

中国古代物质文化
经典图说丛书

[明]文震亨 著 海军 田君 注释

长物志图说



山东画报出版社

本课题得到国家社科基金单立学科——全国艺术科学“十五”规划资助项目
“中国艺术设计的历史和理论研究”项目的支持

中国古代物质文化经典图说丛书



长物志图说

〔明〕文震亨 著
海军 田君 注释

山东画报出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

长物志图说 / (明) 文震亨著; 海军 田君注释.
济南: 山东画报出版社, 2004.5

(中国古代物质文化经典图说丛书)

ISBN 7-80603-779-9

I. 长... II. ①文...②海...③田... III. 园林设计—图解 IV. TU986.2-64

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 075621 号

丛书主编: 杭 间

丛书副主编: 刘传喜

编委会委员: (按姓氏笔划为序)

王连海 叶 涛 孙建君

刘传喜 尚 刚 杭 间

赵 农 徐艺乙 戴吾三

责任编辑 焦冬梅

装帧设计 王 钧

出版发行 山东画报出版社

社 址 济南市经九路胜利大街 39 号 邮编 250001

电 话 总编室 (0531) 2060055—5420

市场部 (0531) 2053182 (传真) 2906847

网 址 <http://www.sdpress.com.cn>

电子信箱 hbc@sdpress.com.cn

印 刷 山东新华印刷厂临沂厂

规 格 150 × 250 毫米

26%印张 388 幅图 170 千字

版 次 2004 年 5 月第 1 版

印 次 2004 年 5 月第 1 次印刷

印 数 1—6000

定 价 48.00 元

如有印装质量问题, 请与出版社资料室联系调换。





总序

杭 间

与宫崎骏的其他动画片一样,《千与千寻》也有一个超乎孩童观者经验之上的故事情节:在现代社会生活的一家三口人无意之中跌入忘川,千寻的父母因为贪图物欲,而被沦为动物,千寻也几乎忘了自己的名字,从此成为奴隶,生活在一个完全由物质控制的世界里。而在忘川中惟一的正面的代表——“小白”,虽然时刻保护千寻并提醒千寻牢记自己的名字——因为忘记了自己的真实身份意味着永远回不到故乡,然而,即便是“小白”自己,也只记得自己原是人类某一河里的白龙,但究竟出自哪条河流——这关乎着他的名字,却已经遗忘。影片的结尾当然光明战胜邪恶,千寻偶然回忆起自己家乡那条早已在城市文明进展中干涸并已经淹没在立交桥下的河流的名字,千寻和父母及其“小白”终于回到了故乡。

在新千年到来的时候,宫崎骏推出的这部动画片无疑是耐人寻味的,成人的观众,在《千与千寻》的象征中读到了意味深长的寓意,它让我们觉得古代的一切并不遥远,仿佛在城市的某一个黄昏,你坐在沙发的扶手上,恍惚之际,推开某一扇门,你就来到古代,就如同威廉·莫里斯在《乌有乡消息》中写的那样。

在过去的几十年里,在现代科技的飞速进步背景下,人类给自己编写了许多伟大的神话,并对未来充满了美好的预期,事实也确实一直在印证着这一点,我们的互联网技术发展得太快了,我们的生物技术的进步令人瞠目结舌,具体到我们每一个平常而普通的家庭,以月份周期在更新换代的家用电器,让我们深深恐慌和无奈!但是,当我们回到了“家”,关上门,面对自己、自己的身体,以及由此而来的灵魂的需要,发觉我们仍然还是那个过去的“人”,面对着这些,我们自问:今天的一切,离古代已经发生过的究竟有多远?

也许并不远。人在物质“进步”面前的解放,确实改变了几代人的生活样子,但是在夜深人静时,或者在血缘为背景的传统关系中,我们有很多理由认为,人类的昨天、前天,仍然还很清晰,很亲近。这不是怀旧,而是人类对“原乡”的一种与生俱来的记忆。因此,在21世纪重新审视我们并不遥远的物质文化传统,也许具有巨大的现实意义,当代的物质的发展并未带来精神提升的同步,我们有理由重新探索过去生活的意义。在那里,我们仿佛跃入那个以身体接触全部物质创造的年代,在融会天地的古代劳动中体会生

总

序

命存在的快乐。

另一方面,从当代学术的发展来看,中国古代物质文化也确有重新审视的必要,以典籍为主要载体的中国古代文化传统,因了各时代无数文人俊杰的努力而充满了他们的真知灼见,但是这种强烈个人色彩的“真知灼见”因了人们认识的不断进步,而呈现出局限性,需要后来的人去不断发现;情况还不仅仅于此,近几年来,物质遗存超乎典籍之上的无言的可靠性,正受到了学界越来越多的注意,因为考古发现的古代物质遗存活动在很多时候还有赖于偶然,而田野调查又有巨大的时空局限,因此,探索一种针对古代物质经典的综合阐释方法,也许是十分有意义的,这就是《中国古代物质文化经典图说丛书》的缘起。

