

中國花梨家具圖考

古斯塔夫·艾克 著





古斯塔夫·艾克
(1896—1971)

史克 撰著

中國花梨家具圖考

楊宗翰署鼎



中國花梨家具圖考
PDG

中国花梨家具图考

袁小彭题



中国花梨家具图考
袁小彭题
PDG

中國花梨家具圖考

江其有



目次

古斯塔夫·艾克像

杨宗翰 题

冯其庸 题

奚小彭 题

目次	(1)
内容题要	(3)
曾佑和 序	(5)
陈增弼 序	(7)
致谢	(9)
图版目录	(11)
绪论	(13)
前言	(13)
箱形结构及其台式衍生物	(14)
轭架结构和同类的台式家具	(19)
板式结构	(21)
椅	(22)
圆角柜和有关的家具形式	(24)
方角柜	(25)
细木工家具的木料	(26)
五金配件	(30)
手工技艺——装饰——年代鉴定	(31)
元代以后细木工家具的制作兴衰	(33)
结束语	(35)
图版	(37)
参考书目	(199)
家具品名及件号目录	(203)
译后记	(212)

内容提要：

古斯塔夫·艾克(1896 ~ 1971)是世界上研究中国明式家具的重要学者，经过十几年悉心地研究，于1944年在极端困难的条件下，出版了《中国花梨家具图考》，对启发世人重视中国传统家具文化以及鼓励后学，做出了不可磨灭的贡献。

本书考证科学，照片精美，图纸精审，榫卯准确，成果丰富，奠定了它在明式家具研究领域中的经典著作地位。

本书收录明清家具实物 122 件，测绘图纸 30 余张。可供文物界、建筑界、室内设计界、家具界、史学界以及高等院校教学参考。

About the Author and this book

Gustav Ecke (1896 — 1971) was a scholar of world prominence who pursued the research of Chinese Ming furniture. After nearly twenty years of devoted study, he publish 《Chinese Domestic Furniture》 in 1944 under extremely difficult conditions. He made indelible contributions through his work which inspired people's interest and encouraged studies in the culture of chinese traditional furniture.

The book, 《Chinese Domestic Furniture》 with its scientific background, exquisite photos, elaborate drawings, accurate joint details and rich contents, is a classic work of research on Ming furniture.

Containing illustrations of 122 pieces of Ming and Qing furniture of which more than 30 are measured drawings, this book is valuable as educational material and reference for cultural relic researches, architural design, interior design, furniture design, and historical researches.





序

在 47 年前的 1944 年, G·艾克的《中国花梨家具图考》在北京出版。

1937 年日本侵华战争爆发, 出版者法国人魏智为法国从军安南。北京沦陷后, 经济倾颠, 印刷纸张及印刷技术人员奇缺, 家具木器业破产, 幸有杨耀先生不辞劳苦助作, 竟能出版, 实在是一件幸事。

艾克将自己收藏的家具拆散解剖, 严格测量, 将节点构造按比例绘出, 启明代家具榫卯斗拼之关系, 立本模范, 可为家具制造业所仿效, 使得如此精巧的细木工技术得以传世, 获世界瞩目和赞赏。艾克的开拓性研究, 弘扬中国传统工艺之精华, 他的贡献是不可磨灭的。

艾克的中文号曰“鐸风”。生于德国, 母为伯爵之后, 父为波恩大学神学教授(Bonn), 艾克在德国、法国各大学攻读美术史、哲学史。同学中有“表现主义派”(Expressionism), 后起的“造型派”(Cubism)画家。在其时有大批自俄国离境的“构造派”艺术家(Russian Constructionists)游学欧洲各国, 随后创办了包豪斯学校(Bauhaus), 以构造及科学心理为办学宗旨。艾克具有深厚的欧洲传统艺术及建筑艺术修养, 以及渊博的欧洲文学哲理。他心胸开豁, 接受前卫的美术思潮, 鉴别能力敏锐, 对人性与美学密切关系尤为重视。

1923 年厦门大学创校, 聘请艾克来华任教。1928 年清华大学创校, 约来北京任教, 随后又到北京辅仁大学任该校西洋文学史系教授。

在华期间, 艾克遍游中国、朝鲜、日本名胜古迹, 接触中国古代艺术精粹, 仰慕之至, 而从事研究, 终生不懈。他第一部著作是《泉州双塔》1935 年在哈佛出版。纯以欧洲美术史家作法, 将建筑的一砖一石, 测量制图。

居京后, 与梁思成、刘敦桢教授等研究磋磨。艾克为《中国营造学社》创社会员之一。在其时, 他专攻砖石建筑, 测量华北一带砖塔, 制图多种, 可惜写作出版的仅为十之二三。

同时对中国古代铜器、玉器、绘画以及明式家具进行研究。

1933 年休假一年, 游历巴黎, 并学习梵文。1935 年创办《华裔学志》, 并收集学社图书。

艾克虽然是德国人, 但在第二次世界大战中他极力反战。在北京参加地下工作, 反对纳粹党, 协助英美及中国被捕的文化人士。一向以学者身份修身, 从不以古物谋利。他深明中国艺术造诣纯正, 非一知半解可以倾识。东、西、古、今艺术各有千秋, 审美没有国界和时间的限制, 应以文化心性释解, 不当以法制为度。

1948 年随辅仁大学迁校离开中国。1949 年被聘为美国檀香山美术馆, 任东方艺术部主任。此后写作多为美术学院藏品。1950 年为美国夏威夷大学教授东亚美术史。旋即到欧美讲学, 宣扬中国艺术的成就, 为后学者及同行所尊敬。1966 年退休。在德国波

恩大学又任两年客座教授。1969年返回檀香山，教导鼓励不暇余力。1971年因心脏病发逝世，享年七十有五。

艾克教授对中国明式家具研究开一代之先。自20年代直到他去世，不遗余力从事这一领域的研究，他的开拓者的历史贡献是举世公认的。

关于中国明式家具他发表的主要论文及著作有：

1931年 《几个未曾发表的郎世宁设计的家具及室内设计图案》，巴黎国立图书馆藏，“辅仁大学学报”，1931年

1940年 《中国硬木家具使用的木材》，“收藏家”北京1940年

1944年 《中国花梨家具图考》1962年后再版多次。

1952年 《关于中国木器家具》“檀香山美术馆旬刊”1952年5月，十四卷第5期

1956年 《明式家具》“太平洋年刊”檀香山，1956年

《中国家具》，“世界美术全集”意大利出版，纽约

值此《中国花梨家具图考》中文版出版之际，对薛吟女士的翻译，陈增弼教授为出书所作的努力，表示感谢。是为序。

曾佑和

1990年2月

序

G·艾克教授所著《中国花梨家具图考》于1944年在北京以珂罗版出版,受纸张等物质条件所限,当时只印200本。现在所能见到存世之书,已寥寥无几,甚为珍贵。

1962年初,艾克教授的朋友和合作者,明式家具研究者杨耀先生自兰州调回北京,在建工部领导的支持下,继续从事他一生为之倾心的明式家具研究工作。当时苦于资料的缺乏,杨耀先生计划把此书中译出版。1963年他请薛吟女士进行了翻译,并与出版社联系。然而在当时国内政治气候下,出版这样有关古代家具艺术的学术著作,谈何容易。不久十年浩劫席卷全国,杨耀先生受到批判、抄家,并被关进“牛棚”。就这样在六十年代初,在大陆拟出版此书的计划就成为泡影。所幸薛吟的译稿当时放在我的手里,才被保存下来。

改革开放以来,总想把杨耀先生的遗愿付诸实施,尽快把全世界第一本研究明式家具专著介绍给我国广大明式家具爱好者。为此,我与在美国的艾克教授夫人曾佑和教授取得联系,并于1985年与之相见,我把中译出版的想法告诉了她,曾佑和教授非常高兴地同意把本书中译出版,并答应为中译本作序。

在曾教授首肯后,组织出版《中国花梨家具图考》中译本的工作就开始了。

首先找到薛吟女士,与之商量,并把1963年她翻译的手稿交给她,她十分惊奇二十多年前的译稿居然渡过浩劫被保存了下来,开始重译工作,与此同时,我也把与此书出版有关的图纸、照片、底片着手整理和作了出版的准备工作。并与有关出版单位进行联系,落实出版事宜。

大约在六十年代初期,与杨耀先生计划在大陆出版此书的同时,香港已原文影印出版了这本书,香港出版界只能根据珂罗版的原书翻拍影印,致使书中众多家具风采略为减色。

值得庆幸的是艾克教授在本世纪三十年代亲自主持拍摄的照片和照片底版,历尽坎坷也被完整地保存在我手中。此次中译本的图版,就是根据这批五十年前的珍贵底版制版印刷的。

书中34张测绘图纸,原绘于蜡绢之上。这批重要的原稿一直被杨耀先生珍藏,先生生前为了讲解,曾经一张一张地给我展示观摩过,确是十分精美。不幸的是,这批蜡绢底图在“文革”后期迷失了。1972年杨耀先生从下放的河北大城县返回北京旧居时,已经发现这批底图不见了,虽经多方查找,终无下落。1978年杨耀先生逝世后,我在清理先生的遗物时,发现收藏这批底图的铁皮筒尚在,筒中劫余尚有两张底图。一张为原书的图版68,一张为图版109。现已由我悉心珍藏。但愿其他的底稿,未被毁于无知,有朝一日,重见于世。这批图纸不仅是明式家具研究史上,也是中国家具研究史上第一次以科学的视图原理绘制的第一批图纸。与艾克教授早期拍摄的照片,相互辉映,成为明式家具研究史

上珍贵的历史文献。

《中国花梨家具图考》共收录 122 件明清实物。其中凳椅类家具 26 件；桌案类 52 件；橱柜类 20 件；床榻类 12 件；几架类 9 件，其他 3 件；屏风类未有实物收录。经过精选入书的这批精美明清家具有的已于解放前流失国外，有的毁于十年浩劫，尚存国内的已不多了。因此更增加了本书图版的重要研究参考价值。

本书前面的绪论，是一篇重要的论文。论文中许多真知灼见，一直到现在仍然闪烁着智慧的火花，照亮后来研究者的前进的路程。

《中国花梨家具图考》以它严谨的逻辑，科学的考证，丰富的成果，精美的照片，准确的图纸，无可争议的确定了它在中国古典家具艺术研究方面，在明式家具研究方面的经典著作地位。

为了使广大读者一睹艾克教授著作此书时的风采，曾佑和教授为中译本提供了艾克早年照片一张，印于书前。

为了图版与论文相配合，图版右上角，横线上之数字为原书页码，下为家具编号。右下角数字为中译本新编页码。

经过努力，《中国花梨家具图考》中译本在它发表 47 周年和艾克教授逝世 20 周年之际出版，这本身就是对艾克教授最好的纪念。

陈佑和

1991 年 5 月 4 日



致 谢

谨向在我写作一本关于中国家具书的过程中,帮助提供信息和材料的所有人们表示感谢。廿年前,当我在福建旅行时,第一次发现了中国细木工家具之美。这些家具在西方极少为人知晓。多年后,我再次遇到了那时结识的一位朋友,邓以蛰教授。他不追随时尚,却在北京家中陈设明式花梨家具。这是我对这个题目重感兴趣的开端。

我有幸得遇杨耀先生,一位艺术家和天才制图人。他以线条图传达出中国家具的精髓。感谢北京协和医院院长亨利·S·休顿博士让我领读他所写关于细木工家具木料的手稿;美国贸易专员保罗·P·斯坦因托夫先生为我提供殖民地木材的资料;方氏纪念生物研究院院长胡先骕博士为中国木材作鉴定;德川生物研究院院长H·服部博士确认一件明代细木工家具木料的样品;北京辅仁大学的W·布罗厄尔博士对五金配件的分析。

谨向所有不厌其烦允许我对他们的家具进行摄影和测量的人们表示谢意。他们的姓名见于家具目录内。特别要提出罗伯特和威廉·德拉蒙德先生,他们的积极兴趣丰富了本书所收集的内容和很多北京居民的住宅。

衷心感谢辅仁大学的威廉·费利茨吉朋教授帮助修改正文的英文,和阿且里斯·方先生帮助校对参考书。承蒙杨宗翰教授亲笔题写本书的中文书名,为扉页增添光彩。感谢本书出版者亨利·维奇先生在艰辛和困难条件下完成这项工作的过程中所提供的不懈协助和启示。



图 1

最后,我怀着敬意感谢鲁班馆的技工们,感谢他们在实际技巧和传统工艺方面给予我的教育。愿这古老和崇高的技艺经受住我们这个机械化文明时代的千难万险而永传不衰。

古斯塔夫·艾克

1944年6月于北京辅仁大学

蘇子知覺

PDG

图 版 目 录

第一组(版 1—41):方腿台式结构

矮几	2—5
有霸王掌的桌	6 右—12
高桌的各种设计	6 左, 13—16
桌脚的形式	1, 17—18
榻	19—28
床架	29—39
脚踏	40
组合式设计	41

第二组(版 42—71):圆腿台式结构

斜腿桌	42—55
条凳	56
仿竹桌	43 上, 57—68
一腿三牙桌	69—71

第三组(版 72—74):特殊形式的桌子

半圆形桌:一张化妆桌	72
花色形状	73
一种中间形式	74 上

第四组(版 74—92):板和支架

固定组合	74—89
板支承在分开的台上	90—91
一个架几	92

第五组(版 93—110):多种形式的坐椅

藤椅的构造	93
方腿凳	94
斜腿凳	95—96
仿竹凳	97
靠背椅带竖背板和轭架	98—101
带竖背板和轭架的扶手椅	102
带竖背板和封闭式背架的扶手椅	103—105
带竖背板和圆形扶手的扶手椅	106—109
仿竹扶手椅	110

第六组(版 111—122):圆脚柜和箱橱

柜	111—117
带顶板的门户橱	118—121
一个带抽屉的矮橱	122 下

第七组(版 122—136):方脚橱

一个带抽屉的矮橱	122—124
组合衣柜	125—130
柜	131—133
一个组合橱柜	134
可移动的橱柜	135—136

第八组(版 137—151):架

圆墩	137—141
烛台	142
盆架	143—145
衣架	146—147
雕刻	148—151

第九组(版 152—155):细木工

榫卯 1—9	152
榫卯 10—17	153
榫卯 18—28	154
榫卯 29—34	155

第十组(版 156—160):五金配件

合页	156
挂锁板	157—158
拉手和把手	159—160

附录图: 16 世纪福建泉州朱家祖祠, 陈设中有匾额和画像。(注意墙板的镂空细工, 花格细工和简洁的家庭风味家具; 作者摄影于 1927)。



绪 论

前言

中国家具虽然历经了各个时代的风格变迁,但直到一个传统将要结束的时期,还始终保持其构造特征和精真简练的遗风。中国家具所表现的处理手法服从于中国厅堂(图2)布置的对称性。这些方法可能远在中国文化发展的初期就已开始被运用(VIII, XXVIII)☆。

这一点甚至在雕刻精致和上漆的制品中也可见到(VI, XXXIII),但特别明显地表现在着重于构造简朴的硬木家具上。本书实例即来自后者。选样举例是以木材取料和传统式样表达中所揭示出的中国的创造精神为依据。中国日用家具装饰严谨,不带虚假,其合理特色较直接地显现出有力的形式和实用的性质(见卷首插图)。这些制品的主要艺术魅力在于纯真,刚中有柔,以及无疵的光洁匀称。

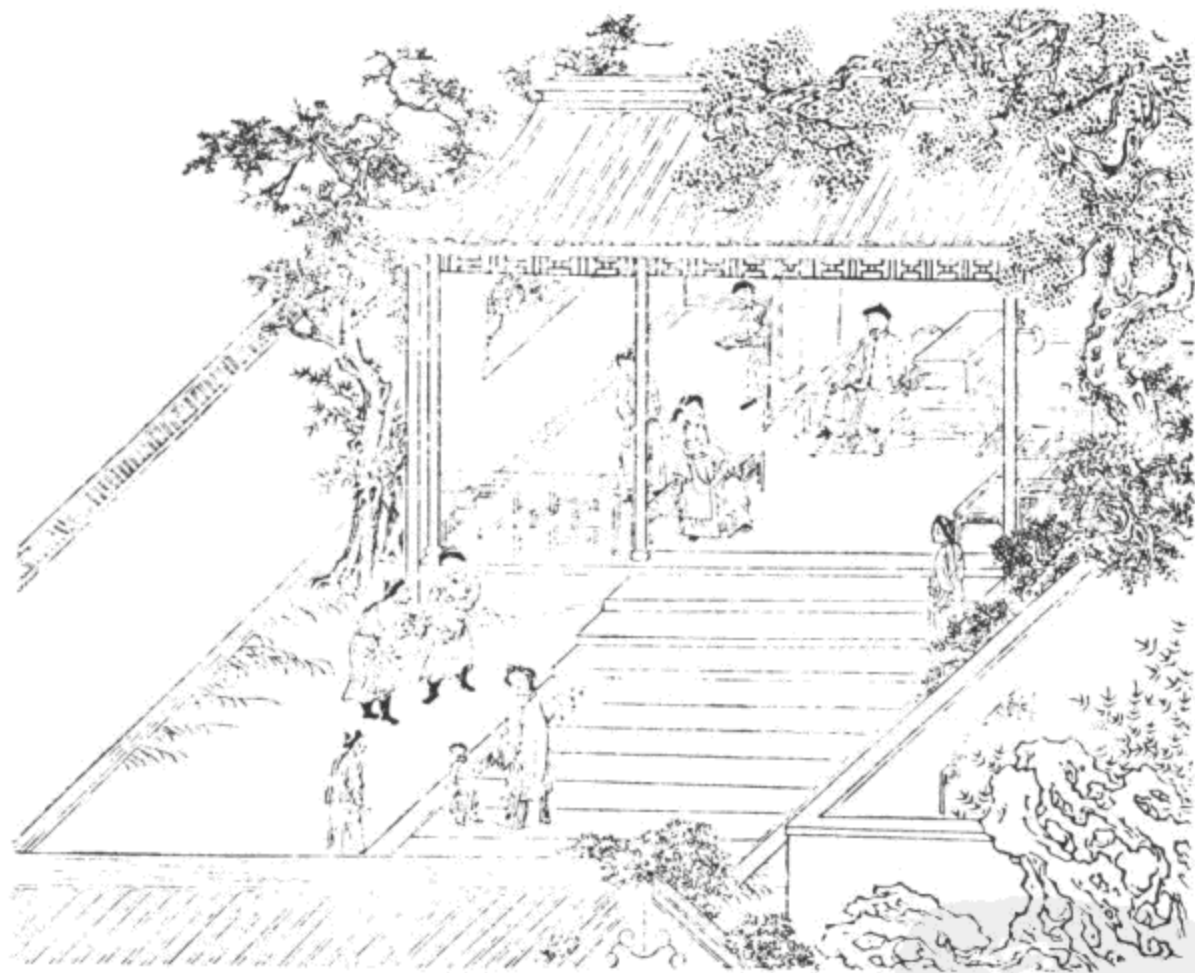


图 2

☆ 附注:全文中,括号内的罗马数字表示参考文献号。

这些品质将会引起推崇安后式和类似构造形式的西方装饰设计师们的兴趣。苏州的手工艺工匠在实用细木工中显示出对木材特性的重视和掌握线条、曲度和立体比例的能力。从中可发现中国制造家具的法则。这些法则在 18 世纪初叶已成为英国乌木工的准则。他们向中国学习和吸取经验。

有关中国家具历史的文献很多,除了文学作品的引述之外,还有商代的象形文字(公元前 12 世纪以前);商代和周代的青铜器(公元前 3 世纪以前);从汉代遗址发现的家具实物碎片(公元前 3 世纪至公元 3 世纪);中亚和黄河流域发掘出土的文物;古代佛像的底座;从汉朝直到郎世宁和清帝国末年的石刻和图画;特别是保存在奈良正仓院中的精美唐代家具(公元 7~8 世纪)。但自古至今,基本形式变化很少。下文将简要叙述中国家具的起源和发展情况。

箱形结构及其台式衍生物

中国浑朴的原始时期在安阳文化以前很久即已结束。从商代的记载和同期的青铜器可以得出结论,中国早期木器的质量并不亚于青铜铸件的优美,而且具有更古老的传统。事实上,有种种理由可以相信,两种保存至今的主要细木工式样,在商代就已有了充分的发展。

图 3 为端方收藏的青铜禁,制于公元前 1300 年至 1000 年,是箱形结构中名列榜首的例子。箱形结构是中国家具结构的两个主要形式之一。这件青铜禁似乎是一件木制品的金属翻版。支承框架在长边有四块芯板,在短边有两块。每块芯板上有两条长方形的装饰性孔洞和可能相当于图画的浮雕装饰。在这件样品中,榫卯的种类并不清楚。不过周代中期的一件青铜器却摹仿了带边框的板门(XXIII)。这使人想起中国细木作中最典型的企口榫卯接合;格角榫接合;以及板的燕尾榫接合(版 152;153,节点 1,1a,11a)。考虑到商代青铜工的技巧,可以设想中国细木工匠很早就熟悉了格角榫接合的框架及其美学价值(XIV)。

对于这个箱子似的构件,可以想象有多种不同的尺寸以用作为矮桌、凳子和客厅中央的一座大平台。图 2 中榻的框架与芯板构造及其礼仪位置被保存了整整三千年,直至清朝末年。

在端方收藏的西周铜禁之后 2000 年,这种可移动平台的构造还未改变。图 4 中一件唐式榻的复制品清楚地表明了这点。只是其装饰性的壶门镂空图形可能是汉朝及以后几世纪内发展起来的一种革新。壶门在很多件,特别是唐代的,样品中屡见不鲜。图 4 所示的形式是多种不同类型中之一。有时芯板没有下面的那部分,而竖直部分在底框上形式放大的足形末端。在唐代和更早的例子中还可见到更多的简化:例如略去底框,角隅支承板的融合等(图 10);但并非普遍规律。此后的好几个世纪,整个骨架的框架和芯板两部构造仍被沿用为标准。

约在公元 9 世纪末期,新的形式有了发展,与此同时壶门也有了新的修改。框架与芯板的明显分离至少在原则上被保留下来。但芯板的下部从此永远消失了;而其上部横板则成为一种锯齿形牙板。芯板竖直部分的足状末端被修饰成高高翘起、卷叶形或带尖角的云头。图 5 表示这种式样的一张卧榻。此图描绘自一件属于宋徽宗的摹仿早期原物的复制品。原物的时代可能属于 10 世纪。这件作品的精致设计带有混杂的性质,代表了后来的可移动式平台发展的一种过渡形式。



图 3

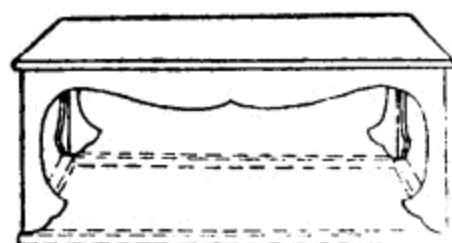


图 6

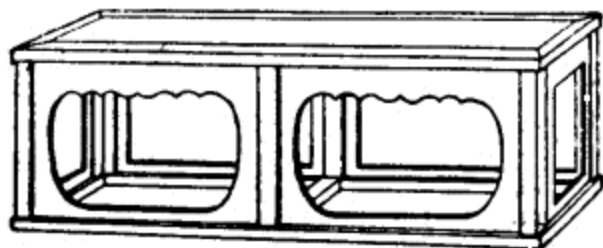


图 4

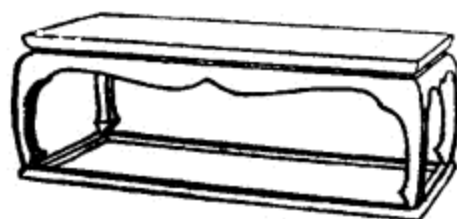


图 7

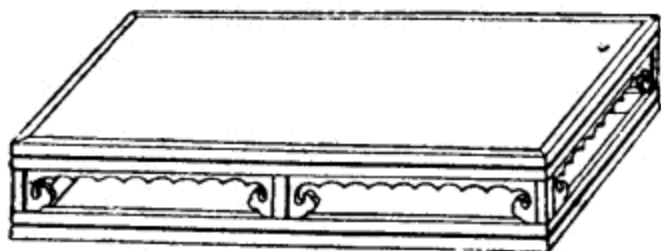


图 5

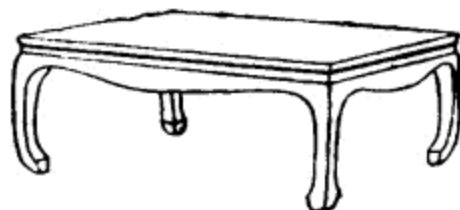


图 8

在图 6 的类型中出现了这最终转变的初始迹象。此处已肯定放弃了两部分分离的构造。框架与芯板的融合把结构统一成整体。四角的竖直支柱由成直角相接的狭窄板条组成,这些是原先芯板边端的残余。外侧边缘保留过去分离的竖框的线条而呈直线形。竖向窄板的内边保留芯板雕空部的曲线;而牙板下缘具有壶门形状,其两侧 S 形曲线转回与竖向支承窄板的曲线相衔接。这些角隅窄板在底框以上展开成凸弯的带尖角的翼状云头。这种式样似乎盛行于 13 和 14 世纪(见图 24 的脚踏);并在漆器家具以及古玩和铜器的某些雕花底座中一直沿用至今。

发展至此,早期两部构造的唯一遗存是底框。这部分在结构上和维护上仍很重要。

框架较前更有赖于它来增加强度,而它使框架不受石板地面的潮气侵蚀。至15世纪初期,底框仍在应用;此时,曲尺形截面的窄板已转化为方形截面的实体腿。这类家具只有很少几件得以按原样完整地保留下来,因为底框是结构中首先受损的或丢失的部分。

一件古代底座(件71,版92)的角隅构件有一内框,这是芯板的遗留。原来构造中的外侧支承窄板现已转化为实心方腿。这类构造方法可能是过渡时期所采用以加强较大台式结构的框架(图5)。

图7表明为一件明初式样日本家具最后演变成的实体腿。底框仍被保留下来,台式结构本身此时却已通过两片窄板的融合成实体方腿而得到进一步整体化与增强。这种融合的最显著特征是在足部保存尖角云头,结果构成了中国家具工匠所称的“马蹄”。自明初以来,马蹄一直是方腿的特色,只是随着艺术风气的衰败,后来已渐渐收缩成为较弱的回纹了(件19,版25)。本书举例的第27和28件(版40)或72和73件(版94)表明马蹄最初强有力的气派,以及到18世纪末叶所变成的模样。第19件(见XLVII)式样的云头,此时已几乎替代了早先的马蹄。第7件(版8)是个可悲的例子。它原先是一张精美绝伦的桌子,但最近它在高度方面损失掉了约40cm。木器商把几块雕刻粗糙的木块胶粘在残破的腿上以替代原来的与第10件(版11)所示相似的脚步。实例14^a(版17)表示与例14实心马蹄相对比的曲尺形式,并再一次提示了从板片组合的腿向方腿的过渡。第6,3a和110件(版18,137)是这种西方弯腿原始雏型的两种不同形式。

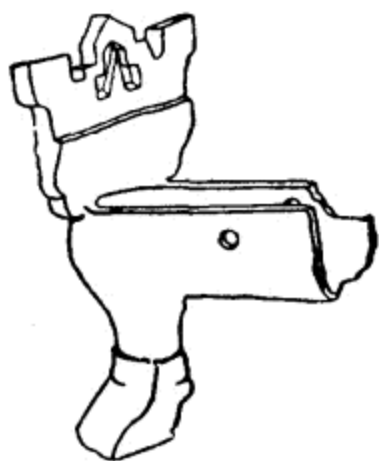


图 9 (XLIII)

在这些形式的演变中值得引起注意的是曲线原则的发展和其最后所占的优势。曲线原则起源于芯板上雕空部的弯曲花纹(图4—6),最后则支配了整个框架的轮廓线(图7—8)。曲尺形截面窄板的外边缘原来根据框架与芯板构造的方法是直线形的(图3—6)。随着马蹄腿的进化,外边渐为内边所同化而成为曲线形(件4,版5)。至少,对于足部的边缘确是如此。在选用“蹄”这个名称时,很难确定是否存在对汉代风格中常见的一种腿部特色的怀念(见L之版70; LIV之版48—59; LIII卷IX之版50,后者是唐代仿制品)。这种腿部特色亦与中亚和希腊罗马有渊源关系(图9)。其弯腿曲线甚至可上溯至新石器时代传

下的礼器外形。古代的西方原型同较晚期的中国形式相融合,启发产生了西方的“鹿蹄形弯腿”,其弯腿曲线吸引了霍格斯的美学遐想。第3件和第3a件(版3,18)的腿近似图9的汉代特色,但比例缩小了。在日本的桌子中保留着受宋代或更早时代影响的细长弯腿(LI,版90)。制作于约公元1600年的第111件(版139)具有与上述相似的细长腿,其足部形式已被波勒(Boulle)和与他同代的大师们几乎完全照搬到了西方。

中国古典的曲线造型方法见于件110(版137)。此件式样可能属于15世纪。这个三脚几通过其圆形平面浑成一体,已简化到只剩下构造所必需的最少成分。那些细长的腿呈拉长的S形曲线,并在末端扩大成粗壮的马蹄足与托泥相榫接(版138)。连续的弯腿曲线和横S形曲线,加上壶门形的牙板,使其造型富有韵律美和活力。这件形似荷花的作品灵巧奔放和优雅在中国可能也是超群绝伦的,而在以庞贝铜座(见XIII中之图25

及图 24)代表其完美顶峰的西方则肯定无物能与之匹敌。

现在再来谈谈长方形的桌、台式样,这是箱形结构的最终形式。此处托泥亦未被完全放弃。特别在小的装饰性物体中,或当维持稳定使其必不可少时,托泥被保留下来(件 29, 版 41)。但在桌子与榻中,此两部构造的最后痕迹已日益少见。这就要求进一步简化结构,而对工匠来说,则要求更高的技巧。件 1 和件 15(版 2, 19)表明所能达到的效果。箱式结构的一种新的独立形式已经演化出来。人们只能通过追根溯源才能将其同端方青铜禁联系起来。

炕桌 1 的精致颇令人瞩目。这件作品充分发挥了紫檀木的坚韧性质,其曲线和比例之优美可谓无与伦比。弯弓形的桌腿,张开如脚掌的足部,以及腰部鼓出的轮廓,托着光滑平整如境的台面,中间隔以一道深深的束腰。这张炕桌的设计显示出对形式谐调和材料力量的纯熟理解。这在以框架和芯板构成的古朴箱形家具(图 3)中已找不到丝毫踪影。

卧榻 15(见卷首插图)。应与其近亲即图 2 中的榻相比较。此榻仍作为房屋装修的一部分,并保持其原先的框架和芯板结构不变;而卧榻在经历了 2500 年的演变之后,已演变成像一个小房子似的拔步床了。

本书版 1 以足尺表示此件的足部。从照片上可看出,花梨木的特有本质,即其纹理和纤维韧性,如何在榻足的本身功能中与轮廓及体量取得相协调的效果。

这张简单的卧榻,独立完整,尽善尽美。令人感到遗憾的是为什么还要增加靠背和扶手?不过,在经历一段试验阶段后(图 24),中国台式结构同一种外来的栏杆相结合的尝试得出了很和谐的成果(件 16, 版 20)。椅子的设计也遇到类似的情况并处理得很成功。

在卧榻栏杆和带顶盖床架的格子上点缀着中国建筑中常见的各种花饰。在一些可能属于明初的作品中可看到方格形,万字形(卐)以及其他的简洁图案。D.S.达埃(D.S.Dye)教授所著《中国格子细工初步》(VII)一书中收集有这类图案。花梨木的花格枝条除了朝墙那面外,通常都带浅的凹槽。对于质地与其不同的木料,可能采用凸出的线脚为好(件 20, 版 26)。版 37, 38 和版 153 中的节点 12 系普通常用的接榫方法。

用两件事栏板的卧榻作比较,更有助于说明历代审美观的发展和演变。件 21(版 27)带有明初特征并显示出直线条占有优势。它的简朴有力通过腿的向内扩展而得到加强。用整块板制成的宽大围子,如意云头形的金属配件,以及完美无瑕的线性比例,使此榻成为贵族家庭用具中最有代表性的例子之一。

床 22(版 28)本身也颇引人注目。但与前一件相比,其粗壮式样显得较沉闷,高低起伏的水平线条不够明朗,而笨重的足部也未能造成雄伟的印象。下部结构与座框之间的双道束腰使此榻的式样接近第 73 件机凳(版 94);足部及线脚与第 29 件冰箱底座(版 41)相似。架几 5(版 6)属于较晚期的同一类型。它们代表乾隆或嘉庆形式。这种形式一直延续至清末。因此,把件 21 和件 22 两榻之间相隔的年代定为 300 至 400 年比较合理。

收藏在伦敦的顾恺之《女史箴图》中有早期的架子床式样(公元 4 世纪),已被多次复制(LIV 之图 30)。敦煌壁画中保存了其他例子。本书图 10 所示取自不如前者闻名的六朝时代(公元 6 世纪)山西天龙山石刻。此件是一种四角有柱的床,床与幕盖的结构自然



图 10 (XV)

是分开的。其中隐约预示了明代床(件 23, 版 29)的简化形式。件 26(版 39)的拔步床又一次显示出早期花梨木家具的简朴庄严。这是一种道地的带有前廊的小房子。随着佛教的传入, 中国人逐渐习惯于西方的坐姿。从席地而坐时代传下的那种矮桌仍然存在, 同时也开始出现新一类的桌子, 其形式和用途与欧洲相仿, 有图为证, 这些较高的构架直到宋及元代仍带着托泥。架几 6 是一件尚存的, 可能属于明初的实例。这是一张在特殊场合使用的架几座, 其托泥保存完整无缺。

这张架几座的精工细作是中国工匠巧思的产物。通过不易为人觉察的向下缩小的截面, 引出了腿部的微微倾斜(版 7), 直到托泥处才被收住。马蹄借一种巧妙的处理方法与托泥相固定。几腿和几面相连的方式却开创了一种新的构造。早期的插图画有两侧的竖柱如何在顶部折弯以支撑桌子的情况, 图 17 即为取自唐画的一例; 图中极其精确地描绘出一张“几”的形状。

这种竖向弯曲栅足式的矮桌在元代和明代是否还存在不得而知。但看来这类支撑已改变为新发明的撑顶方法, 如果是这样的话, 则霸王穿(件 7, 版 8)是由早期的边上斜穿(图 17)转化而来。霸王穿钩住桌面的穿带并由榫钉固定在穿带上(节点 18a, 版 154), 如在图 17 的“Z”中。它们并不直接把压力传递到榫足上, 而是把力量传递到肩以下与其以榫头楔紧相接的桌腿上(节点 19, 19a, 版 154), 从而有效地减轻了肩部复杂节点的负担(节点 3, 版 152)。对于正方形或近乎方形的桌子, 如件 6 和件 7, 只要四根霸王穿的长度足以及在桌底面中央穿带的中点相会, 就采用宝盖构造做法(版 7, 8; 节点 18, 18a, 版 154)。这不仅使桌子格外坚固, 同时遮住了中央节点的四根霸王穿的端部, 使外形更为和谐(版 8 底部)。这种形式酷似向中央集中的平顶构造(XXVI)。把加霸王穿的桌面与托泥相连的结果, 造成一种生动有力而稳定的复合结构。这种构造在家具制造工艺中始终是独特的, 例 8 至 11(版 9~12)表示不带托泥的较大家具; 例 12 和 13(版 13, 14)表示一种改良的侧向支撑。

矮桌的马蹄有时采用榫头形的末端。这是托泥的一种奇特残余, 用来保证桌腿能稳稳地支在榻垫上(件 3a, 版 18)。

排除托泥的尝试引来了木建筑中的顶部拉杆。本书复制了春凳 4(版 5)作为早期作品的代表。对于较小的矩形托泥, 后来经改革把托泥提至足的上部, 并使之转变成搁脚穿, 如版 6 的件 5 和版 91 的件 70。把有霸王穿的高方几与件 5 并列在同一版内是为了使一件结实有力的明式家具和另一件年代较晚的经过修改的作品进行比较。

有时, 为了取得简洁和严谨的效果, 所有的加固措施均被舍弃。四面齐琴桌 14(版 15)就是这样一件出色的例子。它的腿长而细, 但作为放乐器的桌子可能已足够坚固。这项设计所表现出的朴素风格令人又一次想起那原始的端方收藏的青铜禁。只是如今平台

已被提高,而且在经历了百余代之后,由于鉴赏力的进步已经获得改造。

可是,这种过度简化的构造使人感不够牢固。应当是这类形式,而不是古代的框架与芯板式的“禁”(图 3)更适合用金属铸造。

轭架结构和同类的台式家具

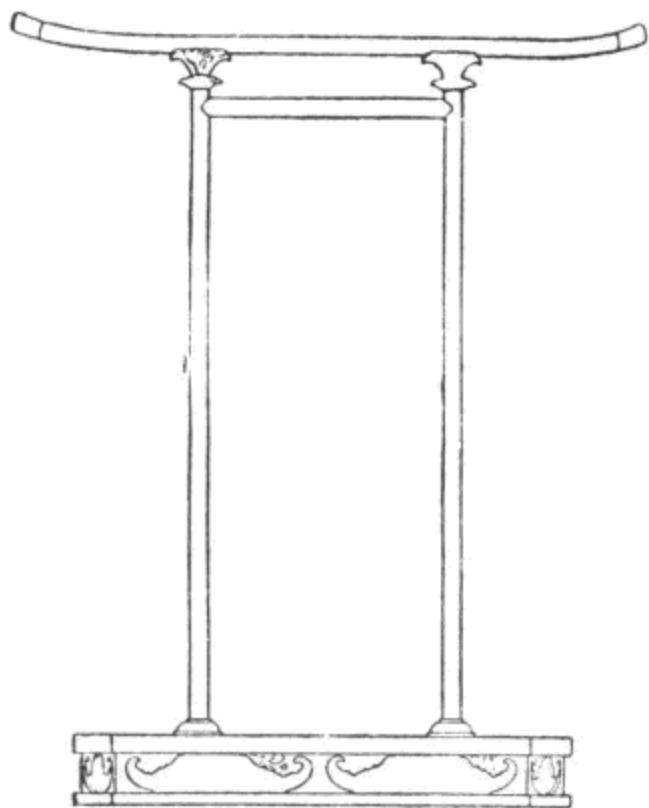


图 11 (LV)

所有这些架子设计中的主要特征是其横梁。架子成对地设置,组成桌或凳的下部结构,向两个方向或八字形张开;两个轭架用系杆相连,其轭成为台面的框架纵向杆件。再加上建筑大木结构所要求的牙板(节点 7,8,版 152)。

图 11 所示之架,代表中国立柱和横梁设计中的主要单元。它是木结构建筑和最初的可移动家具中的基本成分,通常成八字形向外张开。其结构形式的古朴外观至今保持不变。图 12 中的商画表示一件可能制于公元前 19 世纪的门形箭架,当然不带轭架和斜腿。收藏在正仓院的一件唐代衣架(图 11,以及件 121,122, 版 146,147)与见卷首插图,现代中国栏栅门或日本神社前的牌坊相似,与明初的斜腿桌 30(图 14)也同样的相似。条凳 42(版 56)有稳固地支在地上的圆腿,似乎是商代象形文字所表示的古床的直系和几乎未发生变化的后裔。下文将要叙述的斜腿橱也颇有古风。

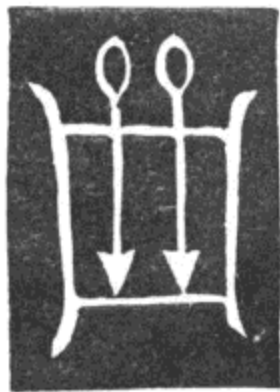


图 12 (XXII)

纵向的掌子可能穿通竖向的桌腿(图 14)或仅与之相榫接。在大多数斜腿桌的构造中,这种掌子已被省略。当出现这种掌子时,那就表明是一种较早的、严格遵守建筑大木结构的设计。桌腿的形式可能变化,不一定是圆的。然而,这种设计的主要特征不变;腿部为了求得稳定而成八字形向外张开;轭,以及连系腿的掌子。比较件 6(图 13)和件 30(图 14)可看出两种主要构造方法之间的区别:一种是带托泥的箱形结构,另一种是用互不相连的斜腿支撑的轭架桌。

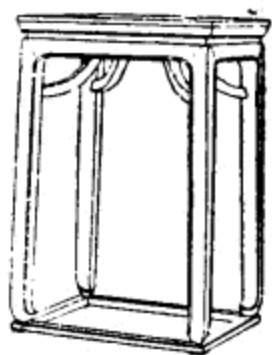


图 13 (P1.6)



图 14 (P1.42)

不论如何标准化,立柱和横梁结构同箱形结构的曲线发展一样也具有变化的可能性。将件 30 和 37(版 42,48,49)并列加以观察,就能使人理解到,一种古代型式在其构造限度内所能达到的优美程度。件 36 和 40(版 46,47,51—53)都是优秀的经典杰作:一件由于其构造的简洁谐调,另一件由于其轮廓线的韵律起伏及细部的精巧所形成富有活力的壮丽形态。

在这组带斜腿的桌案中,最引人瞩目的可能是书桌 41(版 55)。它在材料和组成两方面都异常有力。这件制品的形式采用传统风格并与木材的性质协调,富有庄严之美。在家具设计中,并非经常能做到象这些桌腿那样,在其八字形张开中清楚地显示出承载和支撑功能。腿在足部扩展,似乎受到极大的力量而被压向外展(见版 79)。严肃的造型由于绝妙的比例均衡而变得轻松。



图 15 (XLVIII)

为了再一次说明轭架结构自古相传的渊源关系,本书增加了一幅公元前 3 世纪的斜腿小青铜十字纹俎(图 15)。俎面板下凹,形式上同目前中国仍在用的矮板凳或枕头相

竹器形式与立柱横梁构造有密切连系,并可能同样历史悠久。但它们在建筑大木结构上的亲缘关系不太明显。观察同在版 43 中的件 31 和 46 可见其相同点和差别。竹器式样的显著特征是均匀突出的桌面板,不同于木案板的两端悬挑。件 46(版 43 上部)用硬木仿竹器结构。同样,硬木桌 44(版 58)仿照了另一种近似的式样。件 46 和件 44 按忠实于竹材本色的方法再现竹器设计。二者都对几种典型的桌子式样有影响。例 47,48 和 49(版 63,64,65 上部)均为例 6 原型的衍生物。它们的性质可称为家常日用型,或普通型。例 44 所代表的形式则启发了一些有创造性的作品。在其衍生作品中,桌面板挑出部的冰盘沿已由类似从箱形结构派生的桌子所具的那种顶部冰盘线所替代,尽管不太标准化。桌 45 的造型和组合仍不脱竹器原型,但处理手法较自由而不受约束(版 59—62)。例 51 继承了衍生于箱形结构的桌案的方腿,并以格子牙板代替了牙子(版 67)。在整件中,直线条占主导地位(版 68),骨架已高度整体化,但造型和细部异常精巧。打凹的桌腿,横芽和立芽,打凹的桌边凹圆槽和束腰,衬托出明与暗的变幻对比,使这件杰出作品的几何形体美更加生动(版 66;见版 65 下部和版 127,132)。

琴桌 45 和条案 51,揭示了中国工匠的含蓄。他使自己的个人审美观适应于一种传统概念,既避免了简朴带来的乏味,也防止了堕入过分雕琢的危险。

那些较为传统的桌子则拥有其独具的简洁优点。件 52, 53 和 54(版 69—71)为北方所熟悉的类型。圆形的腿把它们归入立柱横梁结构类;但其他特征却使它们同轭架类和竹器类有联系。这种类型所独有的斜向角部牙子帮助支承均匀突出的桌面板。在构造牙板上再加一根粗壮的罗锅撑,更夸张了牙板的起伏轮廓。版 70 显示这种古朴结构的有力形象。

板式结构

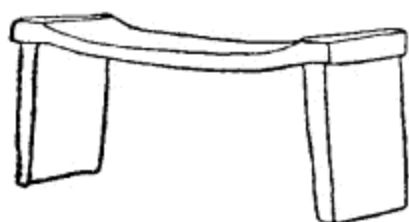


图 16 (XVII)

本节包括三类桌子。第一类的始祖见于现代字“几”的商代象形文字中。它类似斜卧者用的凭几,或设在地上或榻上的矮桌。图 16 中商代或周初的青铜蝉纹俎代表较早的古代构造:在两块简单的侧板上横搁一块板。

这种组合被持续使用了数千年。从禹之鼎(约公元 1700 年)的画中可见到一件经后代改造,但仍为明式的家具。画中一学者盘腿坐于席上,其旁置该几(LII)。此板式桌被用作承放乐器的台,并已加高至坐姿高度,没有吊头和托泥。(件 60, 版 75)。高高的侧板做成镶板式(版 76);云头,皮条线和阳线边饰均为典型的古代含蓄设计(版 77, 78)。

第 2 类包括件 61 至 68,可能是从一种目前仍在通用的家具的原始类型发展而来:这一类是斜腿和板式桌的混合物,带有可拆卸的面板。对于固定的构架,似乎是模仿轭架桌。台面板两端伸出如轭状,但侧板则为垂直的,仅偶尔或为了美观而保持微微倾斜(版 85)。在列举的各种板式桌中,有些带有非常出色的装饰物,例如在结构上向外张开的足部(版 79);雄浑的透雕(版 82)以及美丽的花板等。

值得注意的是向上翻起的翘头(版 79, 右上)。这种翘头以几乎相同的形式被采用在从朝鲜出土的(版 79, 左上)一件汉代桌盘(L 之版 56)上和一幅唐画中(图 17)。在斜腿桌和立框的顶板(节点 9, 版 152)都有这些向上翻起的翘头。它们不仅有实用价值而且增加美观。

这些带或不带翘头的条案至今仍在很多家庭中得到使用。件 68(版 89)是平头案中一件优秀实例,可能是乾隆年间之物。它以灰色的宽竹片镶面,并有红木阳线边饰。此桌将在下文再加叙述。

条案的另一祖先是一种古老的板式桌,已知在中国汉代(LIV 之版 70—73, 图 27—29; L 之版 71)至唐代(图 17)使用,并以带直腿的简化形式一直沿用至宋代。目前在日本还有这后一种形式的以及腿部略带弯曲的这类桌子存在。

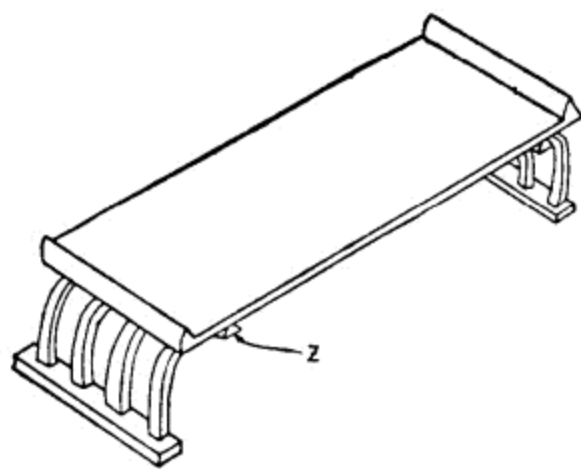


图 17 (XXIX)

前面已谈到在早期类型的侧板中托架式腿的特征。这种腿的截面,无论是圆形的或矩形的,总是与底掌相榫接并钉牢在桌面板下的穿带上(Z,图17)。例59(版74)有透空的框式侧面构件,它可能从古老的原型简化而来。例58(版74上部)的比例和翘头可能也是从这目前已少见的中国式样派生出来。

完整的带活动面板的架几案很少见(件69,70,版90,91)。这种案面要求用质量极好并经过乾燥处理的木料,因为楔子或穿带都不能保护其不开裂。桌面的厚实木板是很好木料。当旧时木板储存被耗尽之后,这种案面板经常被取下来制做新的家具。

件71(版92)是一件单个的架几,可能是明初作品,有时也被用作小桌子。这只方形架几的无限优美一目了然。它与圆几110、瓜棱墩112、架子120(版137,141,145)共同显示了中国细木工在矩形和曲线形作品中所能达到的完美水平。如在建筑设计中那样,如此高超设计的必要条件是严格的轴线对称。

椅

凳72,73(版94),74,75(版95),76,77(版97)分别与框架和芯板结构,立柱和横梁结构,以及竹器结构有渊源关系。它们代表从中国最早的细木工流传下来的三种凳子形式。

如唐代李贞的 Amoghavajra 上人画像上所表示(XVIII),这些小榻本为单人下跪或盘腿而坐时用的垫盘,起初呈方形,尺寸亦较大。在佛教传入的最初几世纪内,西方坐法逐渐普及,带或不带扶手的靠背就同传统的中国构造结合起来。随着印度—中亚的靠背扶手椅全面顺应中国建筑形式(IX 之第40页以下),普通的中国椅子得以产生发展。它应用并融合了上述三种凳子形式。

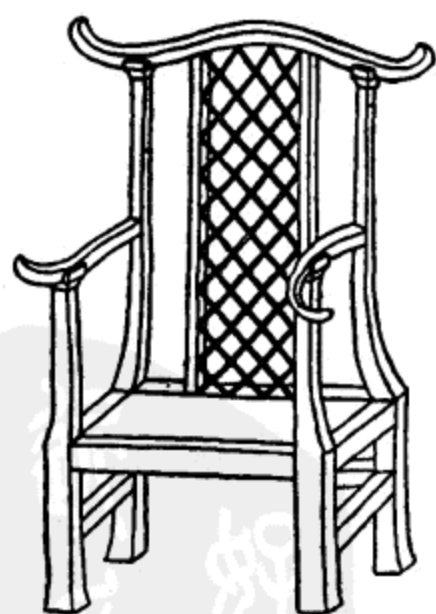


图18 (LI)

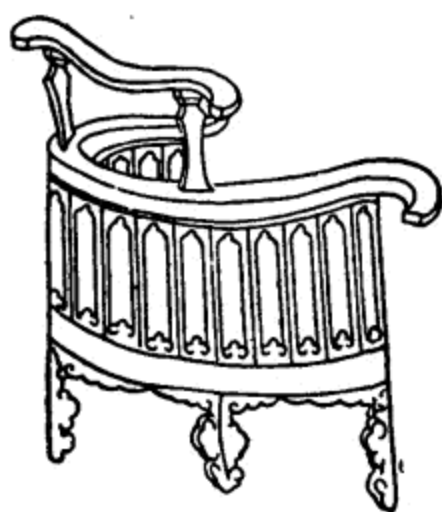


图19 (XLIV)

那些较为传统的桌子则拥有其独具的简洁优点。件 52, 53 和 54(版 69—71)为北方所熟悉的类型。圆形的腿把它们归入立柱横梁结构类;但其他特征却使它们同轭架类和竹器类有联系。这种类型所独有的斜向角部牙子帮助支承均匀突出的桌面板。在构造牙板上再加一根粗壮的罗锅撑,更夸张了牙板的起伏轮廓。版 70 显示这种古朴结构的有力形象。

板式结构

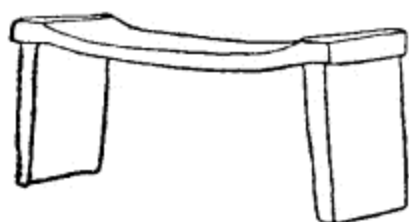


图 16 (XVII)

本节包括三类桌子。第一类的始祖见于现代字“几”的商代象形文字中。它类似斜卧者用的凭几,或设在地上或榻上的矮桌。图 16 中商代或周初的青铜蝉纹俎代表较早的古代构造:在两块简单的侧板上横搁一块板。

这种组合被持续使用了数千年。从禹之鼎(约公元 1700 年)的画中可见到一件经后代改造,但仍为明式的家具。画中一学者盘腿坐于席上,其旁置该几(LII)。此板式桌被用作承放乐器的台,并已加高至坐姿高度,没有吊头和托泥。(件 60, 版 75)。高高的侧板做成镶板式(版 76);云头,皮条线和阳线边饰均为典型的古代含蓄设计(版 77, 78)。

第 2 类包括件 61 至 68,可能是从一种目前仍在通用的家具的原始类型发展而来:这一类是斜腿和板式桌的混合物,带有可拆卸的面板。对于固定的构架,似乎是模仿轭架桌。台面板两端伸出如轭状,但侧板则为垂直的,仅偶尔或为了美观而保持微微倾斜(版 85)。在列举的各种板式桌中,有些带有非常出色的装饰物,例如在结构上向外张开的足部(版 79);雄浑的透雕(版 82)以及美丽的花板等。

值得注意的是向上翻起的翘头(版 79, 右上)。这种翘头以几乎相同的形式被采用在从朝鲜出土的(版 79, 左上)一件汉代桌盘(L 之版 56)上和一幅唐画中(图 17)。在斜腿桌和立框的顶板(节点 9, 版 152)都有这些向上翻起的翘头。它们不仅有实用价值而且增加美观。

这些带或不带翘头的条案至今仍在很多家庭中得到使用。件 68(版 89)是平头案中一件优秀实例,可能是乾隆年间之物。它以灰色的宽竹片镶面,并有红木阳线边饰。此桌将在下文再加叙述。

条案的另一祖先是一种古老的板式桌,已知在中国汉代(LIV 之版 70—73, 图 27—29; L 之版 71)至唐代(图 17)使用,并以带直腿的简化形式一直沿用至宋代。目前在日本还有这后一种形式的以及腿部略带弯曲的这类桌子存在。

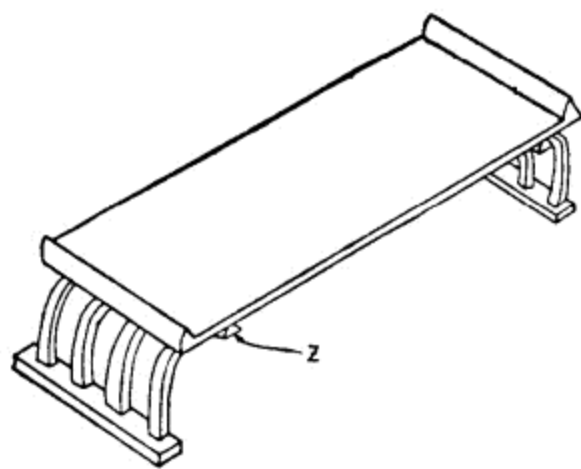


图 17 (XXIX)

西方椅子花式图案编织的藤坐垫。藤条同棕屉通过同一些孔洞(T)系牢在框架下面。随后加上一个细细的压边条框(L)盖住这些孔洞。压边框用暗榫固定(U)。结实的托带(V),有的是凹的或折弯曲的,利用榫头楔入底框,把整个装置牢牢地系在一起。这种椅子同西方藤椅一样舒适和坚固。关于是不是西班牙和荷兰商人把中国藤编技术传入欧洲的问题尚有待研究。

