理解，我们也不必完全以山西家具的淳古之风来定义所有的乡村家具。显然所处地域的不同，反映的家具文化也有很大的区别，像苏州地区的家具风格，细料精工，端然文气；京津冀地区的淳直典雅；两广地区的粗硕坚实；山东地区的粗壮宽重；陕西地区的粗犷古朴；四川地区的尺度夸张；宁波地区的镶嵌铺排；温州、福建地区的金漆熠闹等等，都各自在昭示着自己的家具特点。

对于明清两代乡村家具的欣赏，收藏界“贵硬而轻软”的艺术态度，是不足取的。我觉得不屑软木家具，就等于漠视乡村文化的野趣和质朴，这是带有偏见的欣赏习惯，也是对家具艺术的范畴作出的不合理的划定。今天，在浩荡的家具收藏热潮中，当硬木家具被逐日淘尽时，软木家具才真正从乡村田园里走了出来，向世人展现出自己特有的风采，但愿本书的出版不仅能为业界同仁提供一个能为未来展现乡村家具的平台，也带来更多的发现。

二〇〇六年九月二十六日·马书·跳雨山房

明
清
制
造

C
CLASSICAL CHINESE FURNITURE
Content

目录

中国古代家具文化之管见	5
明清家具的田园命运	9
椅凳类	1
桌案类	63
柜架类	153
床榻类	181
其他类	225
石器类	277
明清家具元素	291
附录	317
后记	328



明清制造

椅凳类

MingQingZhiZao • Yi Deng Lei



圆凳的前身是从筌的形状上脱化出来的，而筌本身是一种渔具，形状可分为腰圆式以及腰弧式。还有一种说法，说是从秦汉以来人们的生活中有一种用来遮罩炭火盆而编制的笼罩上脱化出来，这种笼罩也叫熏笼。无论是熏笼还是“得鱼忘筌”的筌，所呈现出的腰圆式的形状都与明清时期的圆鼓凳有相似之处，究竟哪一种说法更可靠，都无从查起，但是圆凳之所以应用于人们的生活中，估计也是深受佛教中维摩坐具的影响。到了唐代这种坐具又叫筌台或筌蹄，在官庭里有时为了侍奉年长的大臣，便在上面覆一绣帕，曰：绣墩，但妇女们仍用名熏笼，也有的叫月牙几子。



明式紫檀束腰式圆鼓凳

束腰嵌板，开条形炮仗式的开光，壶门式牙板彭起，鼓腿内圈涡纹足，踩托泥，与故宫博物院现藏明代洒罗钿圆鼓凳风格吻合！但由于给人一目了然的是木质的纹理而不是包浆，因此从制作的年份上看应该是仿制品，在此举例只是探讨形体的美感。





清康熙黑漆象鼻腿圆鼓凳



明代黄花梨梳格式坐墩

坐面用整板为劈料式，边沿倒出柔润的圆面，坐墩的腔壁是以二十四根弧形的梳条绕圈支起，上承圆面，下接托泥。与一般坐墩不同，既无弦纹又无鼓钉，造型空灵律动，是一件十分文气的明代家具小品。

〔台北·雅典杂·陈仁毅先生提供〕