需要提醒自己的是,正如前面所强调的那样,有关“故乡”的生活物质文化,经验的感性总是让我们感到亲切,我们常常在这种心情的驱使下,对传统作了许多夸大其词的赞美,很多时候对它在工业面前的节节败退熟视无睹,那些不知不觉来临的、滋长的乡土情怀,在愈有教养的人群中,就愈成为一种保守的出发点。因此,这提示我们应该有一个“本土知识体系”的角度,因为“本土知识体系”虽然也指“传统”,但它又与“传统”迥然有异。它是一个现代的概念,它虽然强调“本土”,但它不保守,它是开放的系统。它的强调“本土”,是为了提示在世界文化格局中,本土文化的价值的重要性;强调“本土”,是为了整理出知识体系——一个科学的、冷静的、非民族主义的、全方位的传统文化系统,这就使得我们把眼光放远,去那复杂的现实和历史的迷雾中寻找真正的“本土价值”所在。所以它能小心地绕过经验的误区,拒绝偏执,在广义综合的大背景下,使终极关怀精神自然而然贯穿学术研究的始终。

这套丛书的设想,冀望“图说”是一种重新阐释,“图”是真实之图,所选图片均来自出土、传世文物,或源自古代版刻、民间艺术实物、民俗活动、手工艺过程的记录等,“图”是文字的创造性的发展;“说”是重新做注,是今日的视点,但是为了使更多的读者能有兴趣,除了有“概说”介绍所选版本的作者事迹、版本流传、内容和思想及其影响外,还强调注释的可读性。

所选典籍计划有《考工记》、《雪宦绣谱》、《营造法式》、《长物志》、《园冶》、《髹饰录》、《天工开物》、《陶说》、《景德镇陶录》、《格古要论》、《装潢志》、《古玉图考》、《绣谱》等等,陆续完成。

这样的一个人工作,难度是可想而知的。虽然有前贤、同仁的学术成果奠定了很好的基础,但图像资料缺乏,又囿于学识,所以一定会有许多不足之处,还请同行、方家指正和支持。如前所说,如果这套“新瓶装旧酒”的丛书,在我们未来生活中,在心灵回“原乡”的途中,能起到一些作用,这就是我们最大的欣慰。

2002年10月3日于北京光华路



格心与成物

晚明景象的广义综合

魏晋六朝是一个艺术的自觉的时代。鲁迅说：“曹丕的一个时代可说是‘文学的自觉时代’，或如近代所说是为艺术而艺术（Art for Art's Sake）的一派。”¹所谓“文学的自觉”，非单指今天的文学而已，其他如艺术，尤其是绘画与书法，同样从魏晋起表现着这种自觉。魏晋文化为唐代禅学吸收，又经宋代苏轼等人大力倡导，掀起了文人画的浪潮，并由此奠定了文人士大夫文化的地位。其特点，由药、酒、姿言、神韵为代表的魏晋风度，发展成格心与成物，包括诗文、绘画、品茗、饮酒、抚琴、对弈、游历、收藏、品鉴在内的庞大而完整的士大夫文化体系，进而通过园林、居室、器用、造物，表现出与“文学的自觉”的一致品调，最终形成晚明景象的广义综合。

艺术与经济、政治经常不平衡，就像潇洒不群、飘逸自得的魏晋风度却产生在动荡、混乱、灾难的社会和时代一样，提倡真性情，颂扬浪漫和人文双重思潮的晚明景象，也在同样一个政治残酷的年代得到综合。李泽厚说：“外表尽管装饰得如何轻视世事，洒脱不凡，内心却更强烈地执着人生，非常痛苦。这构成了魏晋风度内在的深刻的一面。”²而这何尝不又是晚明景象的最精彩一幕？

文震亨生于名门，聪颖过人，自幼得以广读博览，诗文书画均得家传。其人“长身玉立，善自标置。所主必窗明几净，扫地焚香”，以琴、书名达禁中，“交游赠处，倾动一时”。³文震亨一心想“以天下为己任”，然无奈朝纲不振，即使读书明理，也不能兼济天下，惟有独善其身，在自娱中寻找“独立之人格、自由之思想”，寻找自我实现与充实，以超然之态过隔世生活，其赏玩品鉴的生活情貌之内核，仍是重新出世的蓄养和准备。文震亨伴晚明而生，随晚明而死，生时轰轰烈烈，死时却甚是落寞。其洋洋万言的《长物志》一书，凡“室庐”、“花木”、“水石”、“禽鱼”、“书画”、“几榻”、“器具”、“衣饰”、“舟车”、“位置”、“蔬果”、“香茗”等十二卷，分属工艺美术、建筑、园艺诸学科，囊括衣、食、住、行、用、游、赏各种生活文化，综合概述文人清居生活的物质环境。表面上，这是晚明文人清居生活方式的完整总结，

1 《魏晋风度及文章与药及酒之关系》，《鲁迅选集》（第二卷），人民文学出版社，1983年版，第380页。

2 李泽厚《美的历程》，安徽文艺出版社1994年版，第103页。

3 明顾苓《塔影园集·武英殿中书舍人致仕文公行状》。

反映晚明士大夫的审美趣味，然而对文震亨自身而言，更重要的是寄托他“眠云梦月”、“长日清谈，寒宵大坐”的幽人名士理想，不食人间烟火。他所描述的物境本质上是萧寂的景象，这也符合文震亨在晚明将倾之时欲报国家，几起几伏，直至因无门而隐匿的凄凉经历。