靠背椅 79 同琴几 60 有联系。这不仅在于它们都有金黄色花梨木的光彩,而且也在于它们都有严谨的风格,说明了过去中国住宅内部的一些特征。这两件家具很可能被设想为禹之鼎所画学者之家的一部分(LII)。比尔茨莱(Beardsley)和摩利斯(Morris)会比谢利登(Shareton)更欣赏这样简化的设计。扶手椅 81(版 103)简化到了最精练的组成,是件同样优美的作品。它代表了另一种常见的家用椅子,其封闭式背框曾经是西方实心靠背椅椅圈的原型(件 82—84, 版 104, 105)。

圆形椅圈从图 19 的那种粗壮作品(可能出于一般木匠之手而不是细木工之手)逐渐演变,成为更轻巧和更具艺术灵感的形式。在明初或甚至更早,它可能已达到了构造协调的顶峰。靠背与扶手的环形组合,通过榫头镶嵌接合(22, 22a, 22b, 版 154),形成一个连续的椅圈,通常在两端以向外卷曲和云头作为收头。目前这种椅圈已作成带斜坡的,以代替被取消的搭脑部分。椅圈由伸到椅座以上的后腿,其他竖棍,以及带牙子的前腿延长部分支承。圈椅 87(版 107)带有直线和曲线的变换,椅圈的弯背中包含倾斜的、放射的和收敛的线条,产生优雅端庄的效果。前腿间的角牙带双重的云头,给原来很庄严的圈椅添上一层活泼的色彩。

霍莫尔在他的书中(XX 之第 309 页)曾述及同本书的例 88, 89(版 110)相关的仿竹器式椅子。这种类型对西方的学生们是很有意思的,因亚当(Adam)在为克莱顿住宅布置一间卧室时曾使用过这类椅子——这是中国日用家具被引进欧洲住宅的第一例(XXX)。

圆角柜和有关的家具形式



图 22 (X)

图 22 的商代象形文字可能代表一种最早的、不带斜脚、不带门扇的直立柜橱,在底格上放了一件祭器。采用中国式样加以改造的泰国制柜匠可能保存了一种稀有的中国柜橱式样;他们把竖挺,不包括直棂,伸出橱顶作为装饰(V)。至今在中国仍能在讲究的大门和店面的柱子上找到类似的延长部分和装饰性盖顶(XXV 之版 6)。中国现存的圆角柜并无这种向上的延伸部分,但其古色古香的风味并不稍逊。那种简洁有力的结构是典型的中国创作。骨架的构造方式(版115)同斜腿桌相仿。横向拉杆已取消,底槛上加了裙板。这些裙板通常呈直线形,如斜腿桌中所见。支托的牙子则有时采用古代框架和芯板

— 24 —

结构中雕空花纹的形状(版 113, 见版 11 和图 6, 24)。门扇同房屋建筑中一样, 可围绕由外加竖挺的延长部分构成的轴旋转(版 116)。成组的竖挺给人以一种特别强烈和鲜明的印象(版 113)。

在这些结构完美, 构思严谨的柜橱中, 件 90(版 111)是一件突出的例子: 夸张的足部赋予它显著特色; 大块美丽的花梨木芯板带来无可匹敌的淡雅风韵。

件 97(版 118)所表示的门户橱实际上是一只加顶面和带腿的箱子, 其起源已无从查考, 但可能同一种古代的箱形容器有联系。这种古容器的实例被保存在正仓院(LIII 之卷 IV 的版 26), 并在日本寺庙中沿用作为盛放佛经的箱柜。这种古代结构代表一种挂在斜腿架上的箱子。只要加上一块侧面挑出带牙子的顶面, 减少箱身宽度, 并加上周围横梁, 就得到如本书所举两例的那种竖立箱柜。在所有经过改造的形式中, 实际的储藏部分仍是那凹入的搁板(版 119, 横断面)。抽屉看来是对原来箱型结构的后加部分, 为的是充分利用带横梁的骨架中的空间。

立式箱柜的四面都加处理。这一点可能说明, 这种类型家具的传统摆设位置使其背部及两侧面与前立面同样暴露在外。北京羊肉商人用未经油漆的榆木制的同类斜腿制品作为切肉案板(XXV 之版 24, 上部)。这种案板正好占去本来敞开的店面的一半(见 LVI), 这就说明了“门户橱”名称的由来。不过此名称目前只用于高级花梨木家具。在大多数家庭中, 新娘嫁奁通常都有一对这样的箱柜。

这类家具的前面横挡板是有一定轮廓线的裙板, 通常都饰以传统的壶门, 其两边装云头卷角, 并在中央加扇形装饰(版 120)。抽屉的前板以一圈相似的胶粘框子作装饰; 其云头牙子采用框架和芯板结构的雕空花纹。同斜腿箱柜有联系的是连二橱(件 99, 版 122, 上部)。这仍是目前最常见的日用家具之一。

方角柜

矮柜橱 100(版 122—124)有一个简单的骨架。其矩形主体是个简单的橱。竖挺、横撑和抽屉以下门板的前表面处于同一垂直平面内; 缩进的抽屉前板、橱侧山板及背板并不影响整个立方体外形。

这种矩形柜橱的来源很明显。它是从商代象形文字“匚”所代表的原始橱演变而来。为防止受地面潮气的侵蚀, 橱是架设在如图 4 所表示的底座上。在正仓院还保存着这种组合柜的实例(LIII, 卷 VII 之版 19—21)。后来矮橱向上发展变成带门的立柜, 可见于一件也是正仓院所保存的唐初实例(图 23)。

朝鲜至今还在使用着类似的带底座的柜橱。下一步的发展使柜橱的竖挺同底座的竖挺相融合, 并延长成足。最后所形成类型的代表性作品, 在其框架的两根槛条中留下了原先复合性质的痕迹。这两根槛条在件 103 的的断面图中注明为“中横撑”和“底横撑”(版 130)。这些横撑暗示原先柜橱和底座的互相分离(图 23)。中横撑仍提示原始柜橱的底

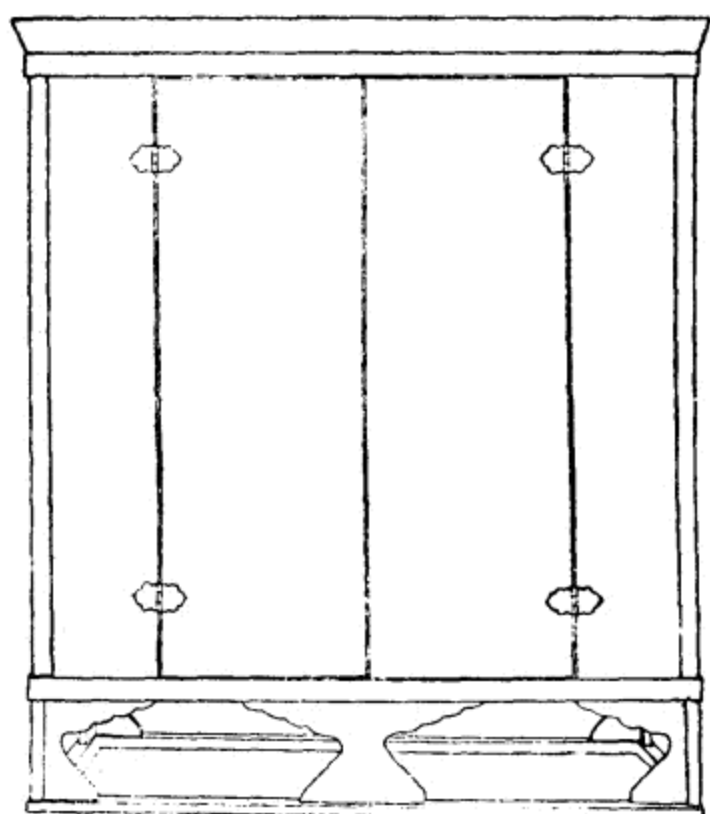


图 23 (LIII)

格；底横穿代替底座的槛条；而橱与底座的联合竖挺延伸成为新作品的脚。

这件柜橱原来的组合性质的另一明证是增加的顶柜。顶柜构成整套组合衣柜的一部分(版 125, 126)。这些矮顶柜的竖挺可能直接同橱腿相连(版 122)，从而有可能把顶柜改换成矮柜橱或五屉橱。柜主体可增高而成为一只大衣橱(版 131)，其顶上还可加一顶柜(版 134)。但所有这些立柜或大橱现在都只有一根槛条。底横穿通常都有牙板。

四件一套的衣橱有很重要的性质；它们有由小到大的标准规格，是每个家庭无论贵贱所必备的。它们可以分开摆放(版 126)或并排摆放(版 125)，在建筑上占有重要的永久地位。它们是家庭的储宝库，橱上巨大的挂锁

更增添气派(见 XX 之第 295 页)。在故宫内仍能见到成套的衣橱对称地沿墙摆设着；顶柜的数量有时加多，在主要的一件上顶着三层矮柜，望去颇为壮观。

顶竖柜 103(版 127)是件特别有趣的例子。它说明一只简单的柜子怎样能在不破坏其严谨和雄伟的方形造型前提下得到美化。除朝墙的部分外，所有的竖挺和横穿都带有哥特式褶皱的平凹槽；边上装饰着圆凹槽。前面共有九块芯板。芯板上有以凹下的矩形边带围成的中部。每块中部的四角有委角。简单的矩形合页和面页同芯板边框的断面形状相适应(版 158, 右上)。金属的平滑磨光表面同边框的打凹线脚，以及芯板上的线脚，共同产生出柔和而移动的明暗变化。相叠两部分的比列，前立面上更细的分割，和下部牙板鲜明的轮廓线为栗褐色的花梨木增添线性韵律(版 128)。内部的布置及其内部前立面，明的和暗的搁板和抽屉(版 129)等的精工细作，令人叹赏不止(版 155)。这四件一套的顶箱立柜既简洁又壮观，能与最好的垂直式佛兰芒(比利时)家具相媲美。

细木工家具的木料

“中国的气候条件……使那些有足够财力的人们喜欢在家具中采用能耐剧烈温湿度变化的木材。因而我们发现中国日用家具使用多种硬木，部分是国产的，但大多数是从东南亚热带地区进口的。”(见霍莫尔.XX.之 244, 245 页)。

在市场上以及在中国百科丛中，家具木料是以其商业名称来称呼的，很难对照出其植物学学名，尤其当国产和进口品种之间没有明显区别时，更为困难。在现代中西科学家中，“每个权威都有不同看法。要提出有说服力的结论，现有的考证资料作为依据还不够

有力。常用的中国名称很可能是笼统地按植物学的分类区分。多种多样的色彩、质地、斑点和纹理则代表木材的很多不同部位”(休顿 Houghton, XXI)。

除这些区别以外,还有产地和斫伐时期的不同。很多世纪以来,人们只采用最好和最老的树木。这是早期中国家具中木材的纹理、条痕和颜色特别优美的原因。在最好的树木用完之后,就用质量较差的或其他产地的木材。实际上,原料质量的这种变化似乎与工匠创作的衰退相对应。用来确定简朴中国家具的年代,这倒是一个模糊的但还有些提示性的帮助。现代商人不能足够地强调老材料的明显优良品质,除引用其他优质标志作证外,他们在木材的传统名称前面冠以形容词“老”字,作为打动顾客的主要论点之一。

看来可以肯定,中国细木工过去所用和现在仍在部分地使用的四群硬木是豆科乔木(Leguminosae)。每群都有中国土生的品种和相应的商业名称。不过正如上文霍莫尔所述,可能自南方海外殖民地初期以来,家具业所用的大部分木料是从印度支那和马来亚地区进口的。

这些木材中最重要的是紫檀属的各个种,在西方是包括在花梨木这个总称之内。但“在中国,花梨木的鉴别问题尚未得到充分的研究。花梨木这个词的使用确是同‘硬木’一样普遍,并被用来称呼世界各地品种几乎同样繁多的木材。在 30 多类花梨木中,多数是具有浓重深色的木材,很多是属于豆科(Leguminosae)的黄檀属(Dalbergia)和紫檀属(Pterocarpus)等”(XXI, 休顿, 依据诺曼肖)。

紫檀

紫檀在中国人中间被普遍认为是最上等的制作家具木料。在正仓院的陈列品中可看到用这种木材制造的物件。这些物件在八世纪中叶之前从中国输入(图 11),但硬檀木在中国的使用历史可追溯至更早。布雷特施奈德(Bretschneider)收集的参考资料毫无疑问地证明了这点,其中只涉及一种中国本地产的木材。

多数专家现在同意把紫檀鉴定为紫檀属的 *Pterocarpus santalinus* (red sandalwood, red sanders, palisander)。中国海关的一份出版物中(XL 之第 524 页)说明“该木异常坚硬,有粗而密的纹理和光亮的表面。它的颜色由于存在一种有色物质‘紫檀素’而呈红褐色或红色”。除了中文的“檀”字和易令人误解的西方命名而外,这种制造家具材料同带香味的白檀木毫无共同之点。紫檀不产于中国而生于印度和巽他岛的热带森林中。

另一方面,杜哈尔德(Duhalde)则把紫檀划为黄檀属(Dalbergia)的一个种,并说“更无其他木料能与紫檀之美相比。它的颜色呈红黑,布满细腻的脉纹,看去似乎上过漆。它非常适用于制家具和最高级的细木工。用它制作的任何东西都被人们珍爱”。为本书提供这段文字的休顿博士指出,“紫檀的来源是不明确的。如果它是黄檀属,那可能就是 *D. benthamii*, 因为除了一种黄色的只用来制车轮芯之类东西的木材 *D. hupeana*, [白檀(亨利氏中国植物名录)或黄檀(亨利氏中国经济植物)]以外,在中国所发现的属于这个‘属’的其他成员都是小树或灌木。关于多世纪以来所用的紫檀究竟是紫檀属(*Pterocarpus*)还是黄檀属(*Dalbergia*)的问题,只能继续作为一个有争议的问题,直到专

家们取得一致意见为止。这两个‘属’无论如何是密切相近的,因此这个问题有几分是个历史性问题。”(XXI)。

暂时可以假定紫檀(*Pterocarpus santalinus*)和黄檀(*Dalbergia benthamii*)两者都以同一名称“紫檀”在中国出售;较早时期用国产的黄檀属的几个种;以后逐渐但非全部为进口的紫檀所代替。《正仓院御物图录》第七卷的英文注中说明,在该书版 19 至版 21 所表示的带底座的箱形构件是用“黑色柿木制造,用苏木汁染色”——可能是模仿紫檀。版 18 上的照片 3a 表示一件明代紫檀实例。作者所见到的紫檀木家具显示出一种很沉重,纹理致密,富有弹性和异常坚硬的木料,几乎没有花纹。经过打蜡、磨光和很多世纪的氧化,木的颜色已变成褐紫或黑紫,其完整无损的表面发出艳艳的缎子光泽(版 2)。

花梨

从宋朝或甚至更早以来,直到清朝初期,高级花梨木一直是制造日用家具的常用原料。由于同一商业名称内包含了多种不同的种类,这种木材的植物学鉴别问题更为复杂。它包括优美的明代和清初家具的黄花梨;在较晚期,特别是 19 世纪初叶的简朴家具中常用的、幽暗的褐黄色老花梨;以及实际属于红木群的新花梨。现在在仿制老式家具时采用最后这个名称。各种国产的和进口的花梨看来自明代以来就被不加明显区别地使用着。以此名称出售的中国木材已被鉴定为红豆属的花榈木(*Ormosia henryi*),产于浙江、江西、湖北、云南和广东。唐耀博士称之为“中国最重要的制材树木之一”,并描述其木材为“心木,深红褐色;边材……粉褐色;纹理致密,质地细腻,很硬和很重;风干后只有很少的径向裂缝”(XXXVI)。赵汝适在他关于 12 和 13 世纪中国和阿拉伯通商的文献中(IV)提到一种进口的木材。按照花梨木后来较广义的名称,这种木材显然属于花梨群。“麝香木来自安南和柬埔寨……,此木材由于香味略似麝香而得名……。泉州(福建)人民大量使用这种木材制造类似花梨木制的家具。”这样,一位 13 世纪的专家仍然把国产的真花梨同一种仅仅与中国真品相似,但是从南方进口的、带香味的木材加以区别。明代和清初格式的柜橱,如本书的件 103 和 105,至今仍保存着强烈的香味。这香味证明其木材属于花梨木群。作者尚未弄清红豆属和其他的中国豆科木材是否没有这种香味。这可能将是达到较准确区别国产和进口品种的途径之一。

这位宋朝学者随后所作的一项说明很有趣。他写到这同一种树在年久衰老而倒下并在土内腐烂之后,能提供最好的麝香木。这引导人们想到可能是有意把木材放在土里,使它通过潮化而经历一种成熟和变色过程。也许这能说明大多数较老花梨木家具的芬芳香味和浓艳深色的由来。

经鉴定,从早期花梨木家具上取下的试样属于安达曼红木(*Pterocarpus indicus*)(广东称青龙木)的亚种,都不是红豆属的花榈木(*Ormosia henryi*)。因此可以有理由假定大多数花梨木都是进口的。国产的相应品种可能只为当地的制柜业使用,但后来,它所提供的商业名称就被应用于整个这群花梨木。

老的花梨木家具的木料,无论其颜色深浅,通常都指明是“黄的”,以形容所有真品共

有的色泽。这种色调带有如同从金箔反射出来的那种闪闪金光,在木材的光滑表面上洒上一片奇妙的光辉。

版 1 的马蹄足所表示的可能曾是明代的最优质花梨木例子。其木料作琥珀色,纹理致密并带有节疤;它有深色的条纹和一种清楚而有时奇特的线性花纹。有时可看到木质呈斑驳状和云雾状,表明此木材属于青龙木(Amboyna)品种。

红木

乾隆年代制品的老红木同样也被鉴定为安达曼红木(*Pterocarpus indicus*)的一个亚种。经过上蜡和经过年久成熟,其黑红色质地更加美观,可能使这种木材作为贵重紫檀木的替代品得以流行起来。根据现存的家具以及有年份可考的图画(见本书件 5, 73, 88)进行判断,它只是在 18 世纪初期以来才得到广泛应用。仔细比较本书引用的 XLVI 和 XLVII 两项著作所提供的丰富材料是很有意思的;前者(本书卷首插图仿自该资料插图)是典型的明代式样,而后者则表示同样家具的 18 世纪改型。这较晚期形式的大部分是在本书范围之外,因为它们形成一种与先前黄花梨时代基本不同的风格。

本书在此加入一段关于红木的论述是因为如前所述,现代制柜工匠采用这较浅色的木种来仿制老花梨木家具。红木群中的所谓新花梨,通过适当处理,可以作成有些像年久色泽转深的真花梨。但是,真正黄花梨木的金色光泽和班纹都无法以人工仿造。比较照片 97a 和 109a(版 160)可以看出,前者是红木而后者是一件黄花梨实例。

海关的出版物(XL 之第 509 页)把红木定为另一种木材,即海红豆(*Adenanthera pavonina*)。此木材“生长在孟加拉、阿萨密、孟买和缅甸的潮湿森林中。此木有时被称为“紫檀木”或“珊瑚木”,其色深红,纹理致密,木质沉重。”可能在各种“黑檀”中有一种在市场上也称为红木。具体地说,即所谓的印度花梨木(*Dalbergia latifolia*)(印度黄檀,孟买黑木)。关于这种木材,海关出版物描述为“主要产于印度,是一种红褐色或紫褐色中夹黑色条纹的木料,带芬芳的玫瑰香味,……以及均匀但粗而开放的纹理。主要用来制作高级家具。”(XL 之第 512 页)。

安达曼红木(*Pterocarpus indicus*)的亚种生长在中国南部和东南亚,人们仍从这亚种获得普通红木。在西方,它的名称过去为 Padauk(紫檀木),有些地方现在仍如此称呼。这个名称好像也包括各种花梨(XXXV)。狭义地讲,它现在常被称为安达曼红木(水杉红木 Andaman Redwood);缅甸花梨木(Burma Rosewood);在菲律宾群岛称为“Narra”。海关出版物记述其“芯木部分是商业上有用的木材,颜色红褐,暗红至深红,或紫红,有时中夹黑条……。它很光滑,纹理致密,摸之发凉,相当硬而非常耐久,略带芳香……易于加工,能磨出光亮,主要用来制作家具。”(XL 之第 483 页)。休顿博士关于红木的陈述,它“是比紫檀在质地上较粗和重量上较轻的花梨木的属名。其颜色不仅随其具体种属,也随树龄而各异。通常这类木材被用来全部或部分地代替最贵重的花梨木。不过,其中很多有很漂亮的班纹而且很耐用。其主要缺点是易受温度和湿度变化的影响而收缩或膨胀”(XXI)。

鸡翅木(杞梓木)

在中国制柜工匠所用的硬木中,鸡翅木最为坚硬。其固有强度比哥特和文艺复兴时代家具的橡木更佳。优等的鸡翅木具有特殊而几乎古怪的花纹,较浅的颜色和非常明显的纹理(版 54)。它的灰褐色有众多色调,随年代而加深,并可能在几个世纪的暴露之后转变为深咖啡色。工匠们懂得这种木材的朴素性质,特地为它修改了标准化的型式和装饰(版 26, 55, 69)。

“鸡翅木”这个大众化的名词似乎是指这种木材特有的灰褐色和黑班条而言,颇似“鹼木”这名称对安迪拉红硬木(*Andira inermis*)一样说明其外表。但植物学归属分类仍证明是困难的。在同一商业名称之下似乎再一次出现了多种不同的木材。一件同版 54 上那件类似的实例被哈托利(H.Hattori)博士鉴定为铁力木(*Cassia siamea* Lam);但用于较晚期形式的,目前市场上仍有供应的那种稍有不同的木料却被中国专家鉴定为中国中部和西部的红豆树(*Ormosia hosiei*) (XXI)。翁阳纯(音译名)教授形容这种木材为“带红色,班纹美丽,质硬而重,是用作家具和雕刻的最贵重木材之一。”(XLI)。这种中国国产品种同较早期鸡翅木家具所用的进口苏木科(*Caesalpiniaceae*)品种的区别是前者有略带粉红的色调和较淡的脉纹。

五金配件

五金配件之于中国家具犹如镀金装饰之于洛可可式作品。这些配件的分布对增添大衣橱、柜橱和五屉橱的美观起很大的作用。布置这些配件有时看来是利用了“黄金分割”的知识。

真正的原配件的颜色和表面处理与进口的用机器磨光的黄铜件不同。原北京辅仁大学化学系曾对两块典型的古金属残片进行分析。一件为银白色,另一件为淡黄色。两件试样都代表一种白铜,即一种铜、镍、锌的合金,相当于西方冶金术中的德国银。两者之间的差别是其组成成分的不同含量。可以肯定这些合金并非是以几种纯的成分按适当比例混合而制成。中国金工工匠通过岁月漫长的实践过程,必然从经验中发现某种矿石混合物在熔炼后能产生这些特殊合金。在中国某些地点甚至可能有这三种成分结合在一起存在的矿藏。在确定古代青铜的合金时也考虑过类似的可能性。在现在这个问题上,必须记住,“中国自古代就已懂得镍合金,而欧洲直到 1751 年才把纯镍分离出来”(XIX)。德国银通常具有较高的熔点和很好的可延展性。如霍莫尔所指出(XX 之第 20 页),在中国,像铜和白铜之类的金属是铸成薄片后再冷加工的。中国工匠有传统经验和天赋技巧,他们能够生产出锤炼白铜特有的密实质地。这种质地是使白铜具有不易变色的柔和光泽的主要前提。白铜的光泽与优美的色调相结合,使这些配件成为简朴的古式花梨木家具极其适当的辅佐。

配件的形式可直接观赏,无需进行解释(版 156—160)。值得注意的是,这些几何形状竟无一样被 18 世纪的西方乌木工所采用。唯有蝙蝠形(97a)传入欧洲的洛可可式和殖民时代的美洲。在那些地方,奇特的蝙蝠图形被颠倒过来,又进一步变形,成为最普通的盾形设计的一种式样。

锁和把手的垫板——面页是用打扁的细筋固定。细筋穿过钻出的小孔,钉牢在内表面的木档上。细筋的另一头在抽屉和框架构件的外表面上用作装手把和拉手的环,或构成穿挂锁的巨大扣环的一部分(版 124, 断面; 版 133, 右上)。合页用顶端磨平或带装饰性端头的开尾销栓住(105, 100, 版 156)。这些细筋用同样的结实的白铜制成,非常坚固。

手工技艺—装饰—年代鉴定

柏林的一份 18 世纪家具目录提到从前“选帝侯珍藏”中的一座装饰华丽的中国黄花梨拔步床(XXXI):“床架的奇特之处在于其构造中没有采用一根钉子。所有其他方面也显示出制作者的艺术造诣和技巧。其木材据说能发出美妙香味,但随着年代的逝去,香味已几乎消失。”(XXXII)。当时的西方仍保存着一个完整的传统。给这个时代的西方专家印象最深刻的是木材和手艺的高超质量。他立即注意到那洗练的木工手艺,这是中国传统细木工非常明显的特色。在此节以前,本书也在致力于唤起人们注意早期中国柜橱制品的精美,其高贵简洁以及完美的表面装饰。这里再着重重复几个值得铭记之点:

非绝对必要,不用木销钉;在能避免处尽可能不用胶粘;任何地方都不用镗制——这是中国制柜工匠的三条基本法则。

在本书所举的例子中,只有件 14 才在必不可少的情况下使用了暗销(合板木钉)来固定四个主要的接合点(版 16; 版 152, 节点 4)。木钉的横纹端头在较浅色的木材表面上露出深色小圆点。有时,木钉似乎是后加的,用来在拆散后重新装配时帮助系紧各个节点。霸王穿同穿带的锚定需用很结实的销钉(节点 18a, 版 154)。当然,金属钉子的使用被完全排除。只有极少情况才允许使用胶粘;例如在托泥下面加足(件 6, 71, 110, 112),要加固嵌入的燕尾榫(节点 15, 版 153),或要在凹进的芯板上安装装饰性边框等(版 120)。镗床过去是现在也仍是熟练工人所不屑使用的。大部分的圆形杆件断面多少有些椭圆(版 47)。直至今日,这类杆件和竖穿仍是凭眼和手用原木制成,所用的工具仅是一把简单的木工刮刀,其形状类似西方老式的辐刀(XX 之图 363)

弯腿(件 3, 3a, 20, 110),马蹄足(件 6, 15)以及霸王穿(件 6, 7)都是从整块材料中毫不吝啬地挖刻成的真正雕塑品。另一方面,花梨木的韧性使人们不仅有可能做出精巧复杂和大胆的榫卯,而且也可能做到像钢筋那样纤细,或像发达的肌肉似的壮健有力。这些都是中国家具构造形式杰出的特色。

中国木工工匠尊重材料的本质,从来不用表面镶贴,除非是在不耐久的低级家具中。件 68(版 89)的竹片镶面是件相当特殊的例子。这却更加揭示了他们对木材自然特性的

这种真切感受。

对于高级硬木家具的表面处理,上光用的蜡内不加任何色素。有时似乎曾用过一种薄薄的透明亮漆。除非木材事先经过处理,颜色和光泽是随岁月的推移而逐渐成熟。老的花梨木表面在经过几个世纪的触摸使用之后,会呈现一种难以用其他方法获得的外观。金属的光泽,混圆的边角,以及柔和的凹凸起伏,赋予一些中国古代家具以任何其他格式家具所不具备的性格(版 60)。

早期的各种美化修饰配合着构造方式上的精致复杂性质。无论曲线、阳线边饰和线脚,无论细巧或雄浑的雕刻,都是整个设计的有机组成部分而不是外加的(件 37, 55, 60a)。可以这样说,简洁的早期家具同盛饰风格的较晚期家具之间的差别,相当于早期瓷器的含蓄同某些清代彩瓷的华丽之不同。事实上,以柏林收藏的那张布满雕刻花纹的床为代表(XXXI),必然曾出现了一支新的审美学派。这张床看来是典型的康熙年代作品,如同 23 号床是 17 世纪初叶的典型,以及巨大的拔步床件 26 属于 15 世纪一样(见 I 之 149 页“晚期带装饰的例子;VI 之版 38—41;XXIV 之图 62)。

本书在介绍代表性实例时总是试图对其制作时期提出一些设想,尽管这些例子的确切制作年代几乎完全不为人知。要把这些资料按准确年代次序排列几乎是不可能的。可是,经验丰富的中国商人能很快地道出这是“明初”、“晚明”、“17 世纪”、“康熙晚期”和“乾隆时期”等。是什么标志能使他们作这样的甄别呢?本书前文已引用了一些论点。这些论点再加上作者自己的观察,可简要地归纳出下列几个特点。这些特点虽然有些含糊,但仍能为考证常属于 17 世纪以前手工艺的年代提供一些线索:

较晚时期所没有的木材规格;浓重的花纹和纹理;成熟的颜色;完整无疵的表面上久经岁月精炼的光泽;五金配件的质量。

有些典型的技术特征,例如在内表面用浅色亮漆涂一层保护性衬里;外部涂带特殊纵向罅隙的黑色亮漆(版 8, 58, 62, 116);采用彩色的云南大理石板作为台面(版 70;见 XL 之第 456 页)。

准确无误的比例感;对形式的观念(严格或微妙)永远符合于功能,同结构含义不可分离。

借助某些装饰成分能作出更深一步的结论。翘头案 66(版 87)在这方面特别有价值,因为它有一个肯定的时期。它制于明朝末年,有助于了解 17 世纪的风格。人们可从其裙板的形状前溯后推;一张与之有关的条桌上有同样被柔化和简化了的云头,其花梨木表明年代较晚,可能属于康熙年代(件 67, 版 88)。从第 65, 64, 63 件的牙子可看出前面这两张桌子的传统云头,按所排列顺序,已经失去了多少力量。考虑到此基本花纹的明显演变,光泽的古色特征,以及总的式样等方面,桌 65(版 86)的年代可定为 16 世纪,而条凳 64(版 83)在公元 1500 年左右。

桌 63 则显示出完美的艺术成就:其木材的纯真蜜色和表面光泽;其构造组合;其透雕细工的有力造型;其壶门曲线的生动尖角;其阳线边饰的凸雕;其带云头和尖角的牙子像笔划似的精确;都是精美无比的。

这张翘头案可能是 15 世纪作品。它的云头花饰(见版 45)在泉州一座 16 世纪宗祠

的祭桌上可以见到,但形式较弱(版 161)。17 和 18 世纪漆桌中的云头则更被削弱(XXXIII 之版 33—35)。直至乾隆年间,这种带云头牙子的条桌还未消失。其式样经过三个世纪的演变,已带上一种呆板而斯文的风格(件 68, 版 89),反映出一个传统已几乎趋于衰竭。

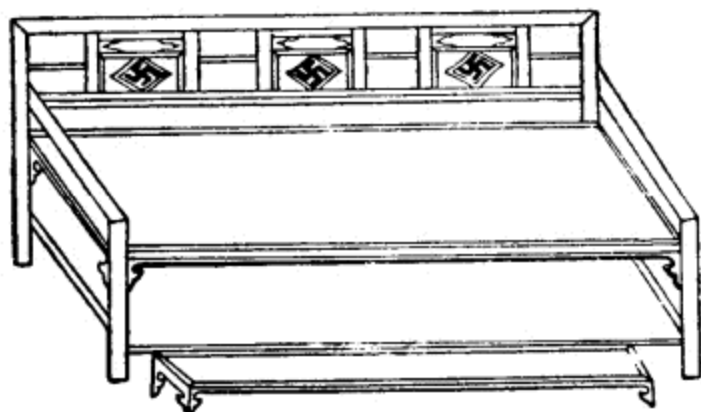


图 24 (XIX)

最后再提一下古代芯板雕空的遗留痕迹(图 5, 6)。图 24 是从元代的木刻描绘下来的。这张按当时流行式样设计的有围栏的床具有重要意义出于几个原因。典型的过渡时期性质证明这张床是明式床 16(版 20)的前驱。后者由于其整体的谐调而更呈优美。元代家具的格子细工似乎尚处于试验阶段,围栏还未同座台明确地融合成统一整体。配套的搁脚凳有曲尺状宋式云头足,而不是明初的实体马蹄足。元式床中带云头的裙板牙子也是古代芯板雕空的遗留。这种带阳线边饰的牙子在床 16 中没有,却出现在桌 10 和柜 92 中,并以简化的形式出现在椅 84 的靠背中(版 11, 113, 105)。这些牙子使这三件家具同元式发生联系。富有活力的式样和材料的优良品质;光洁木材表面的醇厚色调;桌子的霸王芽以及发展成熟的马蹄足等,都有理由证明件 10, 84 和 92 是属于明初的式样。桌 10 的腿和足部轮廓优美绝伦,代表了一次最终演变的开始;而床 19(版 25)代表其终结。

元代以后细木工家具的制作盛衰

在元朝,中国的精神状态为绘画提供其最后的和决定性的推动力,建筑和柜橱制作则进入转变阶段,这个转变到元代以后才结束。的确,为了完成这些实用艺术的决定性发展,需要中国一个朝代的全民族努力。建筑艺术在明初达到自 8 世纪以来的第一次新高潮,而家具直到此时才完美成熟。

中国家具的黄金时代可能与青花瓷器的全盛时期相一致;但在公元 1500 年之后不久似乎开始逐渐衰落。到 17 世纪末叶,尚存的古典明式传统已一项一项地失去其特色。早期式样中的大胆豪放此时已被一种规矩的但常很漂亮的精致所代替(件 114, 版 142)。在其他情况下,如柏林收藏的那张拔步床,华丽的雕琢遮盖了木材的自然美,并开始干扰优

美的线性组合。

随后出现了红木的应用。作者推测这也可能是由于较贵重的花梨木来源逐渐枯竭。苏州和扬州木器店几个世纪以来几乎专一地使用各种黄花梨的做法此时已经终止。在明朝,并很可能包括其前两个朝代,黄花梨木料曾经是高级日用家具的专门特色。后来在18世纪末叶,当出现对浅色木料的新需求时,人们就用较粗糙的老花梨来满足这些需求。这种木料促使简朴的古代风格得到微弱的复兴(件22,28,29)

红木式样在较早期的北京例子(件5)中还很优美,至乾隆年代后期即开始明显地衰退。这种式样变得呆板(件73)或浮华,最后堕落为广州或上海式摆样子的黑木家具(XXIV 之图76—82)而凋败。只有那些用土产杂木制造的粗木家具才保存了简朴的构造形式,以及一些传统的中国比例感。



结束语

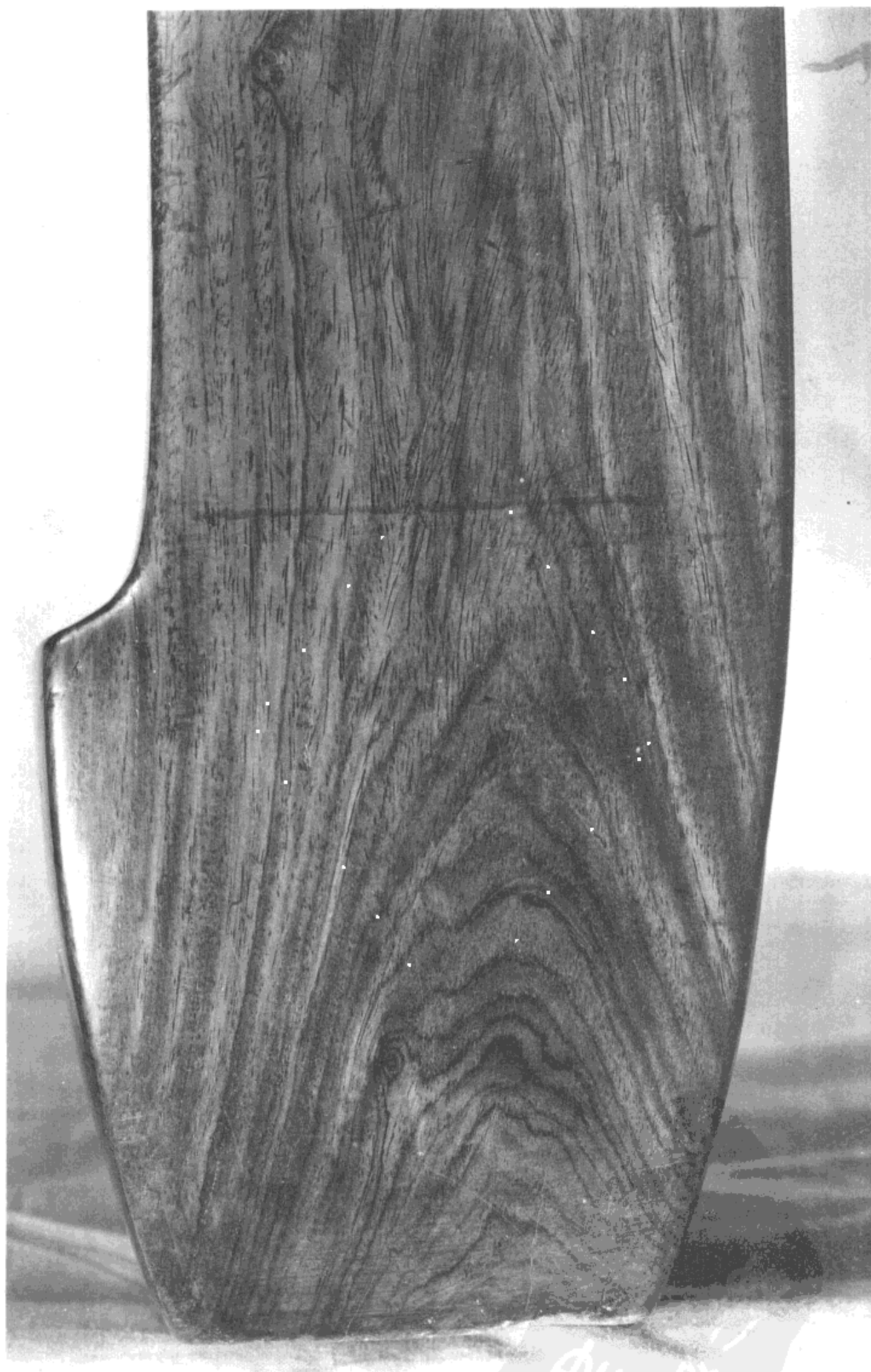
林语堂翻译的沈复的《浮生六记》提供了关于清朝晚期中国生活的很好写照(XXXIV)。从书中可看到中国固有的文化在受到上个世纪破坏性变化之前的情境。甚至在 100 年以前,明代传统还逗留在苏州家宅之中。目前,全中国可能只有极少数住宅能为人们提供一些概念,了解本书家具实例出处的环境。

作者建议拿在某些图画中,特别是威尼斯学派的画中所见到的意大利十五世纪家宅作个比较,例如西玛(Cima)的“报喜”(赫米特吉博物馆),或卡帕奇奥(Carpaccio)的“圣厄修拉之梦”(科学院)。这样也许有助于再体验明代室内摆设的奥妙魅力。关于明代室内摆设,至少还留下一些物件散落各处,其中有些已被本书收集作为实例。

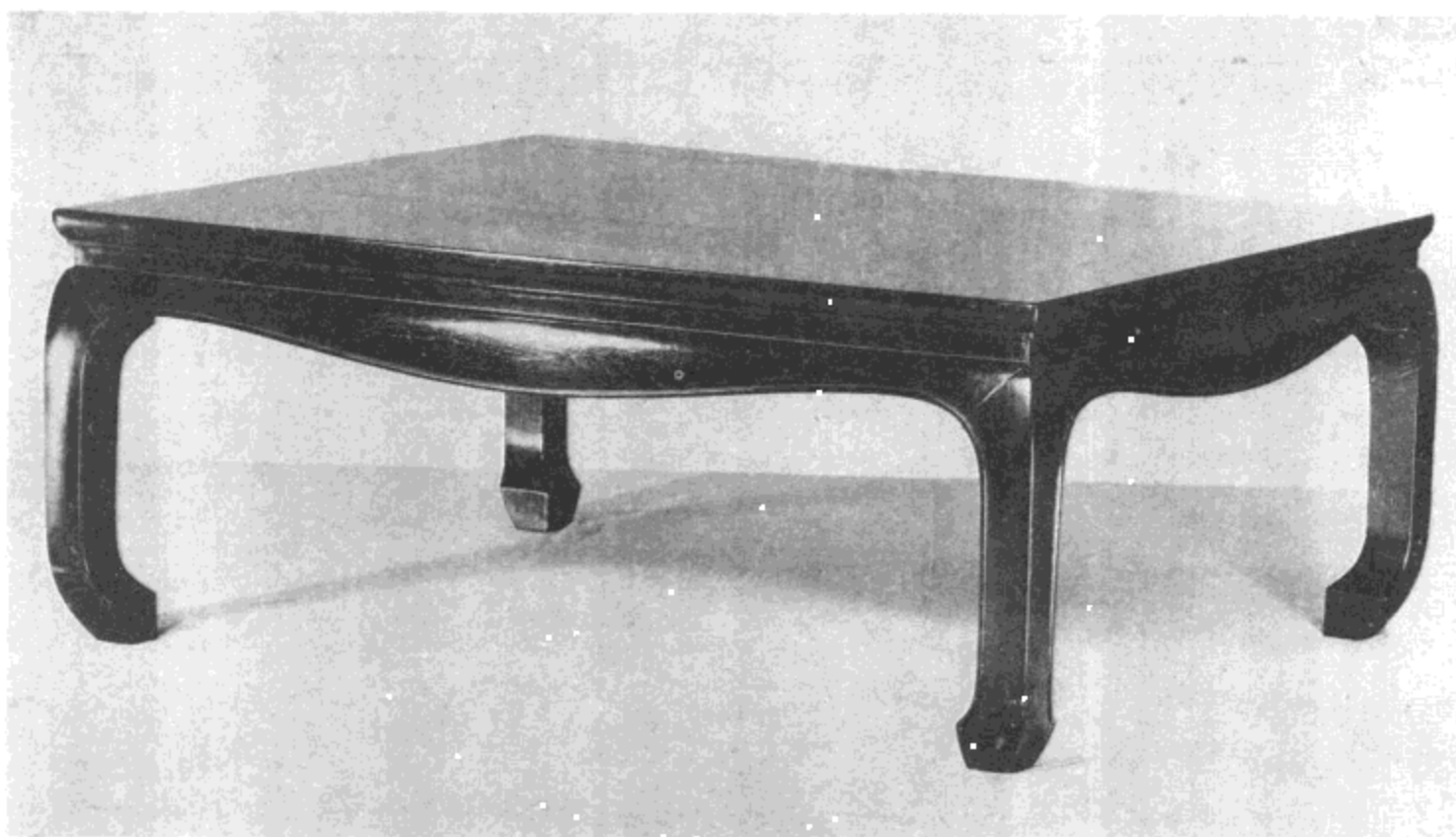
明代有闲阶级的家宅在严肃和刻板的简朴外表下显示出高雅的华贵。宽敞的中厅由两排高高的柱子支承;左面和右面,或东面和西面是用柜橱木材制作的棧条隔扇(见版 37),其背后垂挂色彩柔和的丝绸窗帘。墙面和柱面都糊有壁纸。地面铺磨光的黑色方砖,天花板是用黄色苇箔做成格子吊顶。以这幽暗的背景为衬托,家具的摆放服从于平面布局的规律性。花梨木家具的琥珀色或紫色,同贵重的地毯以及花毡或绣缎椅罩椅垫的晕淡柔和色彩非常调和。室内各处精心地布置了书法和名画挂轴,托在红漆底座上的青花瓷器或年久变绿的铜器。纸糊的花格窗挡住白日的眩光。入夜,烛光和角灯把各种色彩融合成一片奇妙谐调的光辉。

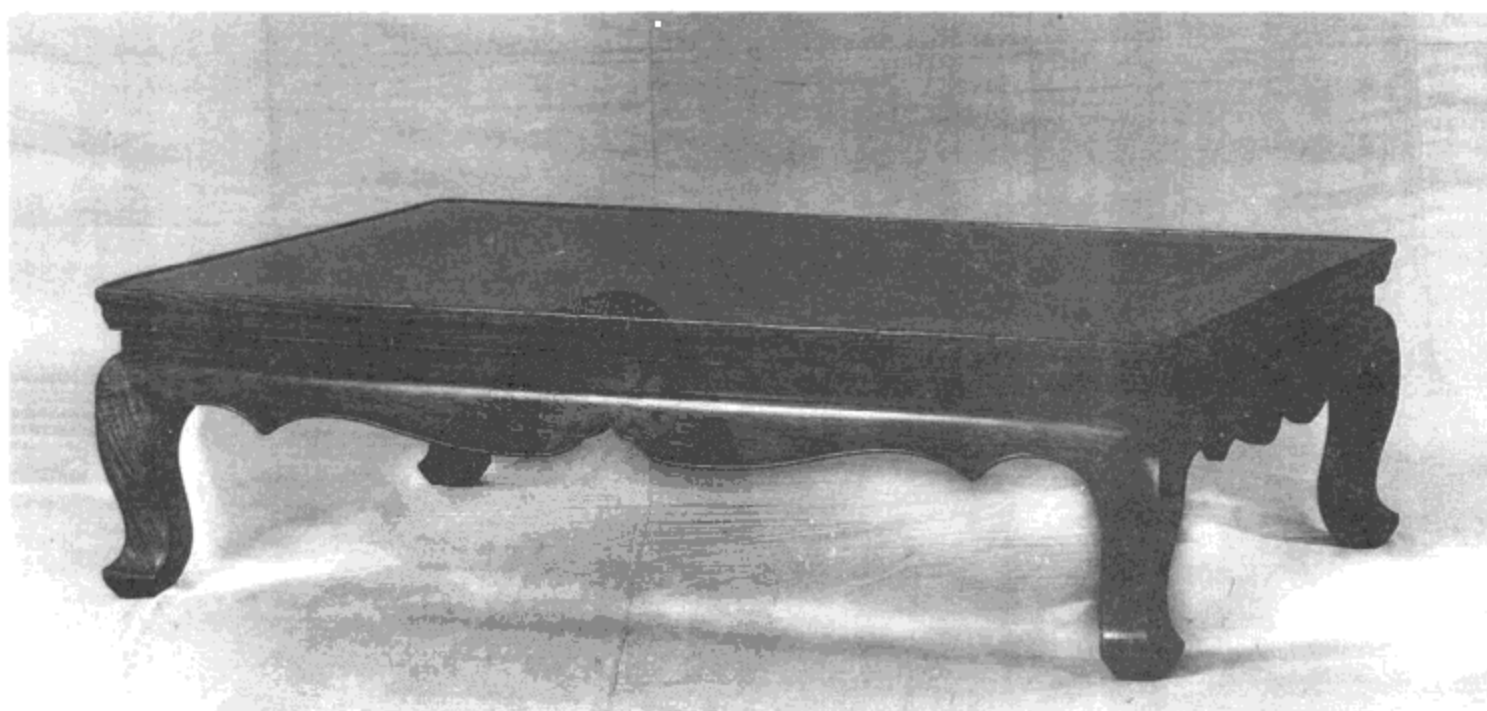
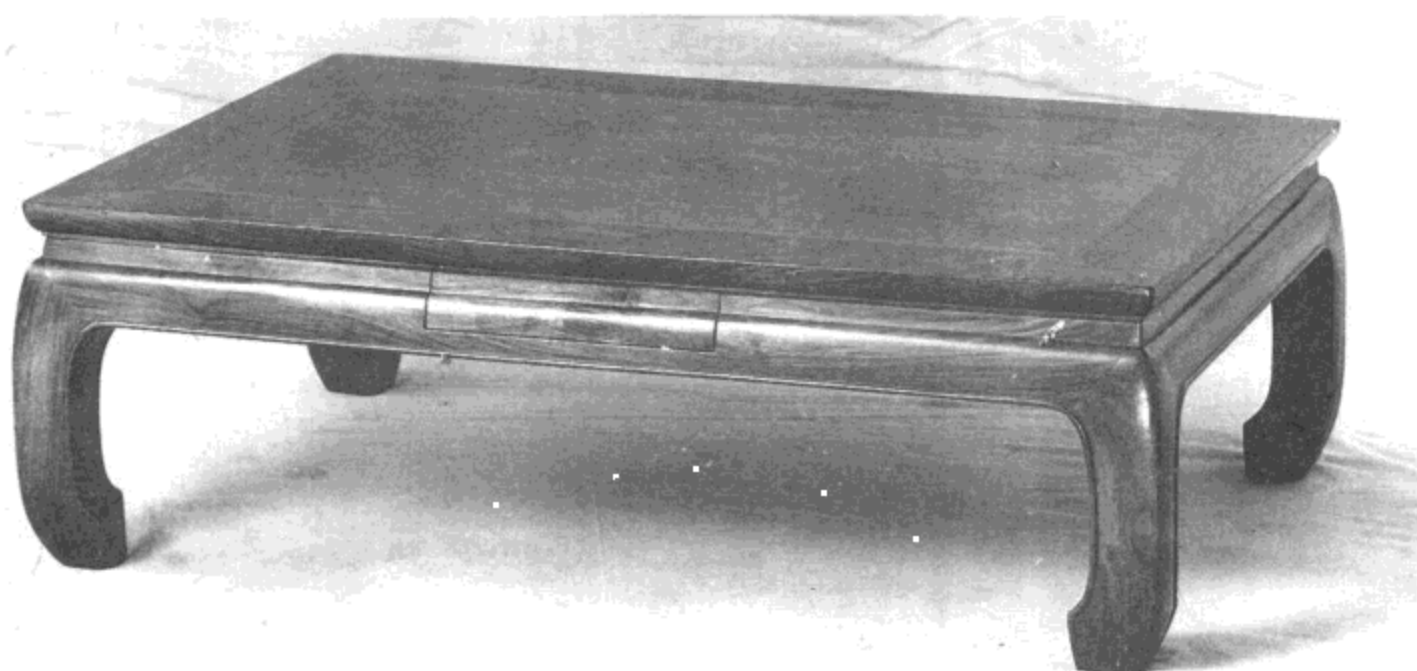
这样,明代室内布置的性质是既简洁又华贵。图 2 表示一间 19 世纪风格的厅堂。在那时,如同在家常生活的整个历史内,平面布局和其中家具摆设都遵守严格的规则。尽管中国人在文明安逸的生活艺术方面早已有了高度的发展,他们的日常生活背景却保持着古老朴实的外观(见 II, LVII)。这就是从本书卷首插图的一间 16 世纪风格卧室中所看到的(XLVI)。在这供人休憩之处,家具布置比较随便,但仍流露出在式样和装饰上的严谨,以及线条和立体比例的雄劲有力,这是中国古典工匠的第二天性。即使在深深的内室,生活上的舒适似乎也得服从于木质、构造和尊严的支配而退居二位。

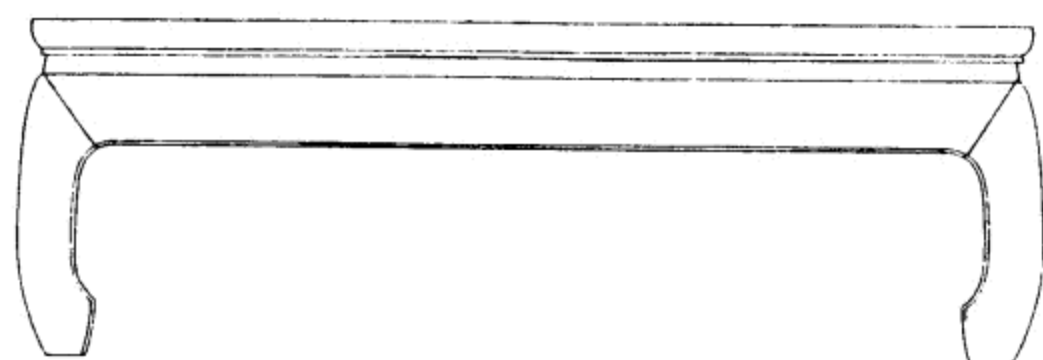
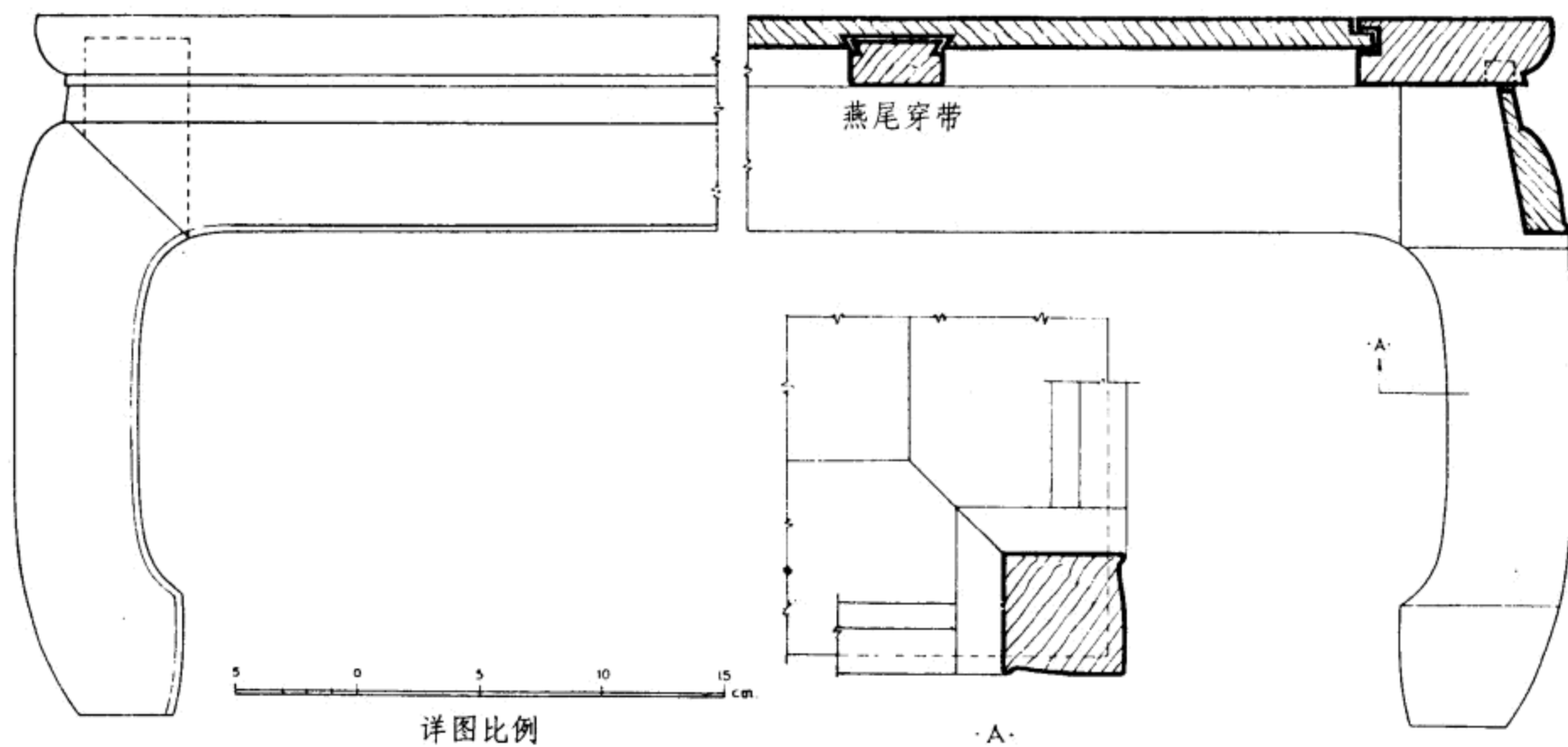