晚明的江浙一带，已是经济极度发达，文化极度成熟。最早的资本主义生产方式的萌芽就产生于苏州的作坊，而同期考取进士的书生当中，江浙一带占去三分之二。经济和文化的双重发展，是评价一个地区文明程度的决定性条件。经济的发展使得人们有兴致去营造“身外之物”，而能真正将其发展成一种文化体系，则是得益士大夫的广泛参与。尽管江浙一带考取功名最多，但这一带也是在野士大夫云集的地方。他们因各种缘由而不能在政治上有所作为，最后只能寄情山水，园林因此成为丰富江浙文化最重要的部分。士大夫们痴心于自身居住环境艺术化，往往参与营造园林居室，定制陈设器用，此类造物不复有皇家的气派和宗教的力量，却尽现江南的灵秀，成为精致生活和温文气质的产物。士大夫们的参与，不仅使得园林居室的文化韵味得到极大提升，而且促使文人把这种体验诉诸笔端，并寄以深切的情意，一部部以园林为中心的造物艺术理论典籍便产生了。文震亨的《长物志》正是其中颇具代表性的一部。中国古代的其他造物艺术理论，多为散乱、破碎的杂感，偶尔兴至，随笔写下。《长物志》宏大而全，简约而丰，结构清晰，事理明畅，显然是作者有计划、有目的的著述。它以园林构建为中心，涉及到晚明士大夫生活的各个方面，堪称晚明士大夫生活的“百科全书”。

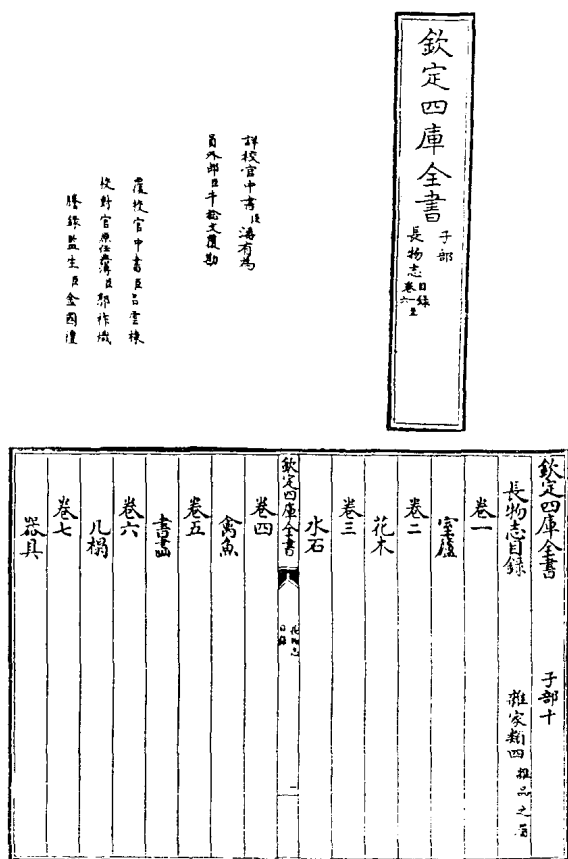
一、文震亨与《长物志》

文震亨，字启美，号木鸡生，长洲（今苏州）人，书中所称“雁门”乃文氏郡望。明代万历乙酉年生（1585），少为诸生，乡试屡挫。天启辛酉年（1621）毕业于南京国子监，天启乙丑年（1625）举恩贡。天启丙寅年（1626），参加苏州民众反对魏忠贤阉党逮捕吏部文选司员外郎周顺昌的斗争。崇祯丁丑年（1637）选授陇州判，因其善书，由崇祯帝改授中书舍人，供奉武英殿，主持校正书籍的事务。崇祯庚辰年（1640）与黄道周同时下狱，后放归。福王于南京登基后，召之复职。未及新授，南明弘光元年（1645），清兵攻陷南京，六月攻占苏州城。文震亨避于阳澄湖，闻剃发令下，投河自尽，虽为家人救起，终忧愤绝食殉国，享年六十一岁。乾隆追谥之“节愍”。

文震亨出生于“簪缨世族”，家学渊源。曾祖文徵明与沈周、唐寅、仇英并称为“明四家”，其官至翰林院待诏，以书画诗文著称于世，又与祝允明、唐寅、徐祯卿并称“吴中四才子”。祖父文彭、叔祖父文嘉、文台和父亲文元发均为书画名家。兄长文震孟为天启壬戌年（1622）状元，官至礼部尚书、东阁大学士。文震亨家富藏书，学养深厚，诗文书画均得家传，山水师法宋、元诸家，韵格兼胜。《列朝诗集小传》记载：“崇祯帝制颂琴二千张，

命震亨为之名；并令监造御屏，图九边厄塞。”可见他对音乐、造园及室内陈设也颇有研究。文氏著作甚丰，可考证者除《长物志》十二卷外，另有《琴谱》、《开读传信》、《香草诗选》、《怡老园记》、《载贄》、《清瑶外传》、《武夷外语》、《金门录》、《文生小草》、《秣陵竹枝歌》、《岱宗拾遗》、《新集》、《香草垞前后志》等，见于《文氏族谱续集》、《殉节传》、《苏州府志》、《吴县志》、《列朝诗集小传》、《明画录》。

文震亨不仅精于理论研究，而且身体力行地投身于造园实践，积累了大量经验，从而不断丰富和完善自己的造园理论。他对造园的风格、形式、材料、位置、色彩等都有独到的见解，提倡“雅人之致，旷士之怀”以及整体的设计观。据《吴县志·第宅园林志》记载，在苏州高师巷冯氏废园基础上改建而成的“香草垞”是文震亨参与主持的造园作品，其中有“婵娟堂”、“绣铁堂”、“笼鹅阁”、“斜月廊”、“众香廊”、“啸台”、“玉局斋”、“乔柯”、“奇石”、“方池”、“曲沼”、“鹤栖”、“鹿柴”、“鱼床”、“燕幕”等景物，均能因地制宜，施以巧思，令人神往。明代顾苓《塔影园集》称其“水木清华，房枕窈窕，阒阒中称名胜地”。文震亨还曾购置苏州西郊碧浪园及南京的水嬉堂，皆“位置清洁，人在画图”。因此，《长物志》可以被看做文震亨造园经验的总结。



钦定《四库全书》本《长物志》目录

卷八	位置	卷九	衣飾	卷十	舟車	卷十一	蔬果	卷十二	香茗	欽定四庫全書
臣等謹按長物志十二卷明文震亨撰震亨字啓美長洲人崇禎中官武英殿中書舍人以善琴供奉是編分室廬花木石禽魚書畫几榻器具位置衣飾舟車蔬果香茗十二類其曰長物蓋取世說中王恭語也所論皆閒適游戲之事纖悉畢具明季山人墨客多										

傳是街著書問世累牘盈篇大抵皆瑣細不足錄而震亨家世以書畫擅名耳濡目染較他家稍為雅馴其言收藏賞鑑諸法亦頗有條理蓋本於趙希鵄洞天清錄董其昌筠軒清閨錄之類而畧變其體例其源亦出於宋人故存之以備襟懷之一種焉乾隆四十二年五月恭校上	欽定四庫全書	總纂官 臣 劉 世 明 臣 孫 承 恩 臣 陸 費 墀	總校官 臣 陸 費 墀
--	--------	-----------------------------	-------------

钦定《四库全书》本《长物志》

《长物志》是一本介绍园林建筑及陈设器物的著作，共十二卷，每卷分子目多则。它集中体现了明中期以来文人士大夫崇尚的清雅、自然的审美理想，是我国造园学和艺术设计学遗产中的珍贵文献。

自明代天启年间（1621—1627）撰成，《长物志》版本不下十种。除明代木版一种外，今多为清代及民国所印。明代木版据陈植先生考证，除各卷均注雁门文震亨编、东海徐成瑞校外，并分别注明：卷一，太原王留定；卷二，荣阳潘之恒定；卷三，陇西李流芳定；卷四，彭城钱希言定；卷五，吴兴沈德符定；卷六，吴兴沈春泽定；卷七，天水赵宦光定；卷八，太原王留定；卷九，谯国娄坚定；卷十，京兆宋继祖定；卷十一，汝南周永年定；卷十二，兄震孟定。有序“友弟吴兴沈春泽书于餘英草阁”，装成三册，未注

欽定四庫全書
長物志卷一
明 文震亨 撰
室廬
居山水間者為上村居次之郊居又次之吾儕縱不能
栖巖止谷追緝園之踪而混跡塵市要須門庭雅潔室
廬清觀寧憂曠士之懷齊閭有幽人之致又當種佳
木怪擇使金石圖書令居之者忘老寓之者忘歸遊之
者忘倦雖佳則風然而寒凜則則煦然而煥若徒侈土
木尚丹堊真同桎梏與檻而已志室廬第一
門
用木為格以湘妃竹橫斜釘之或四或二不可用六兩
傍用板為春帖必隨意取居職佳者刻於上若用石相
必須板扉石用方厚渾朴庶不涉俗門環得古青綠蚶
蝶獸面或天鵝餐養之屬釘於上為佳不則用紫銅或
精鐵如舊式鑄成亦奇皆白銅俱不可用也漆惟朱紫黑
三色餘不可用