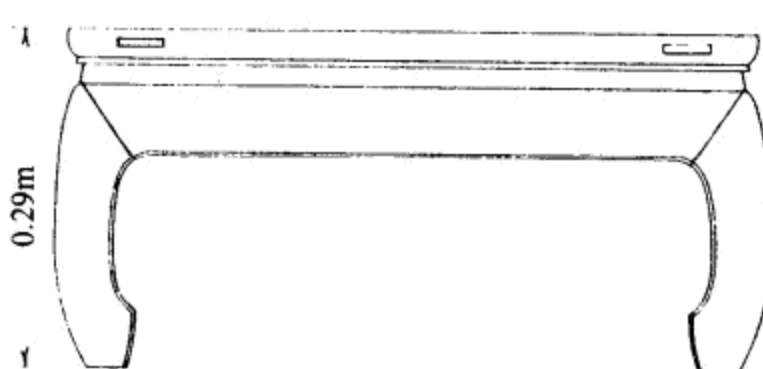
舟
夢
PDG



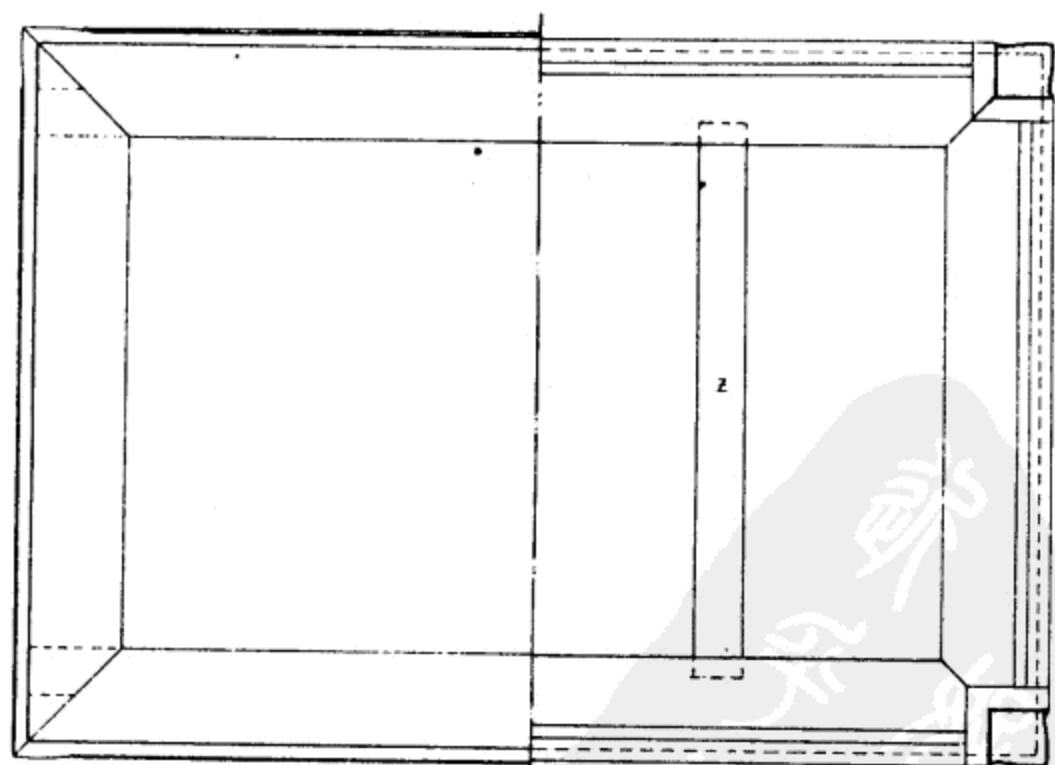




侧立面



端立面



桌顶平面

仰视平面



0.60m

炕桌

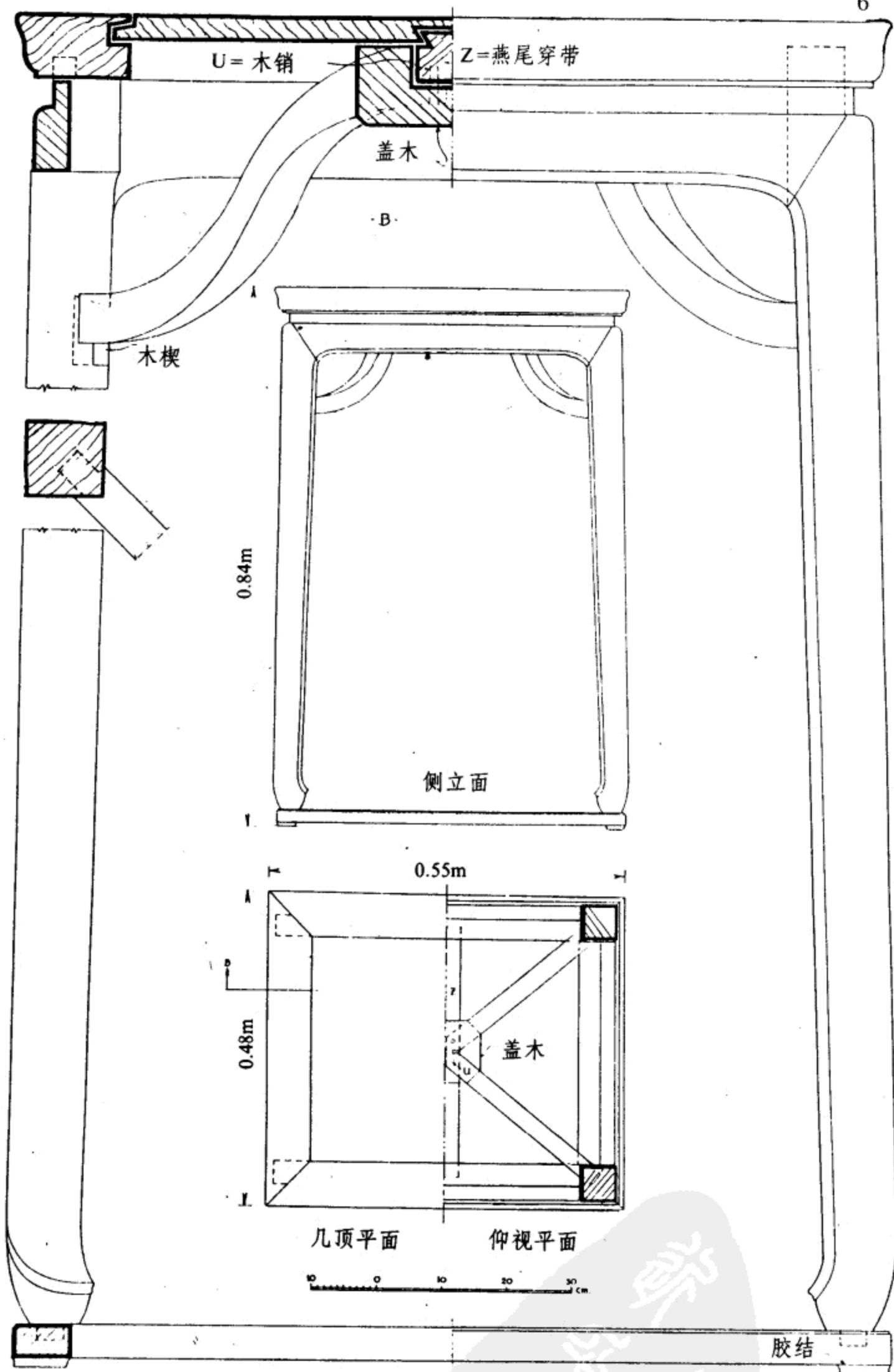
g. 艾克指导 杨耀绘制

1936

西克曼 (B.C.S.sickman) 先生收藏







方香几

详图比例

艾克指导 杨耀绘制

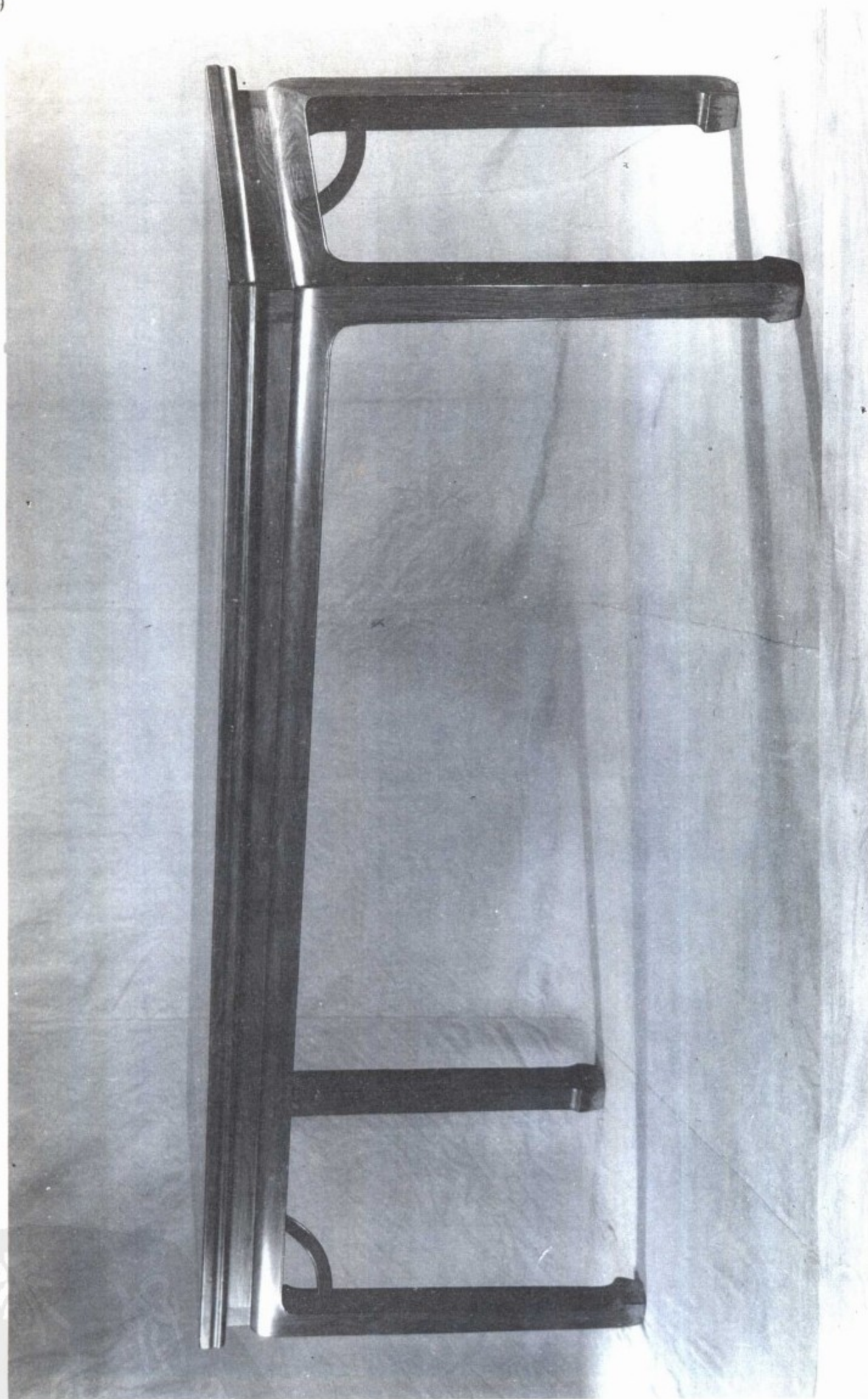
波拉德-厄戈哈特 (A.L. Pollard-Urquhart)

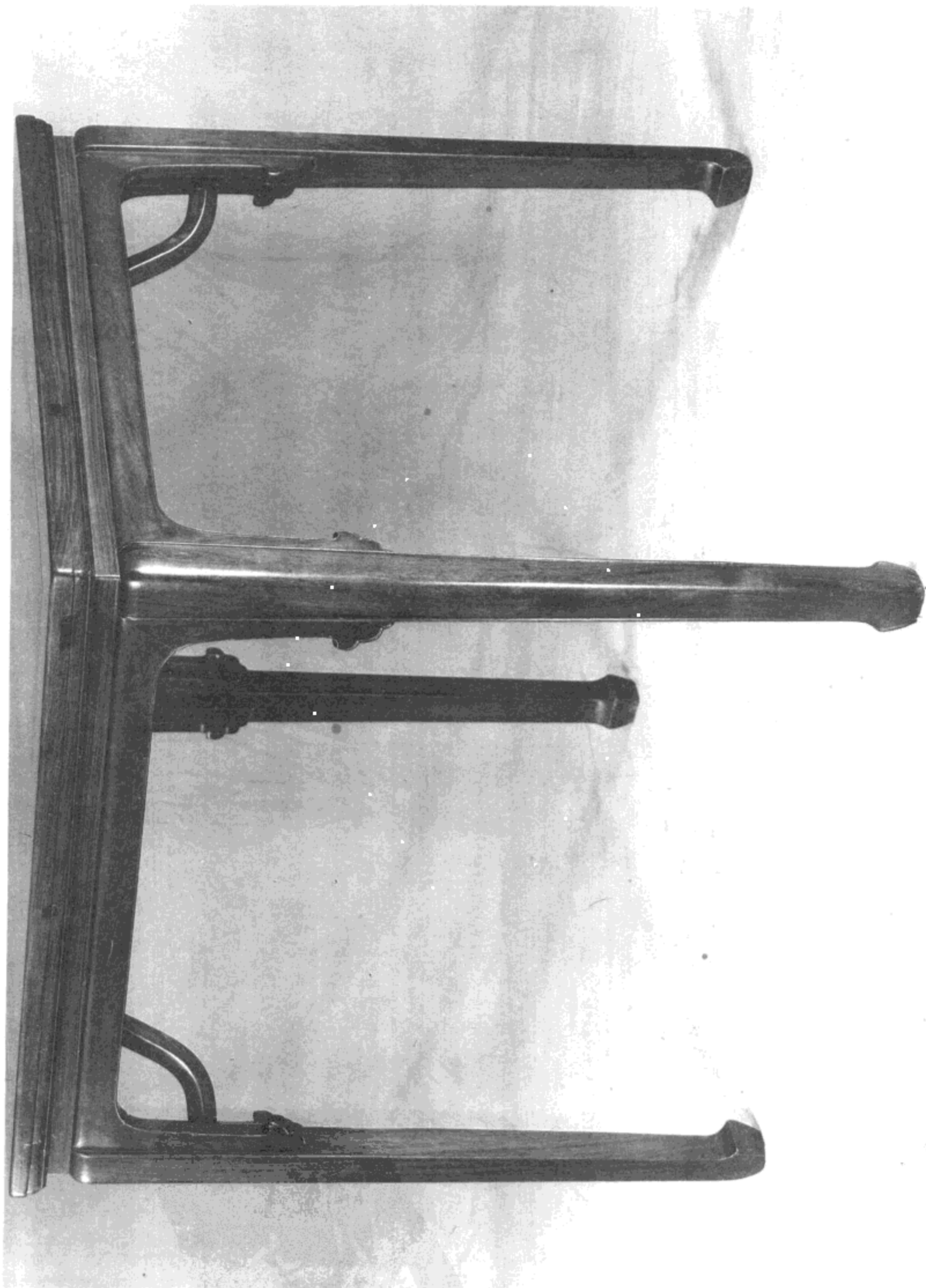
先生收藏

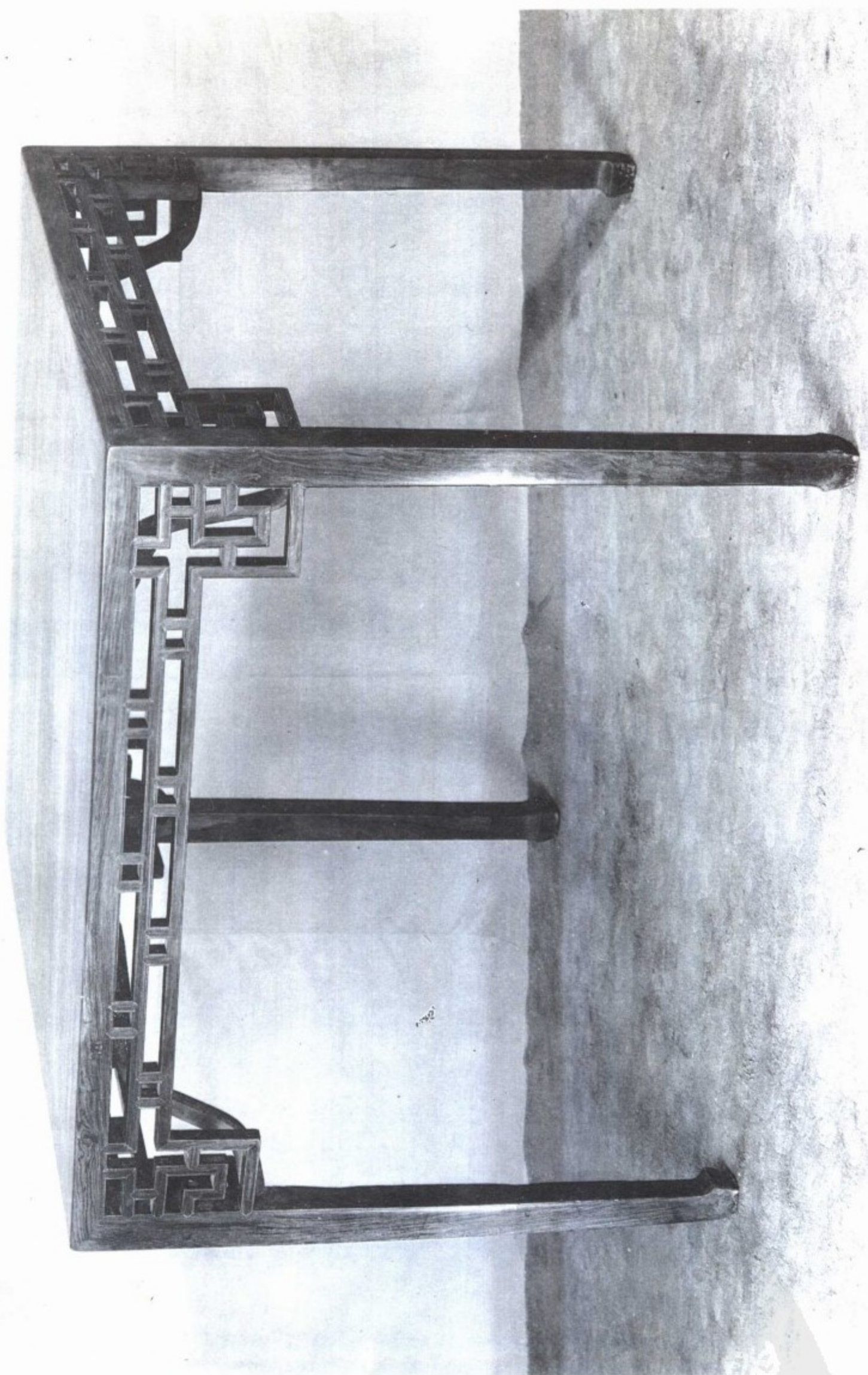


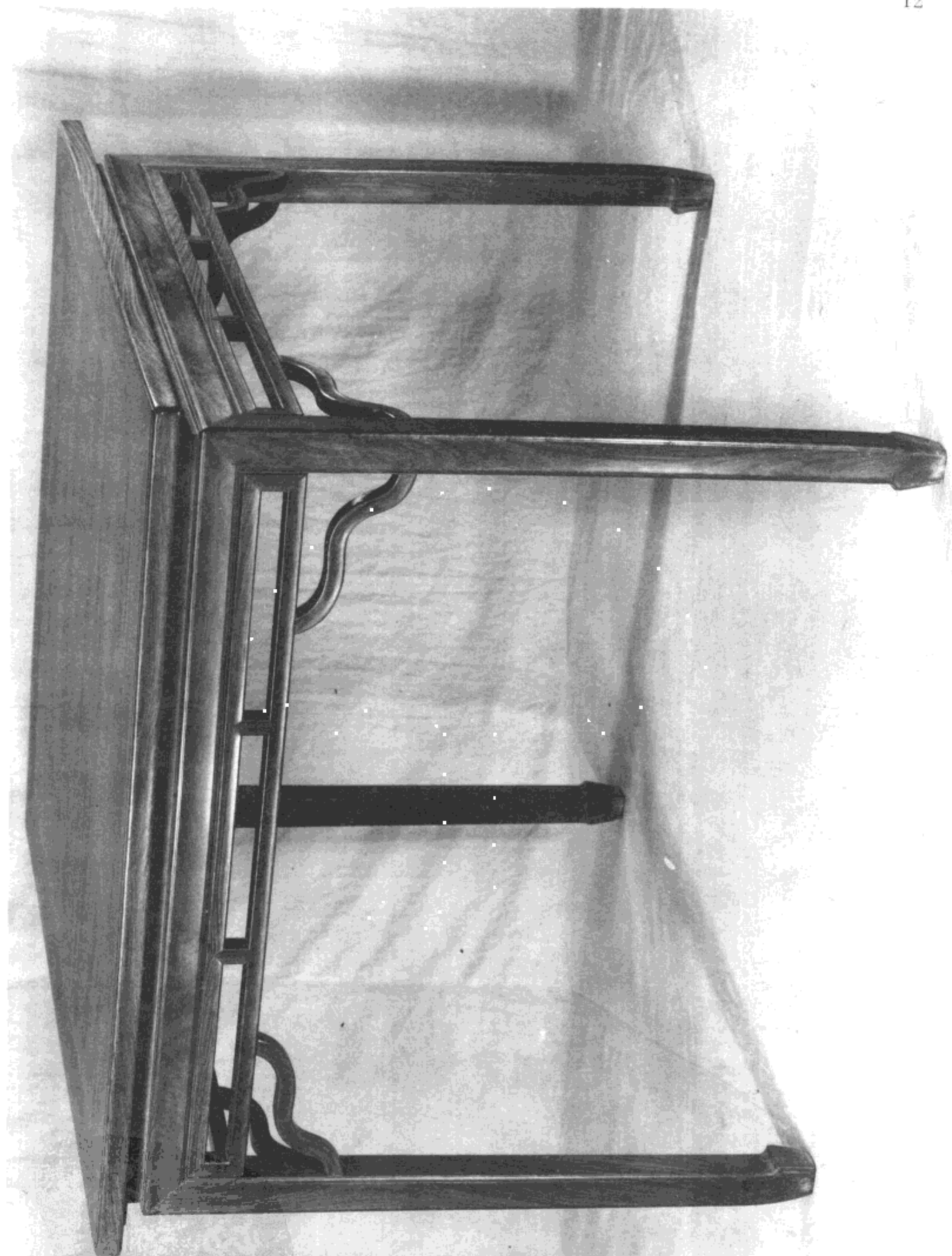


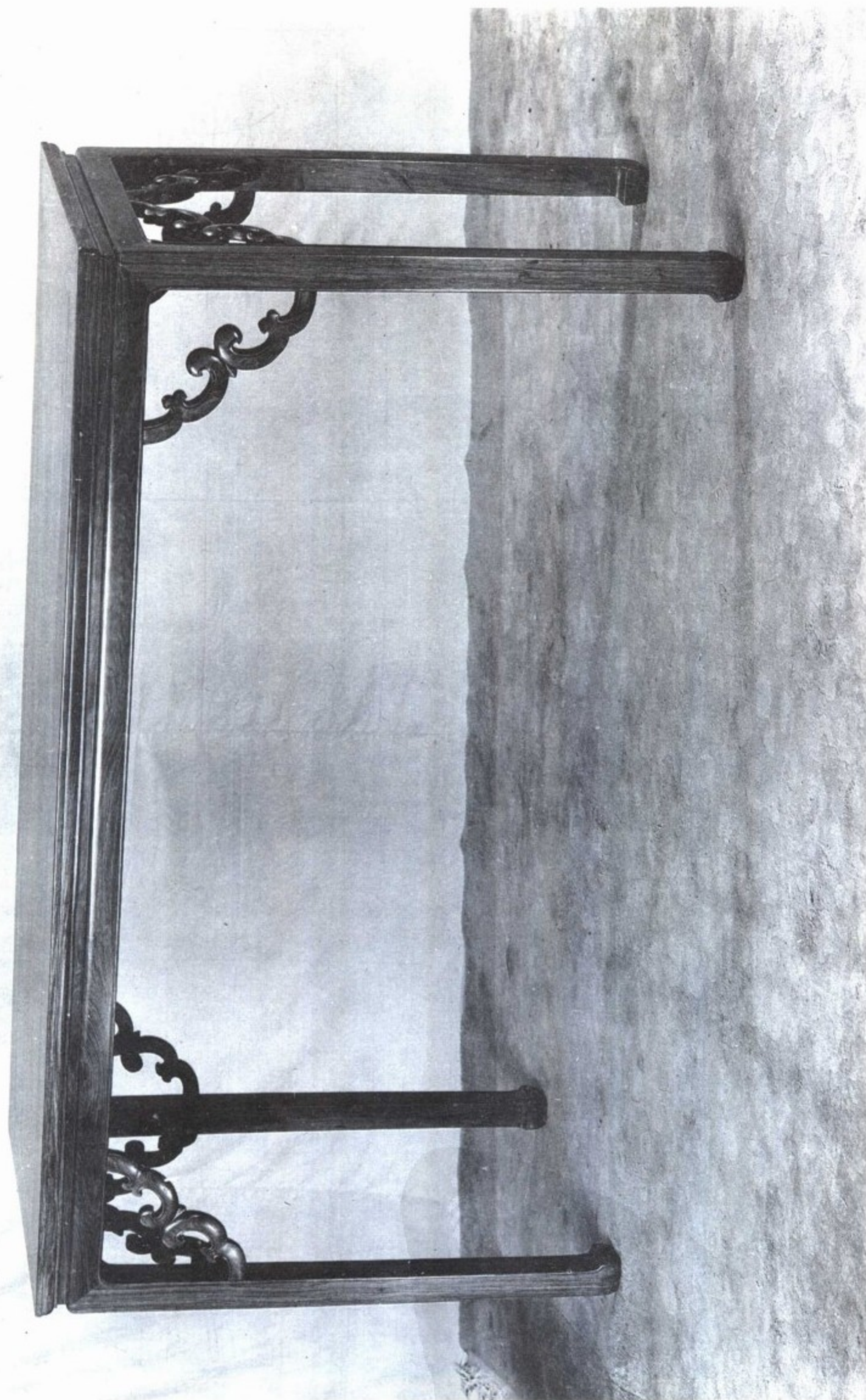
飛天舞臺
—45—
PEG

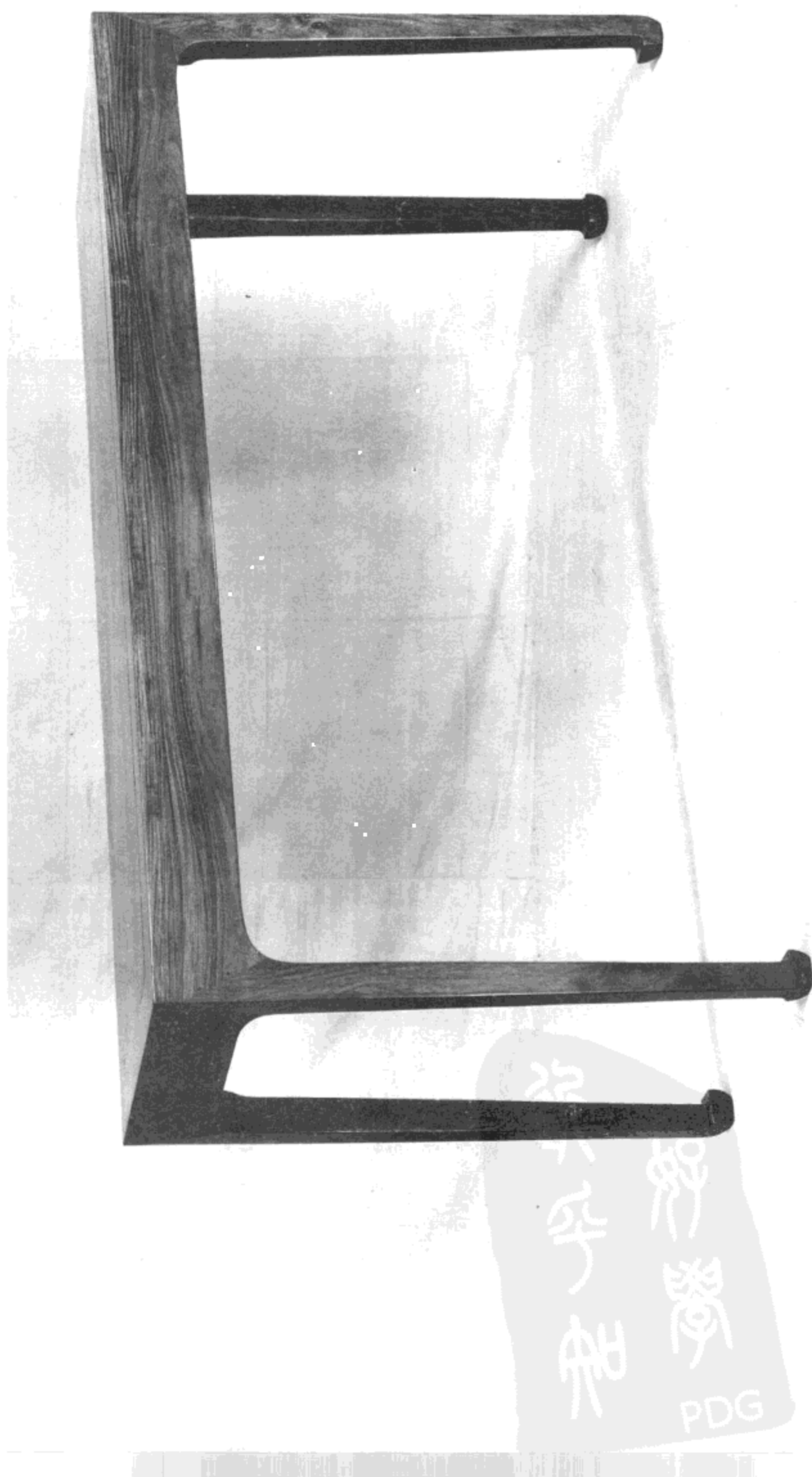


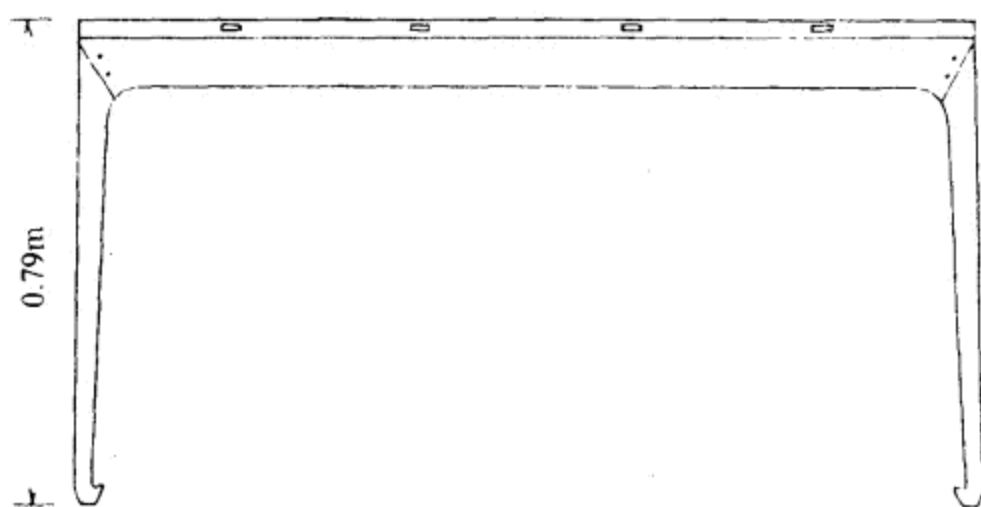
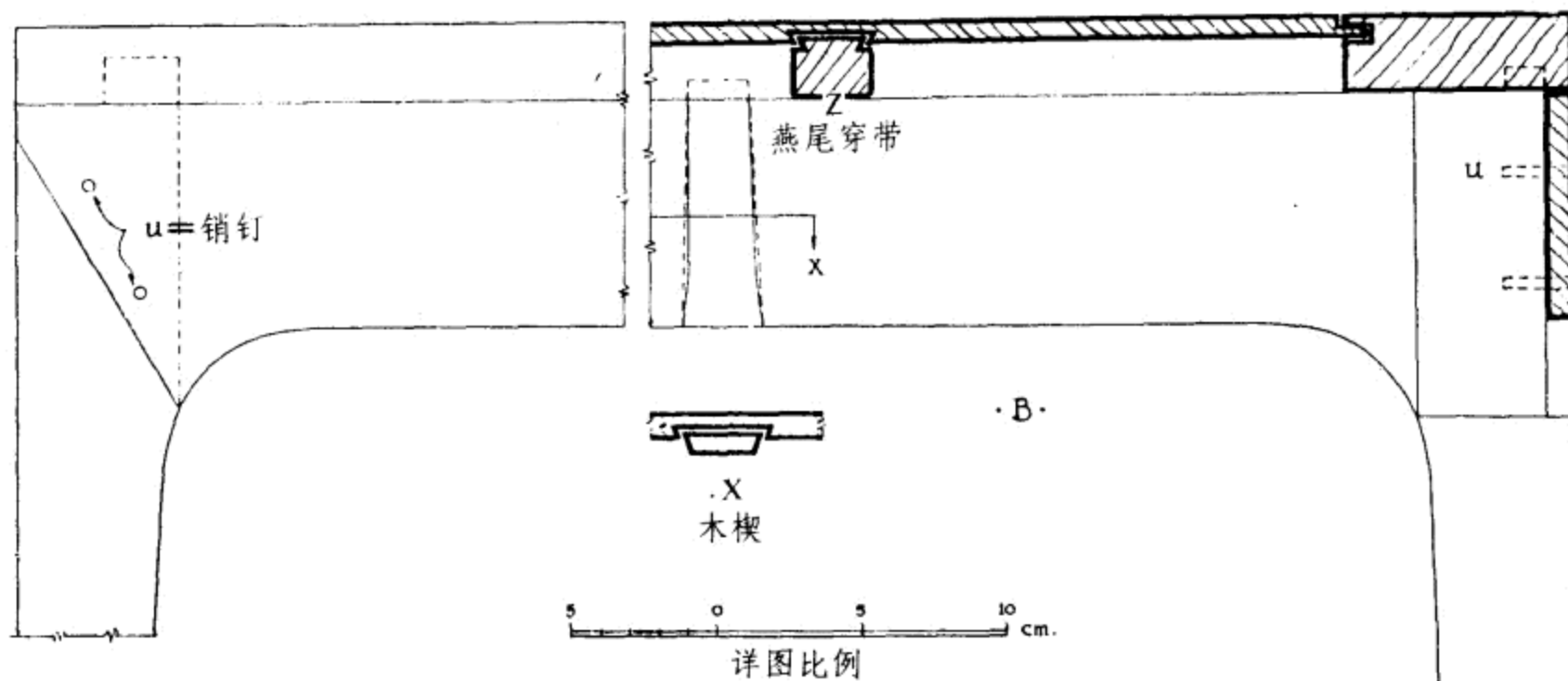