階
自三級以至十級愈高愈古須以丈石制成種繡墩或
草花數莖共內枝葉紛披映階傍砌以太湖石疊成者
曰湮浪其制更奇然不易就複室須內高於外取頑石
具苔斑者嵌之方有巖阿之致
廳
用木為粗格中設細條三眼眼方二寸不可過大廳下
填板尺許佛樓禪室間用菱花及象眼者廳忌用六或
欽定四庫全書
二或三或四隨宜用之室高上可用橫廳一扇下用低
檻承之俱釘明瓦或以紙糊不可用絳素紗及梅花單
冬月欲承日製大眼風廳眼竟尺許中以線經其上庶
紙不為風雪所破其制亦雅然僅可用之小齋文室漆
用金漆或朱黑二色雕花鏤漆俱不可用
欄干
石欄最古第近於琳宮梵宇及人家豪華傍池戲可用
然不如用石道柱二木欄為雅柱不可過高亦不可雕

欽定《四库全书》本《长物志》

年代版本。可见该书脱稿之后，曾由当世名家学者审阅定稿。又，收录《长物志》的丛书有：《四库全书》、《砚云甲乙编》、《粤雅堂丛书》、《申报馆丛书》、《古今说部丛书》、《说库》、《丛书集成》、《美术丛书》、《娱意录丛书》、《小郁林》及光绪年间刊袖珍本等。

二、“长物”与生活

“长物”，多余的东西，含有身外余物之意。《晋书·王恭传》：“（王）忱访之，见恭所坐六尺簟，忱谓其有余，因求之。恭辄以送焉，遂坐荐上。忱闻而大惊，恭曰：‘吾平生无长物。’”文震亨以“长物”名书，一方面透露

出身逢乱世，淡看身外余物的心境，“于世为闲事，于身为长物”，另一方面也是在提示诸君，书中所论所述“寒不可衣，饥不可食”，都是文人清赏把玩的事物，并非布帛米粟等必不可缺的生活用品。“长物”为全书的内容做了界定，因此要解读此书，就必须把“长物”与生活的这种特殊关系在晚明景象下的广义综合进行细致入里的分析。

与文震亨差不多同时期的宋应星，在其巨著《天工开物》的序言中如是写道：“丐大业文人弃置案头，此书与功名进取毫不相关也。”¹而且“卷分前后，乃贵五谷而贱金玉之义。”²表明自己与皓首穷经、追逐高官厚禄者毫不相同。同时还批评了那些“心存高官，志在巨富”的文人们是“画工好图鬼魅而恶犬马”³，而那些轻视劳动、口必圣贤的儒生是“晨炊晚饷，知其味而忘其源”⁴。且不论宋应星与文震亨孰是孰非，但就生活而言，宋应星的生活是生产生活、技术生活，宋应星无“长物”，其《天工开物》被认为是中国古代科技史上一部里程碑式的著作，李约瑟博士也在《中国科学技术史》中称宋应星为“技术的百科全书家”。文震亨的生活是一种燕闲清赏式的清居生活，得天独厚的家境优势，造成了他对于作为最基础的生产生活的忽视。但也正因如此，使得文震亨能够真正地“与物游”，在赏玩品鉴之中形成了晚明另一种生活的总结。如果说宋应星的生活是积极入世的，重器技而轻原道的，文震亨的长物生活则是避世的，如同“庄周梦蝶”般的逍遥游，其醉心经营古雅天然的物态环境，也是在对自身形象、品质、性情等而事经营。诚如《长物志》沈春泽序文所言：“夫标榜林壑，品题酒茗，收藏位置图史、杯铛之属，于世为闲事，于身为长物，而品人者，于此观韵焉，才与情焉”。宋应星与文震亨各自关于“生活”与“长物”的理解总结，正如古币的两面，不可分割，它们共同成为晚明社会生产生活两抹灿烂的余辉。

实际上，对于文震亨而言，“长物”已不再是多余之物，它们已经切实实地成为文氏生活的一个重要部分。士大夫借品鉴长物品鉴人，构建人格理想，标举人格的完善，在物态环境与人格理想的比照中，美与善互相转化，融为一体，物境的经营成为个人人格的彰显。文氏就是在对这样以园林为中心，包括对花木、水石、禽鱼、舟车等各种“长物”构成的物态环境的经营中，表达和固守着作为一个知识分子的人格。物非物，景非景，在文氏赏玩品鉴的内核里，文氏那一介士人无限的忧思以及自己的人生理想，在其构建经营的动态景观园林里，得以传神摹写。文氏以为，一个胸次别于世俗的文人，着衣要“娴雅”，“居城市有儒者之风，入山林有隐逸气象”，不必“染五采，饰文绩”，“侈靡斗丽”⁵，知识分子之人格乃是赖文化而生的，衡量其人格健全的标志便在于其文化生存的超越与否。文震亨借长物来抒性情，反

1 明·宋应星《天工开物》，岳麓书社2002年，第2页。

2、3 同上。

4 《天工开物》“乃粒第一”。

5 《长物志》“衣饰”卷。

映人生理想，表达文化观念，成为构成晚明景象最重要的一幕。处在一个没有斗争、没有激情、没有前景的时代和社会里，处在一个表面繁荣平静，实际开始颓唐没落的命运进程中，“一叶落而知秋”，在得风气之先的士大夫阶层，士人纷纷通过自己的实际行动，著书立说，表达主张和思想，把魏晋风度发展为晚明景象的广义综合，士人反而积极入世，即便不成，也会另觅阵地抒发理想。《长物志》一书思想的形成，除晚明政治、经济形势使然，以及实学的发展与西学东渐带来重要影响外，最根本的还是文氏“游于物”的生活见解与体验，这些在普通人看来是多余的东西，对于文震亨却是一种生活的保证和继续，是其人格的寄托，承受生命意义的载体。在其中，文氏表达了生当大明王朝摇摇欲坠之时封建文人的审美观照和对文化的超越，在格心与成物的观念中，寄挂着一介士人甚是悲寂的精神家园。

三、格心与成物之道

明中期以来，在对待心和物的问题上，以王阳明为代表，提出“致良知”说，“无善无恶是心之体，有善有恶是意之动，知善知恶是良知，为善为恶是格物”。他所创立的“心学”，以“心”为其哲学范畴的中心，认为“至善”是心的“本体”，只要心不被私欲蒙蔽，就可称之为“天理”。他反对繁文缛节，认为只有诚心才能“至善”。后来其继承者把这一思想继续发展，如王艮提出“天理者，天然自有之理也，才欲安排如何，便是‘人欲’”，“百姓日用条理处，即是圣人之条理处”。¹“百姓日用”就文氏而言即其自谦的“长物”，文震亨虽未明确追随王阳明的“心学”，但明初宋濂、方孝孺力主复古的行动对其却是影响甚大，宋濂道：“所谓古者何？古之书也，古之道也，古之心也。……日诵之，日履之，与之俱化，无间古今也。”²前后七子更文必秦汉，诗必盛唐，不脱摹拟。终明一代，文艺思潮以复古为主流。³文震亨受其影响，亦成为复古运动的中间分子，其虽游戏于物，但满纸萧寂之景却甚是明显，而在“格心”与“成物”的问题上，他所谓的“宁古无时，宁朴无巧，宁俭无俗”⁴的思想则与晚明的心学和实学殊途同归。

有学者将文震亨与稍后的李渔进行比较，“启美其心也古，其物力求古人神韵；笠翁刻意求新，不落前人窠臼。启美涵养君子，不屑与近俗为伍；笠翁性情中人，每多浅率狂妄；启美其人情藏在纸背，笠翁沾沾自喜情状跃然纸上。启美平淡失天真，笠翁天真不平淡。启美不独力主物境平淡，他的文风是淡淡的，感情也是淡淡的，他是把身外的一切都看得很淡了。”⁵庄子

1 《王文成公全书》卷二《传习录下》。

2 《王心斋先生遗集》，卷一语录。

3 明宋濂《师古斋箴并序》，《宋濂全集》第二册，浙江古籍出版社1999年版，第922页。

4、6 张燕《〈长物志〉的审美思想及其成因》，载《文艺研究》1998年第6期，第140页。

5 《长物志》“室庐”卷。

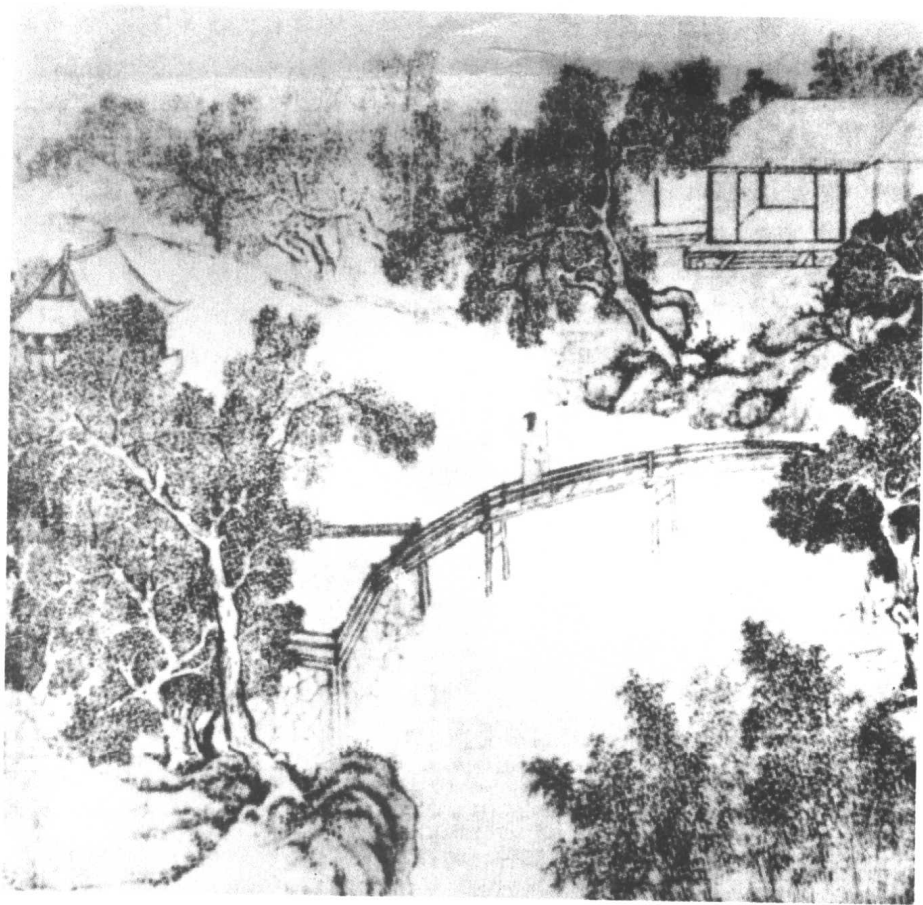
以为“朴素而天下莫能与之争美”，“既雕既琢，复归于朴”，完全按照事物的自然本性任其发展和表现，不去施加人性的力量，使其改变原有的自然之性，保全其“真”美。文震亨的心物观倾近庄子的崇尚自然，“顺物自然”，古朴大方，通贯《长物志》全书的也是“古”、“雅”、“真”、“宜”等审美标准，他以此作为自己格心与成物之道的原则，纵谈士大夫生活的各种心物观照的标准，对不古不雅之器物，文氏几乎一概摒弃，斥为“恶俗”、“不入品”、“断不可用”。他要求琴要“历年既久，漆光退尽”，灯要“锡者取旧制古朴矮小者为佳”；喜爱“天台藤”、“古树根”制作的禅椅，且以“莹滑如玉，不露斧斤者为佳”；反对人为的加工制作、雕削取巧，