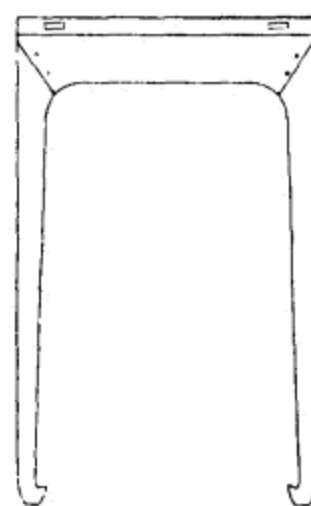




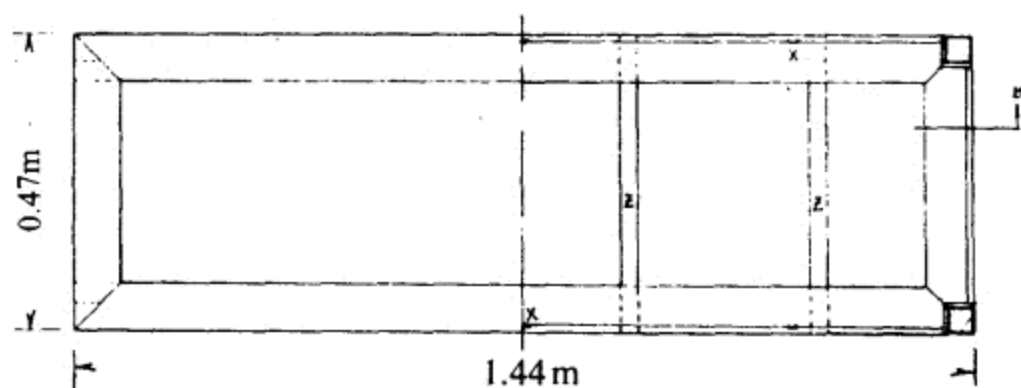




侧立面



端立面



桌顶平面

仰视平面



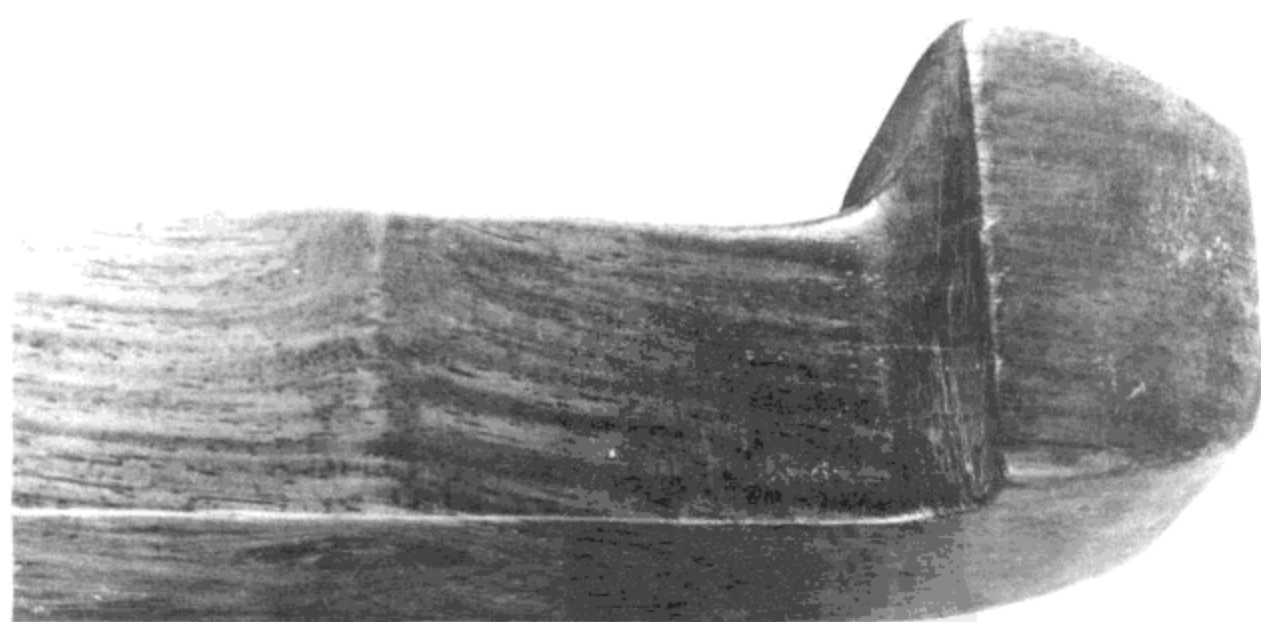
琴桌

G. 艾克指导 杨耀绘制

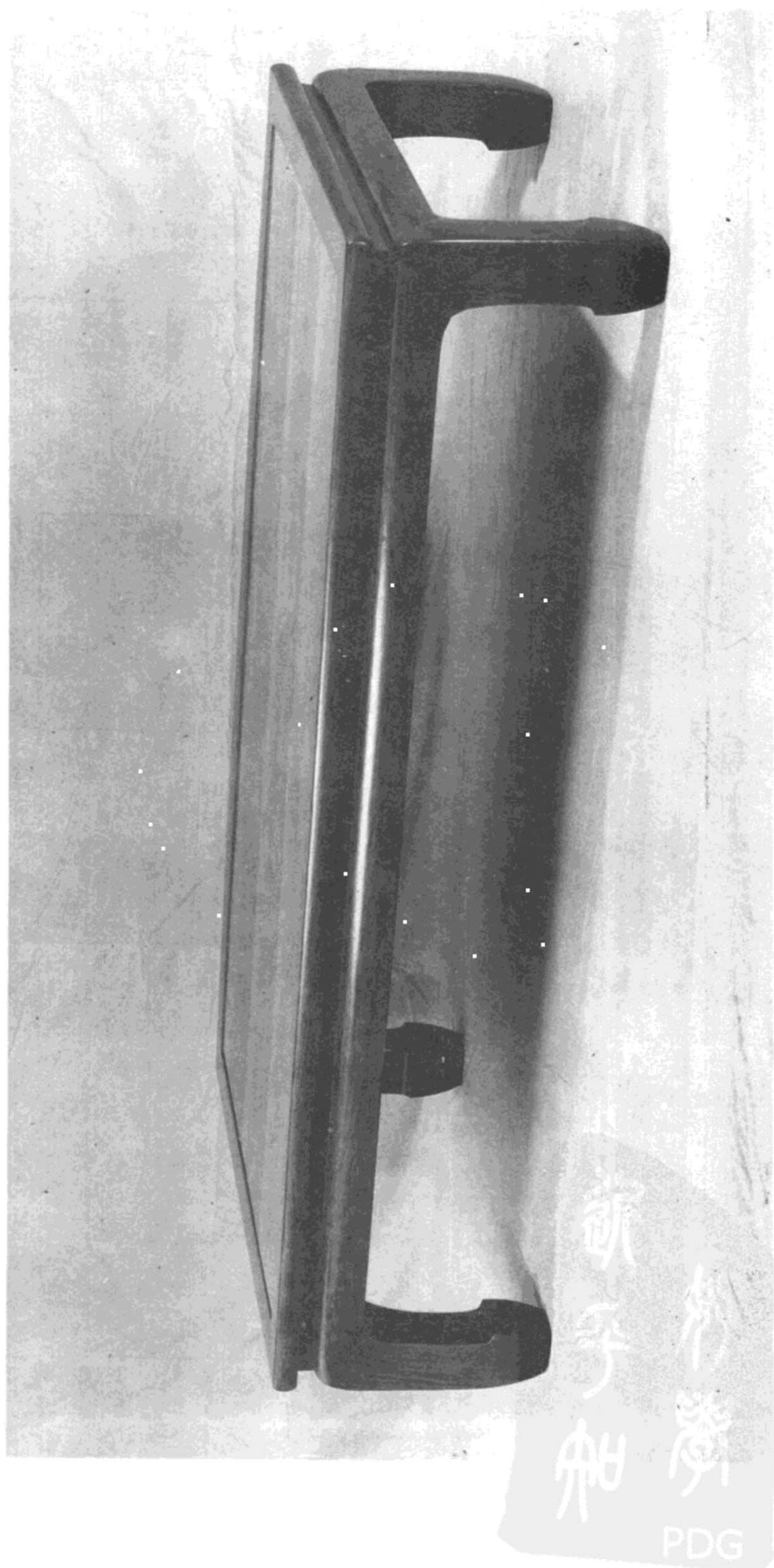
1957

作者收藏

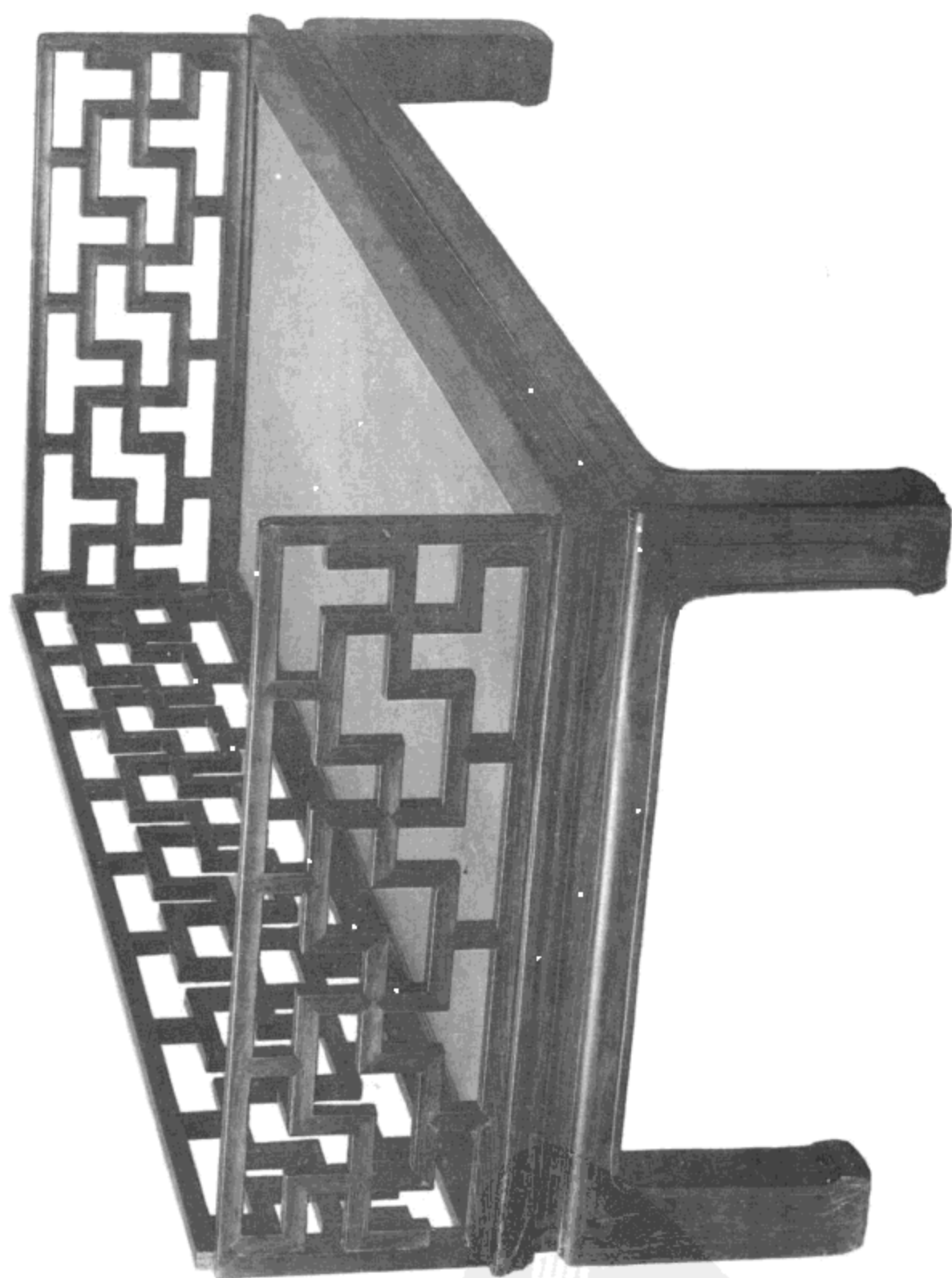




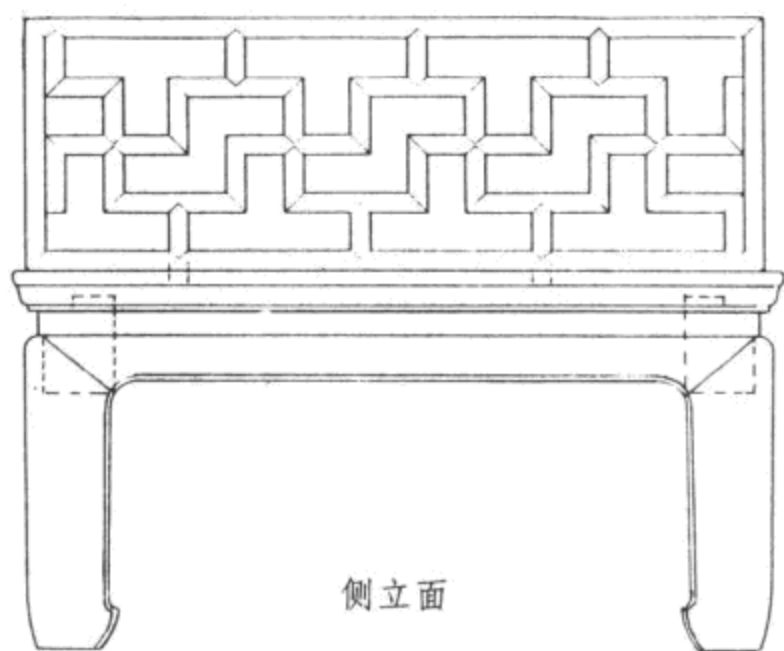




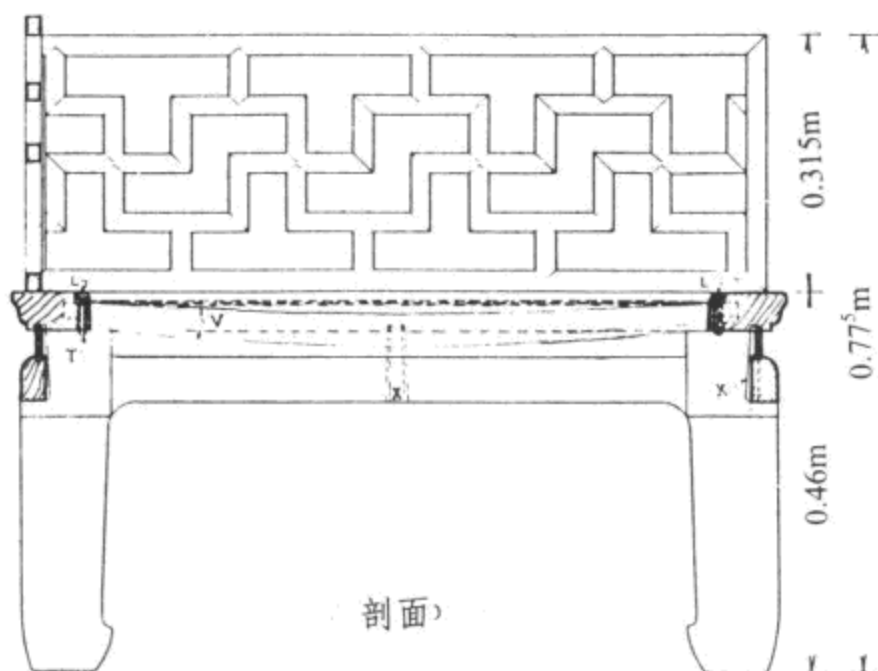




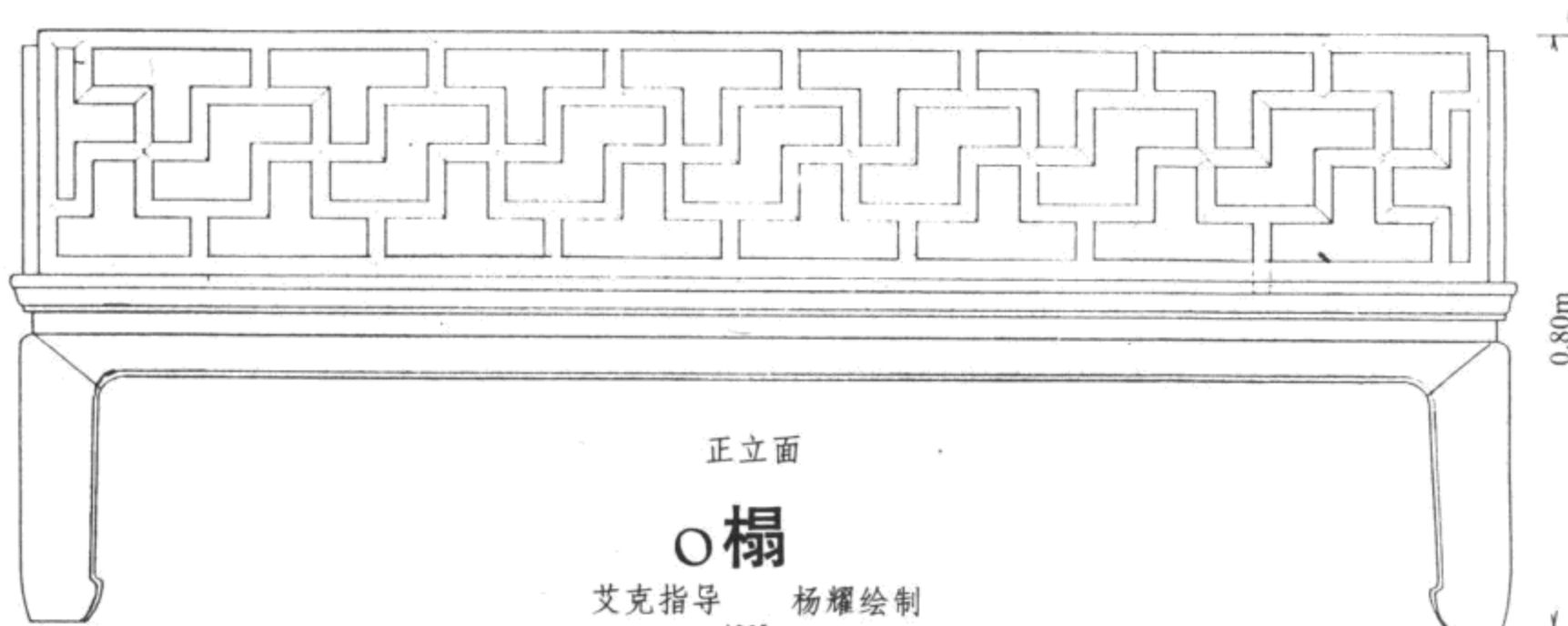
17



侧立面



剖面

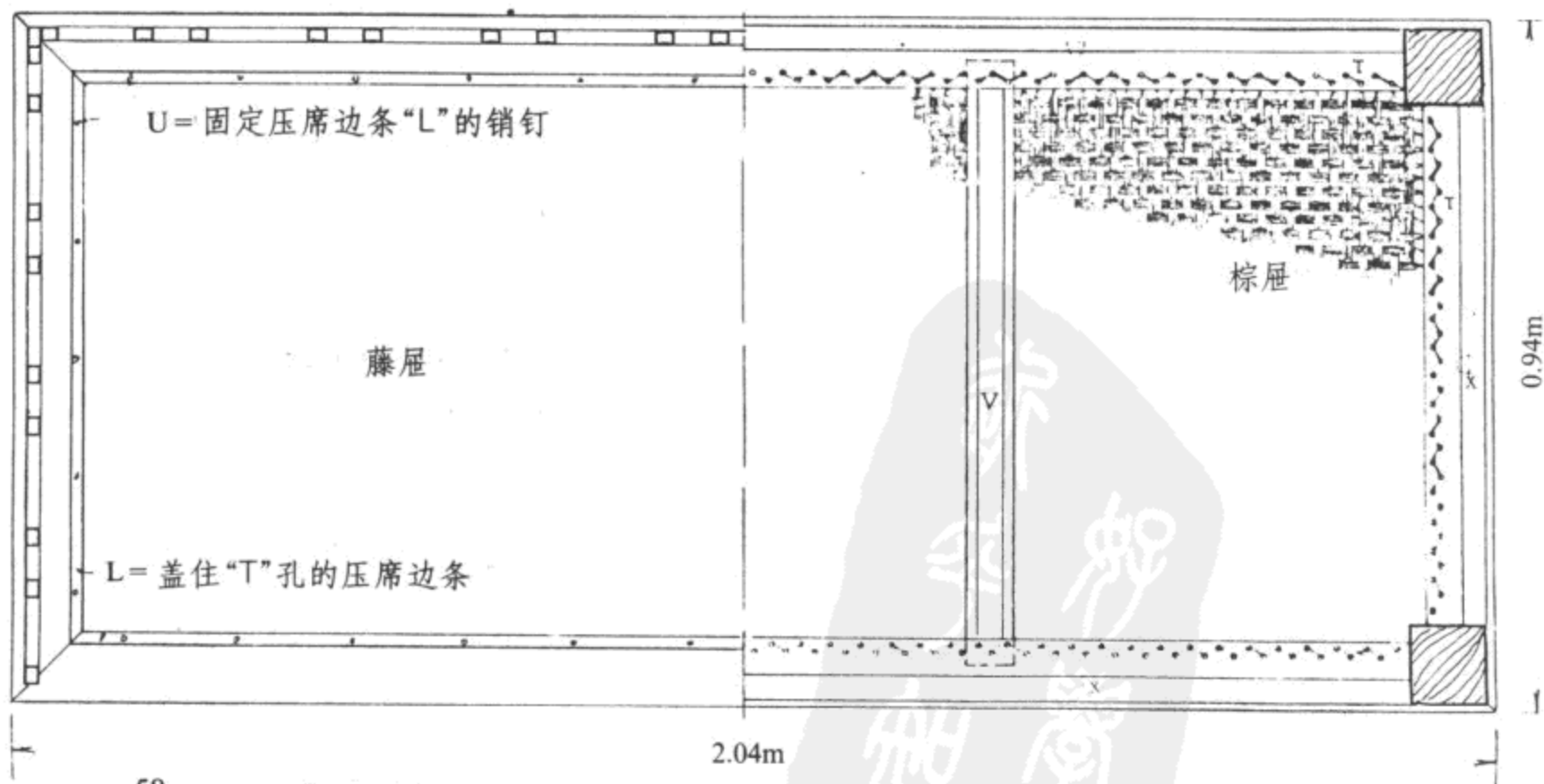


正立面

榻

艾克指导 杨耀绘制

作者收藏

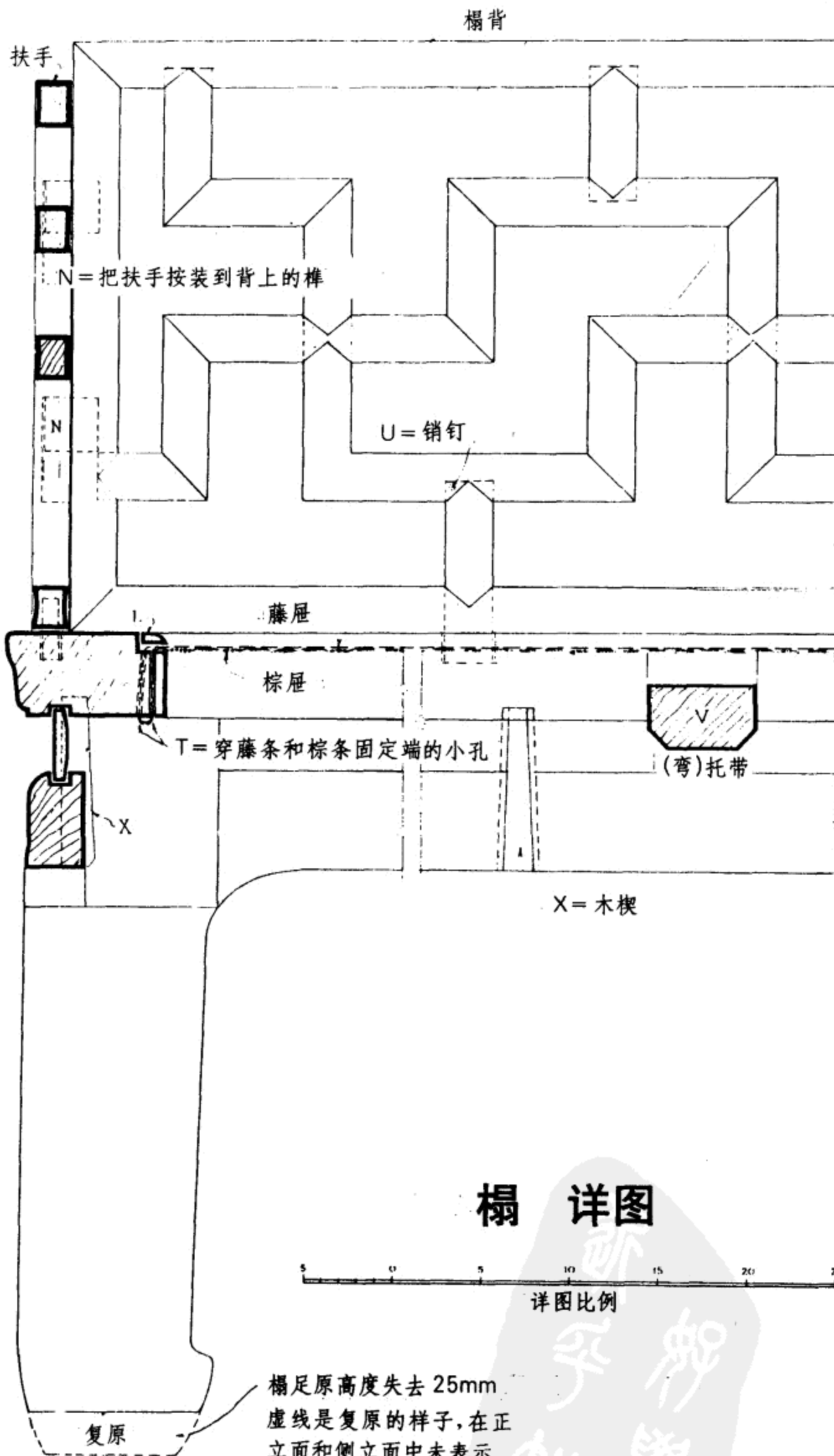


— 58 —

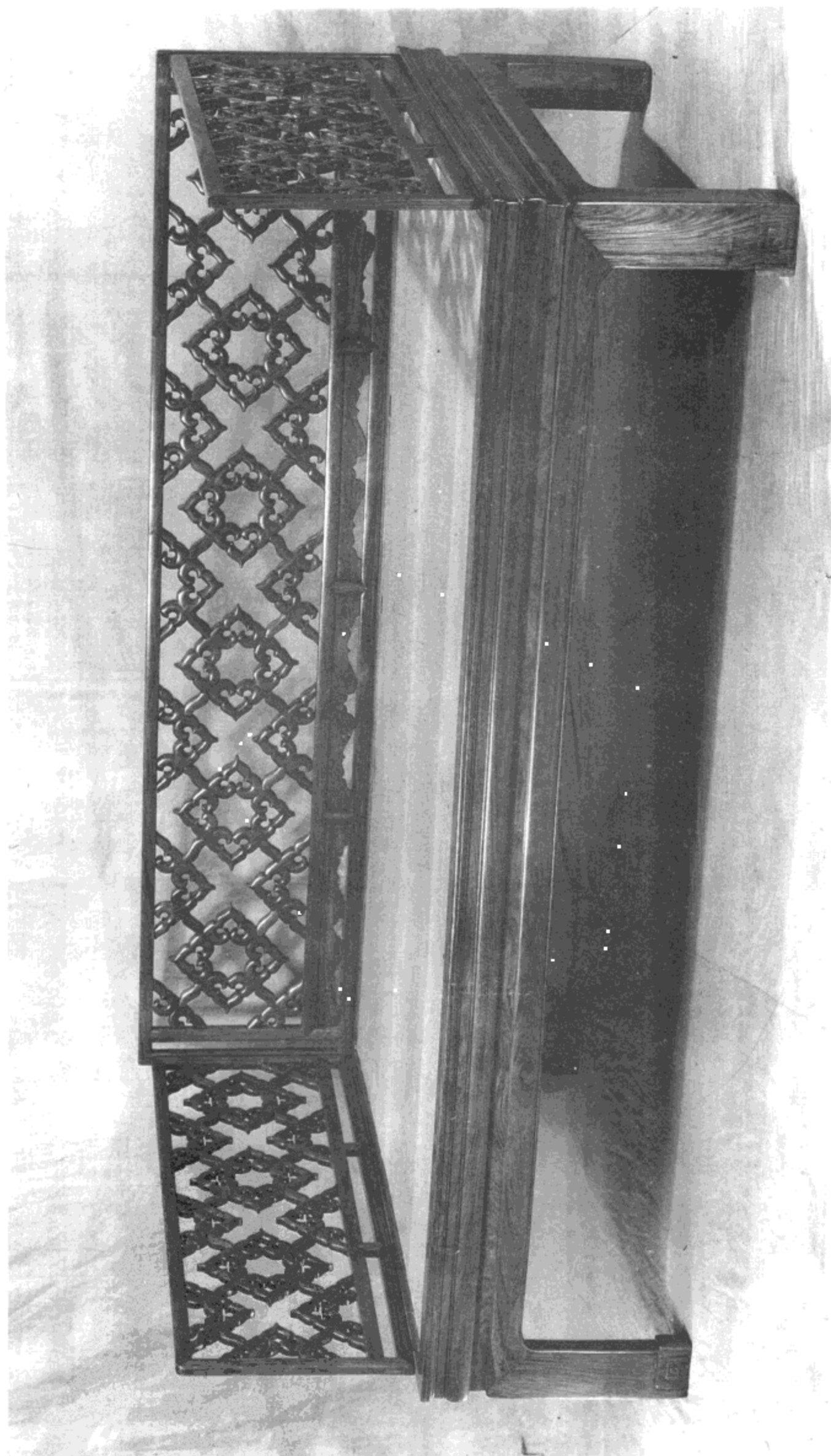
榻面平面

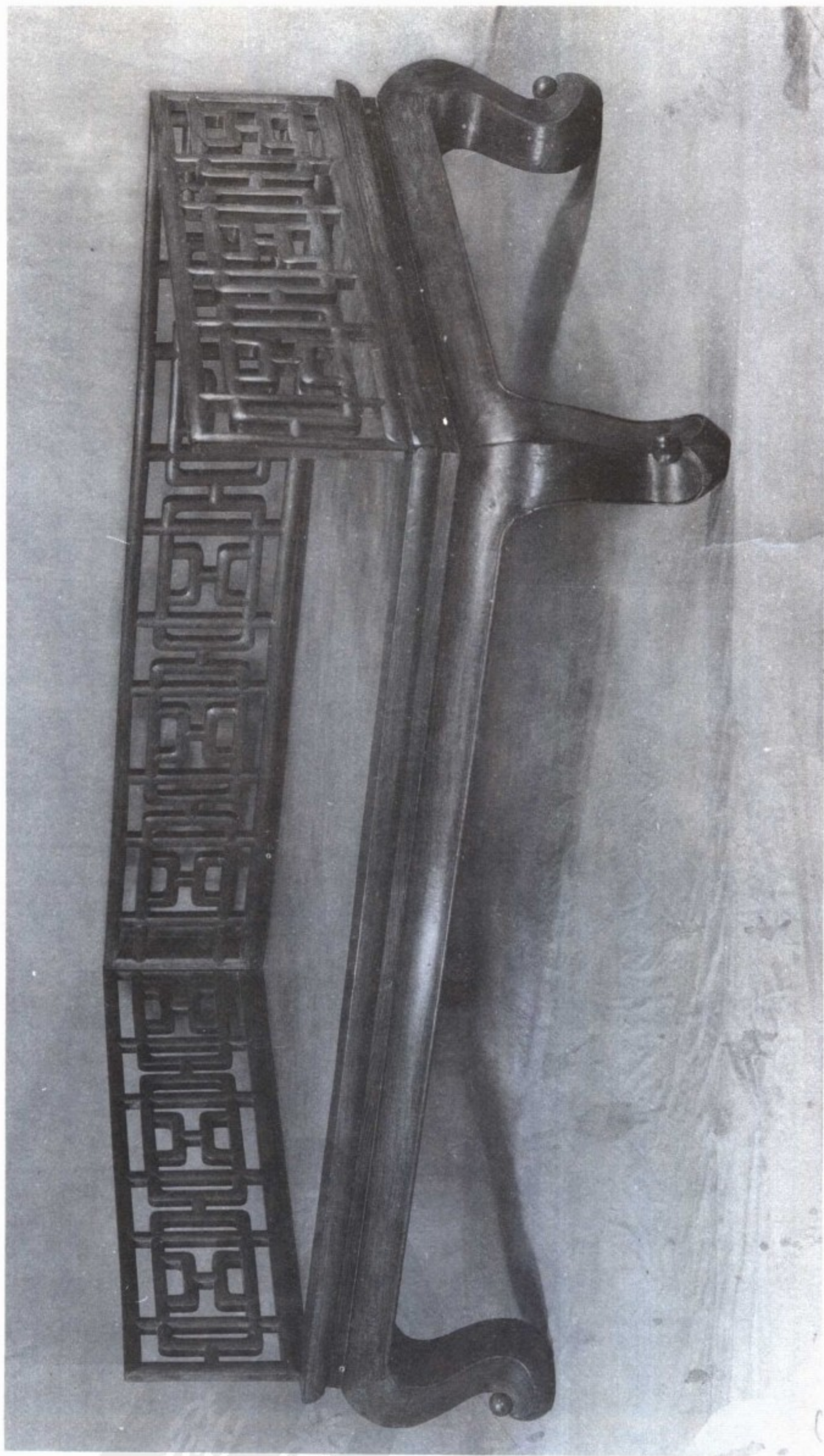
仰视平面

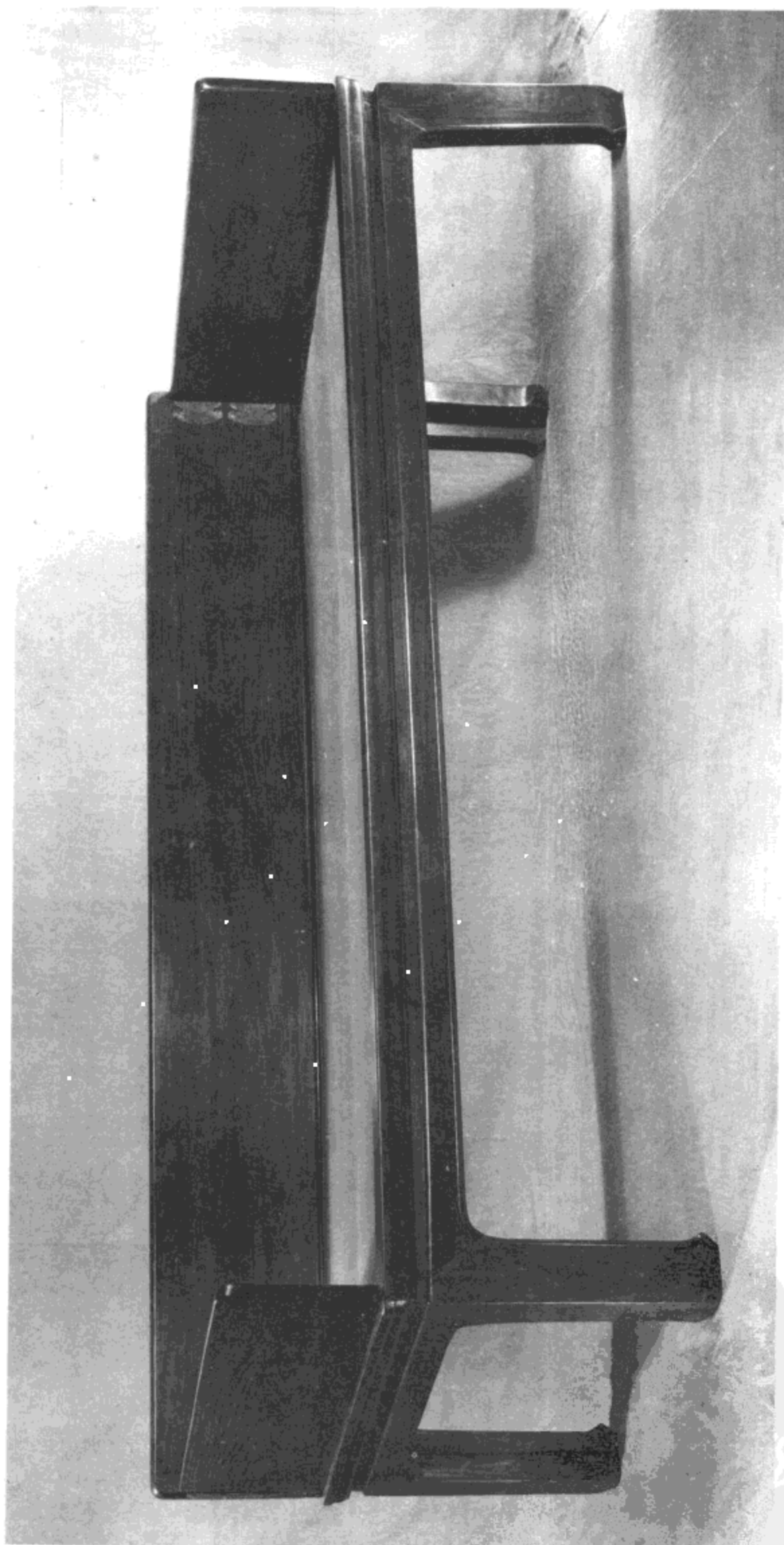






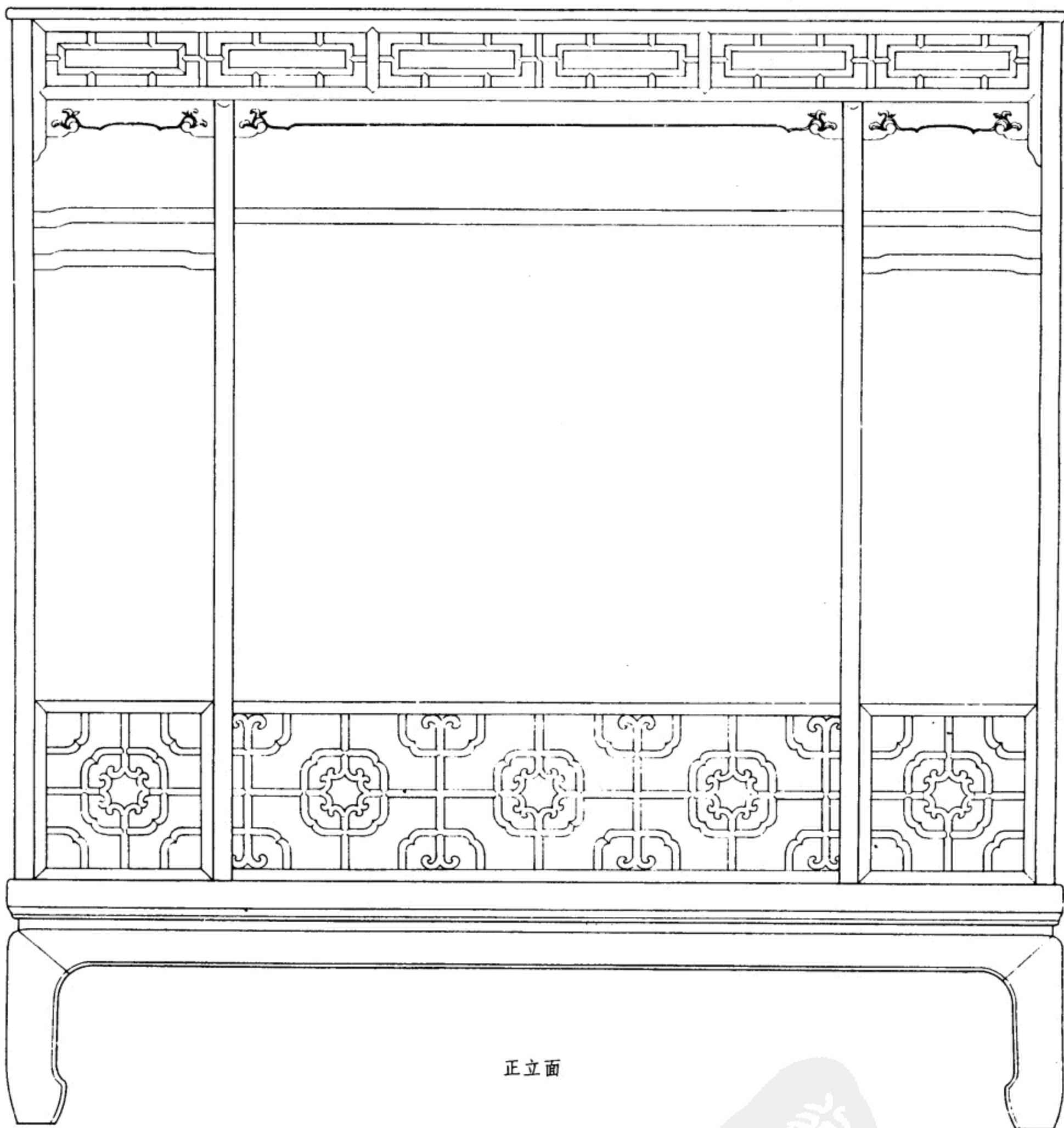












正立面

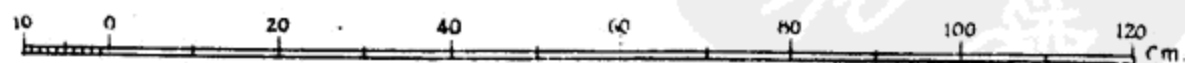
BE架子床AD

艾克指导 杨耀绘制

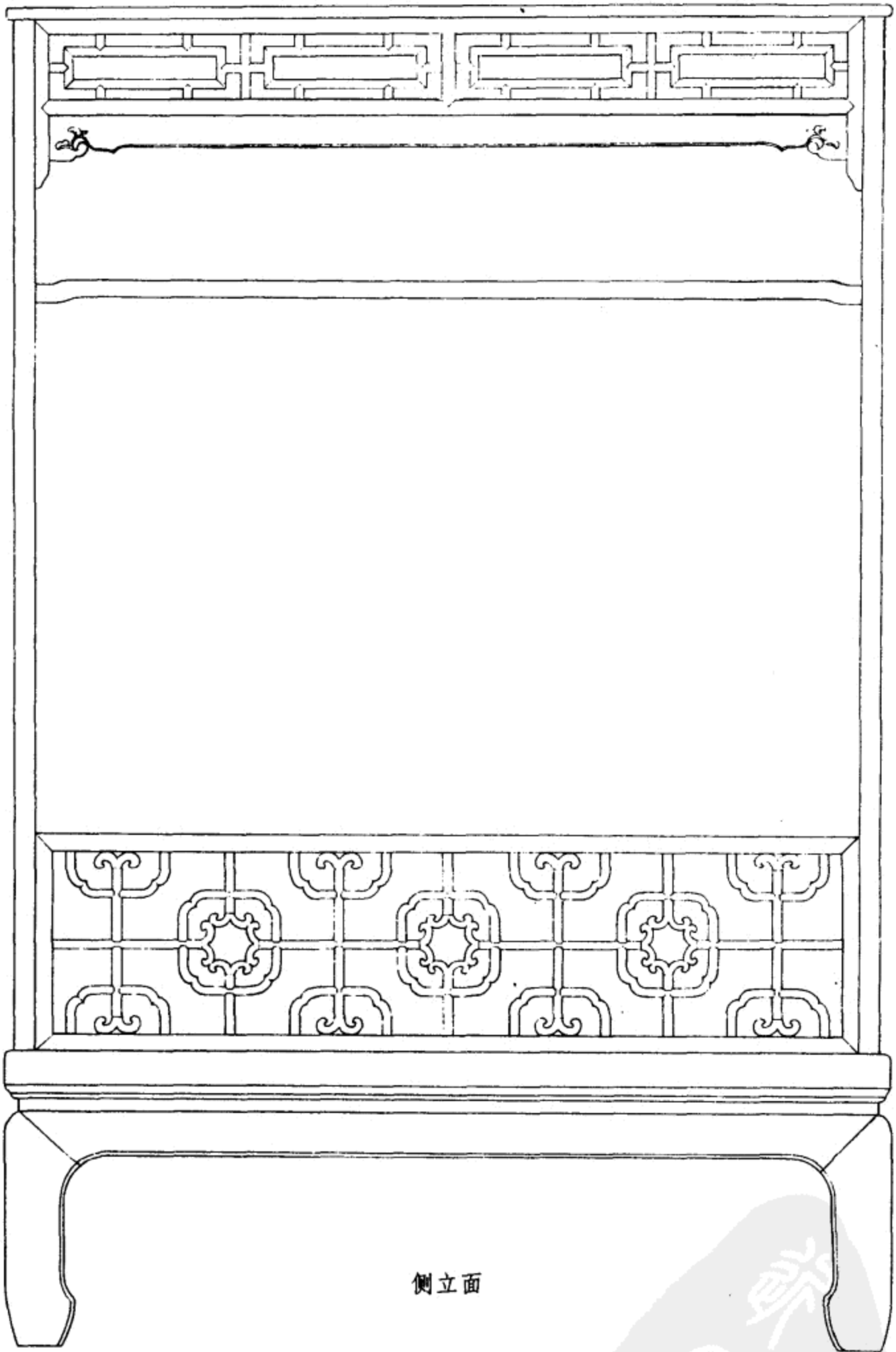
1957

作者收藏

— 66 —



2.42m



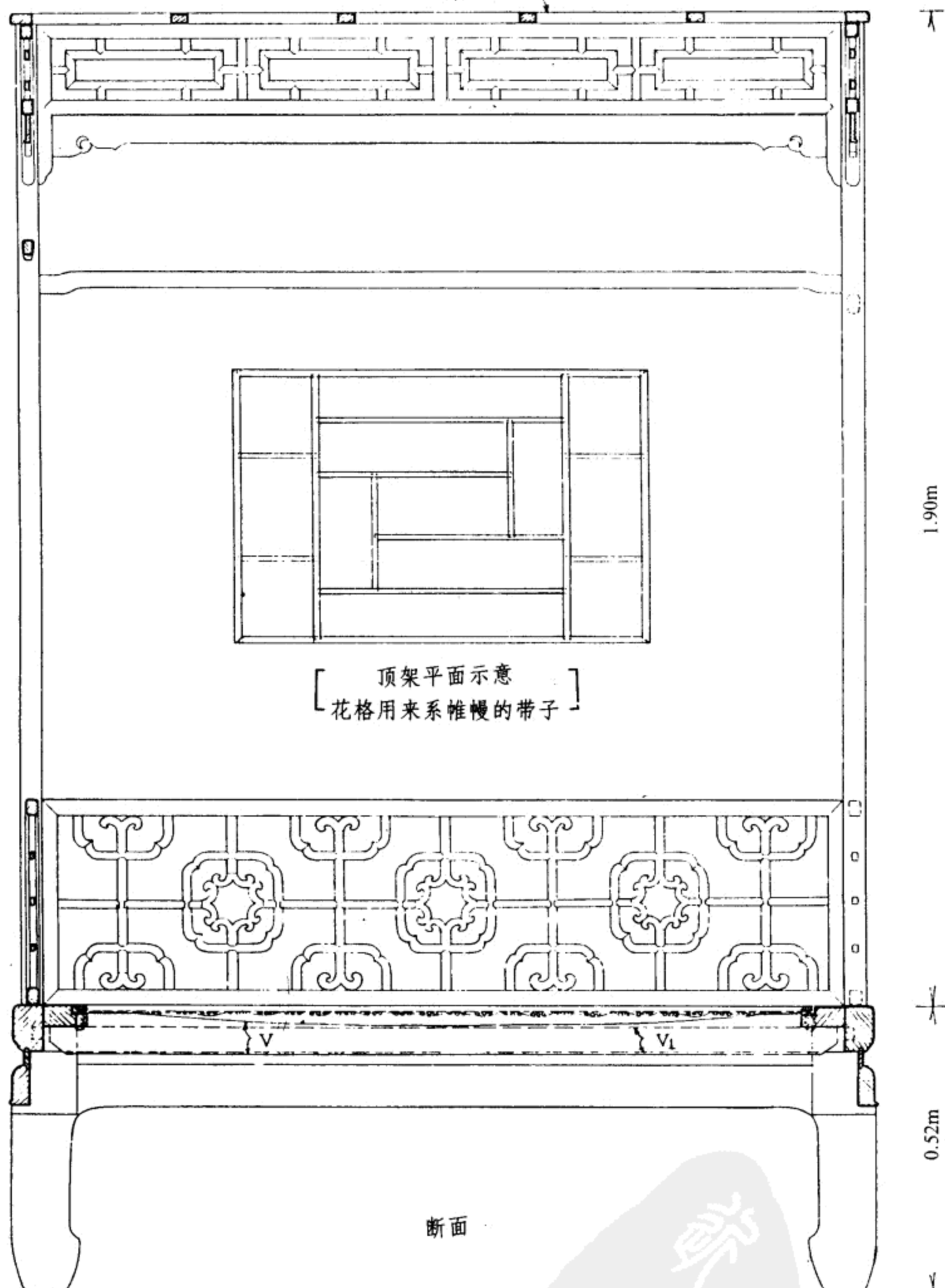
側立面

架子床

(续)

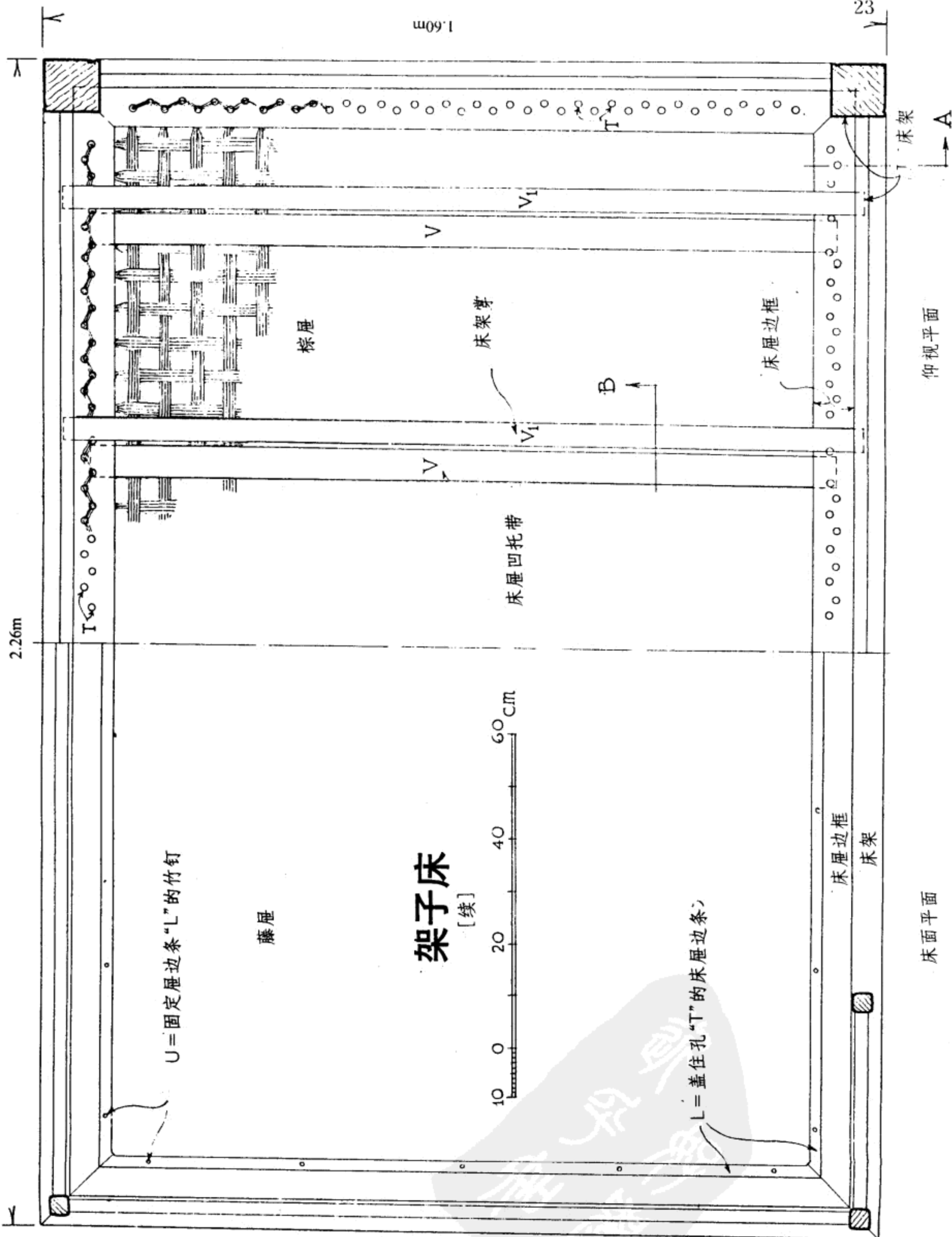


顶架

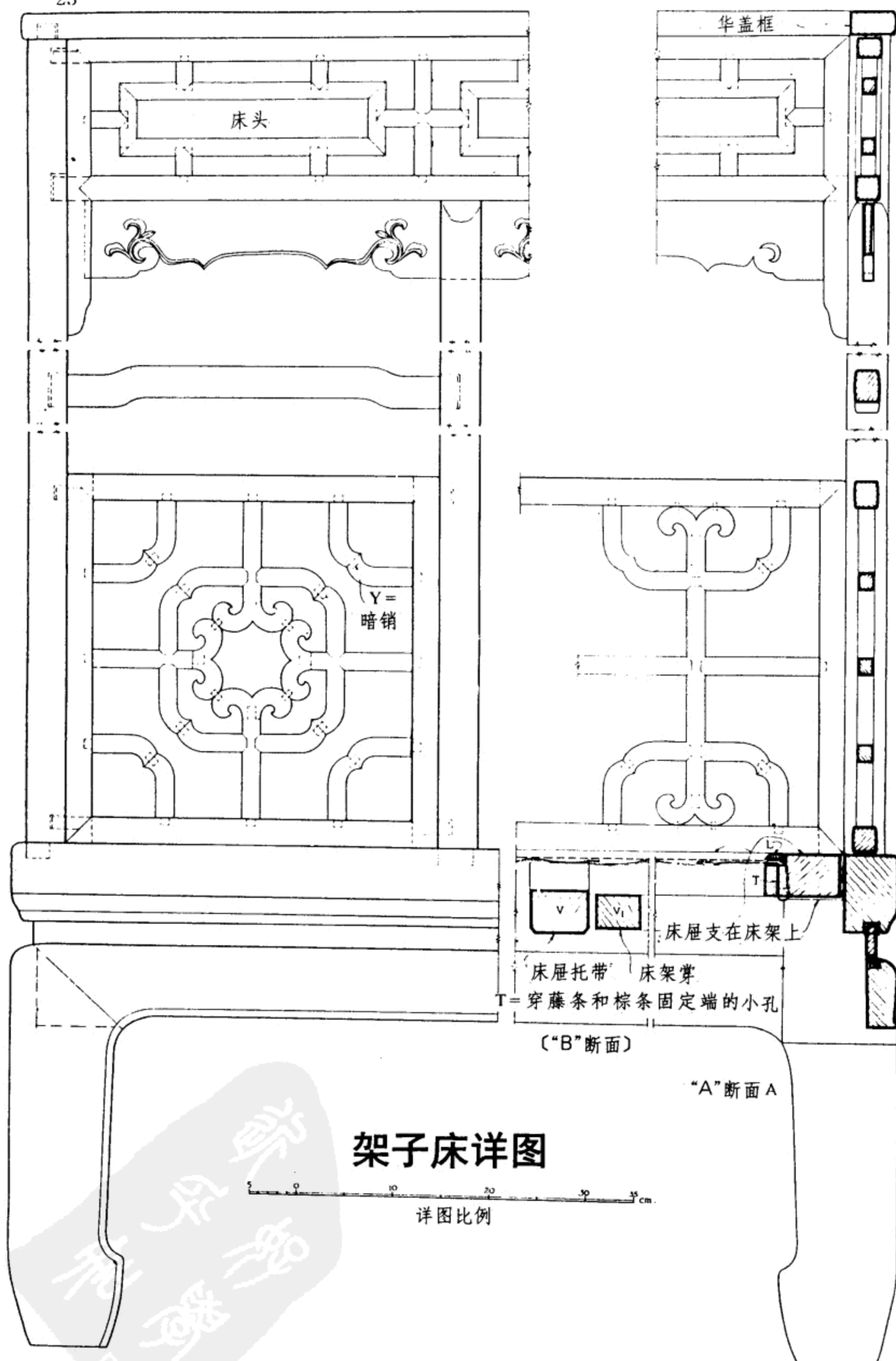


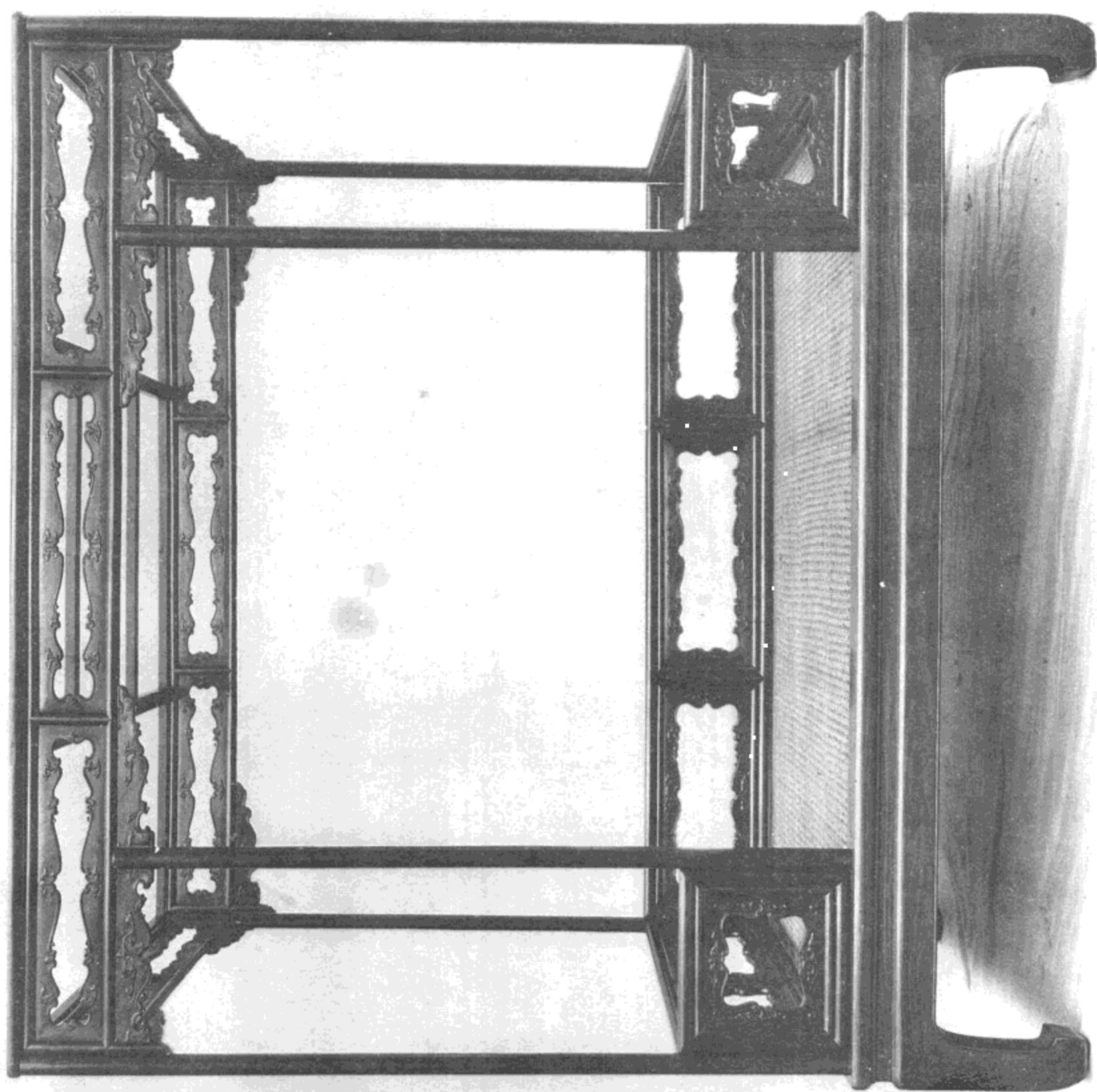
架子床

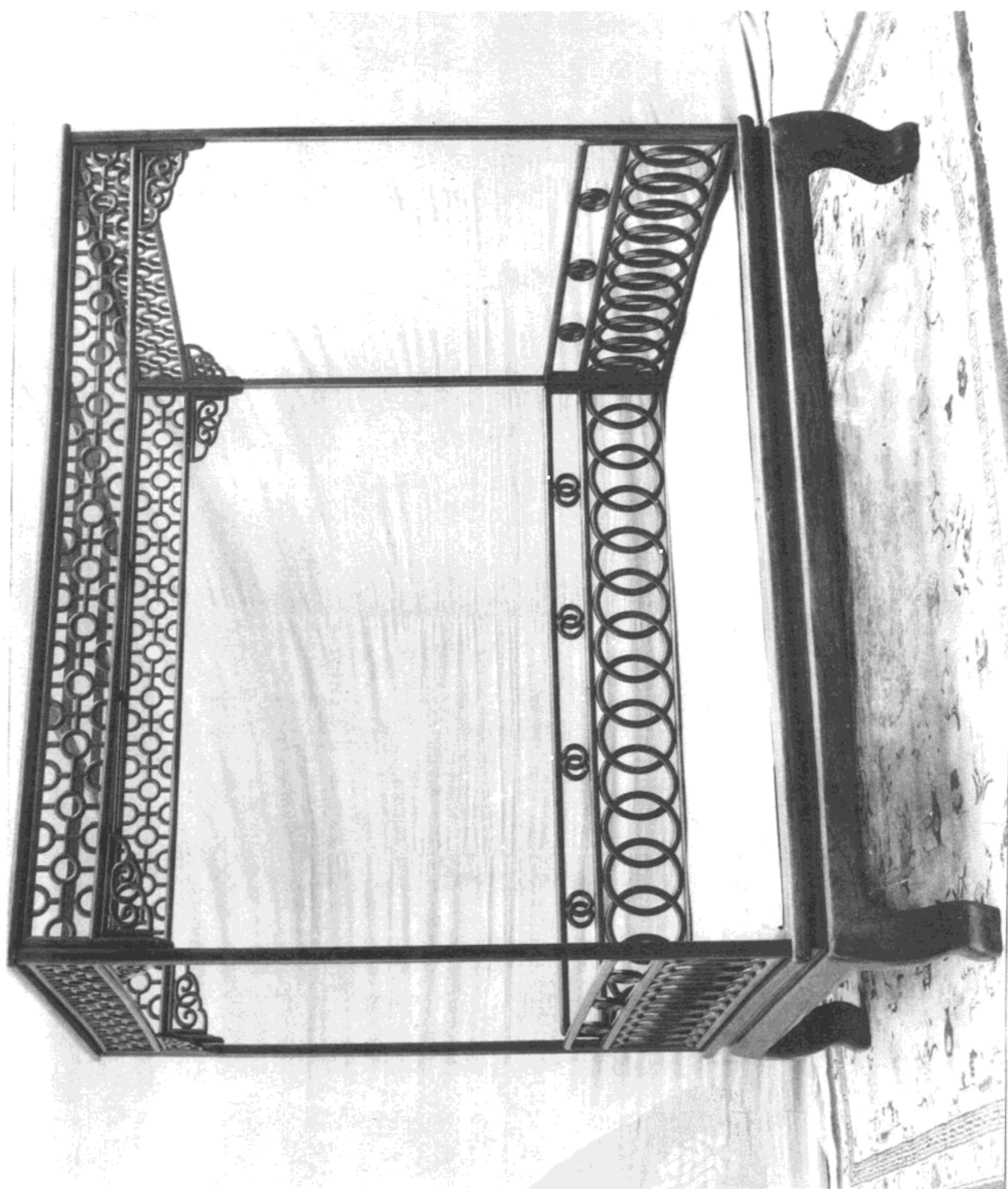
[续]



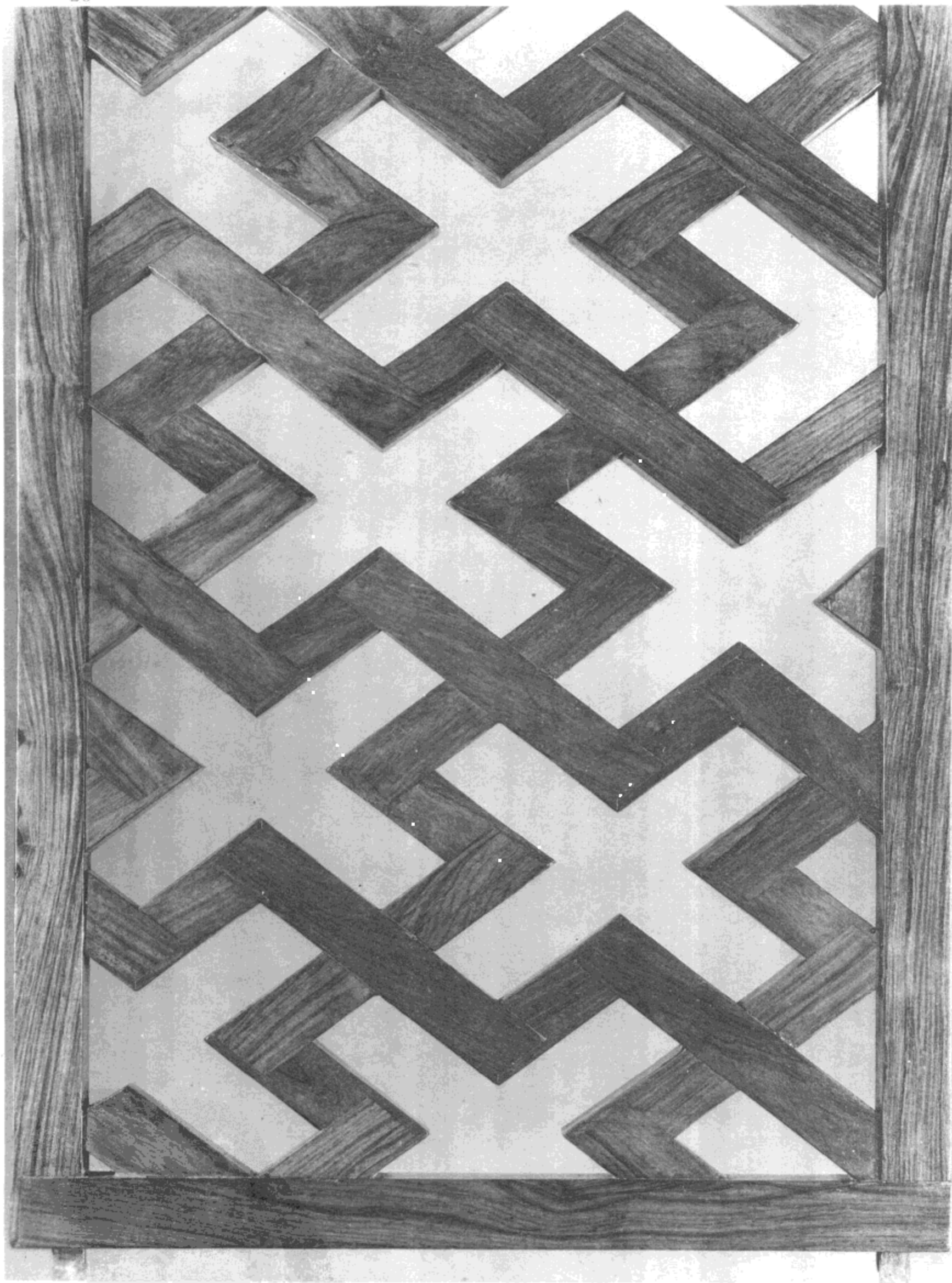
架子床 [续]









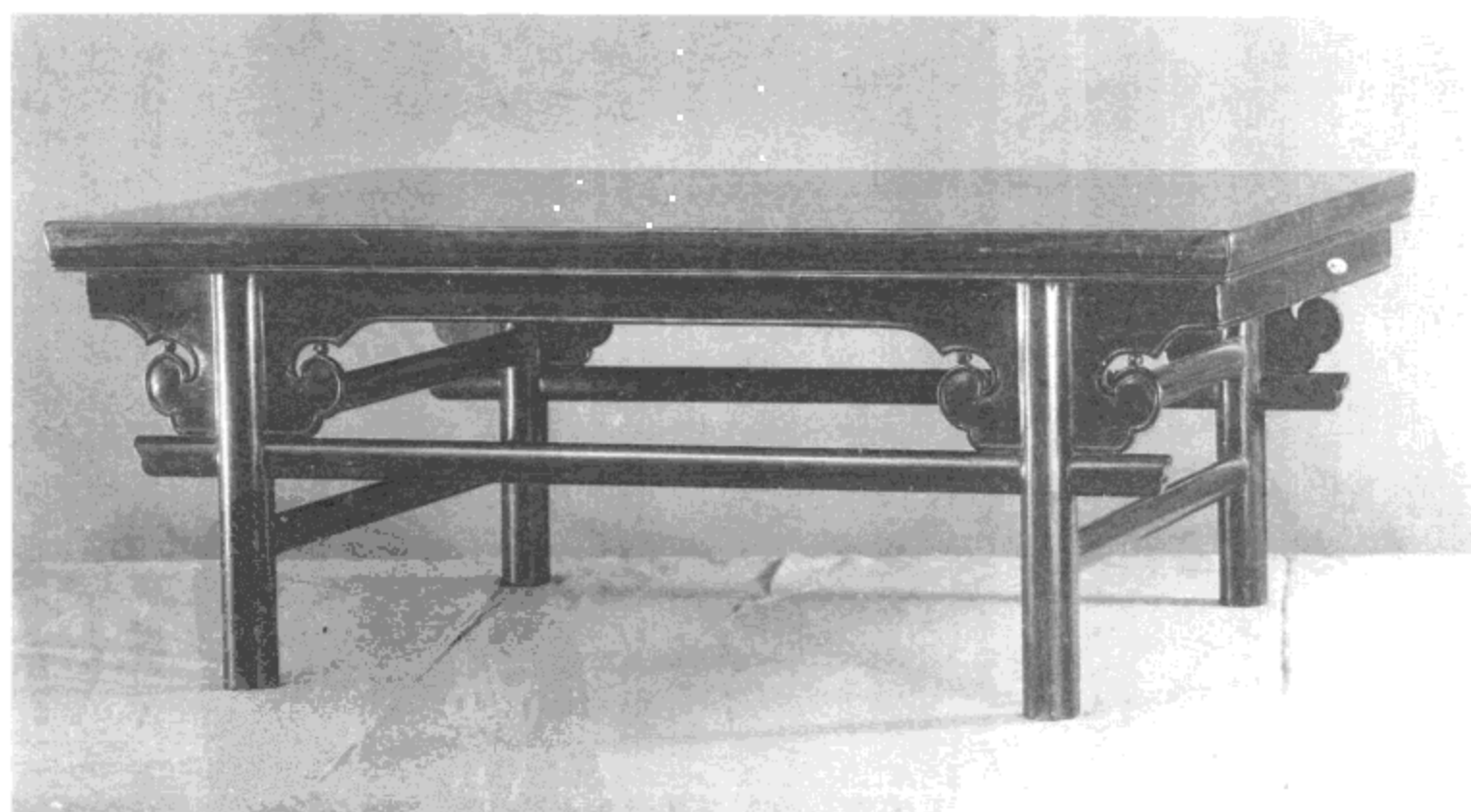
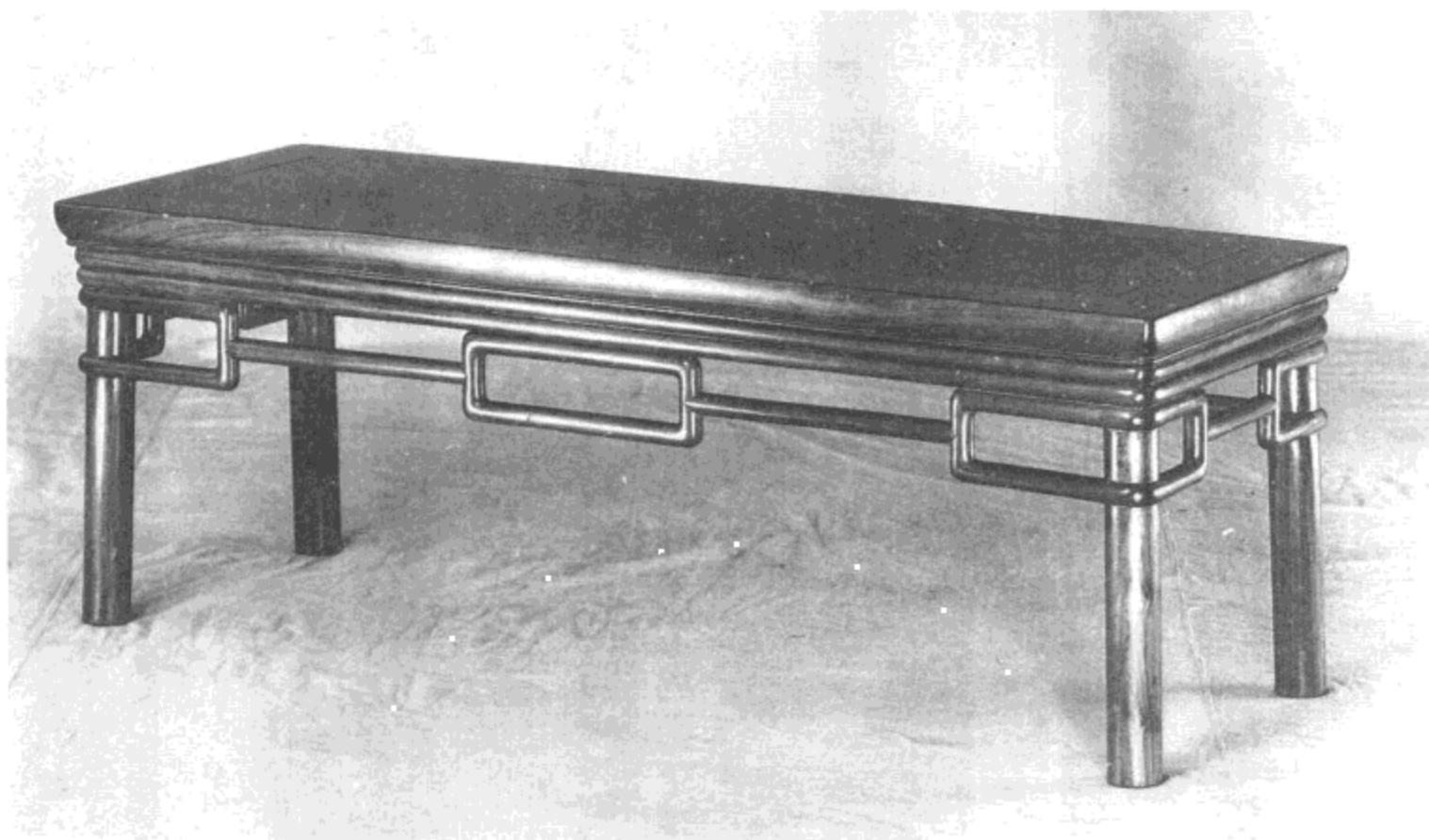