“且夫待钩绳规矩而正者，是削其性者也，待绳约胶漆而固者，是侵其德也。”¹失去自然古朴的本性，就无美可言。在自然美与工艺美的比照中，庄子不仅只选择和承认自然美，而且否定了人的工艺创造行为。而文震亨则不然，他接受了庄子崇尚自然、弃置雕饰的素朴美的思想，但他也提倡掩去人巧，“虽由人作，宛自天开”的自然与创造的和目的性之美，只是对那些错彩镂金、雕绘满眼、铅华粉黛、新丽浮艳的行为，视为“恶俗”。著名美学家宗白华先生在其《中国美学史中重要问题的初步探索》一文中曾提出中国艺术史一直贯穿着两种美的理想，这就是雕绘满眼之美与出水芙蓉之美。文氏是提倡后一种美的理想的，这在其所撰“几榻”卷便清晰可见：“古人制几榻……必古雅可爱，又坐卧依凭，无不便适……令人制作徒取雕绘文饰，以悦俗眼，而古制荡然，令人慨叹实深。”²这种审美向度也是同自老庄、嵇康、陶渊明、谢灵运、司空图等延续以来的晚明文艺思想一致的，文人士大夫的工艺品类如文房用具、清赏器玩、日用杂器，以及市民阶层的日用器具、室内陈设等都具有这种素洁风格。明式家具就是这样一种简洁、宁静、清秀、自然的美学风格集大成者，也正是这种特定的审美理想，使文人士子们不爱金玉之厄，而喜土瓮瓦砚，进而把古雅平淡之美与真善相联，将审美理想导向人格道德的升华。

除“古”、“雅”、“自然”等审美标准外，文氏还着重提倡居室园林经营位置中“宜”的美学观，“随方制象，各有所宜”是文震亨在设计上提出的一个总的原则。“位置”卷道：“位置之法，繁简不同，寒暑各异，高堂广榭，曲房奥室，各有所宜，即如画鼎彝之属，亦须安设得所，方如画。”根据环境的繁简大小和寒暑季节的不同，室内陈设也应作相应变化，因地因时而制宜，协调于环境之中，形成诗情画意般的整体之美。同时“宜”之美学观因其面临的对象的不同，又有共性之宜和个性之宜之分。共性之宜多为设计中的一般原则，而个性之宜则涉及到个人的爱好、学识、经济状况、审美趣味、人格情操等，“是惟主人胸有丘壑，则工丽可，简率亦可”。个性之宜也是不同个体的文化之宜、品性之宜。从设计为人的关系来看，“宜”又可

1 《庄子·外篇·骈拇》。

2 《长物志》“几榻”卷。



明·文徵明·拙政园园景小飞虹

分为几个不同的表达层次，“堂之制，宜宏敞精丽……高广相称”，此为功能之宜，造堂要适用，不可片面追求高大宽广；其次为形式之宜，“因地因人而制宜”，形式之宜是一种视觉感受上的要求，设计必须形成客体物象与视觉感受的和谐，文氏提倡的是一种“简”、“洁”、“精”、“雅”的形式之宜；再为“审美之宜”，在作者看来“宜”的工艺造物观是创造一种共生的美学观，能够成为客体物象与观者审美观照的桥梁，造物不尽是使用，更是美的寄托和精神归属的提供；最后为三者合目的性的“自然之宜”，亦如文氏欣赏的“刀法圆熟，藏锋不露”的宋代剔红，而果核雕“虽极人工之巧，终是恶道”，“宁朴无巧，宁俭无俗”，文氏对制宜工艺造物观的提倡，也是对归真返朴的造物意境的追求。