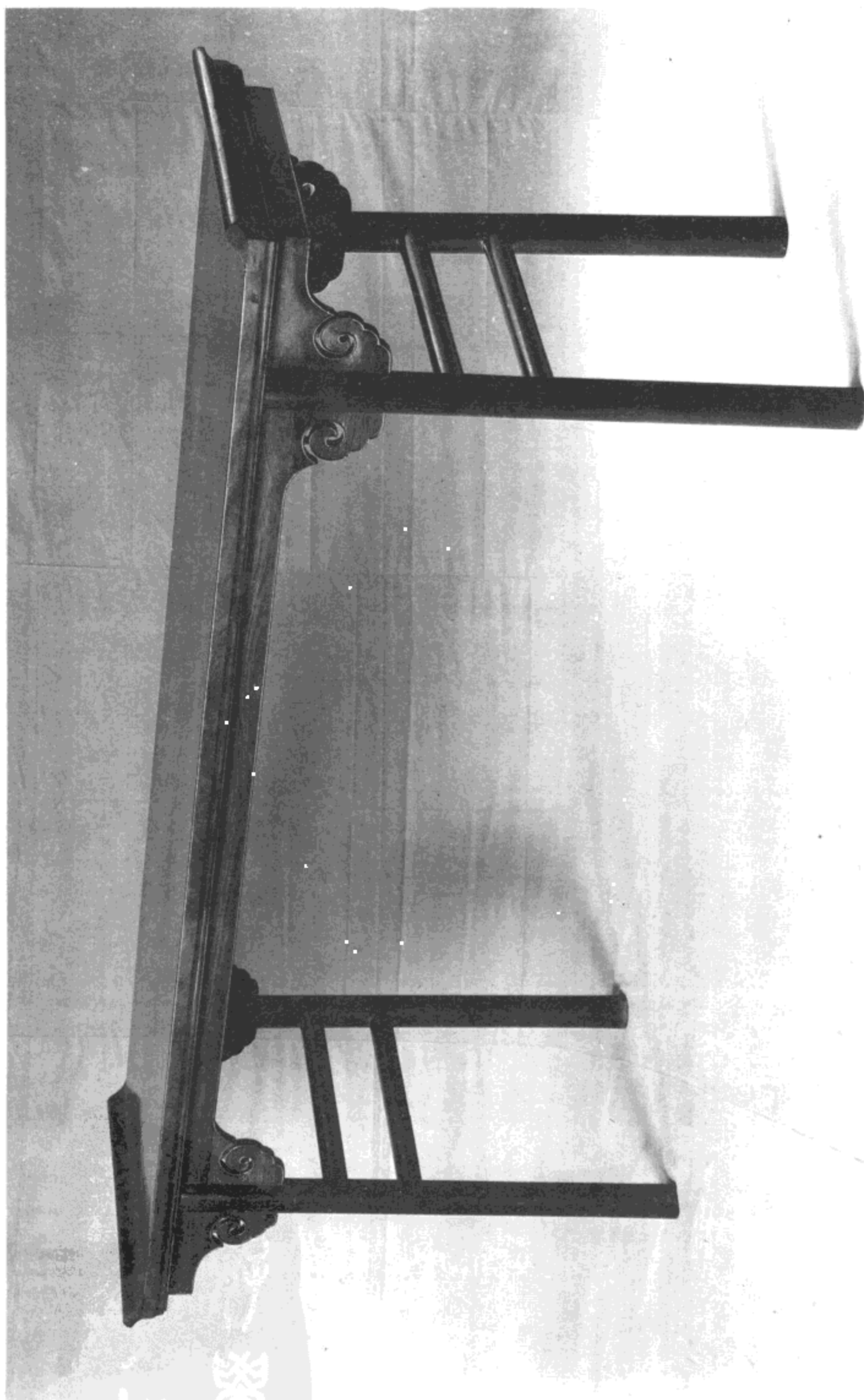


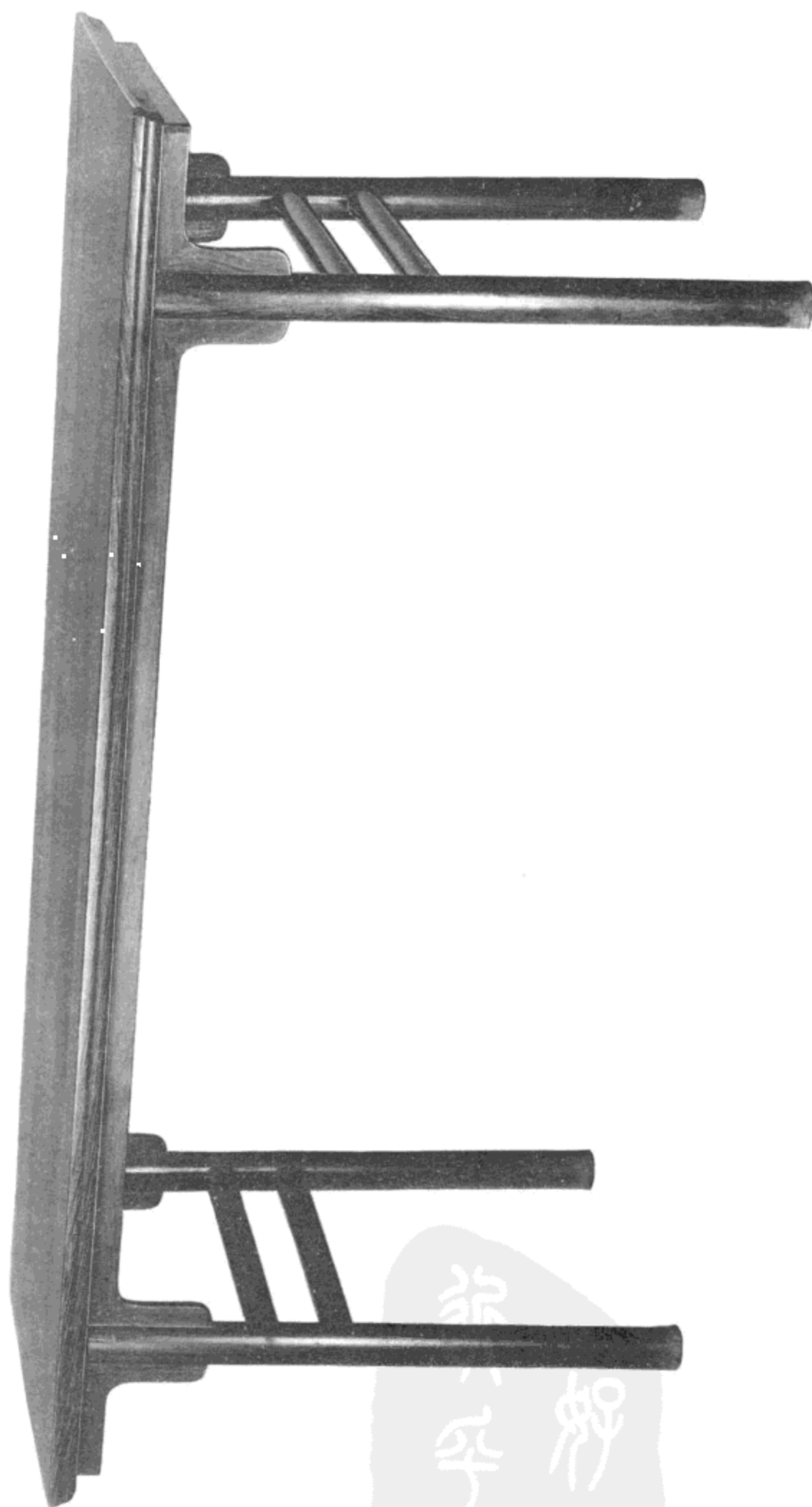


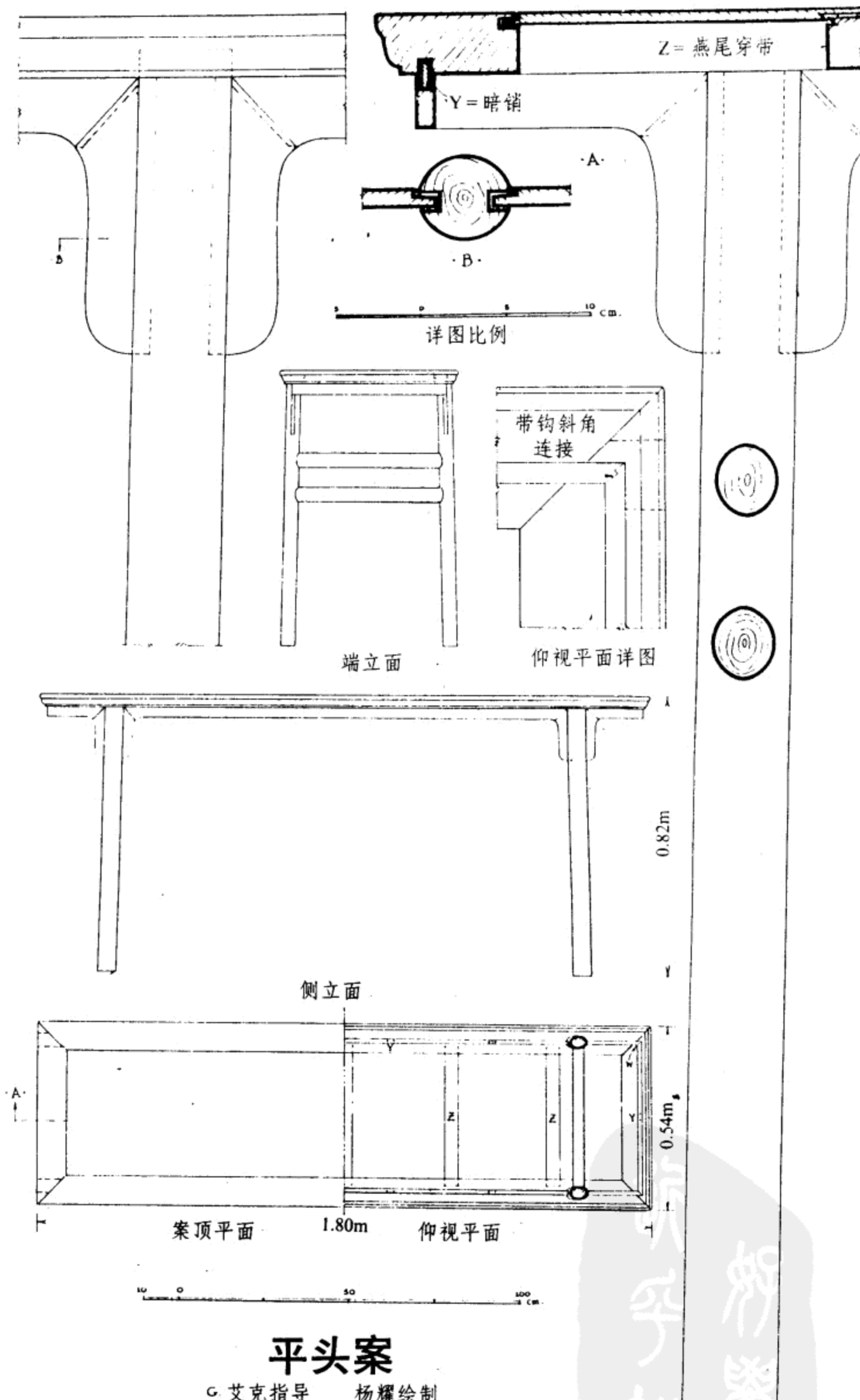












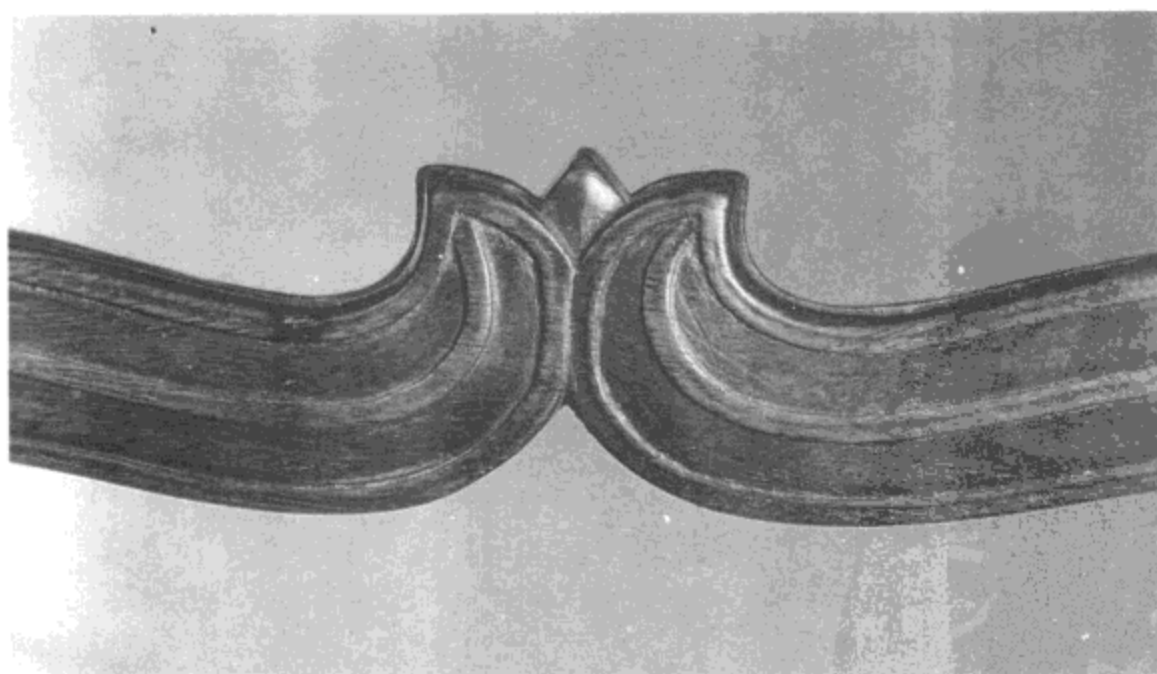
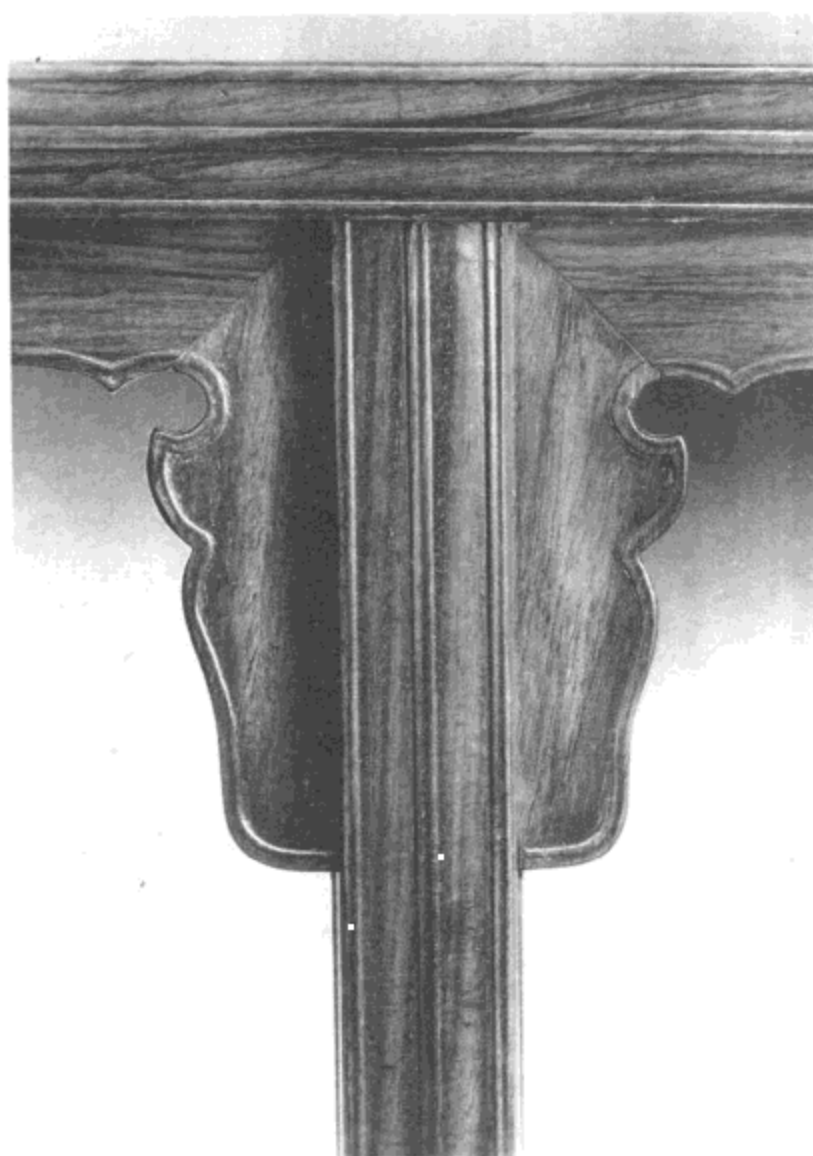
平头案

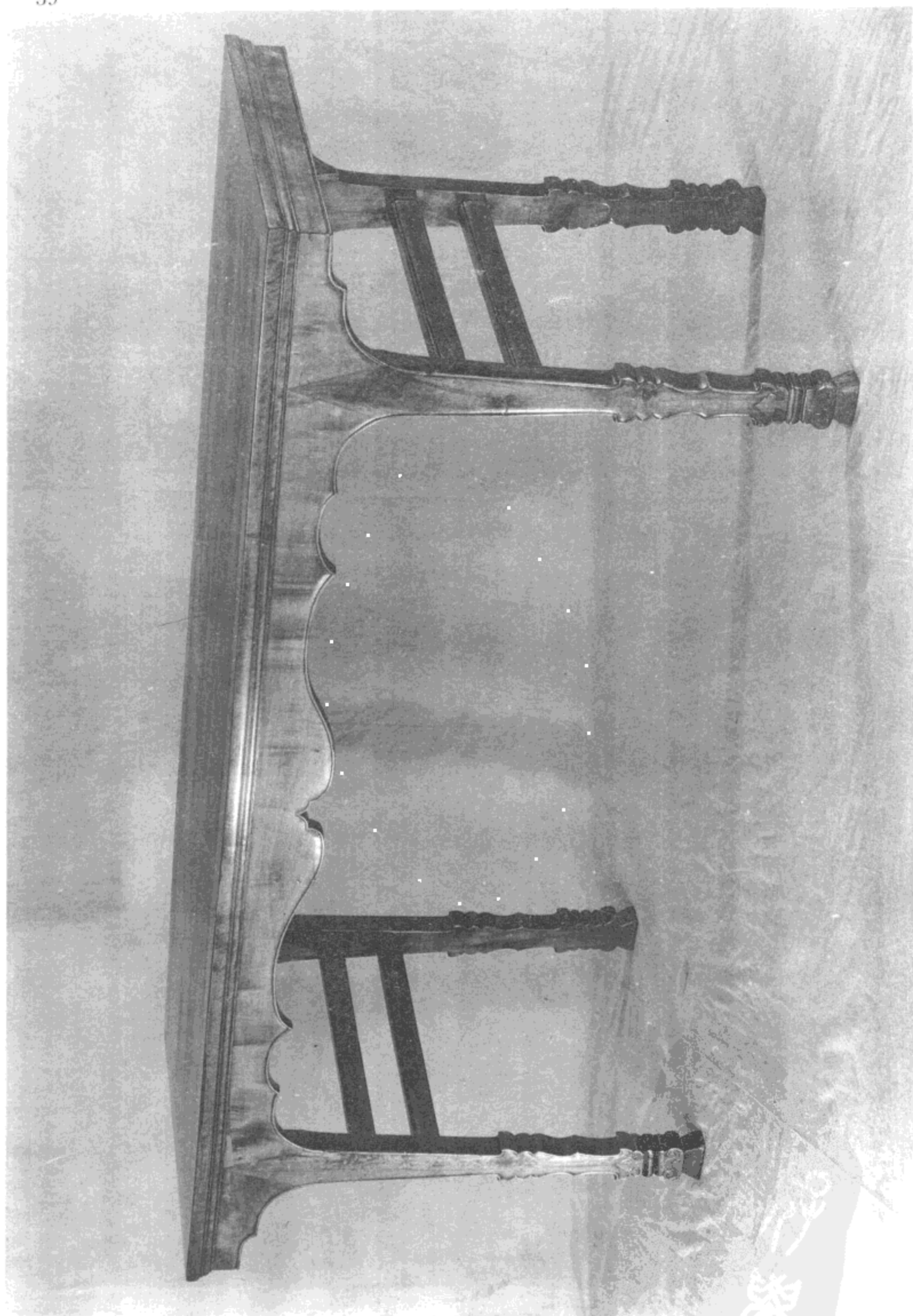
G. 艾克指导 杨耀绘制

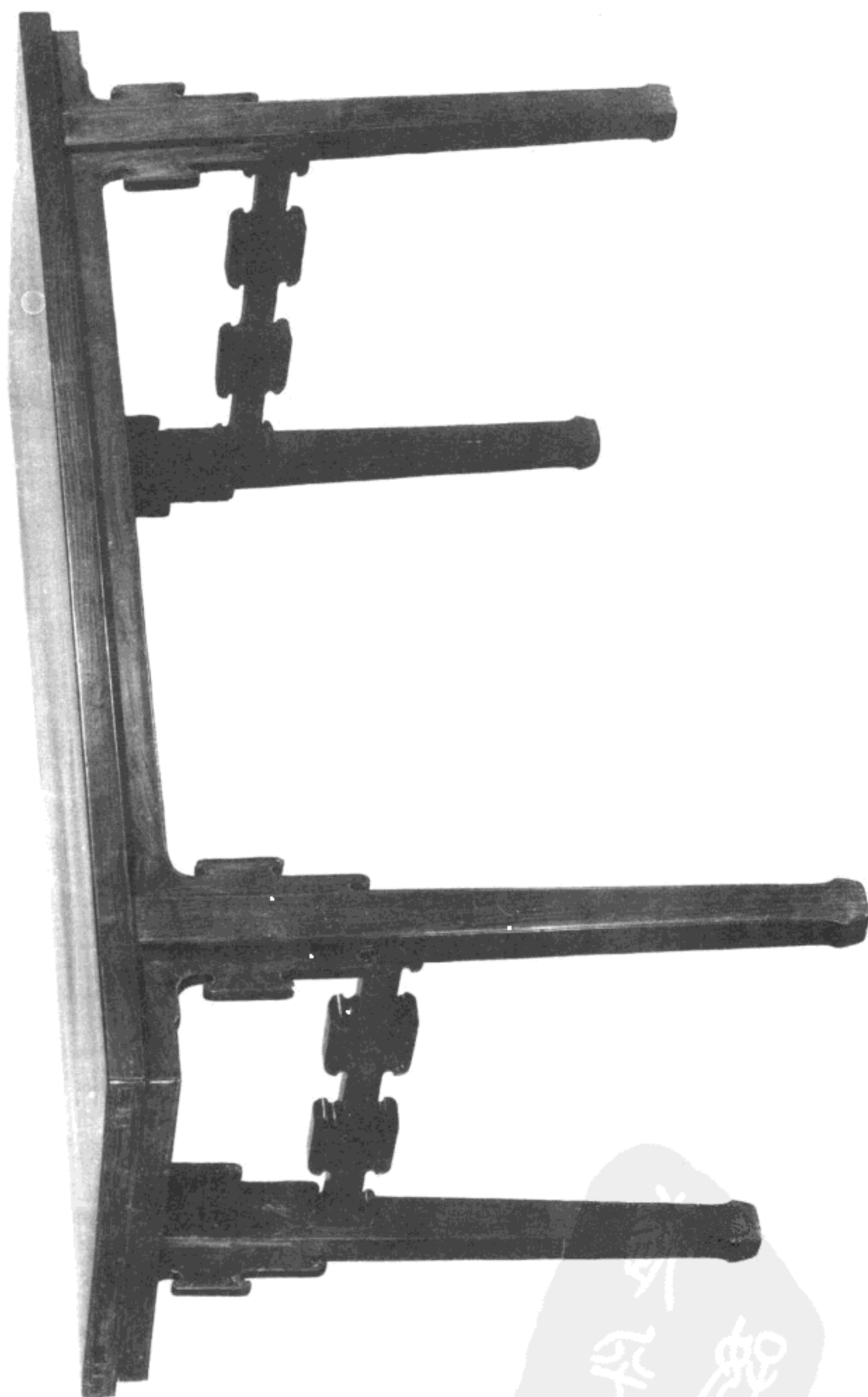
1034

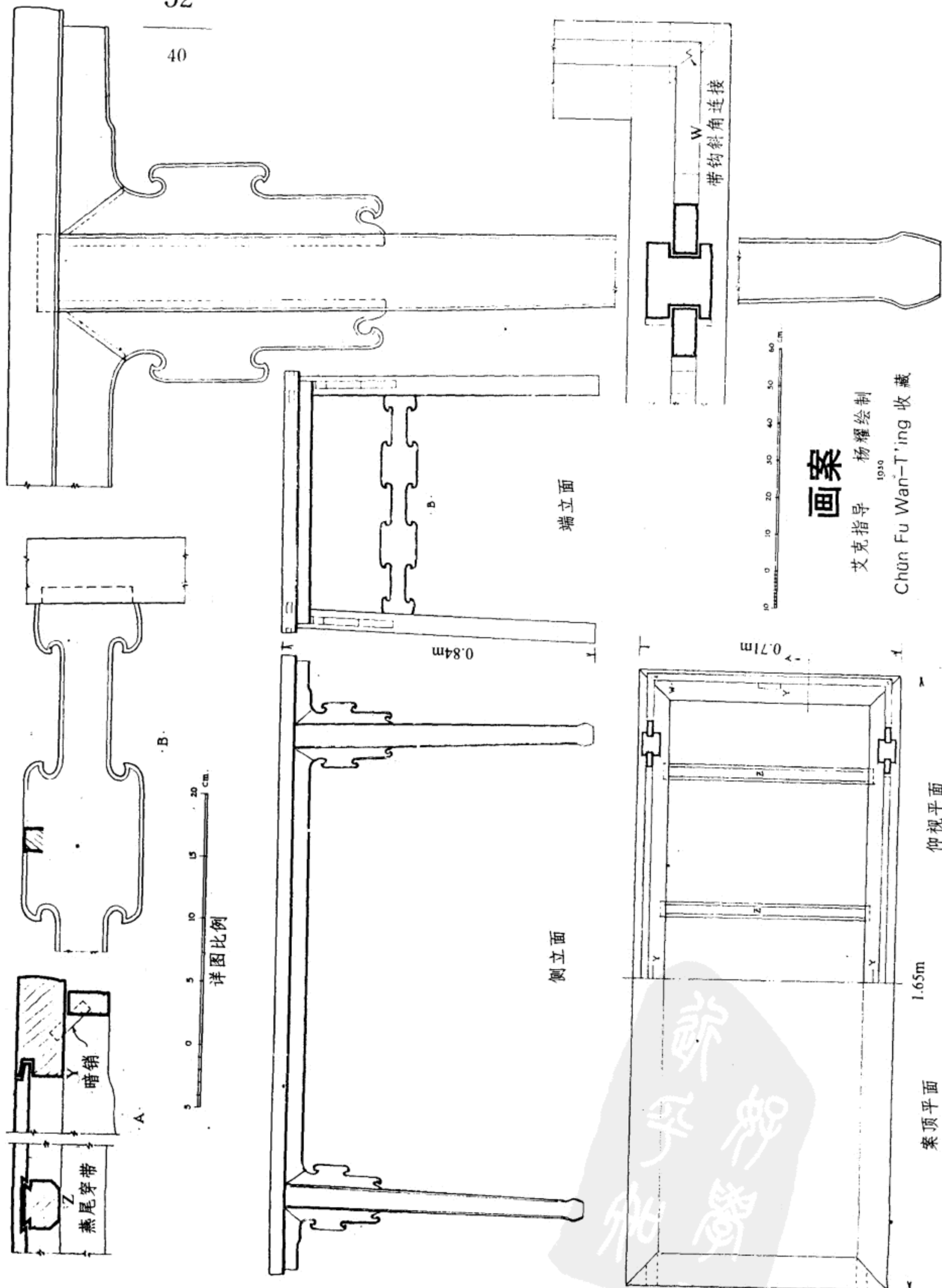
霍普利 (R.J.C. Hoeppli) 医生收藏









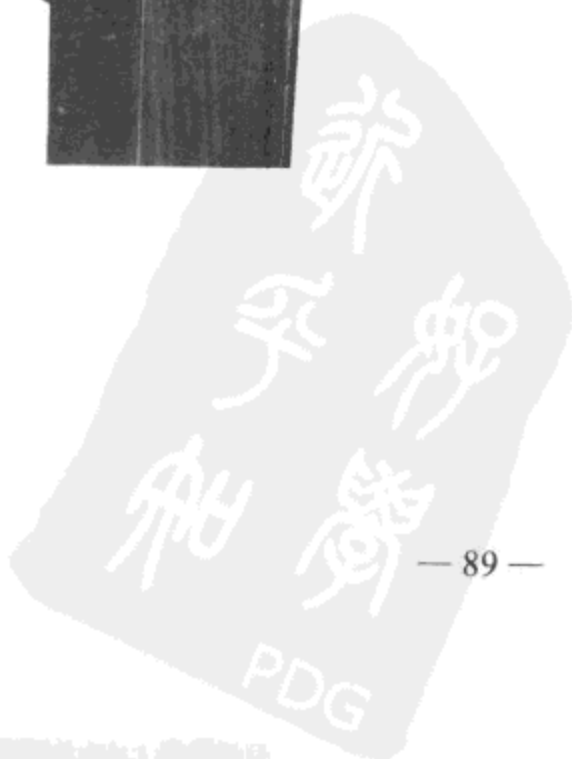
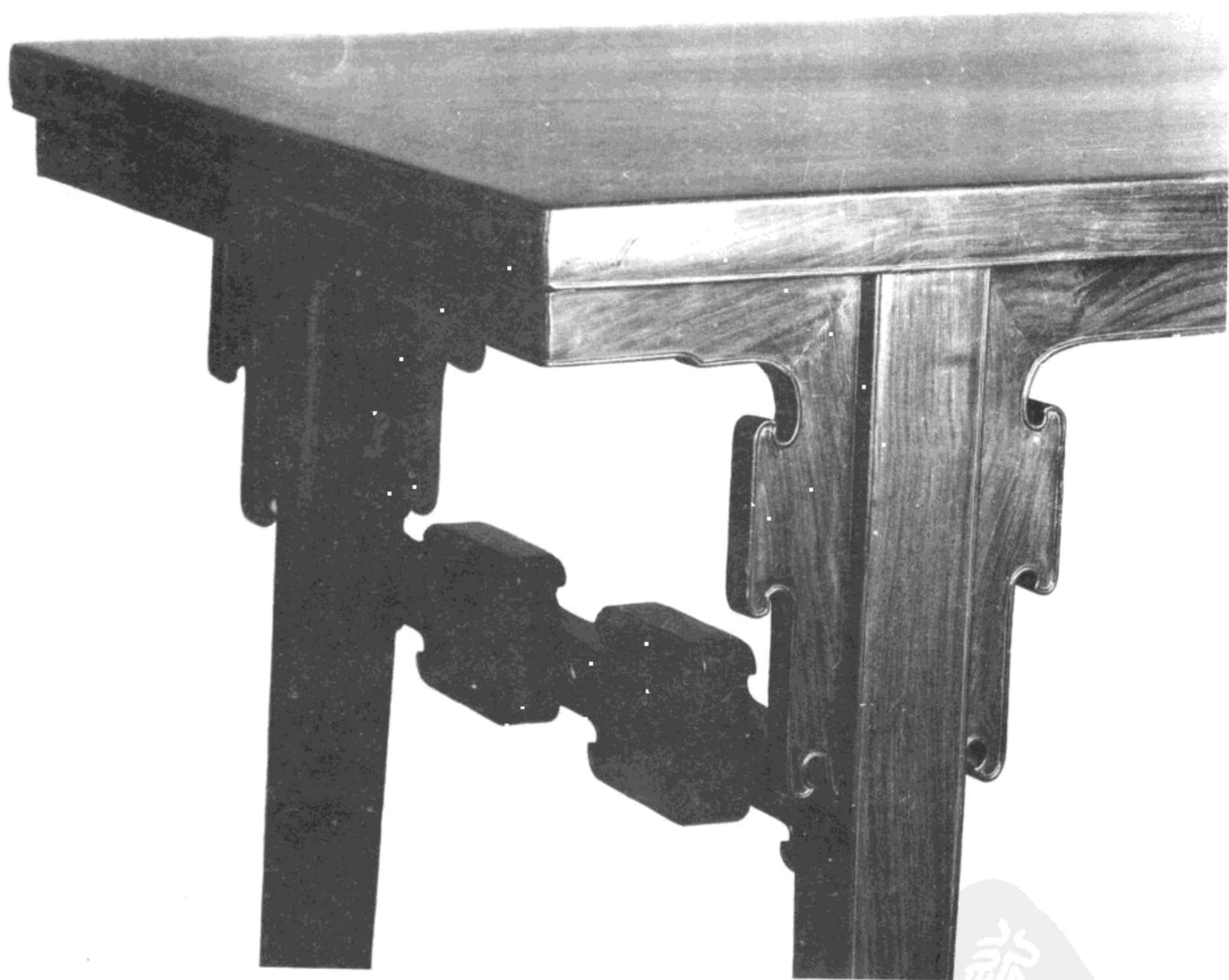


画案

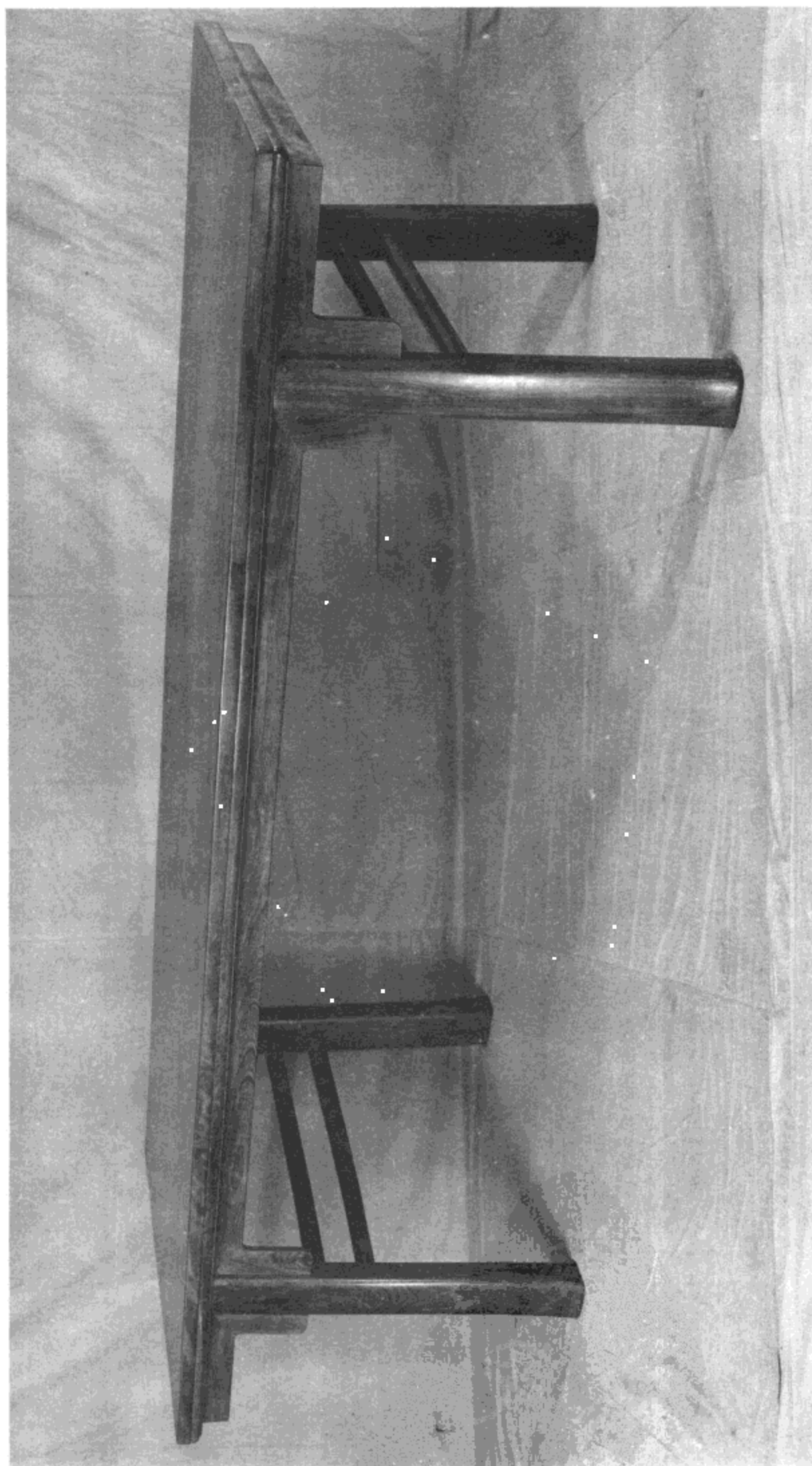
艾克指导 杨耀绘制

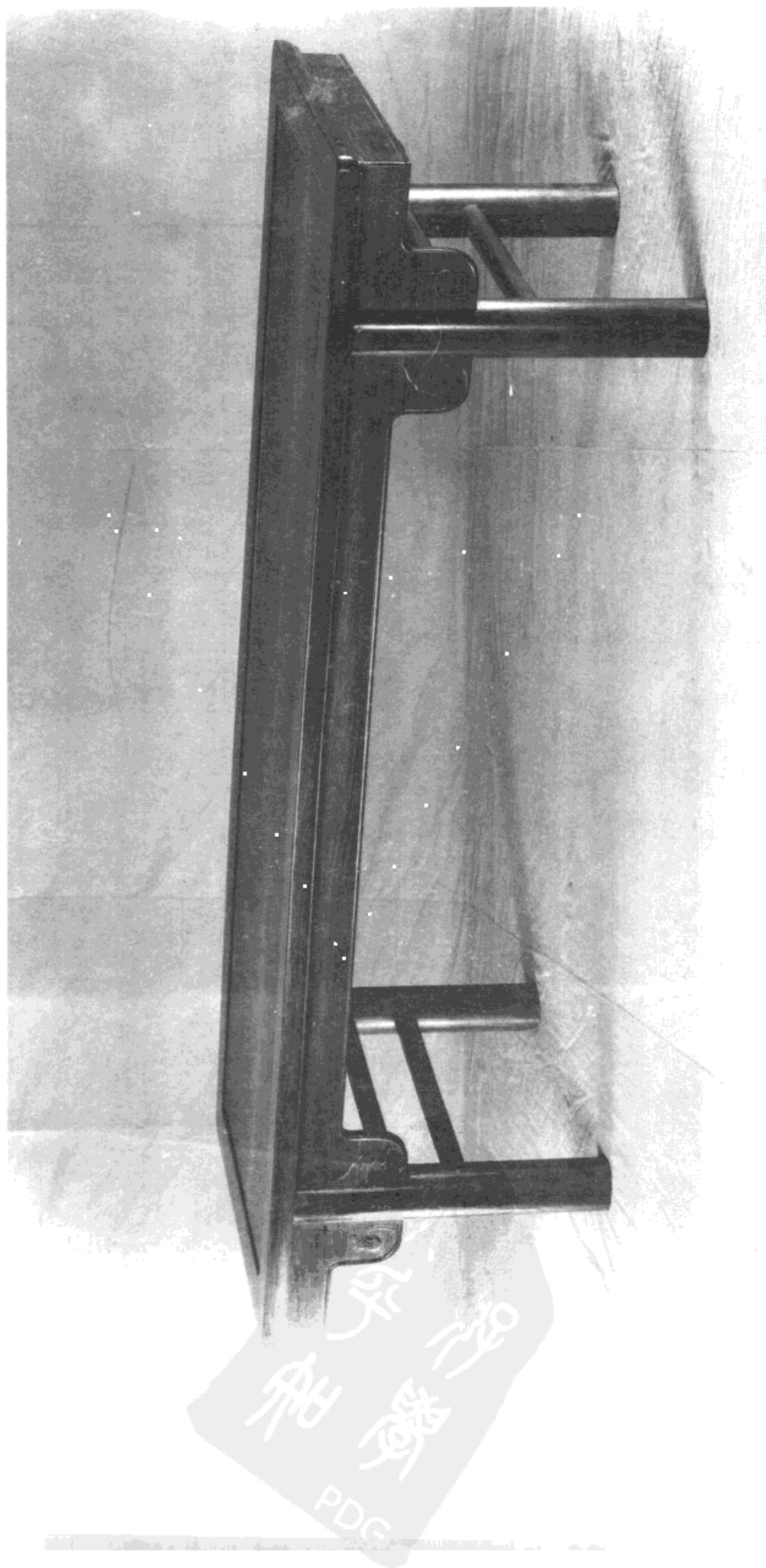
1930

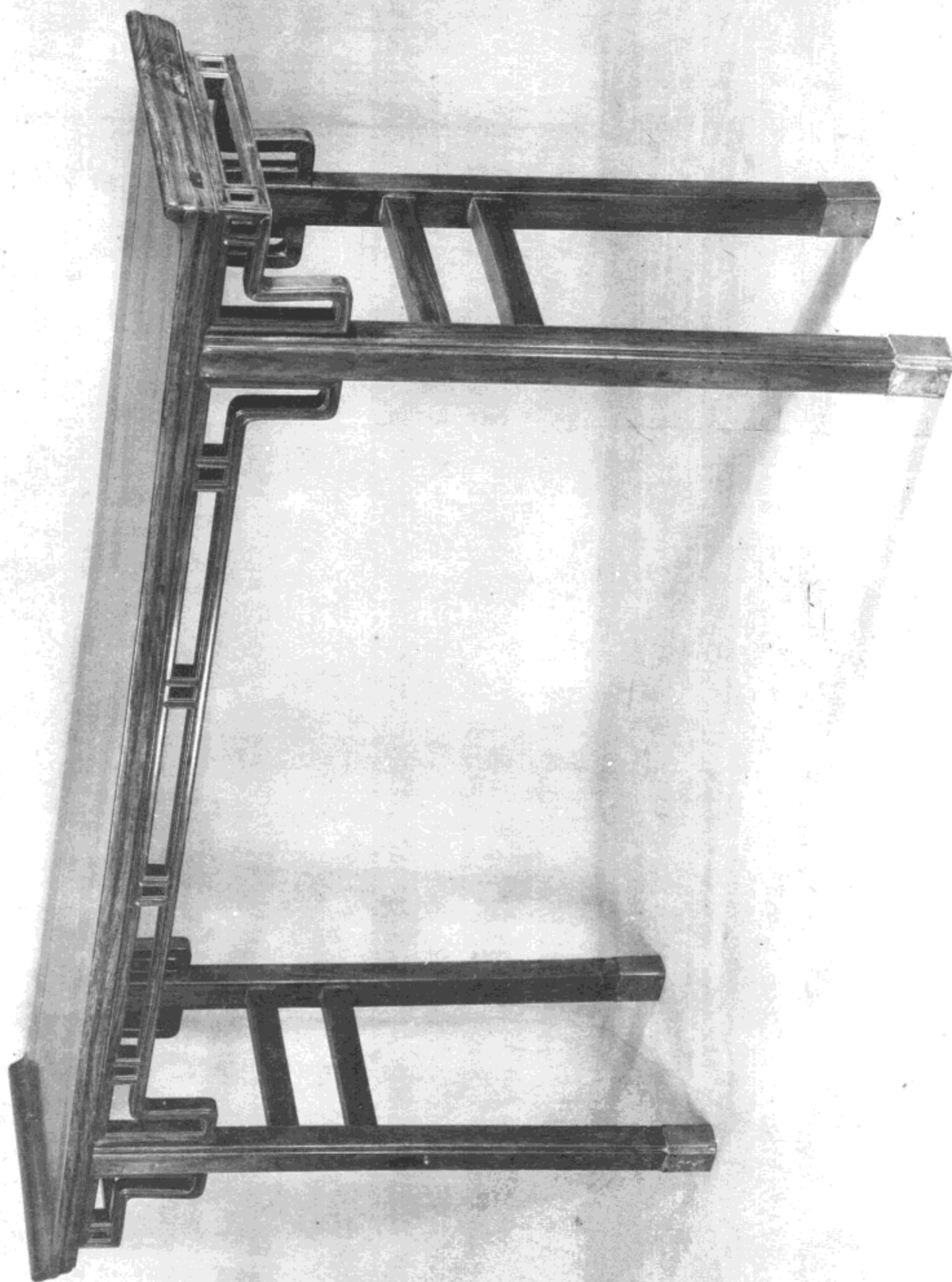
Chun Fu Wan-T'ing 收藏

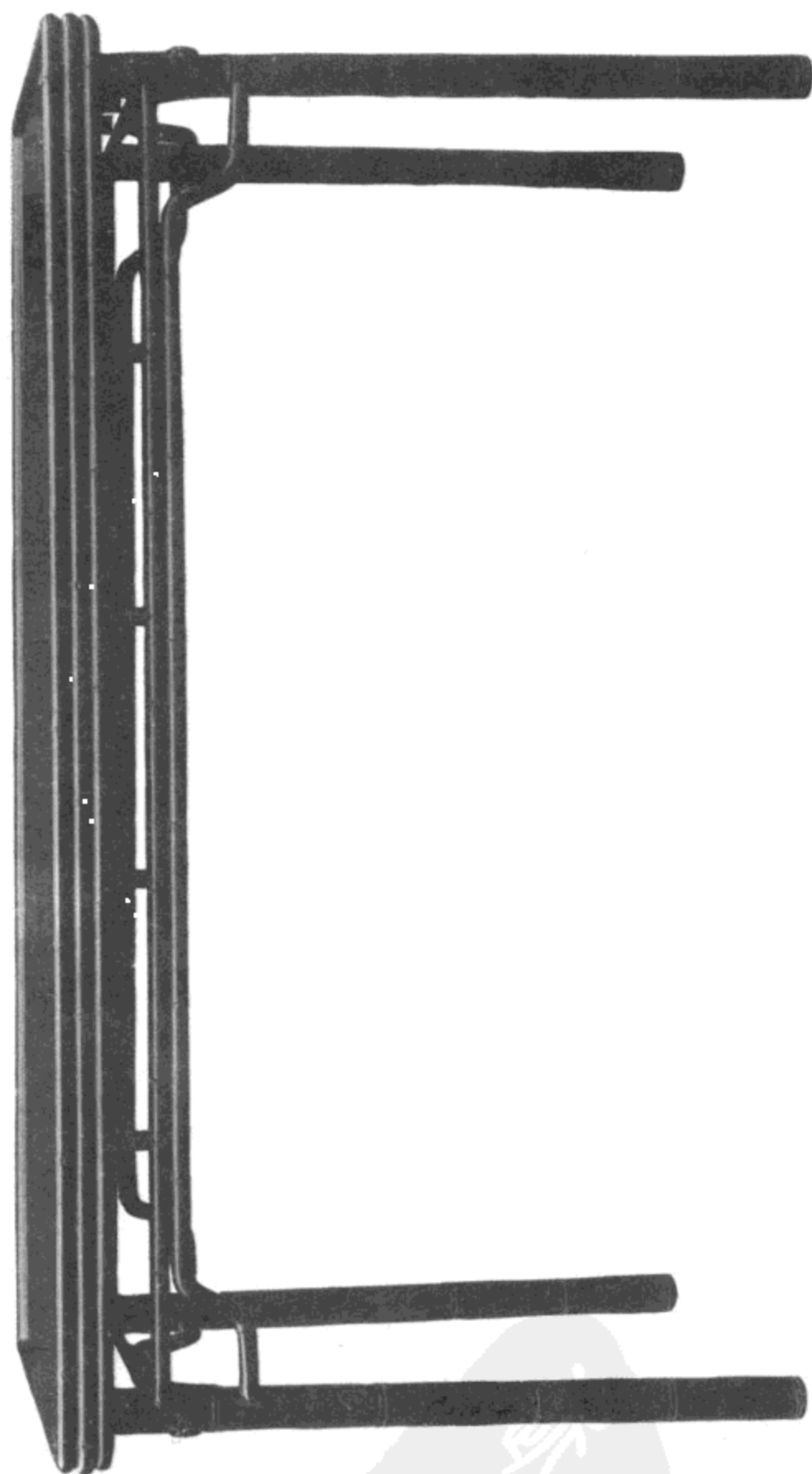


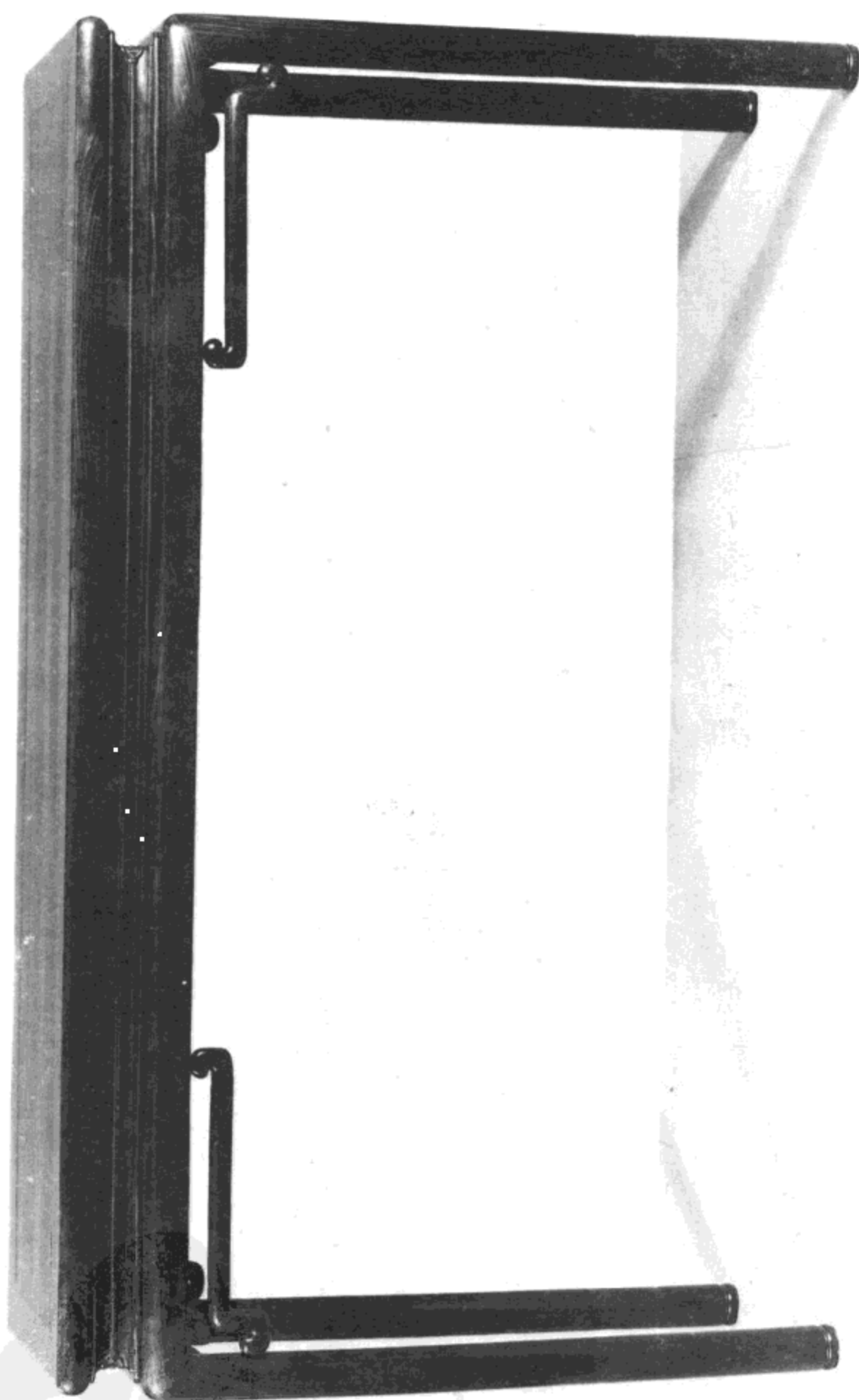


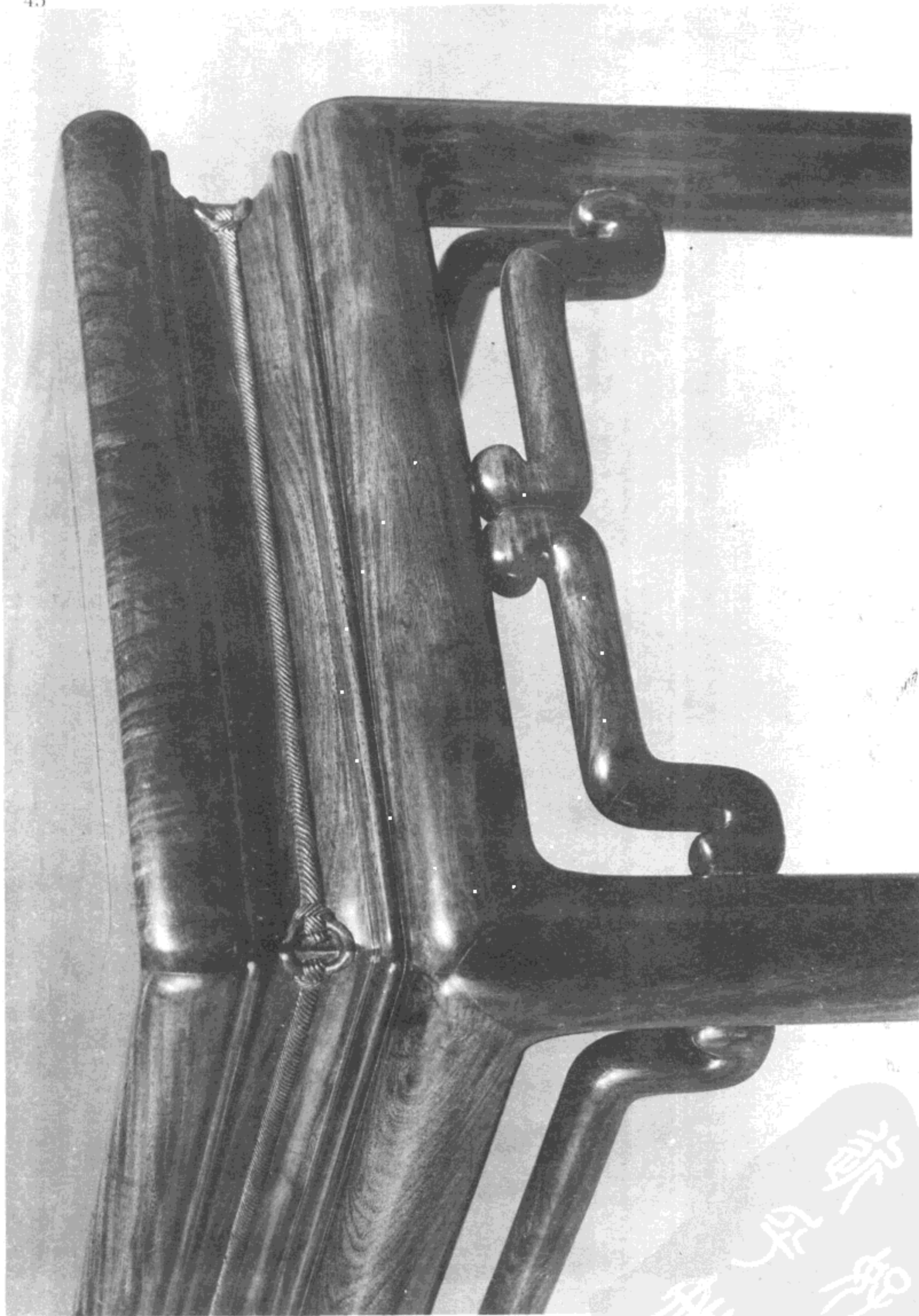












琴桌

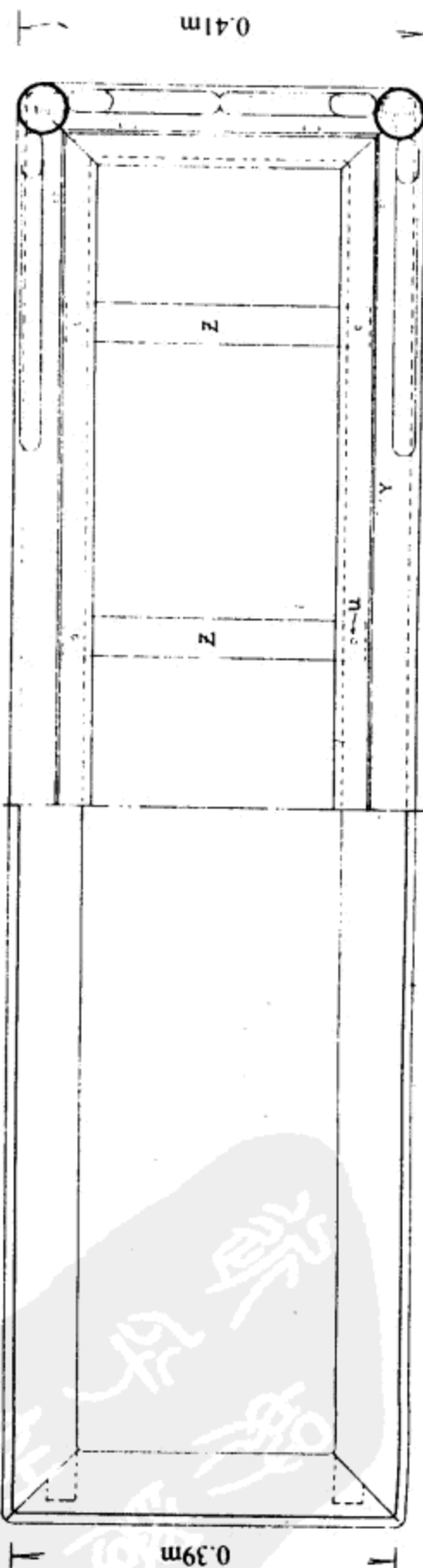
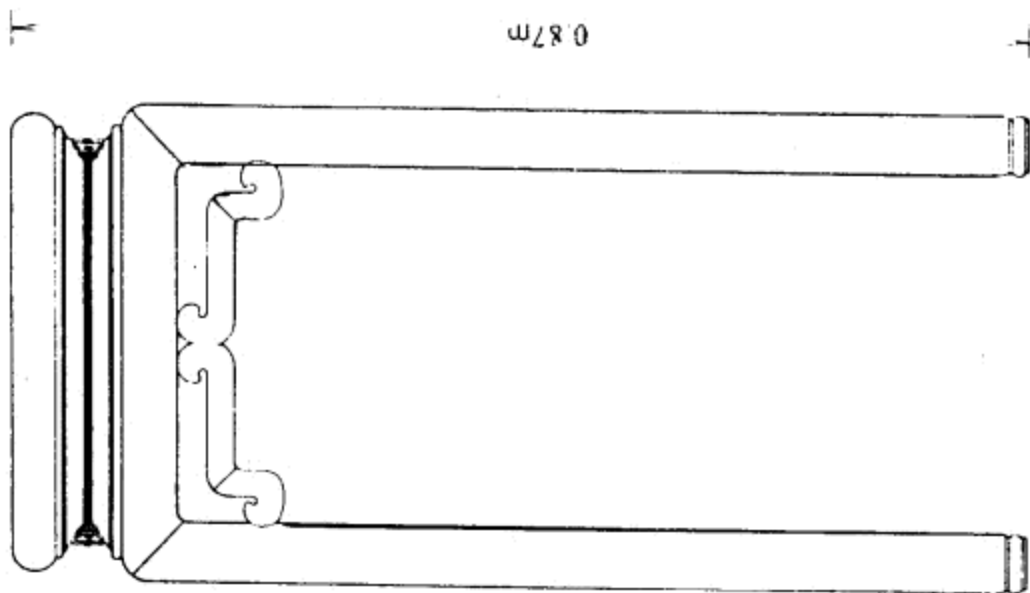
艾克指导 杨耀绘制

约翰·霍普-约翰斯通

先生收藏



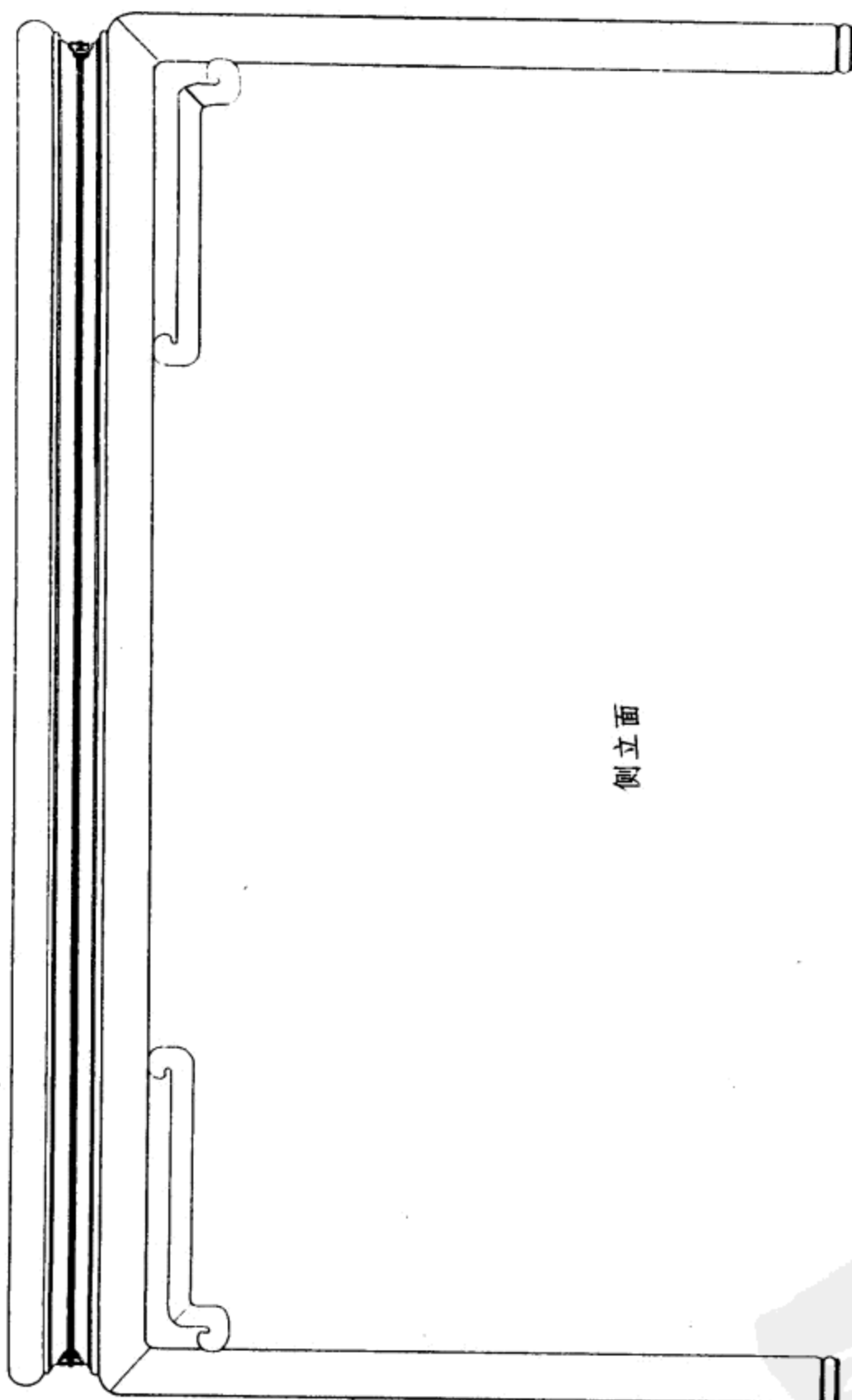
端立面

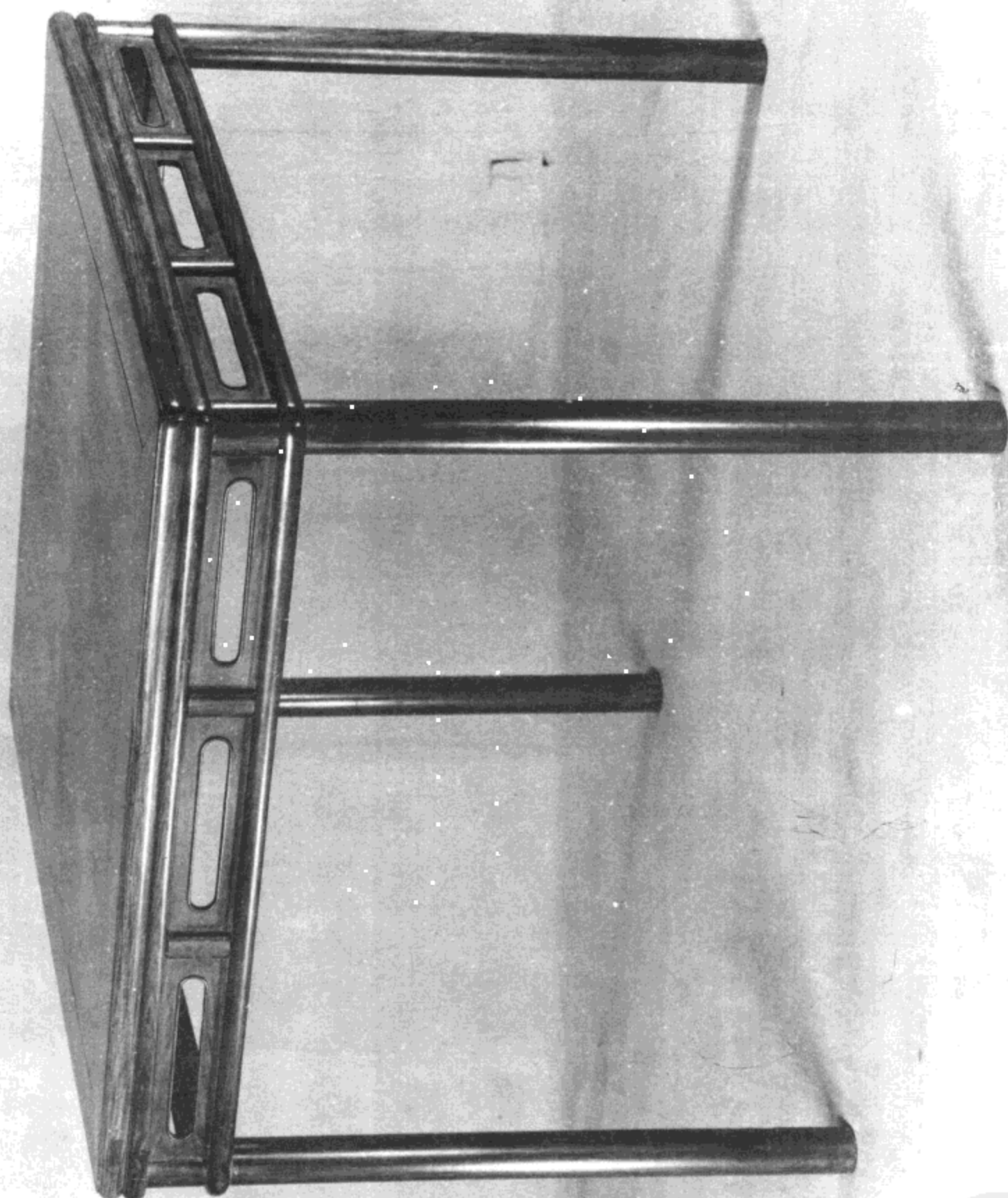


仰视平面

桌顶平面

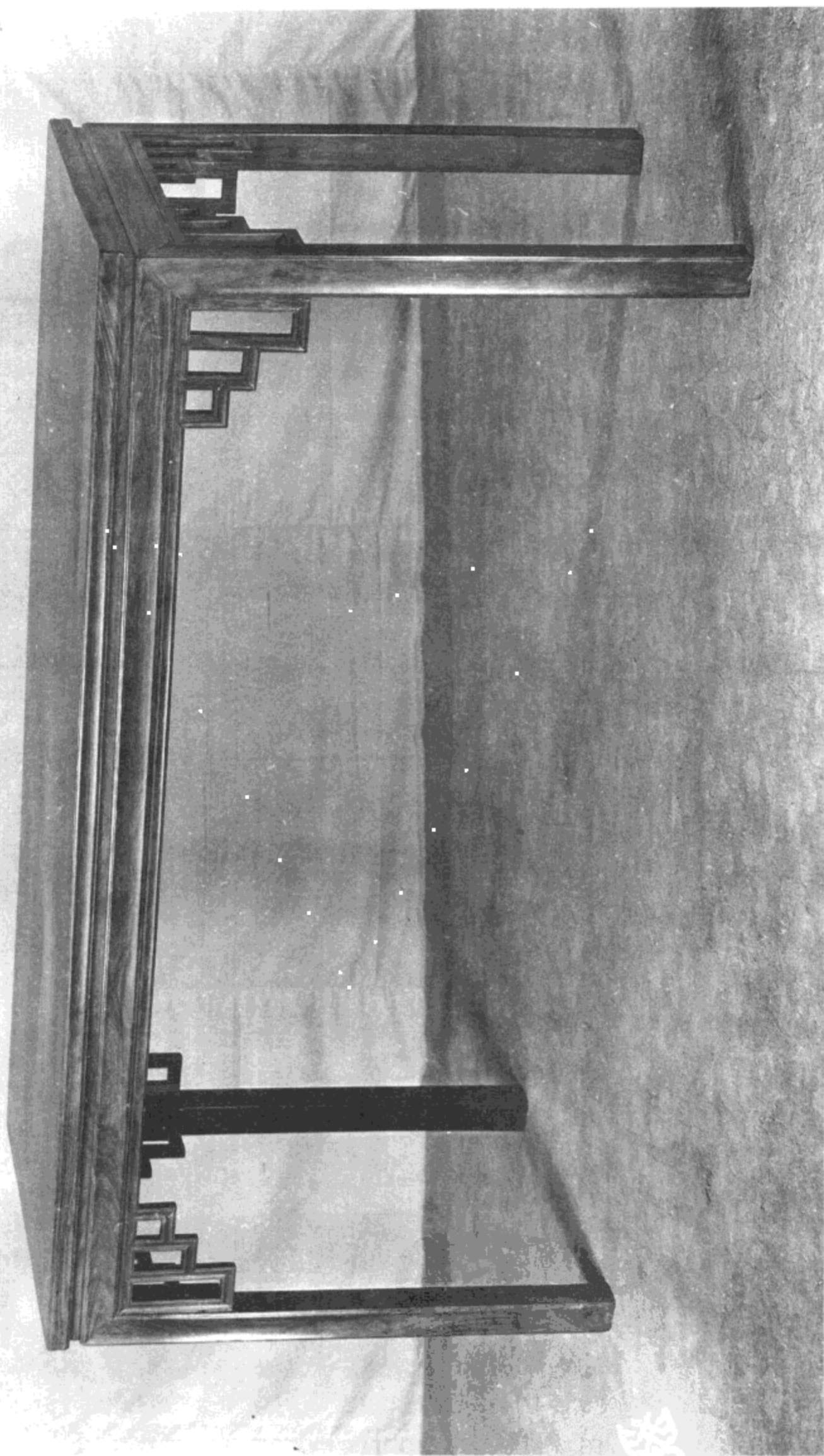
侧立面

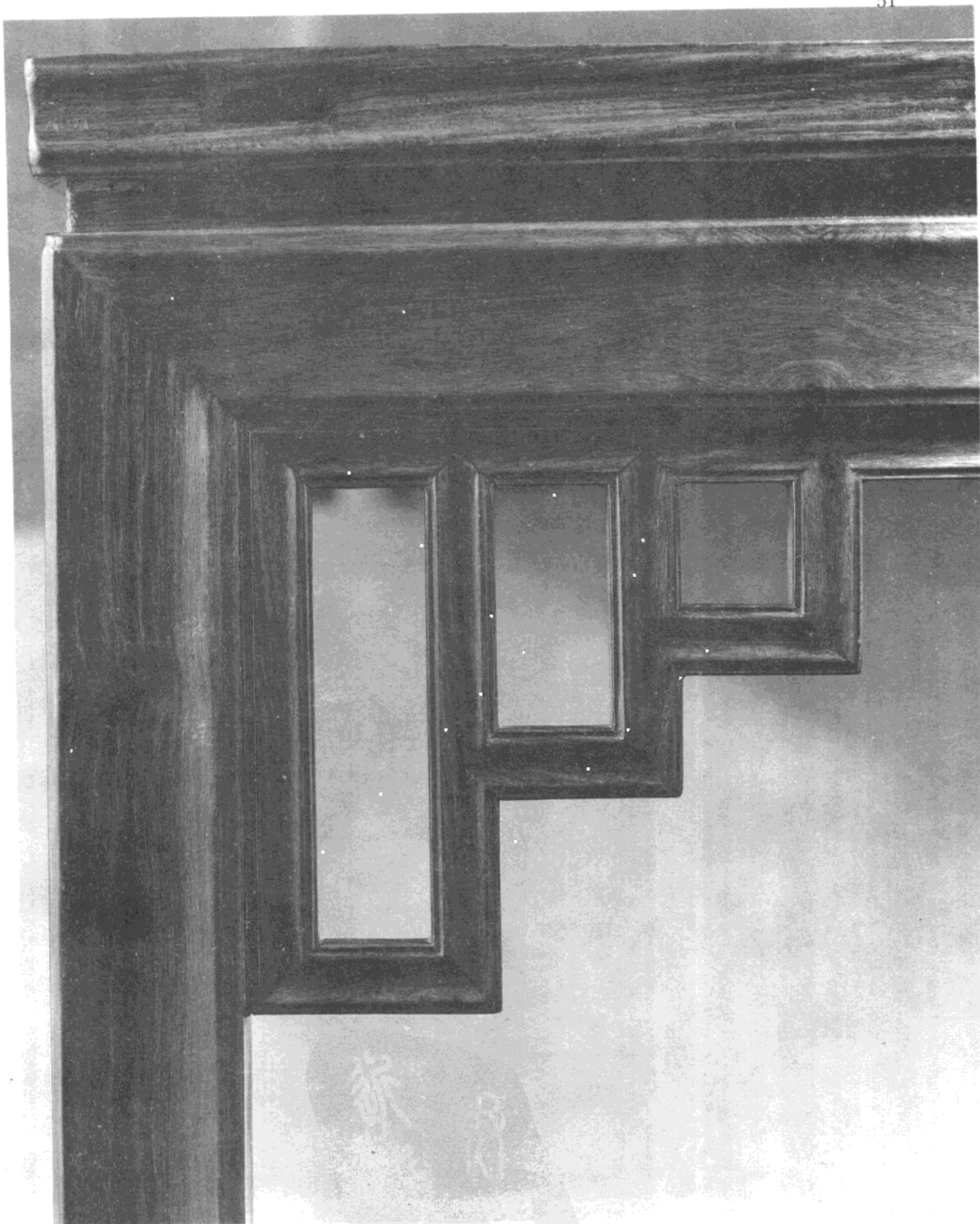


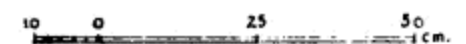
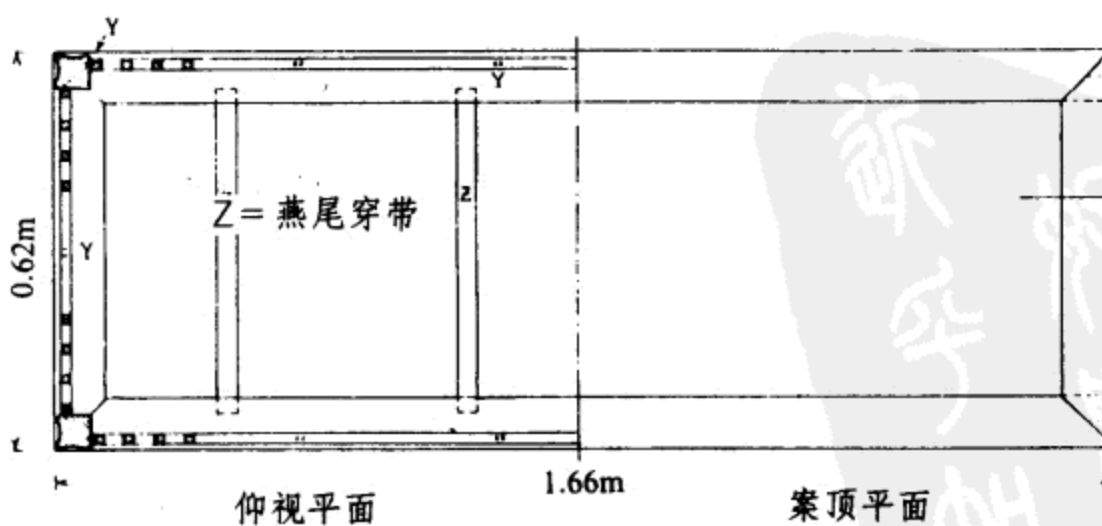
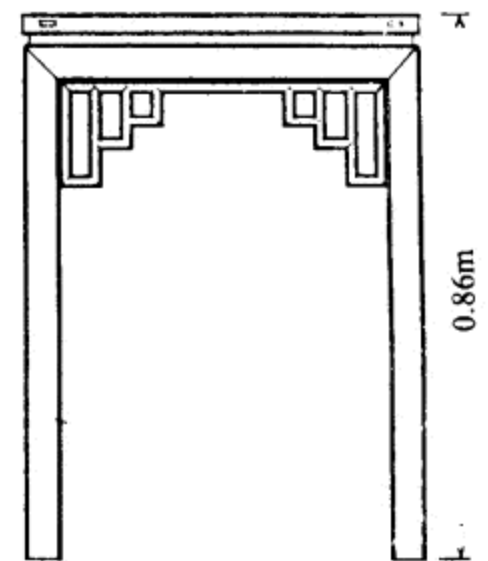
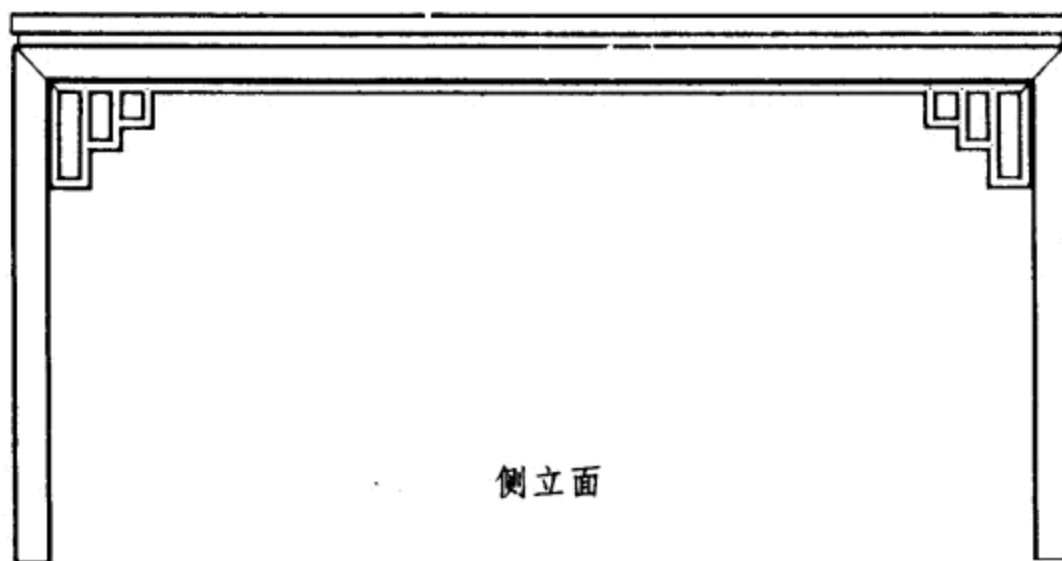
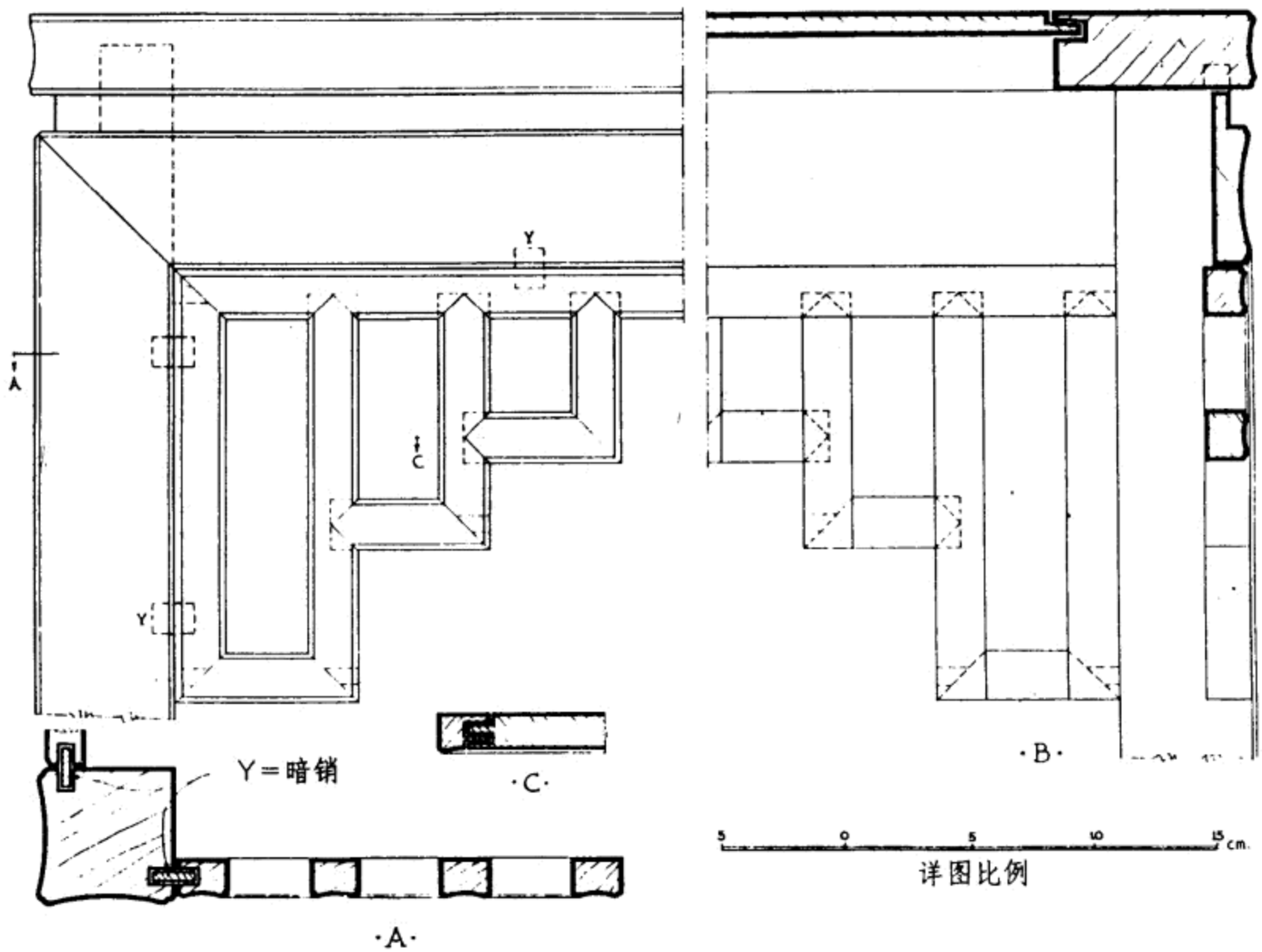








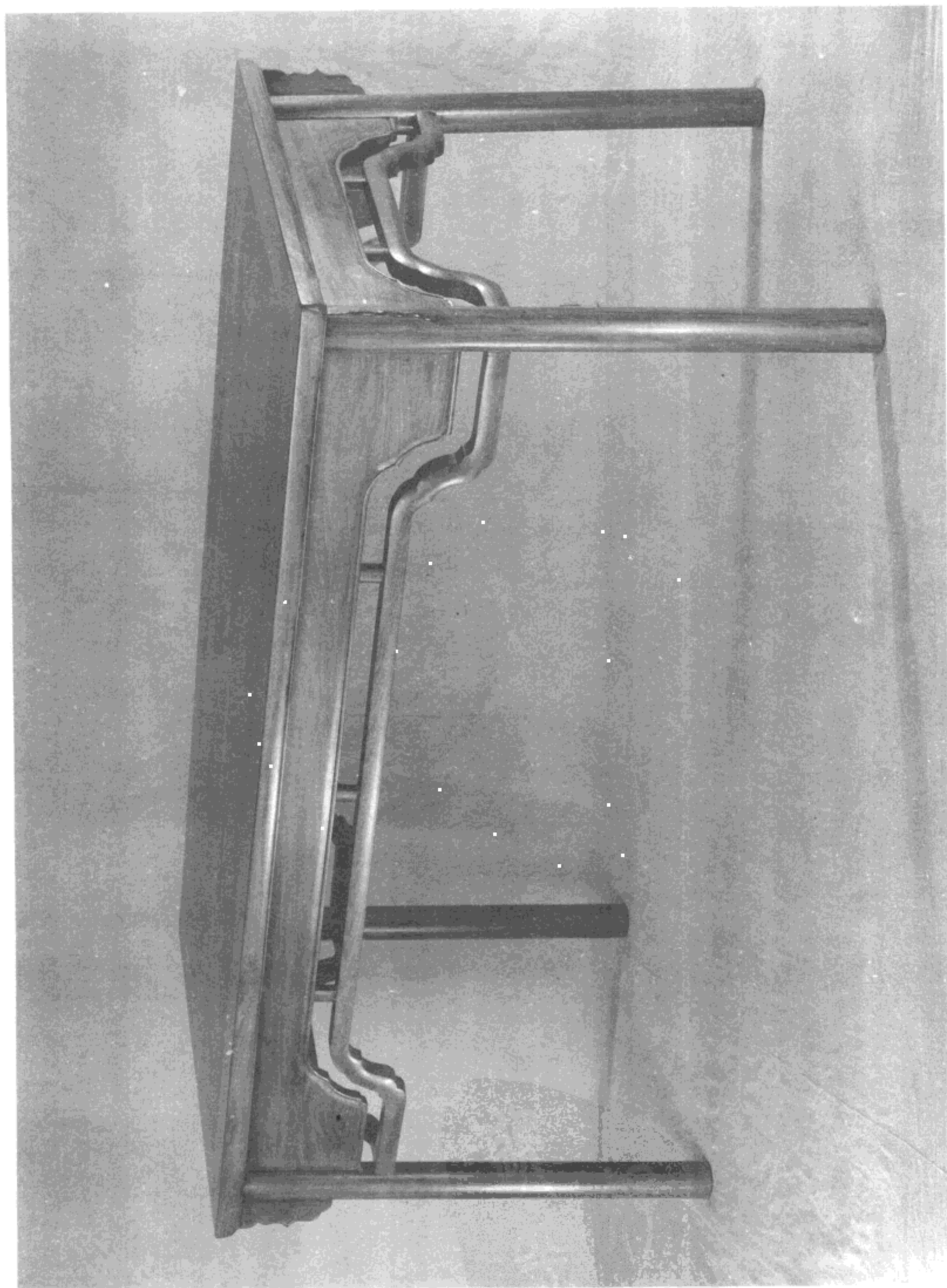




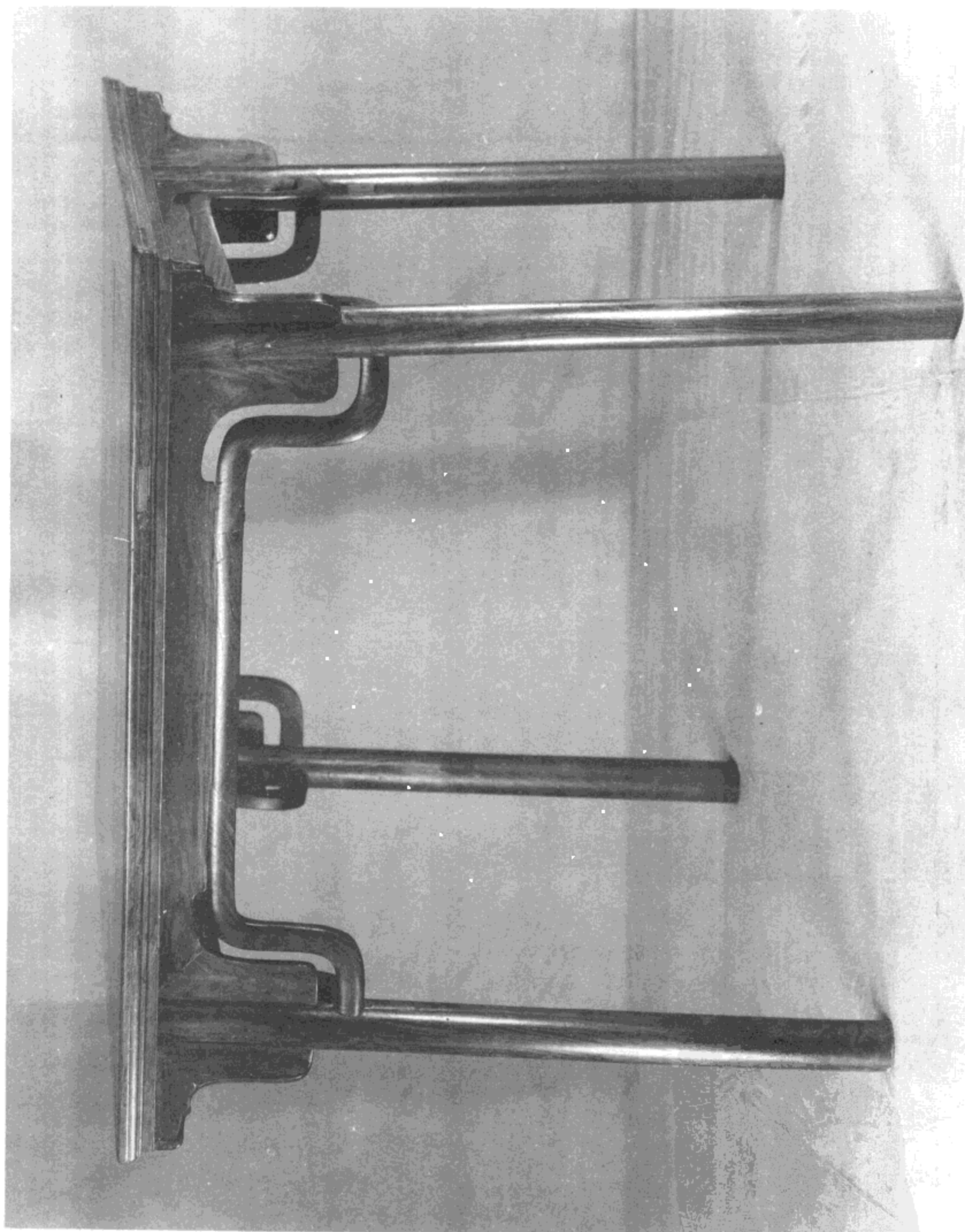
画案

艾克指导 杨耀绘制
1937
亚当·冯·特洛特索尔兹
先生收藏

案顶平面

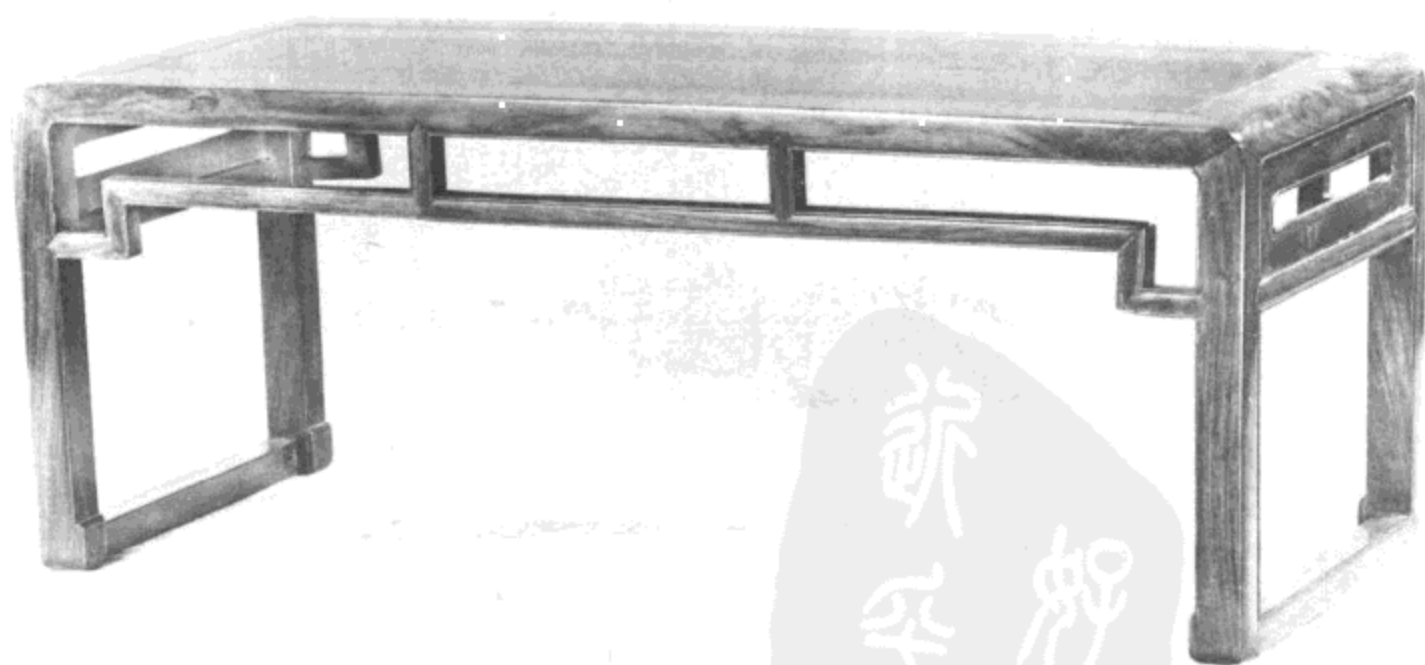
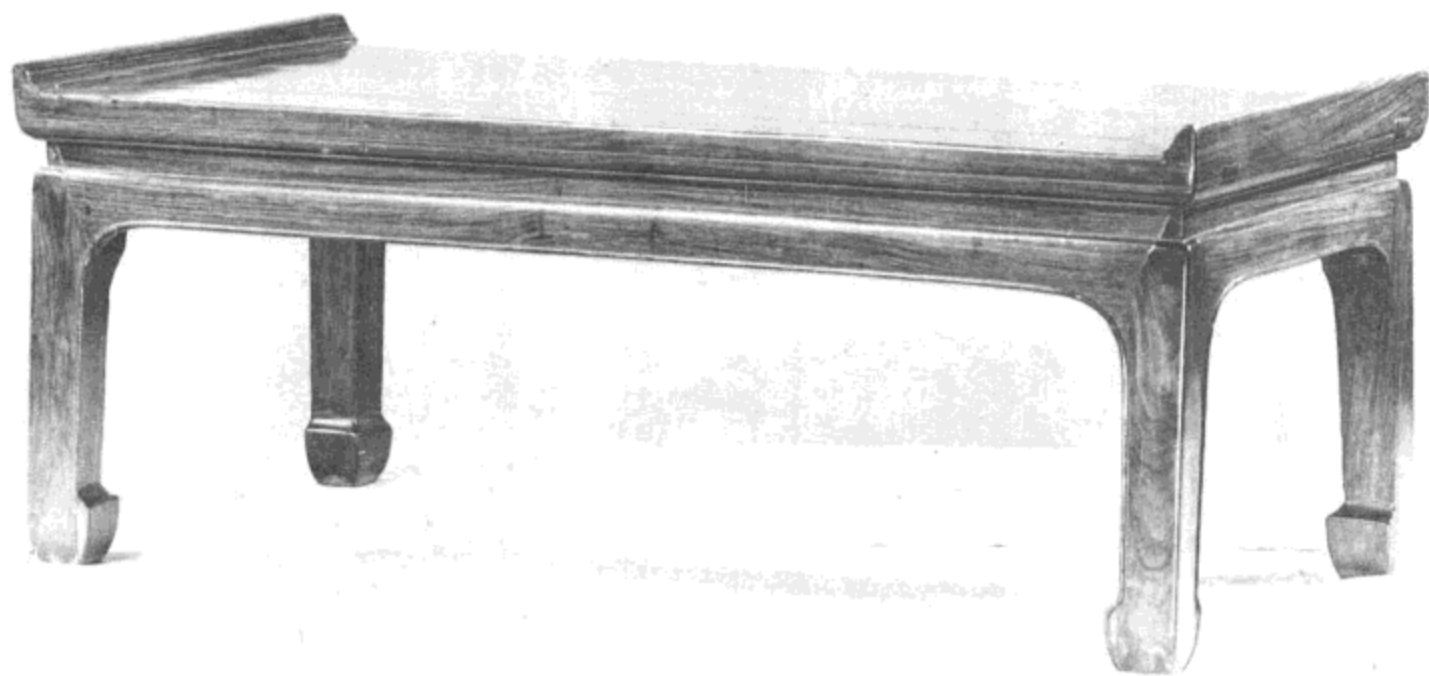