四、工艺与造器之观

伴随文震亨贯穿于全书格心与成物之道标准的确立，是与之相辅相成、文氏极力提倡的一系列深刻卓越的工艺思想，这些工艺造物思想即便对于现

代设计也具有非常现实的参考价值。工艺造物的首要目的便是使用，因此追求物品最大的适用性成为造物的主要任务。文氏多次明确提出实用的前提、原则及重要性，卷六几榻卷尤为突出，其中关于家具的描述不但记述了人体尺度、比例、功能等因素，对不同形制的家具尺寸也有详细记载：“榻座高一尺二寸，屏高一尺三寸，长七尺有余，横三尺五寸。”¹由现代人体工程学关于人体比例的测量可以看出，这一尺寸显然非常符合人体伸展弯曲的需要，家具的适用性因之大大增强。又如橱的设计，依据用途的差异，规格也各有不同，虽则“愈阔愈古”，“惟深仅容一册，即阔至丈余。置古铜玉器的小橱，则以二尺余为宜”。²架也有大小二式，大者为书架，高七尺余，与成人身体尺度相适，既要拿书方便，又要宜于书籍的保存；小架，可置于几上，用于放置“笔架及朱墨漆者”，尺寸相当，既要美观，又须使书房不显零乱，雅而有序。“制具尚用”的工艺思想遵从以人为本的设计宗旨，不仅注重尺度、比例、功能等基本要素，还要造物“适用”。

贯穿全书的第二层工艺造物思想，是从审美观照角度而言的，即提倡工艺造物应“精炼而适宜，简约而必另出心裁”，这也是明代工艺的显著特色，体现了文氏的一种审美取向。“云林清秘，高梧古石中，仅一几一榻，令人想见其风致，真令神骨俱冷。”³这是一种文人士大夫特有的审美和文化精神上的追求，文震亨要求卧室“精洁雅素，一涉绚丽，便如闺阁中，非幽人眠云梦月所宜矣”。⁴“斋中仅可置四椅一榻，屏风仅可置一面，不宜太杂。”“斋中悬画，也仅可置一轴于上。置瓶插花亦不宜繁杂，若插一枝，须择枝柯奇古，二枝须高下合插，止可一二种，过多便如酒肆。”⁵“精”、“简”不仅是一种审美向度的选择，更是追求人性至真的一种境界。通过造景而造境，通过“精”、“简”、“适宜”的生活场景的建构，文人士大夫们将自己的人格与精神追求物化于环境的艺术设计之中，并将之转换成“一种心理需要的补充和替换，一种情感上的回忆与追求。”⁶

文氏阐述的第三层次的工艺造物思想，即从人格建树和精神追求的层面来看待工艺造物行为。沈春泽在序中写道，整部《长物志》仅“删繁去奢”一言即足以序之。⁷它与文氏在论镜时所提的“光背质厚无文者为上”⁸，同为从美学和哲学的高度对工艺造物行为进行的总结。质，为质朴、本性之意，文是相对于质的饰。“厚质无文”、“删繁去奢”的工艺思想，在及物和生活

1 《长物志》“几榻”卷，榻。

2 《长物志》“几榻”卷，橱。

3 《长物志》“位置”卷。

4 《长物志》“位置”卷，小室。

5 《长物志》“位置”卷，悬画、置瓶。

6 彭吉象《中国艺术学》，高等教育出版社1997年，第259页。

7 《长物志》序。

8 《长物志》“器具”卷，镜。

的层面，即体现为实用，是衡量设计价值的根本标准，与此同时它又表现为一种精神追求和人文品格的建树。“无文”并非简单的无饰，而是一种追求简雅萧疏的审美向度和归隐山林的恬淡心态，是所谓“明窗净几，以绝无一物为佳者，孔子所谓‘绘事后素’也”。绘事之事虽然华丽，却是外在的、人为的，而本质之“素”，虽然外表好像平凡无色，实际却是一种胜过绘饰的本质之美，一种“真”美。

在《论语·雍也》中，孔子说：“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。”文氏的这种“厚质无文”、“删繁去奢”的工艺观，一方面与孔子“文质彬彬”的工艺思想相通，另一方面承继了自先秦以来，由庄子“无物累”和荀子“重己役物”的工艺思想发展而来的不为物役的理想品格。文人士子以其为追求，即使构园造屋，也都是借物寄情，养性悦情。又如文震亨说室庐之制，“居山水间为上，村居次之，郊居又次之”。文人士大夫通过追求自然的生活，才对自然的美有所会心。“总之，随方制象，各有所宜，宁古无时，宁朴无巧，宁俭无俗，至于萧疏雅洁，又本性生，非强作解事者所得轻议矣。”由“厚质无文”、“删繁去奢”，到“萧疏雅洁”，文氏描述了一种绚烂之极归于平淡的意境，而对于它的体认，是“一种源于物而超越于物，源于饰又超然于饰，源于创意又归于无意归于本真、本性的东西。”这也是由时代、出身、经历、秉赋、人格等条件整合造成的结果。

- 1 清·袁枚《随园诗话》上册卷六，人民文学出版社1982年版，第201页。
- 2 李砚祖《创造精致》，中国发展出版社2001年版，第33页。