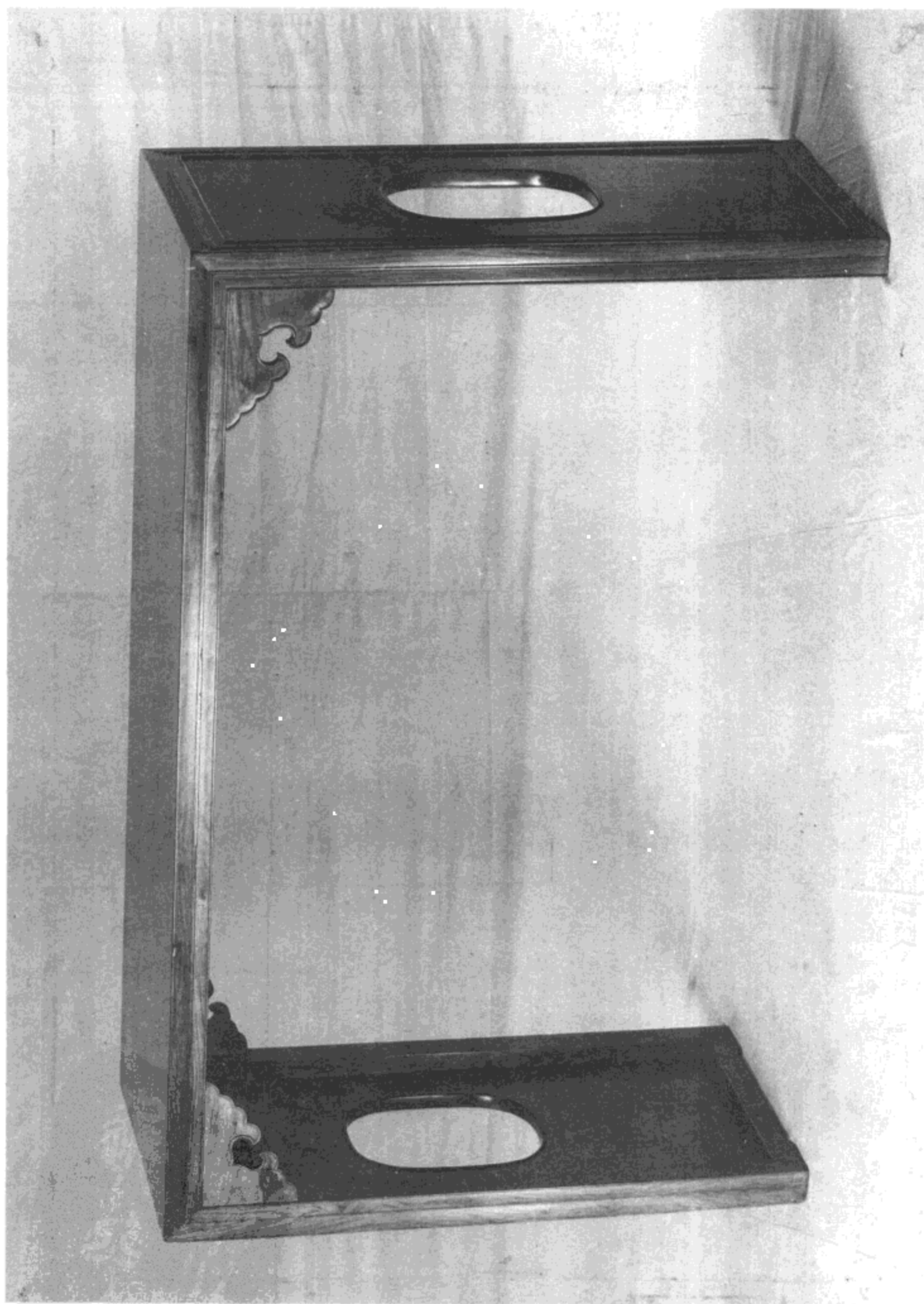








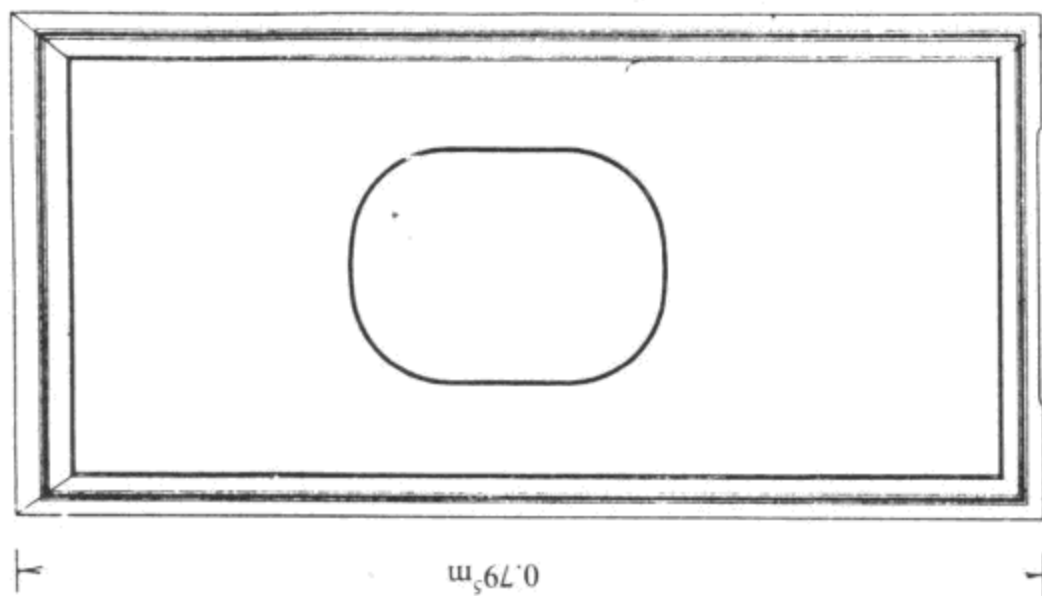




和 齋

PDG





端立面



PSALT琴几TABLE

艾克指导 杨耀绘制

1939

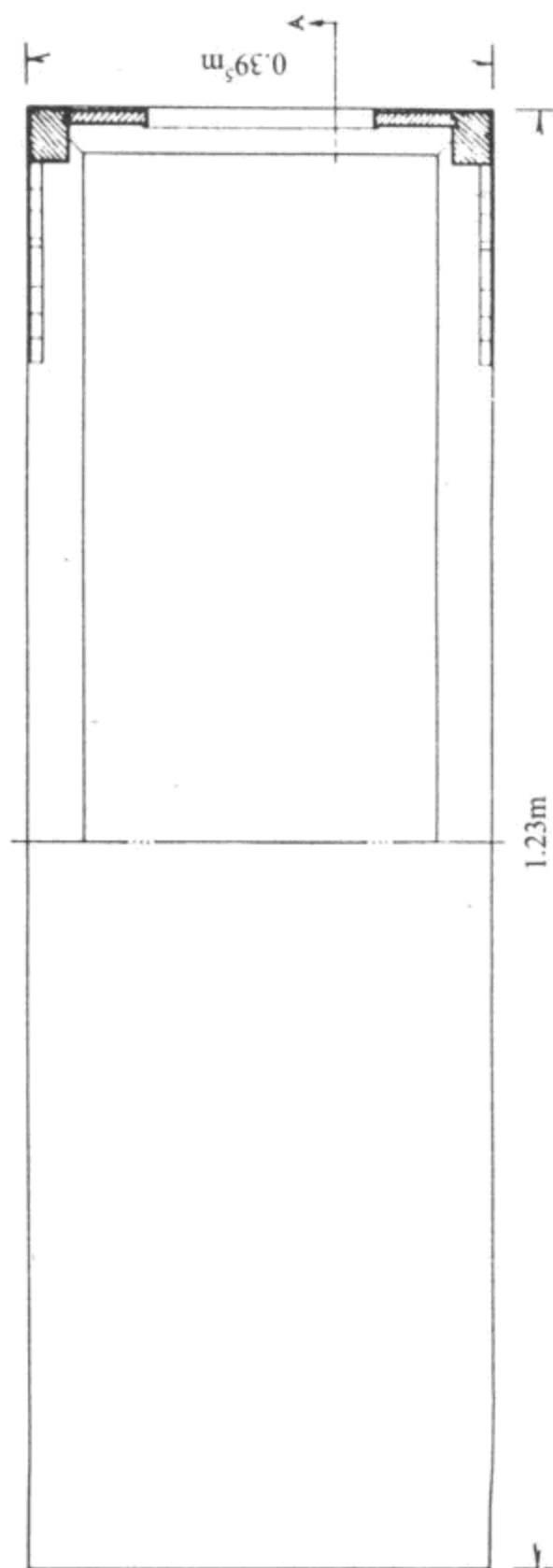
罗伯特和威廉·德鲁蒙德先生收藏

77

60

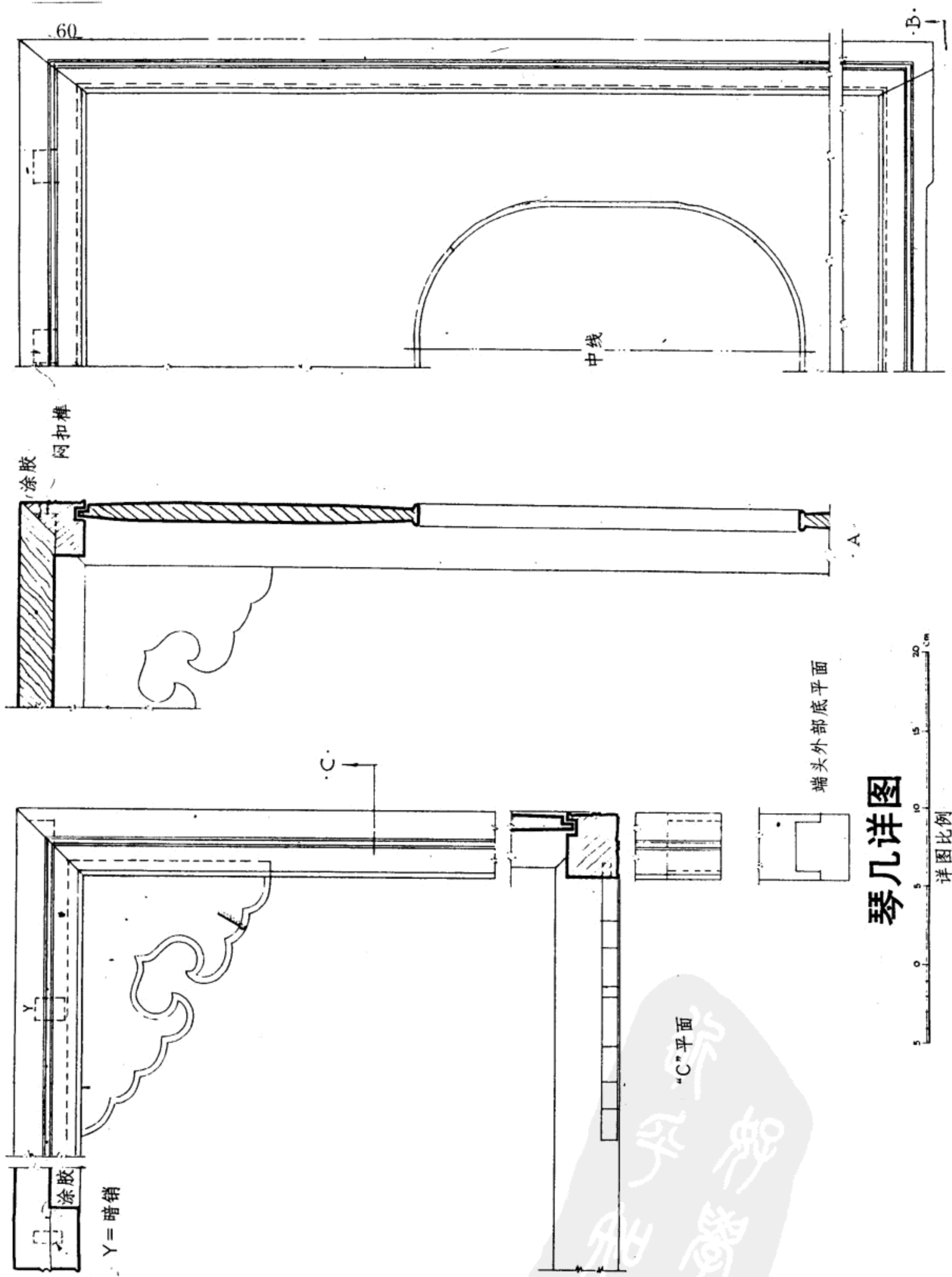


侧立面



仰视平面

几顶平面

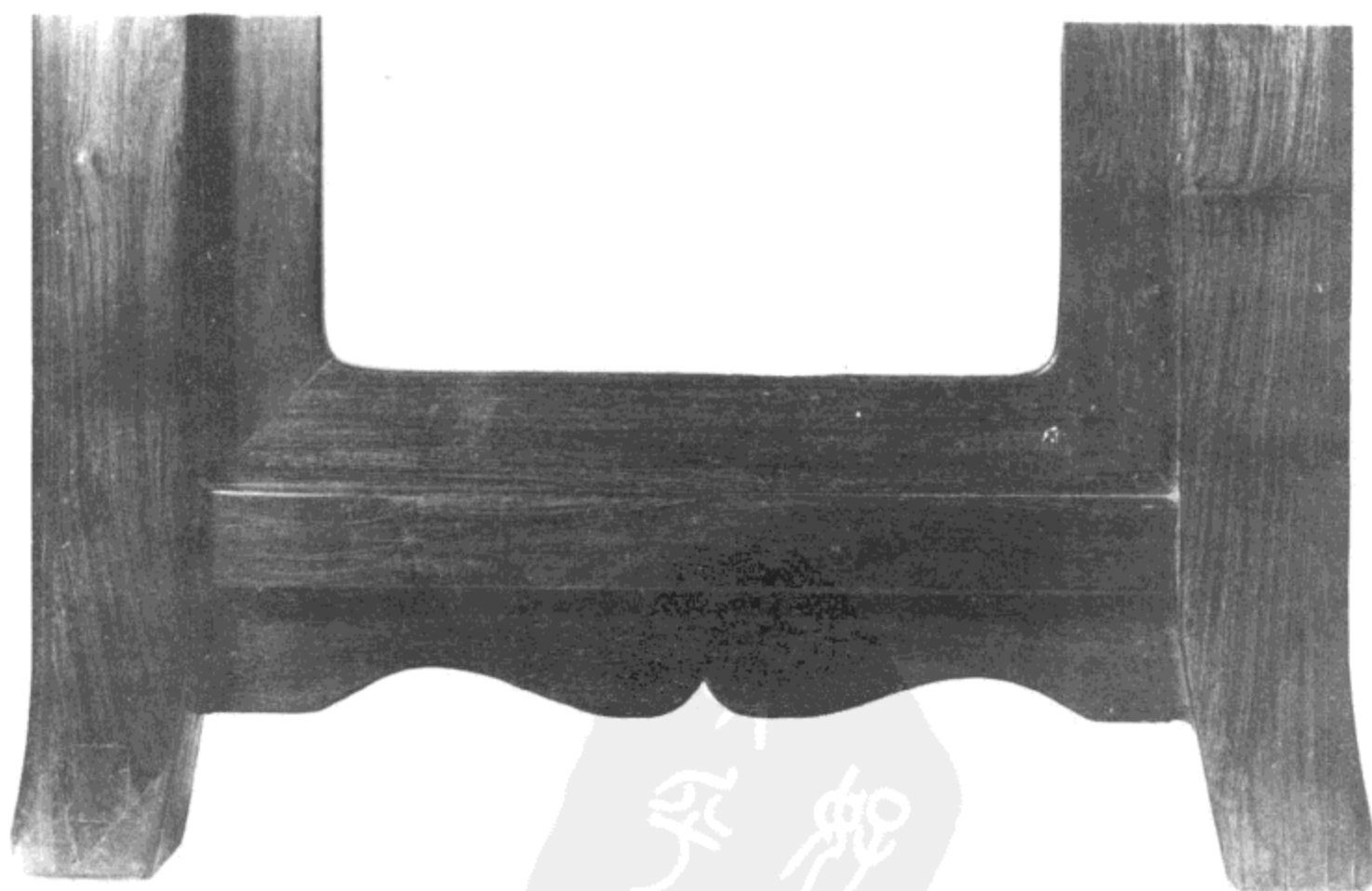
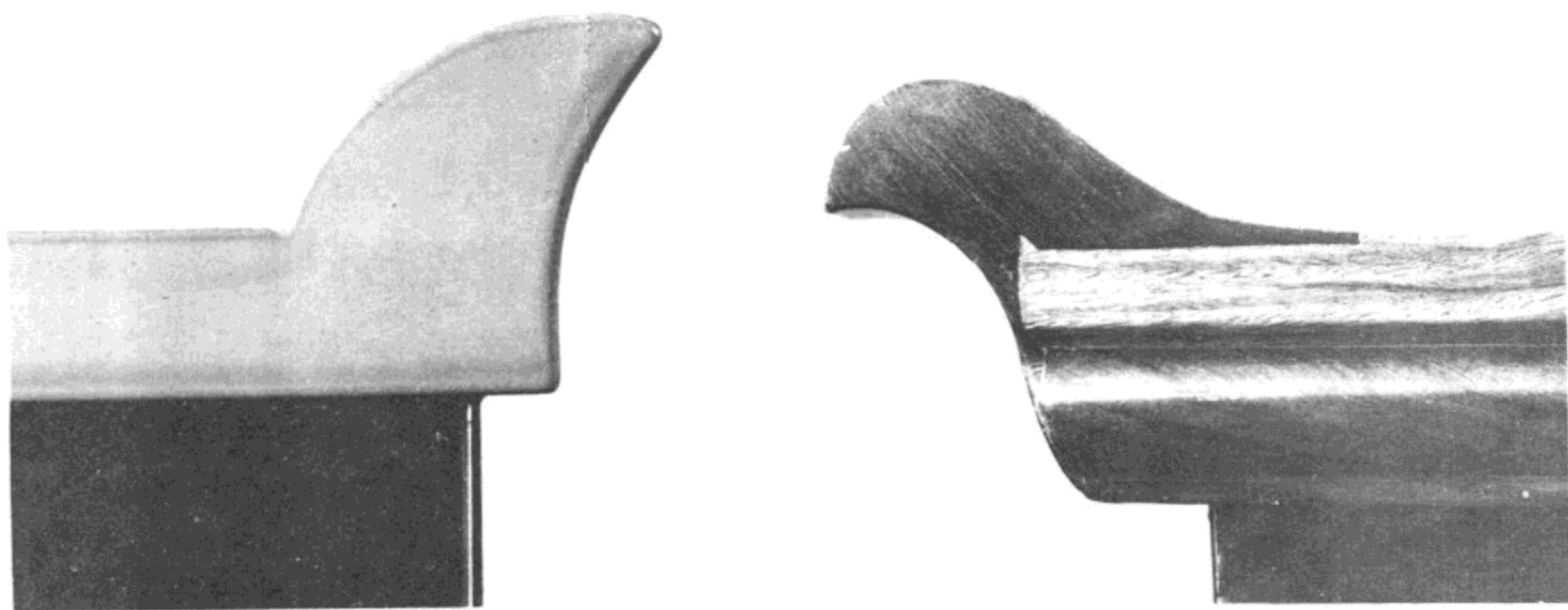


琴几详图

详图比例

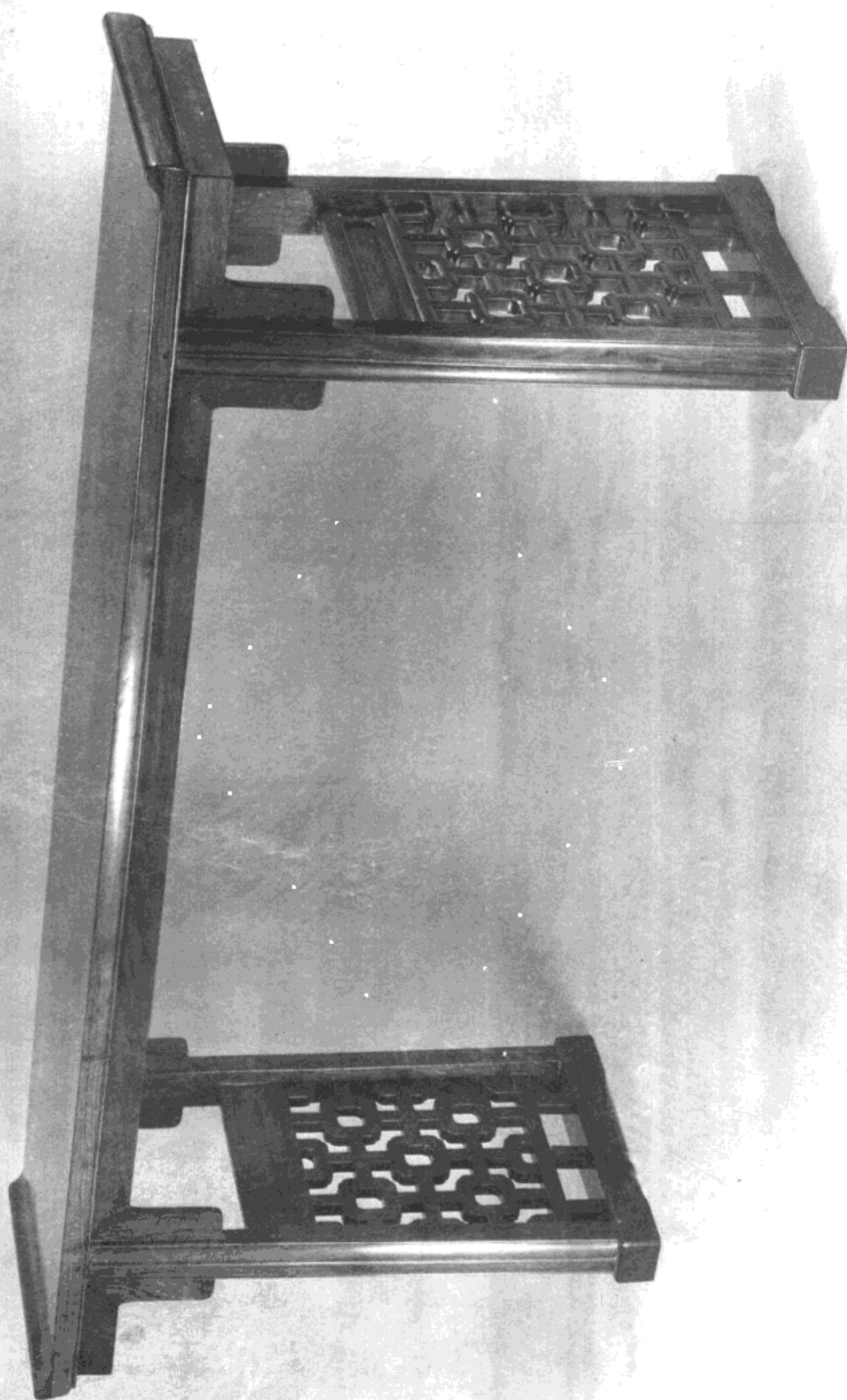
"C"平面

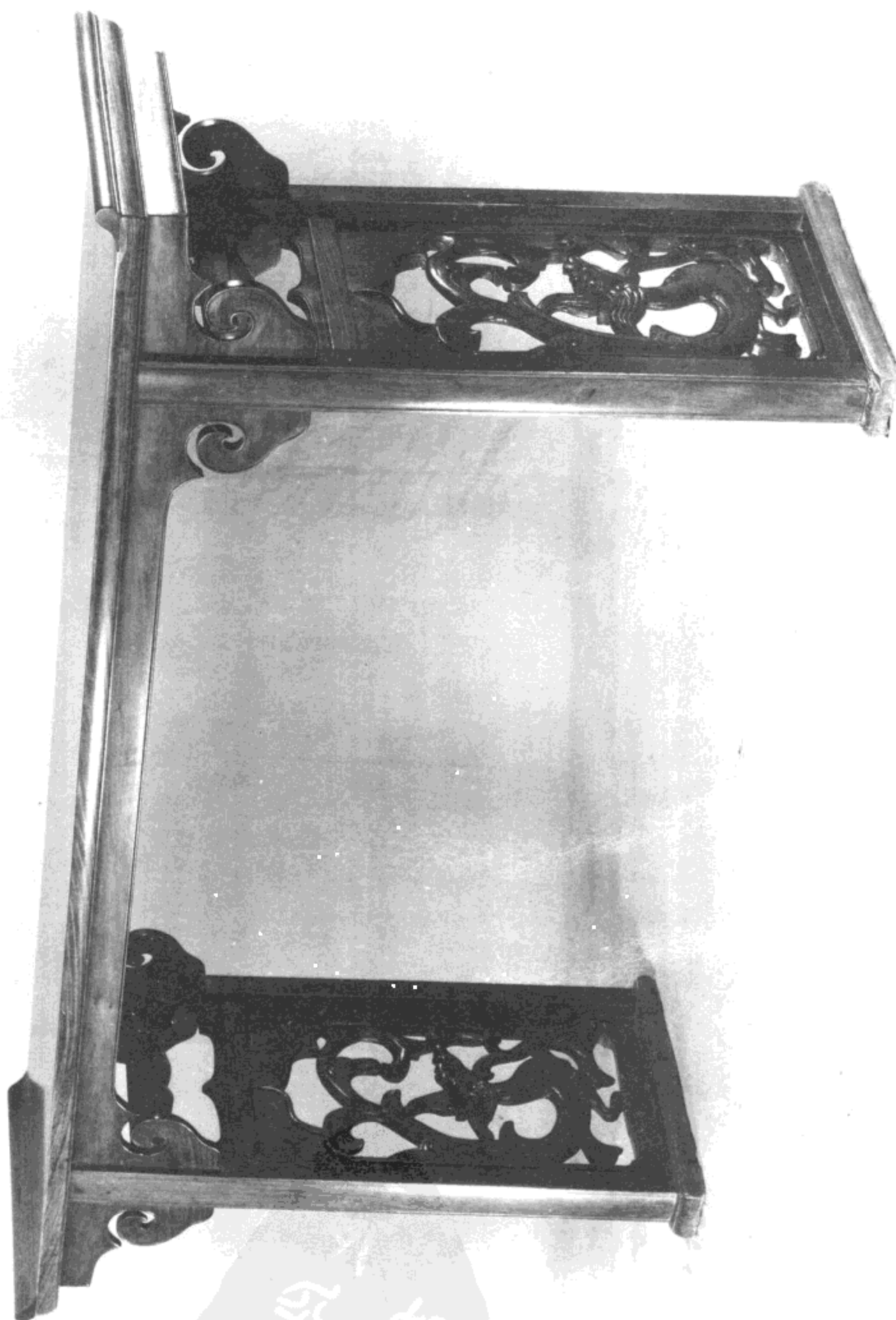
PDG

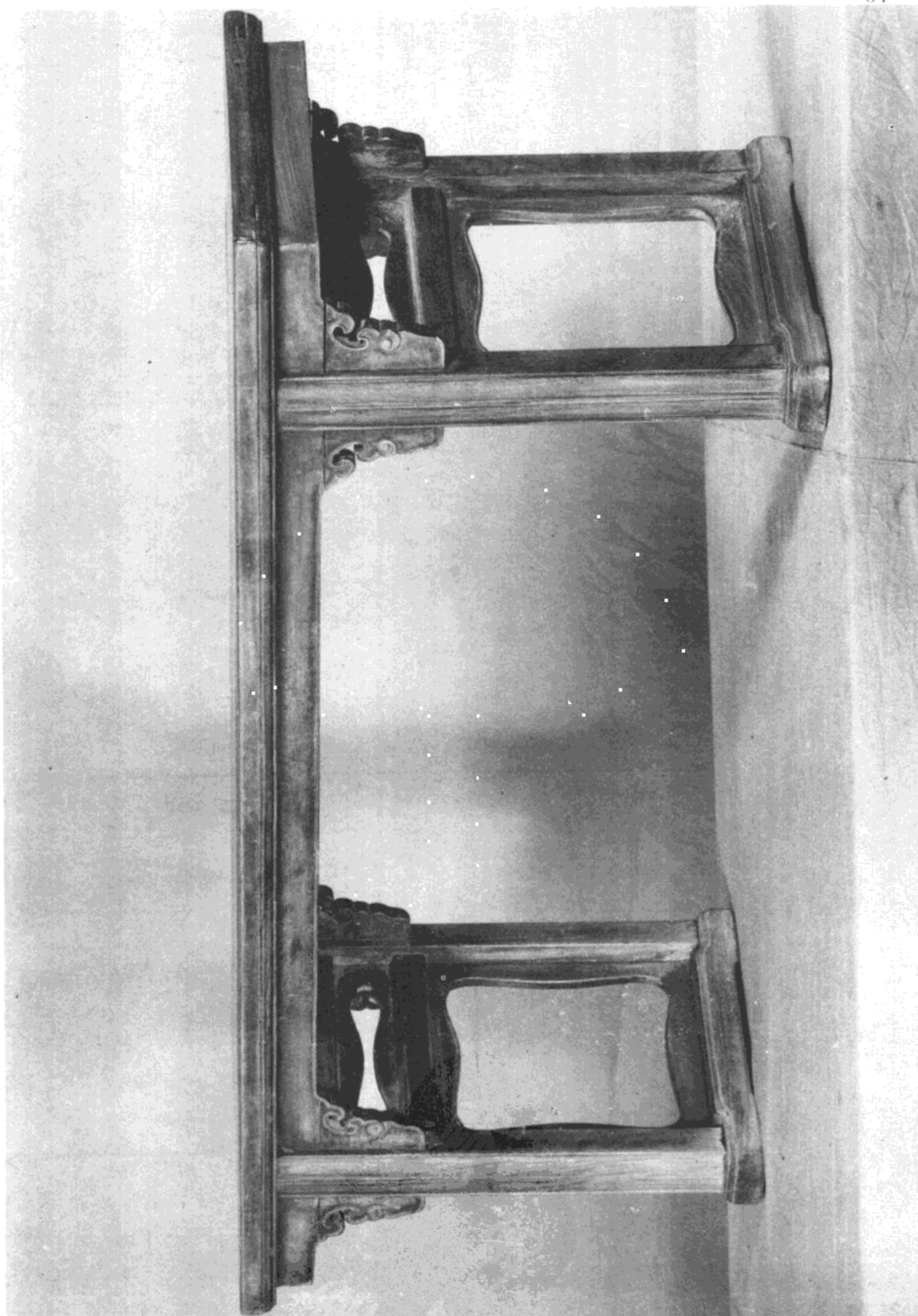


知不足齋
PDG

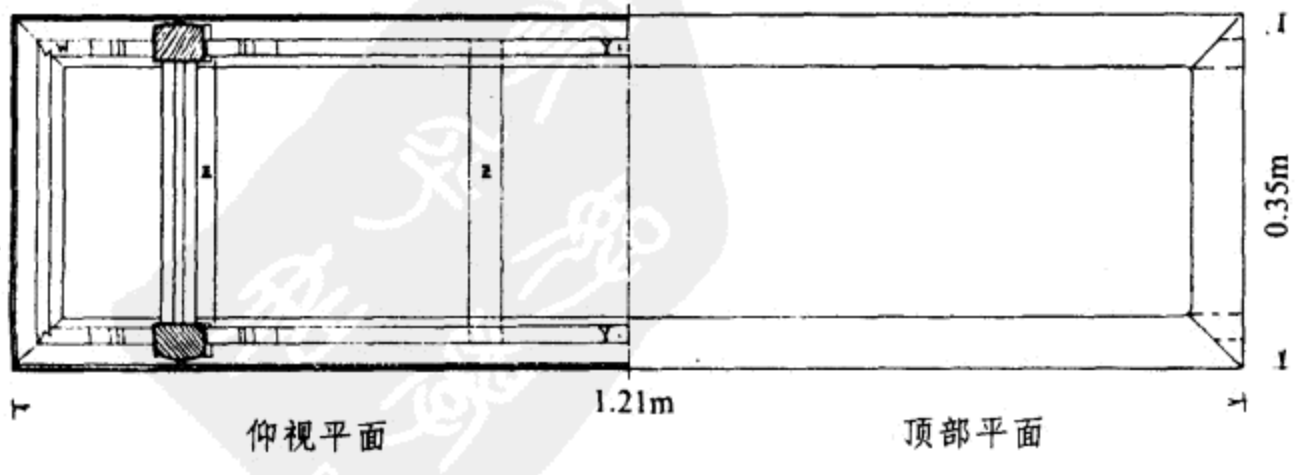
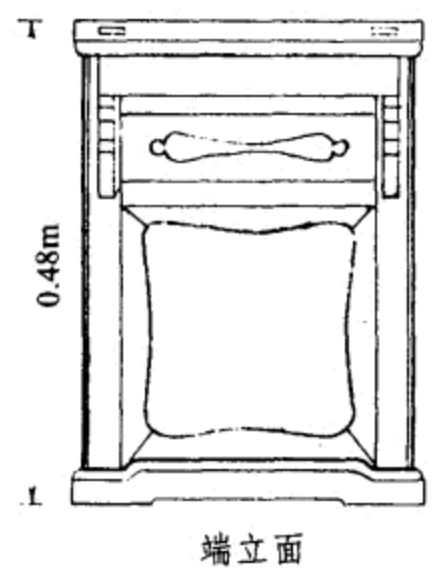
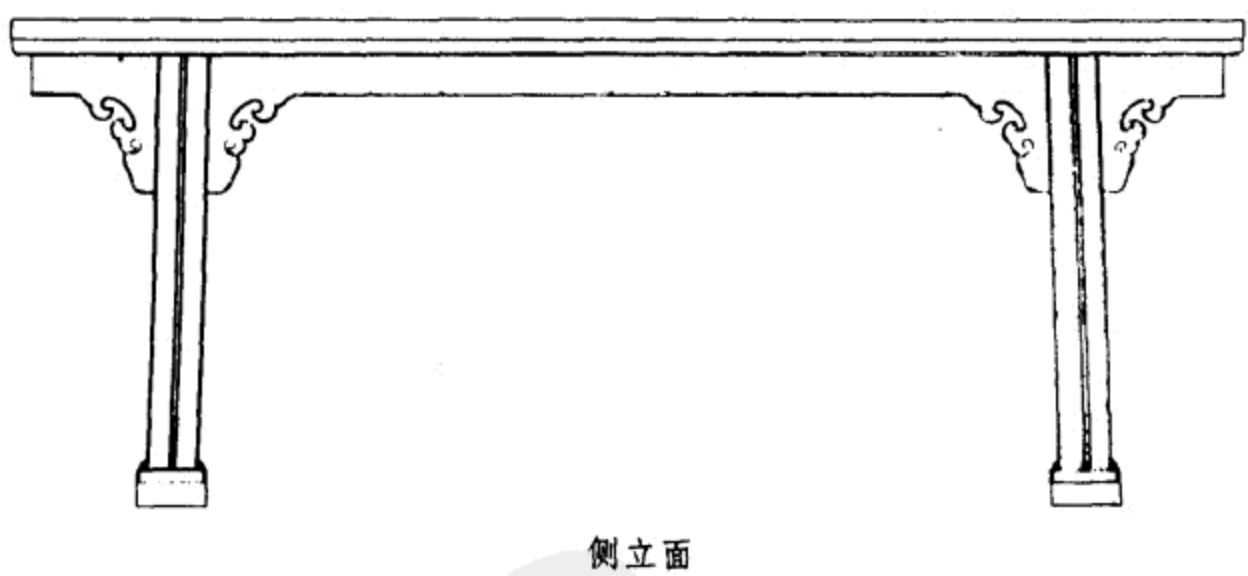
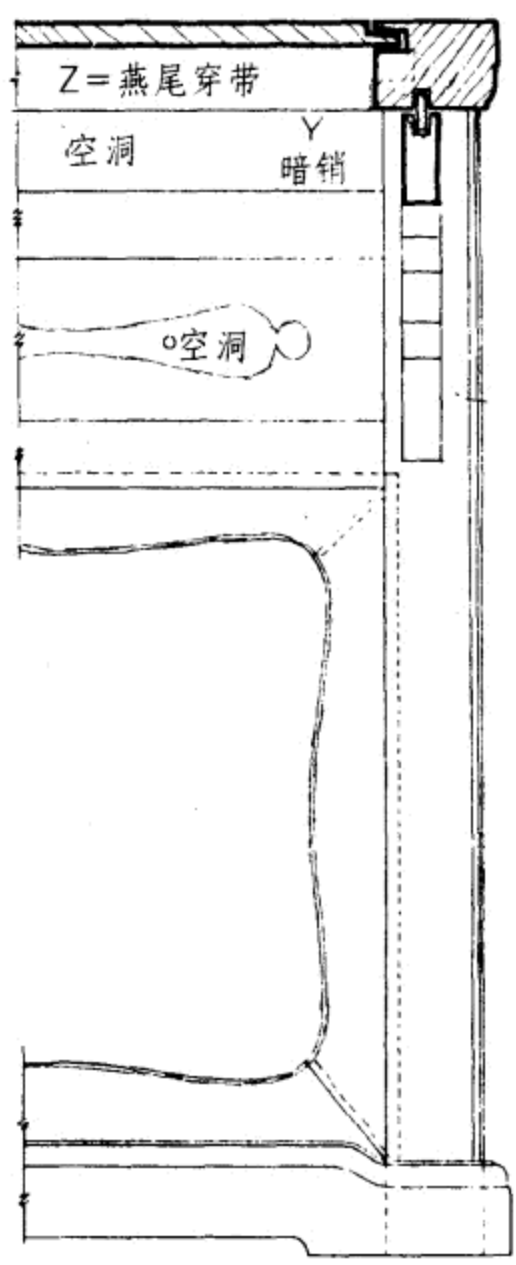
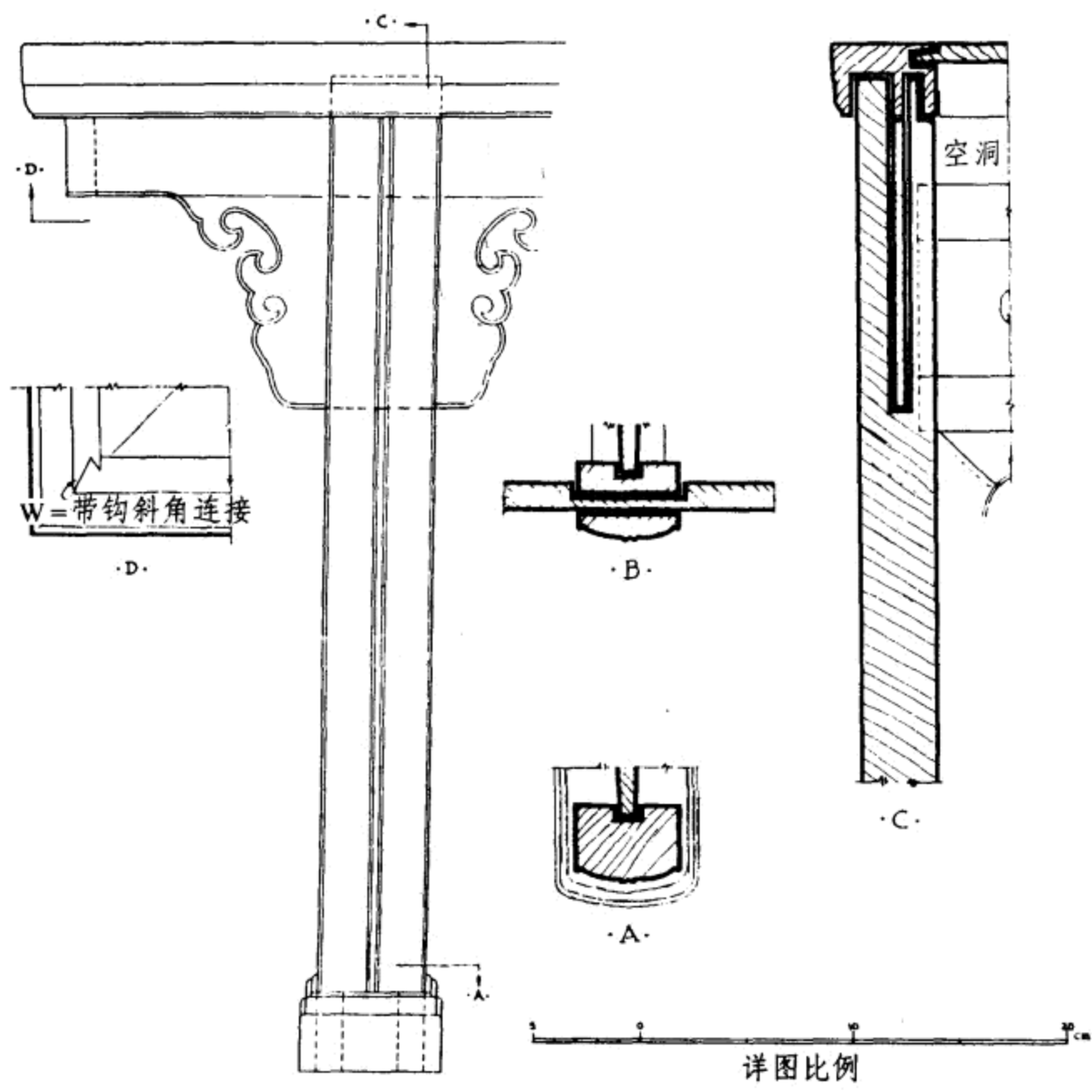










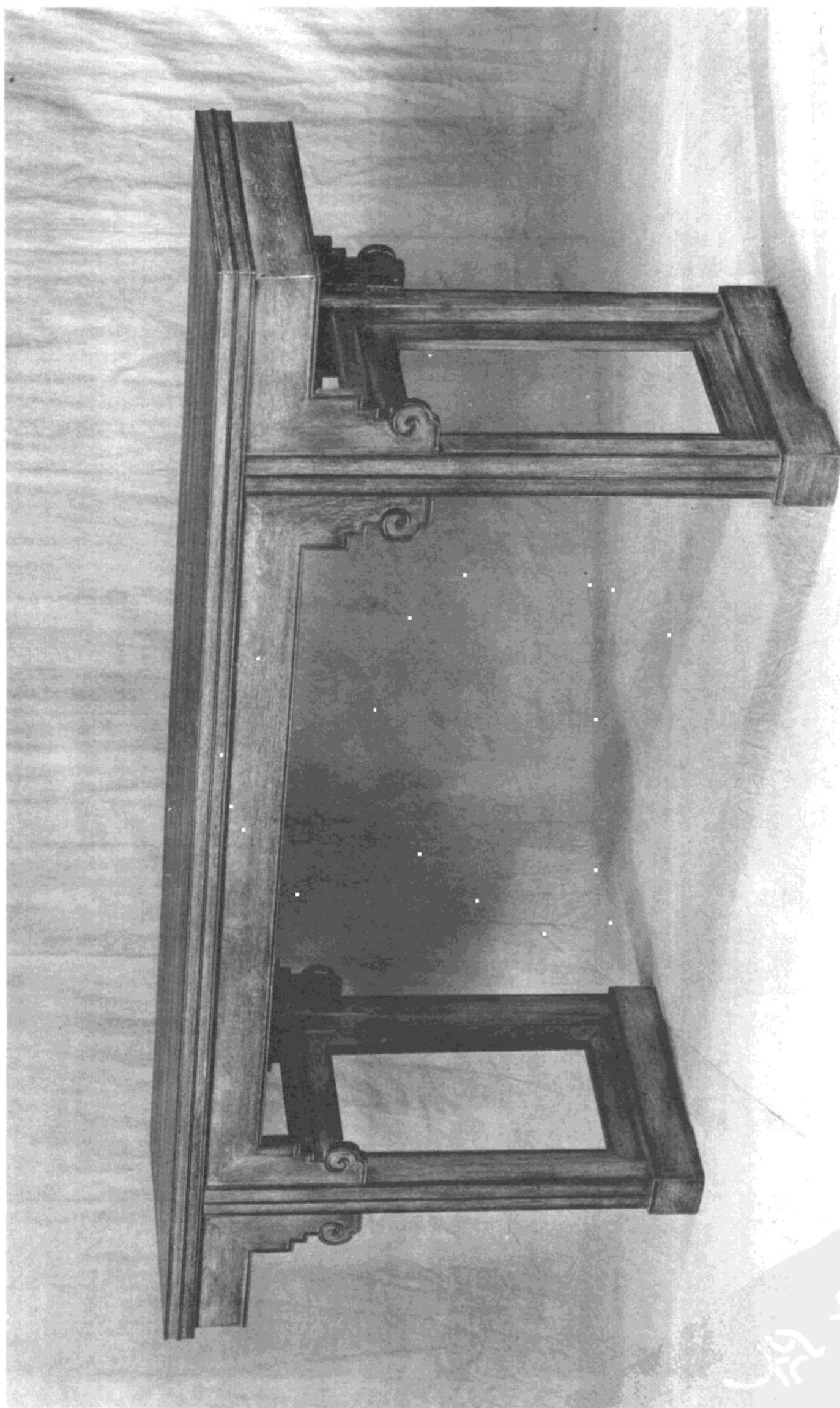


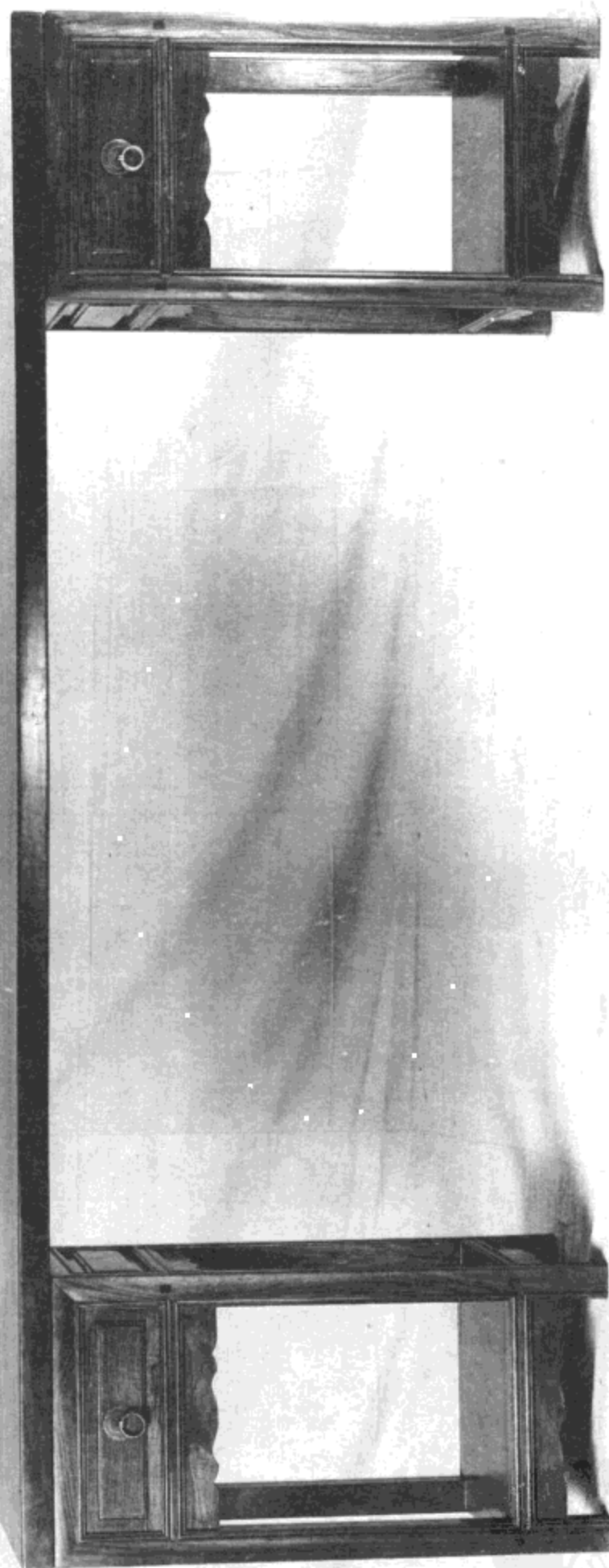
春凳
艾克指导 杨耀绘制
作者收藏

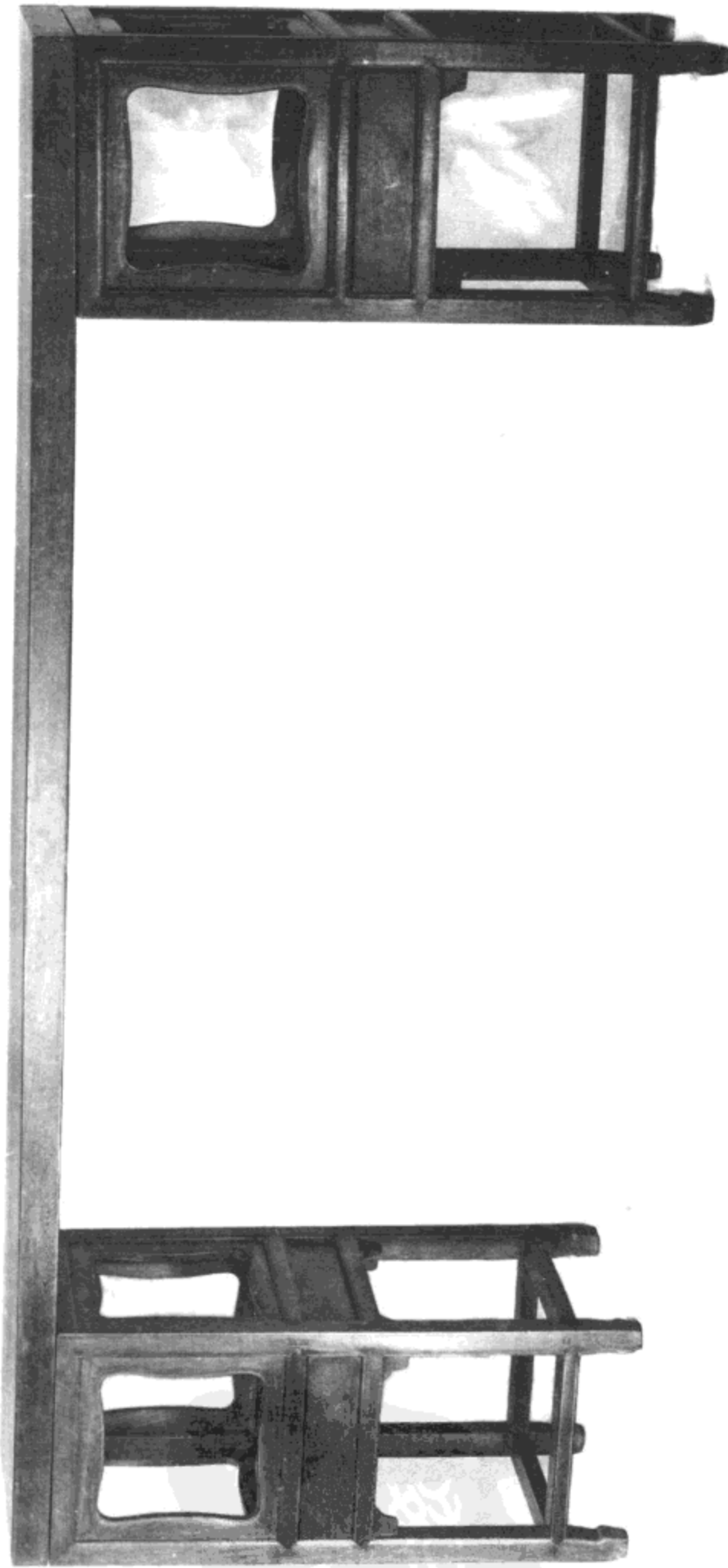




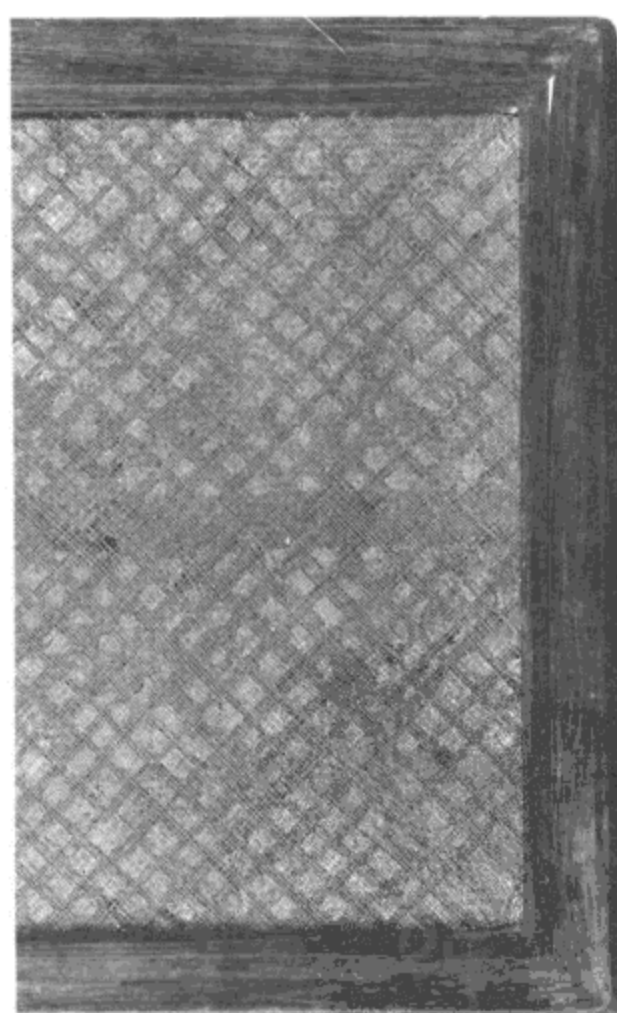
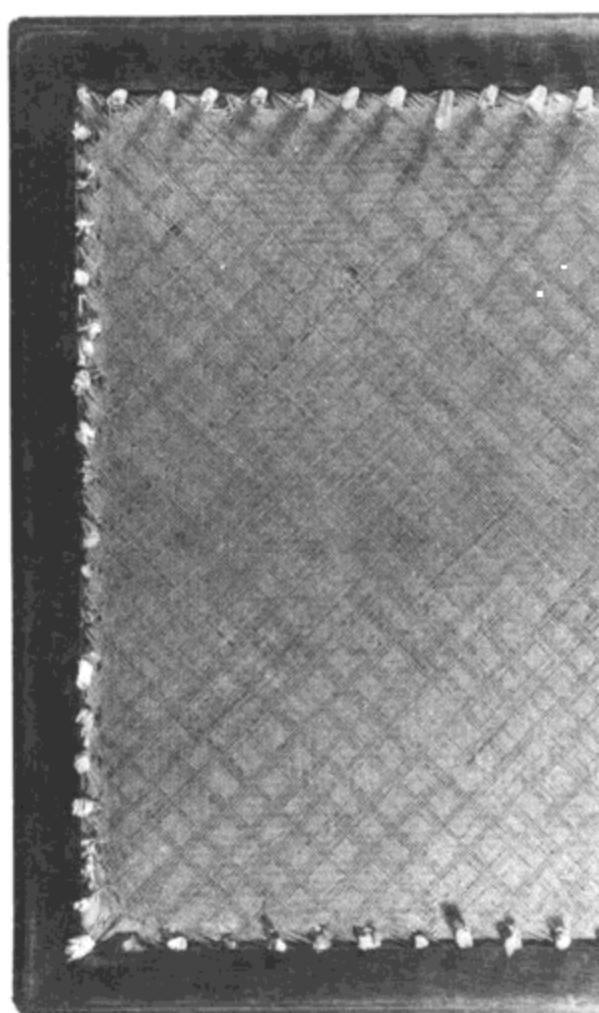
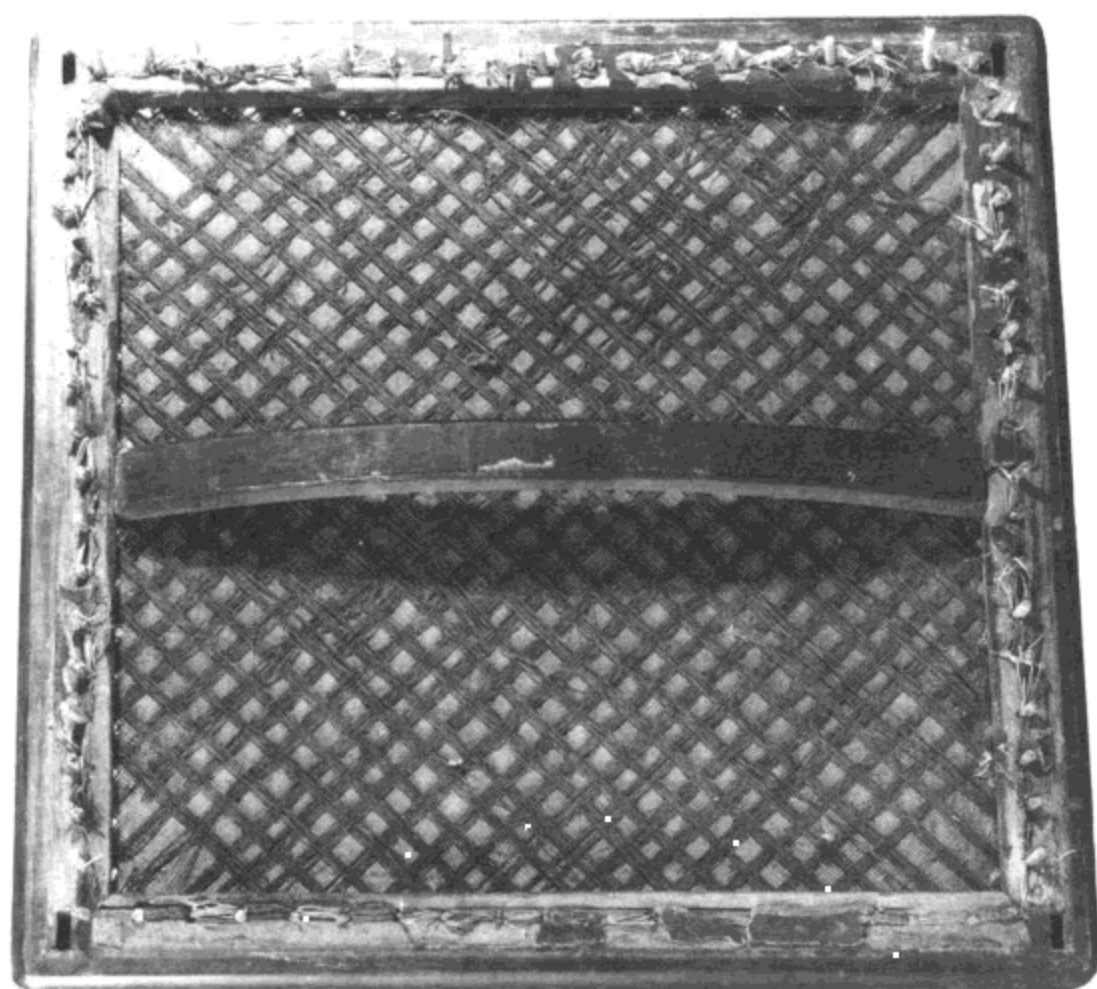


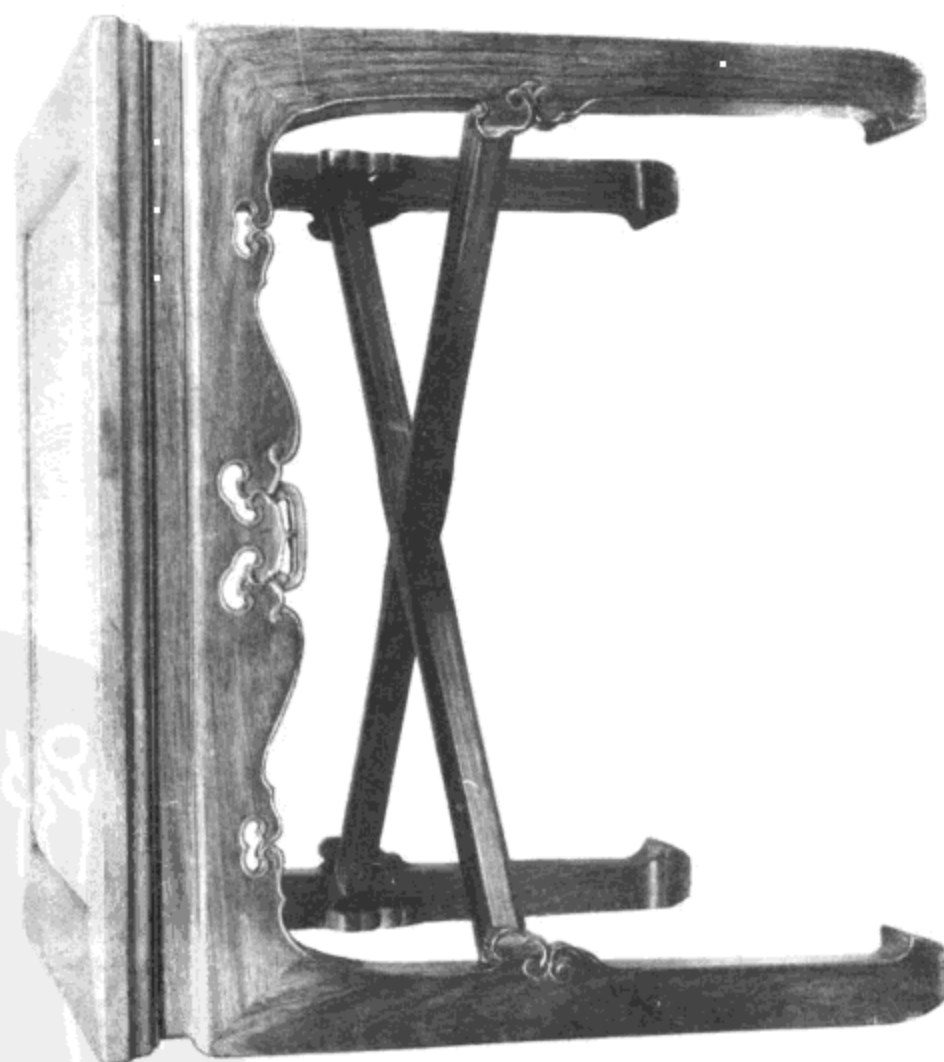
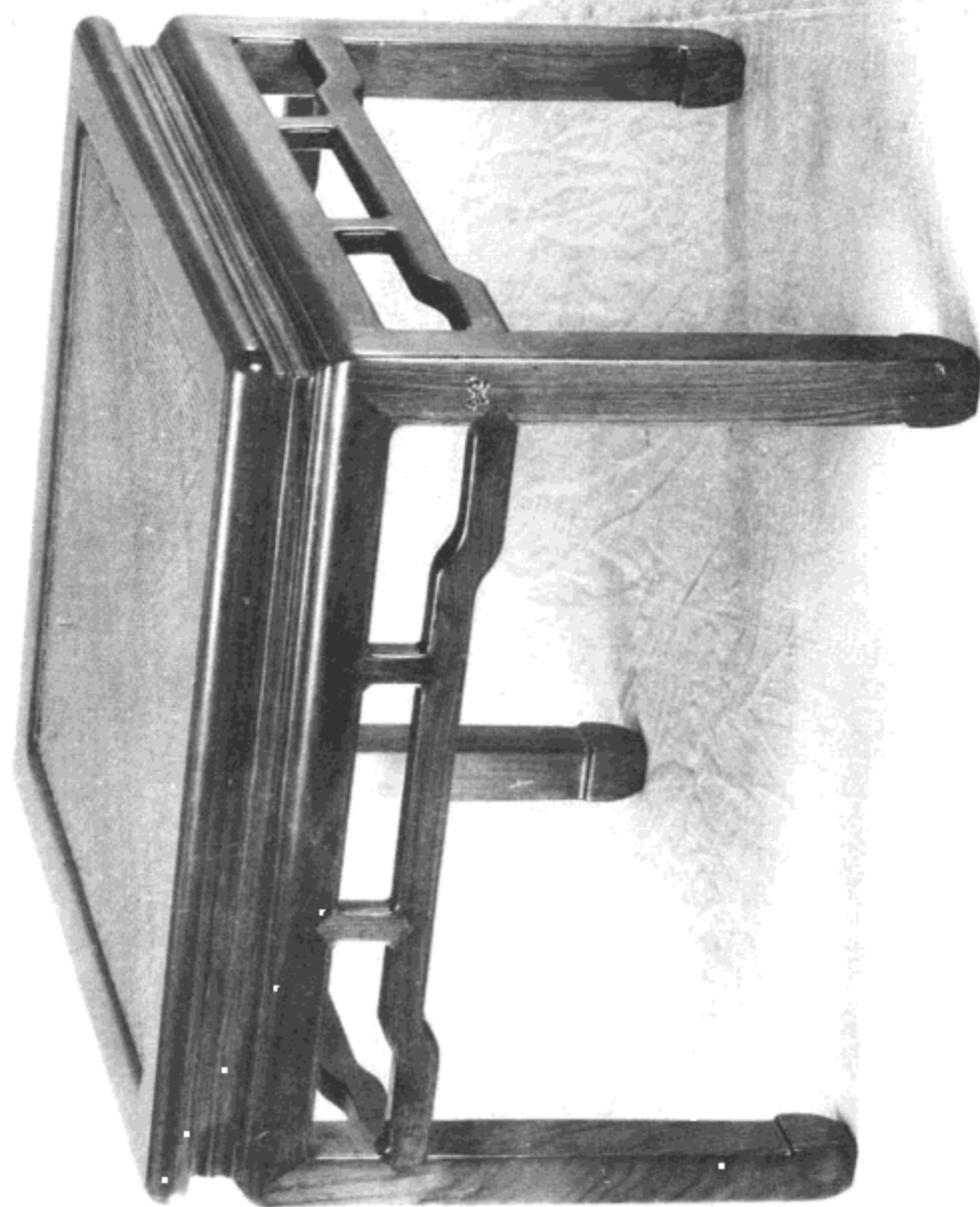


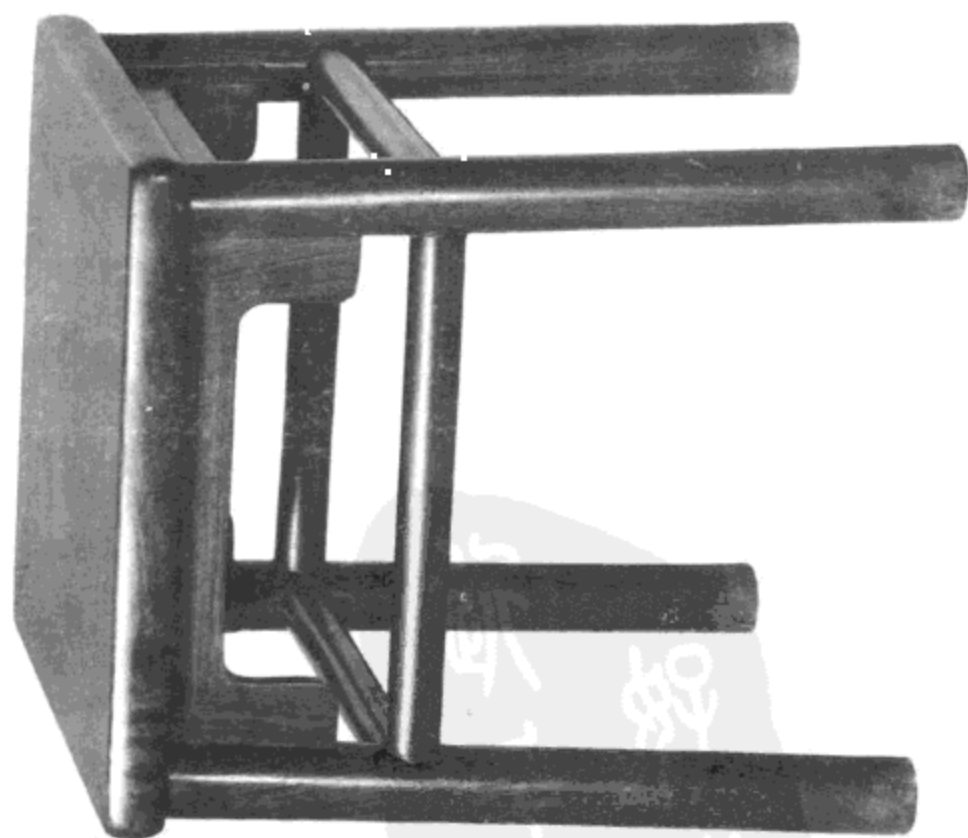
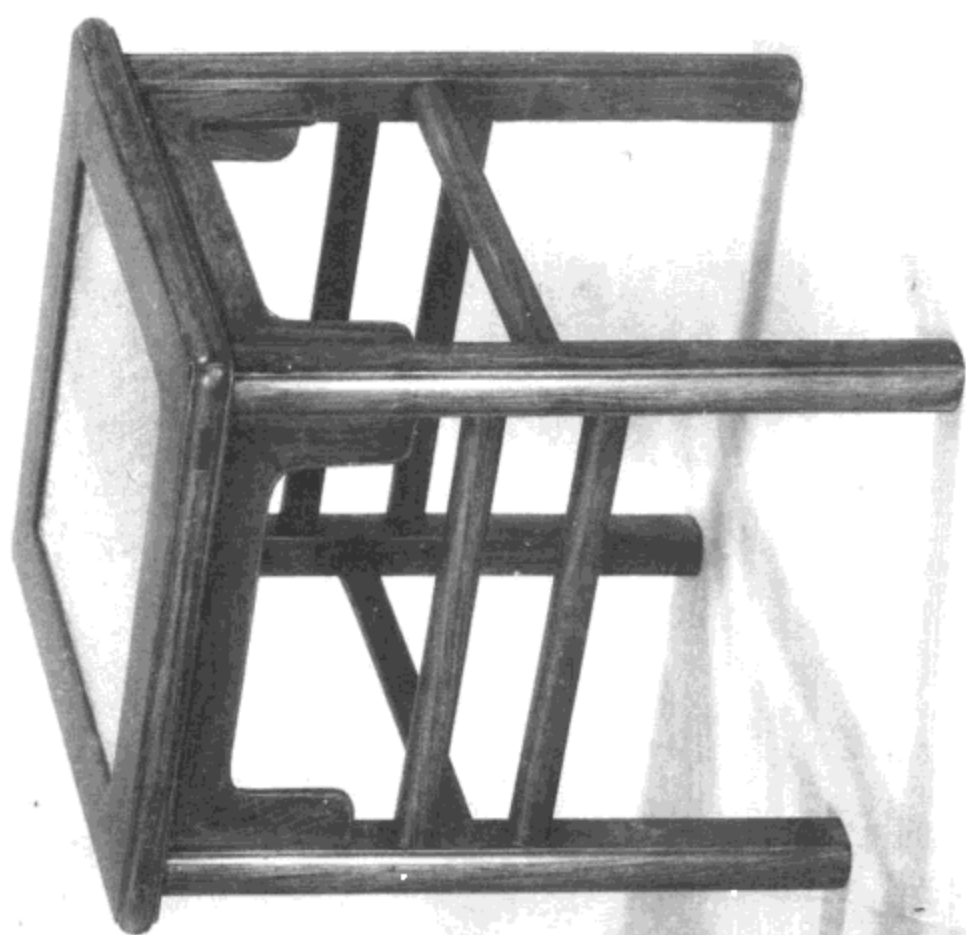


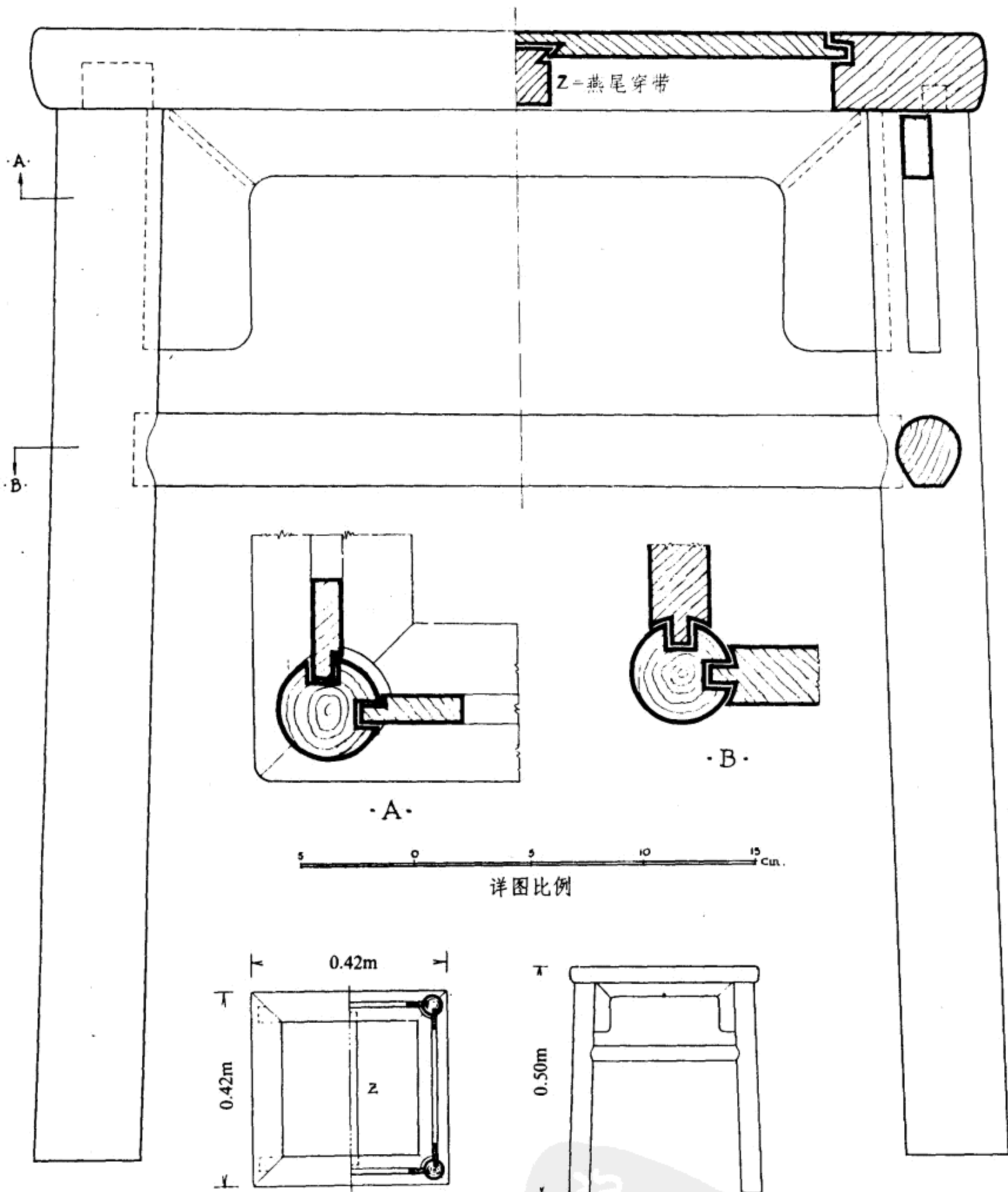








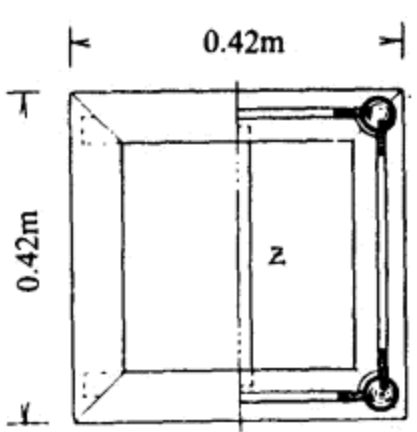




· A ·

· B ·

详图比例



顶部平面

仰视平面

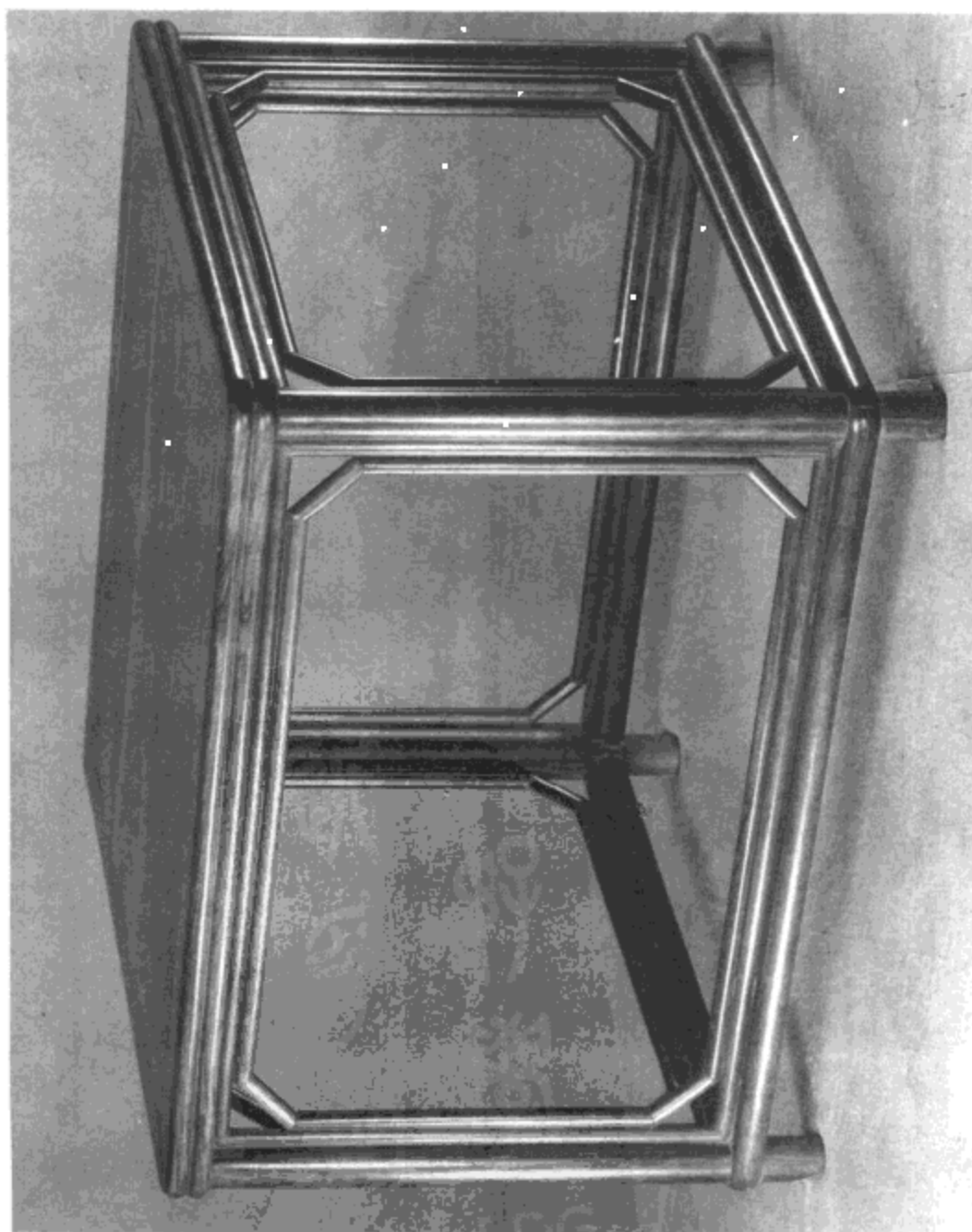
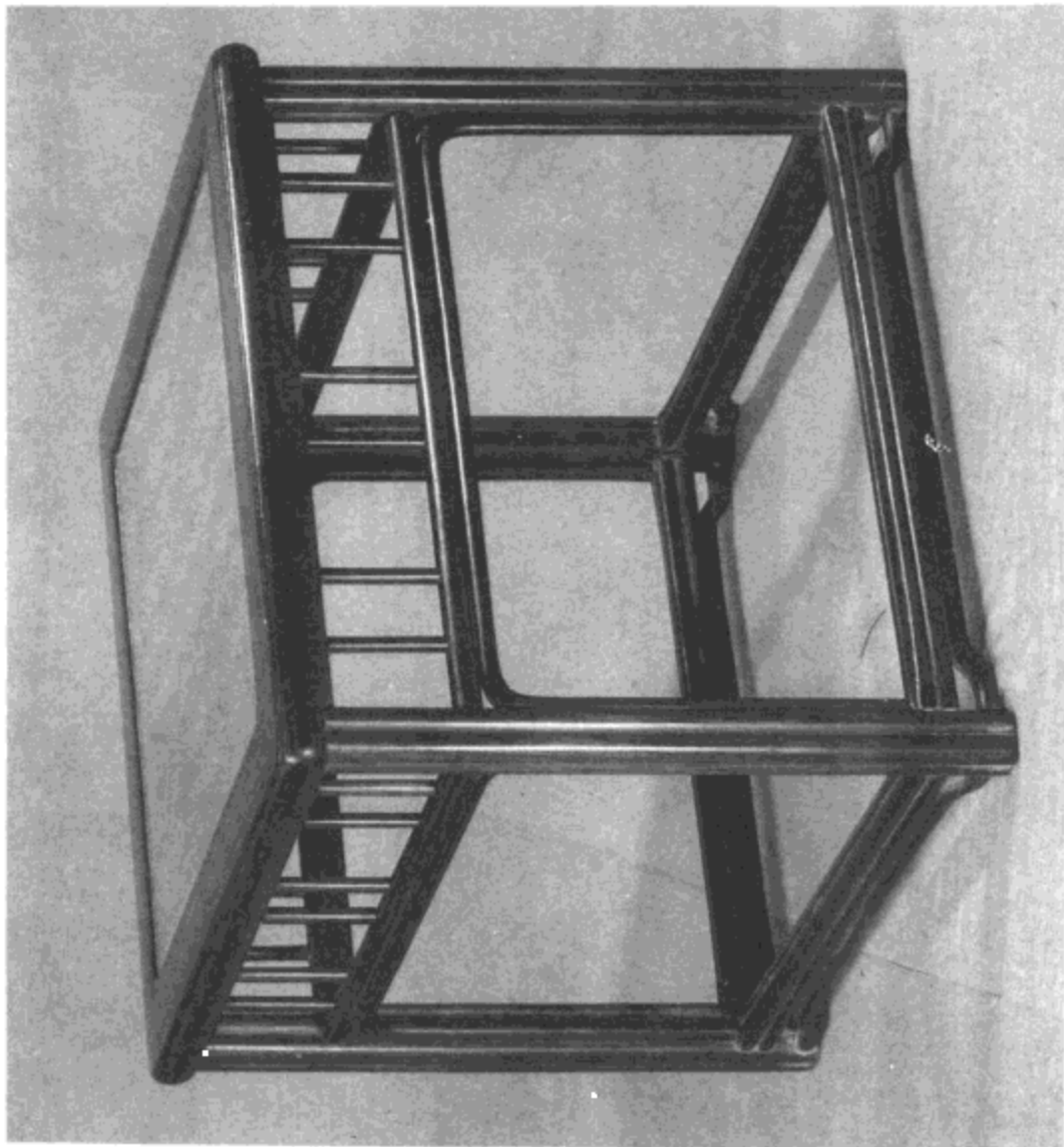
立面

机凳

艾克指导 杨耀绘制

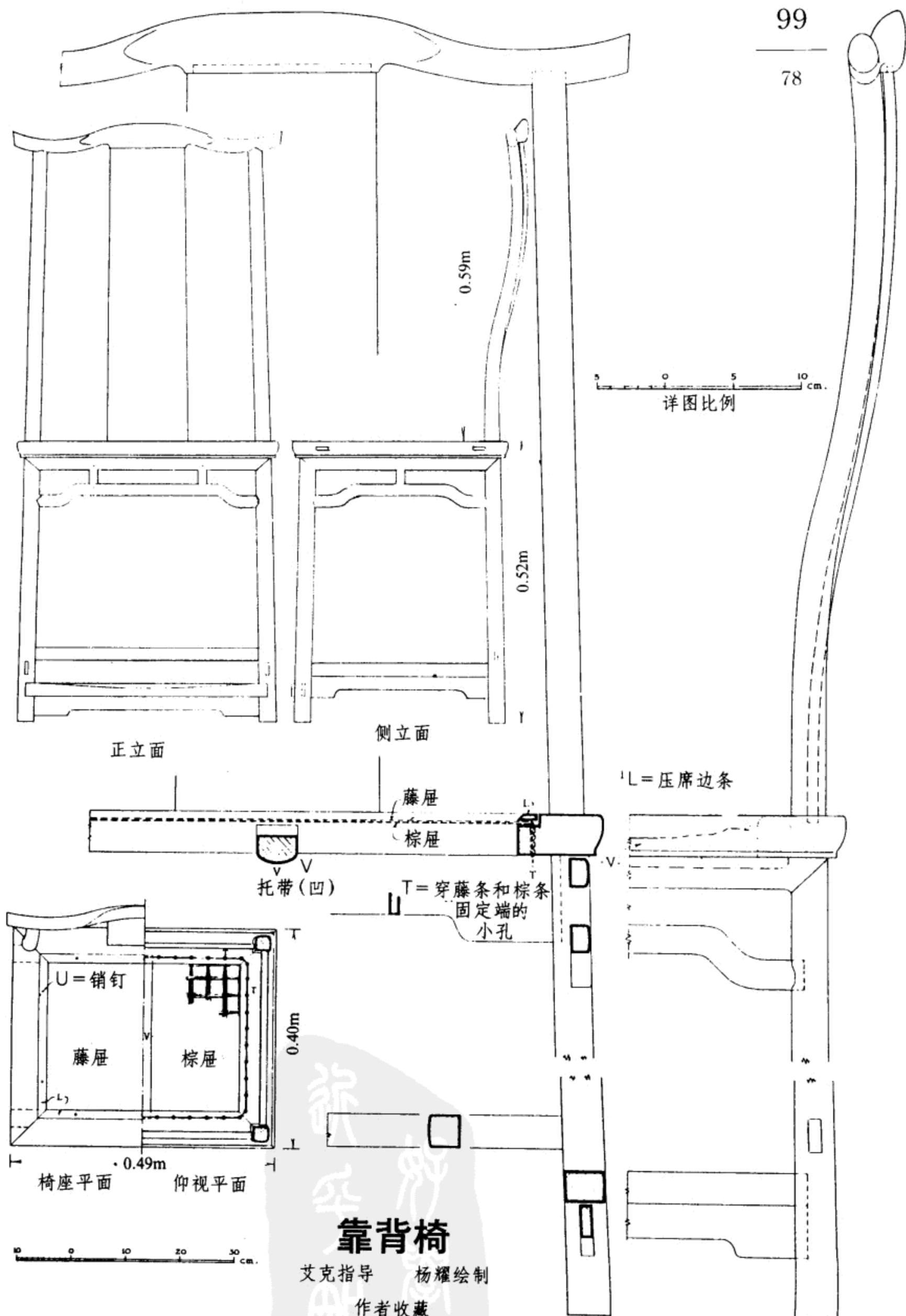
1934

作者收藏









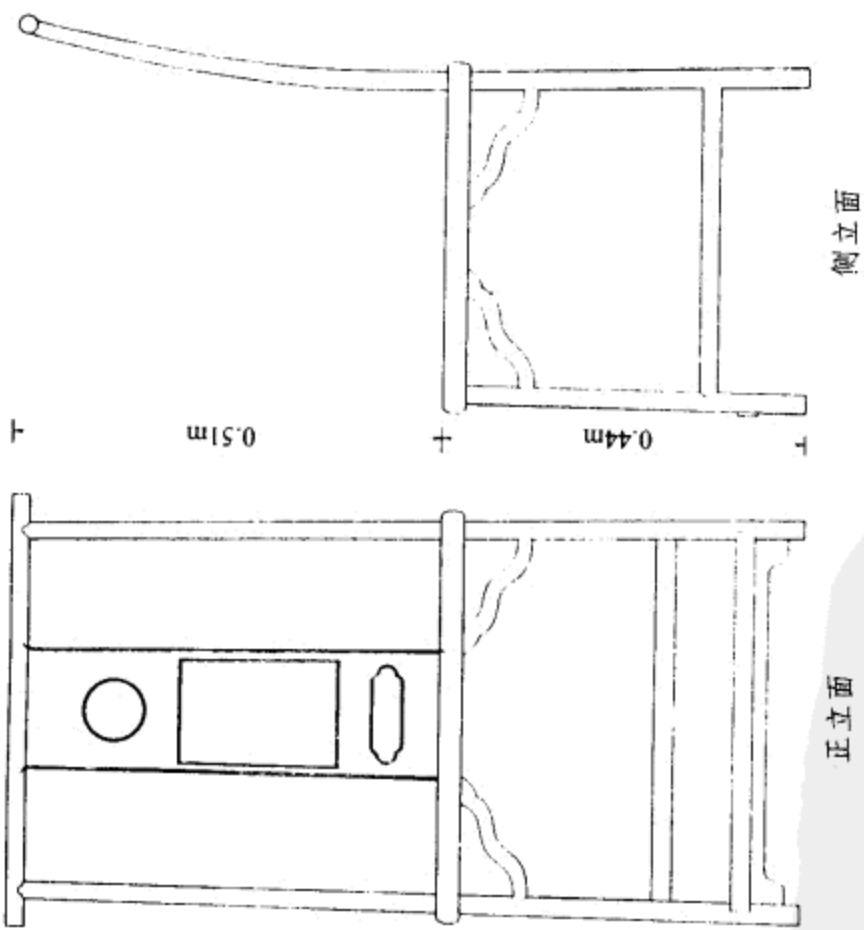
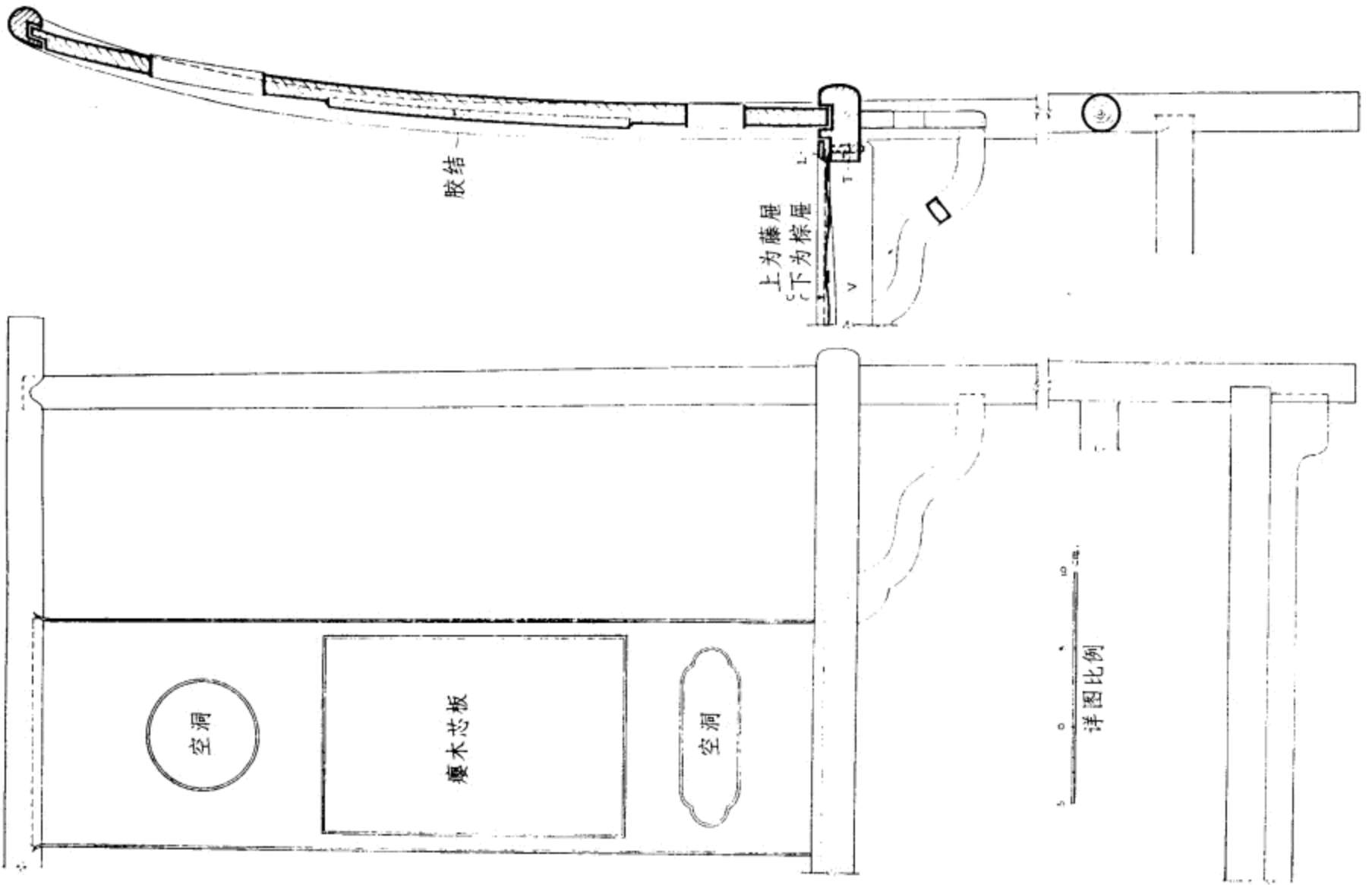
靠背椅

艾克指导 杨耀绘制

作者收藏

PDG

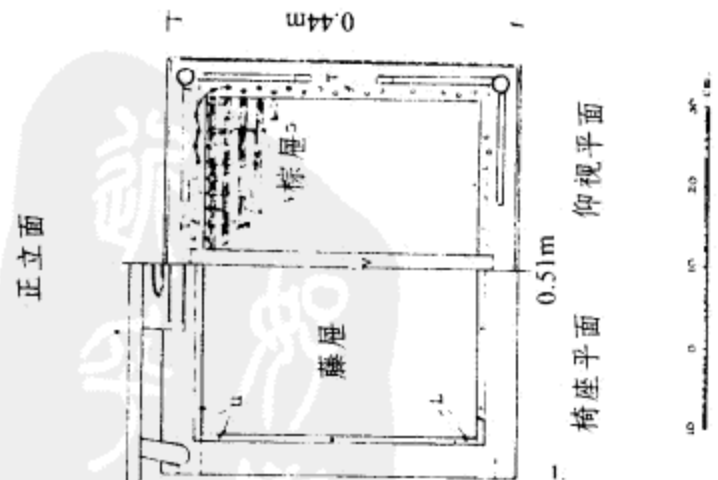




侧立面
L=盖住T孔的压席边条
T=穿藤条和棕条的小孔
U=固定“L”的销钉
V=(弯)托带

靠背椅

艾克指导 杨耀绘制
作者收藏



正立面

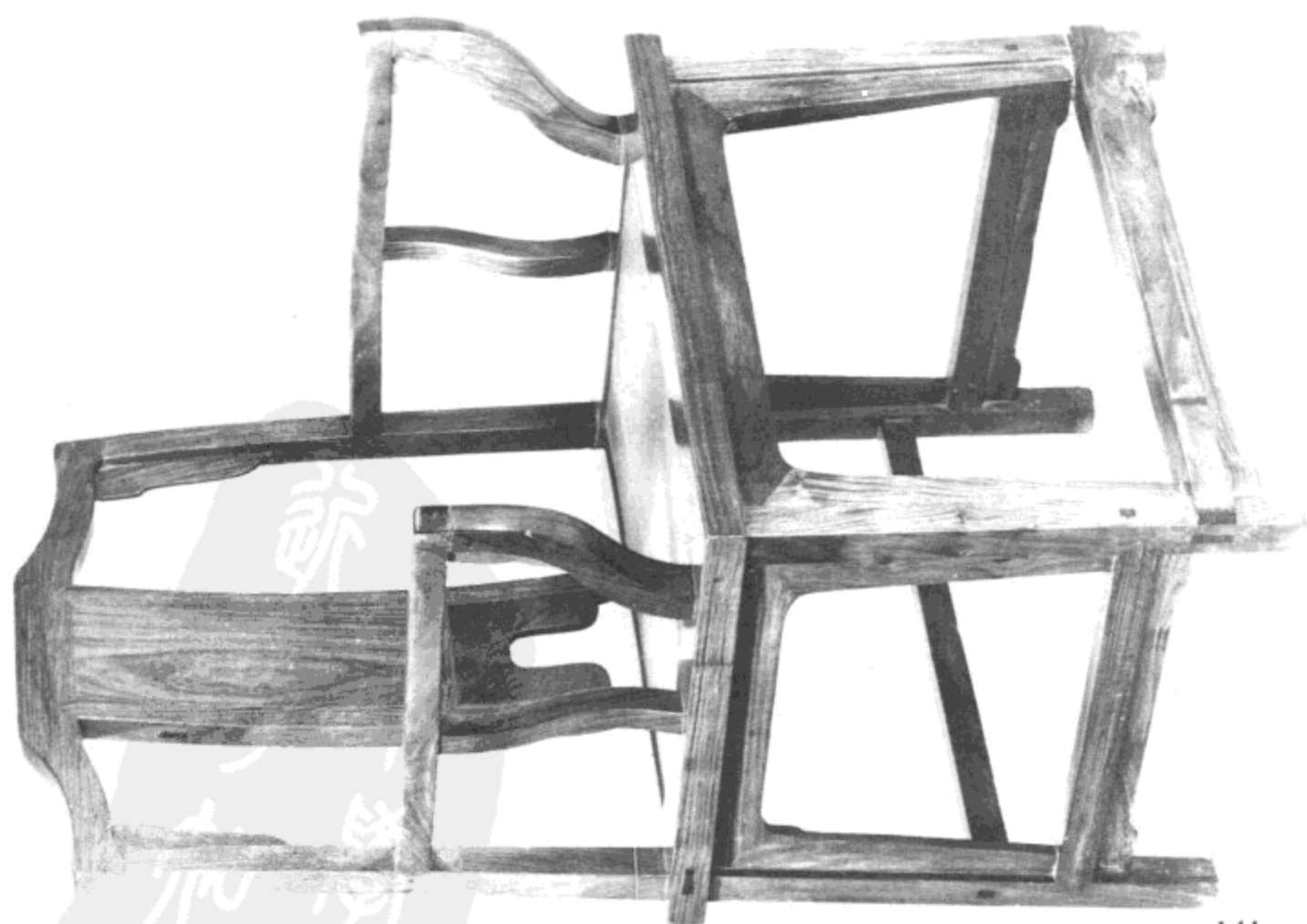
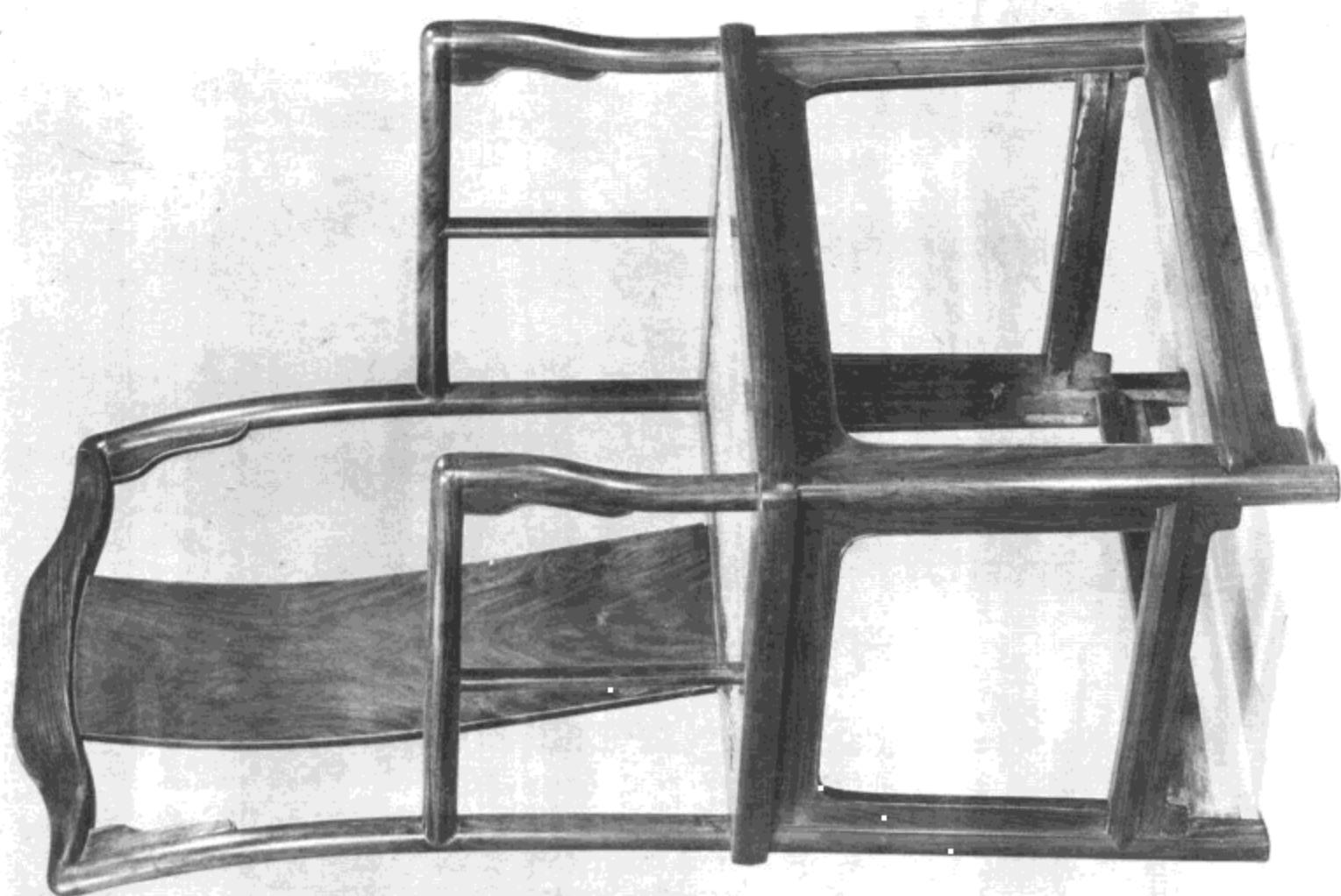
椅座平面 仰视平面

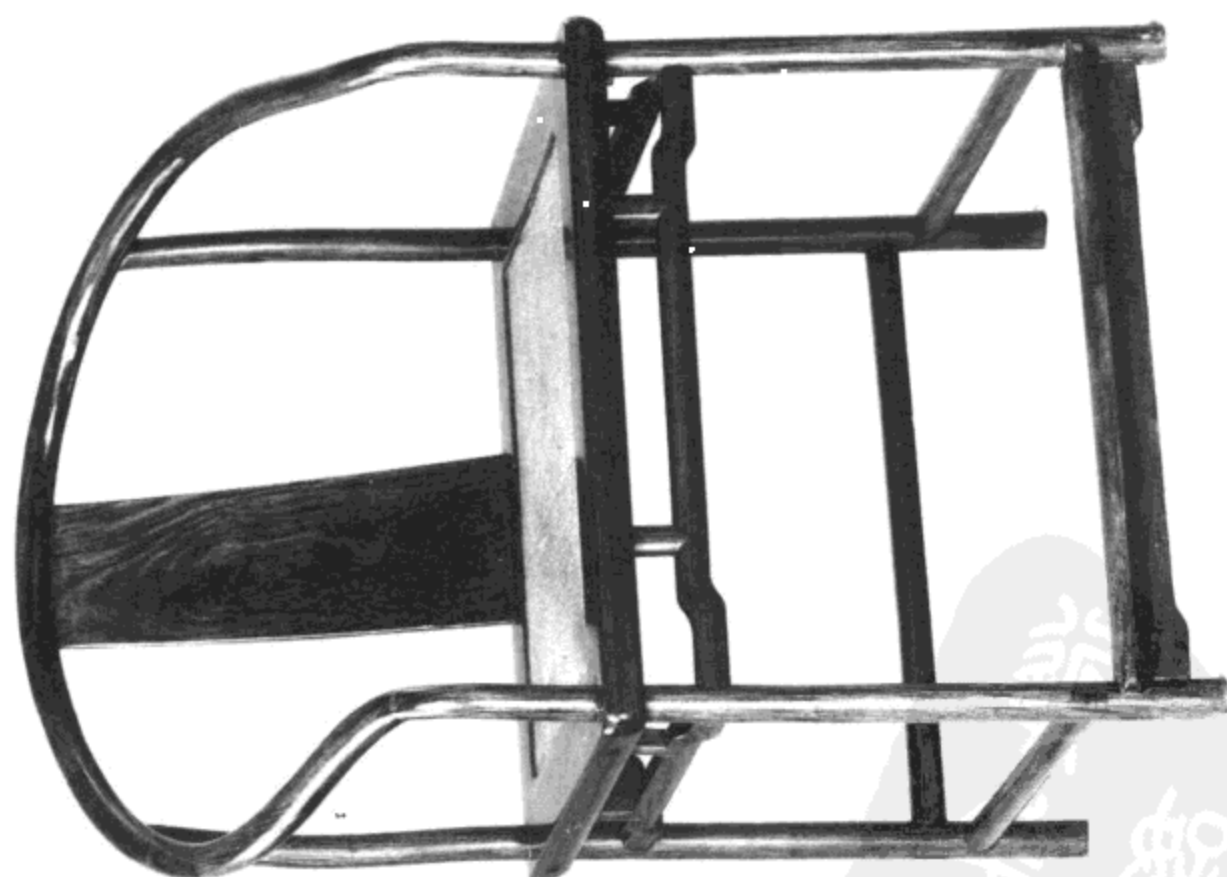
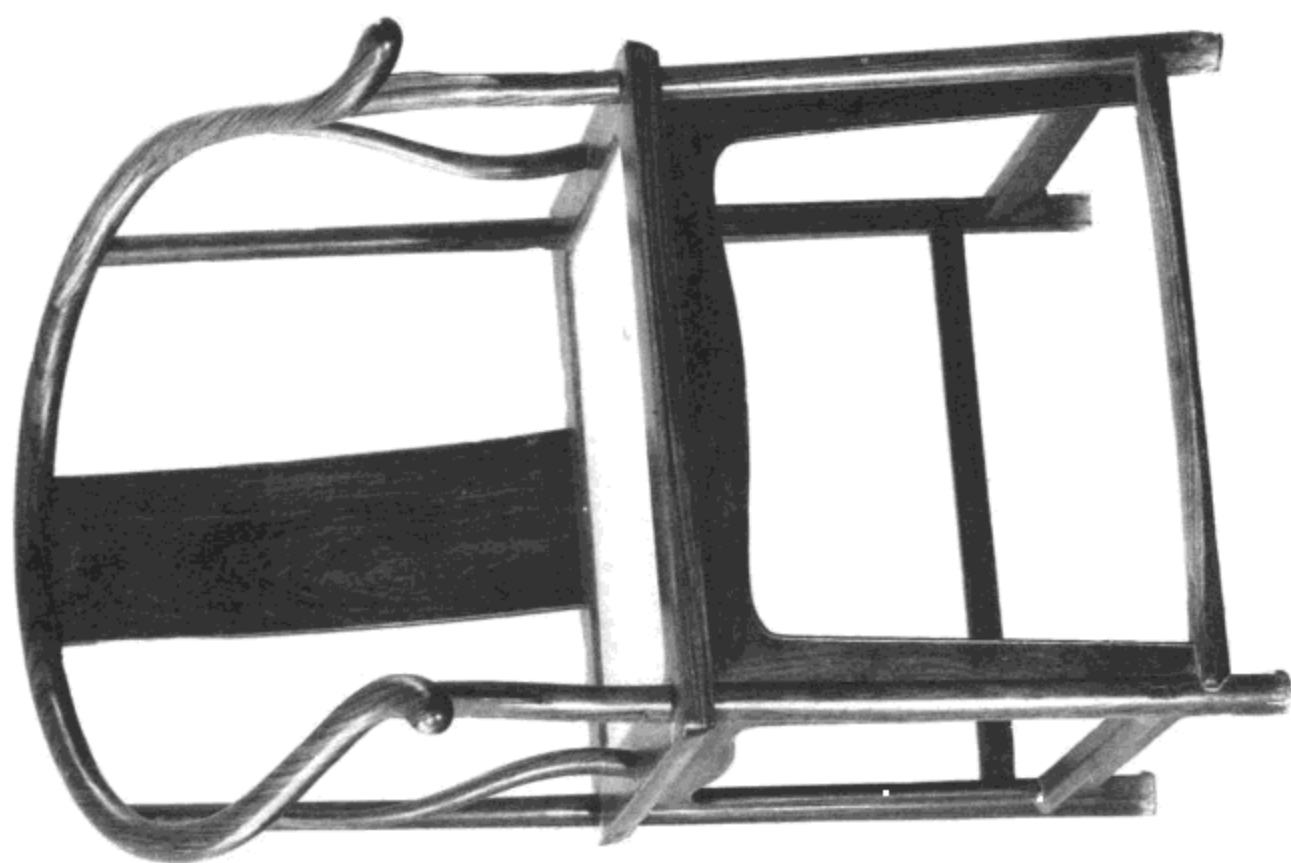






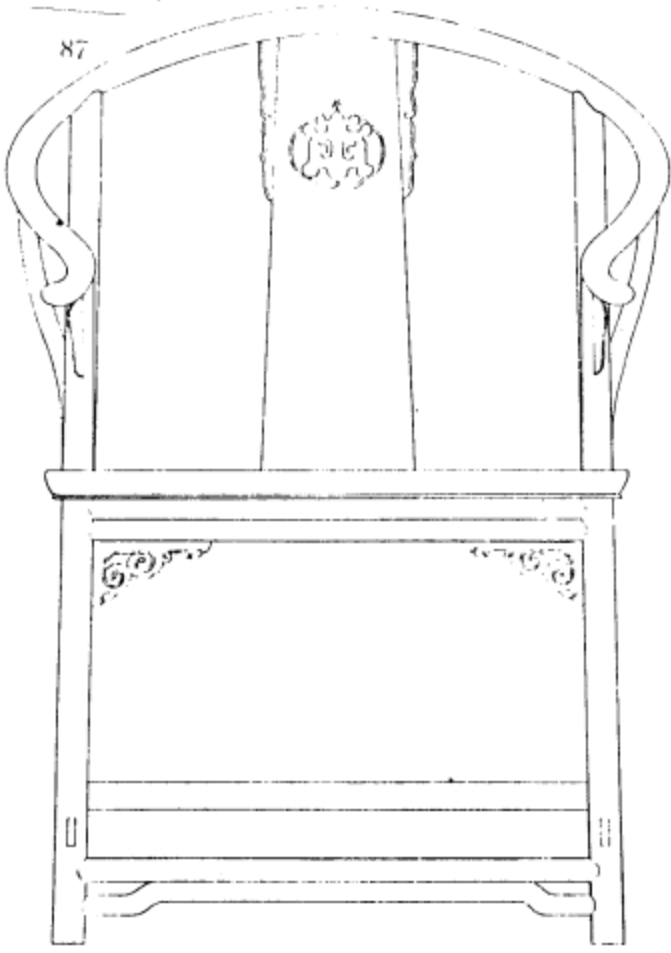
新
舟
夢
PDG



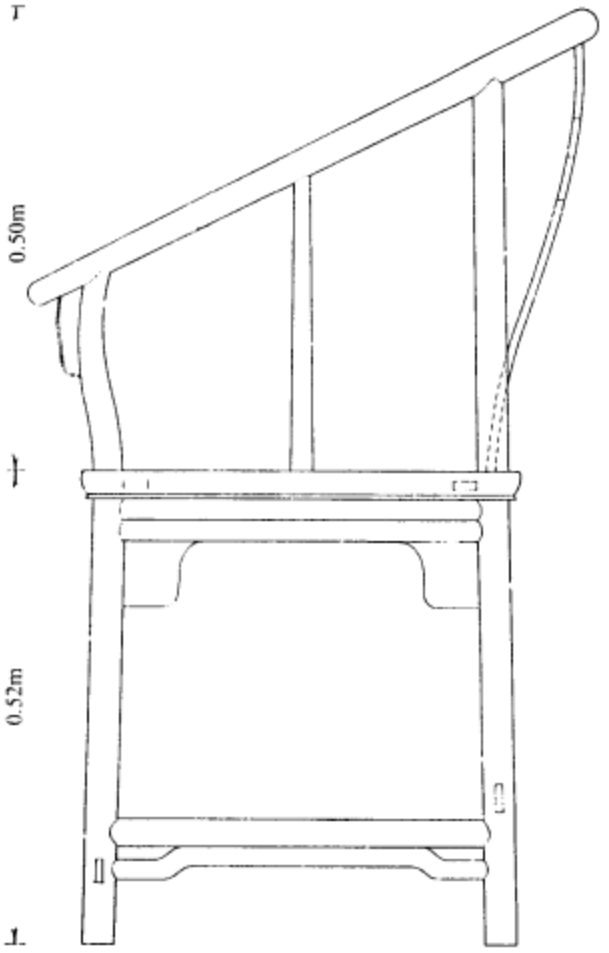


知不足齋
PDG



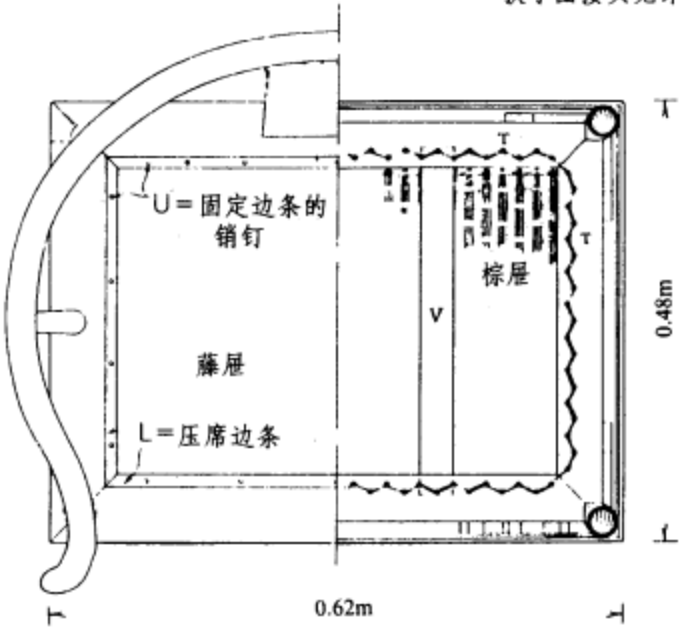


正立面



侧立面

扶手圈接头见详图



椅座平面

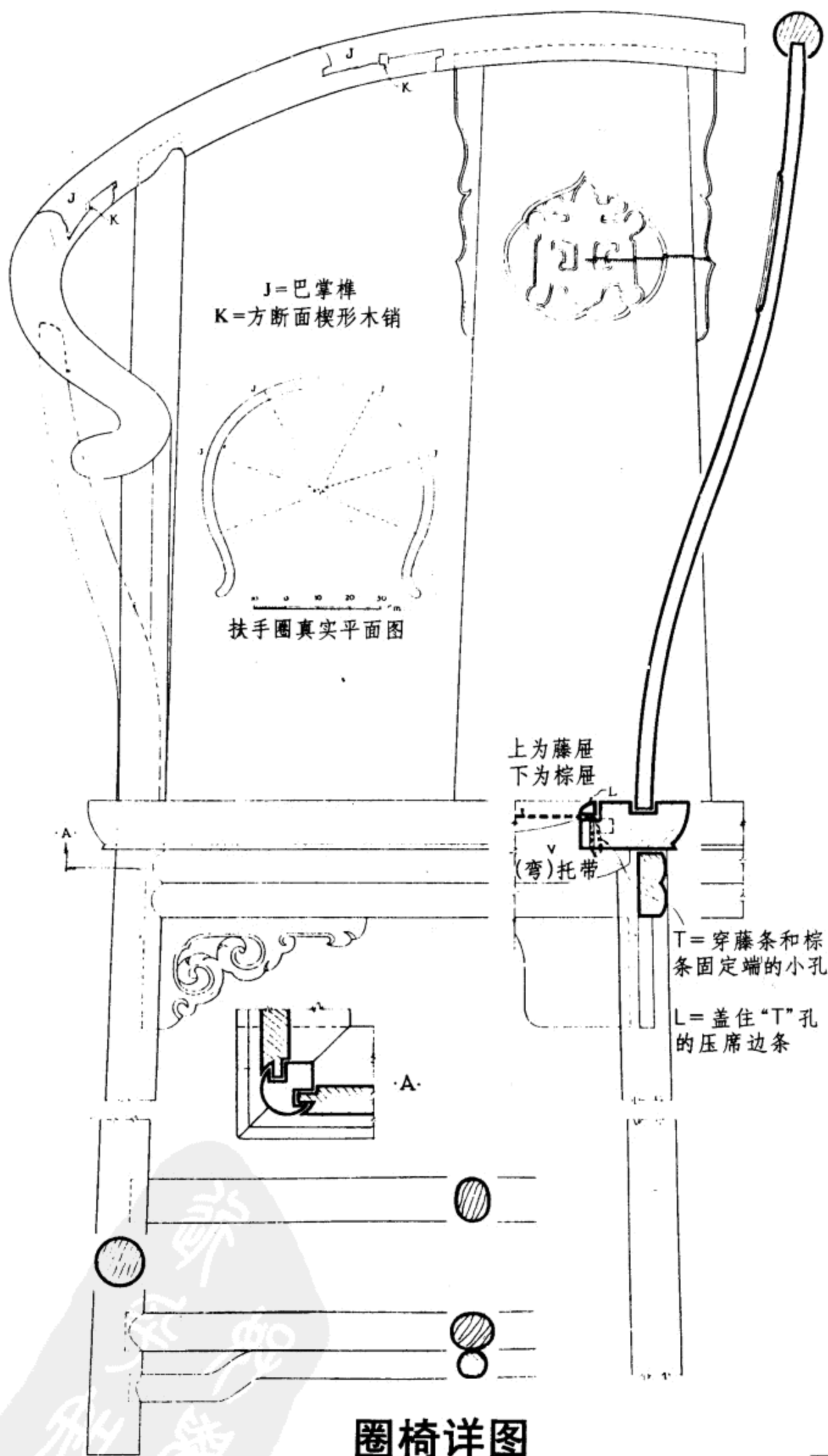
仰视平面

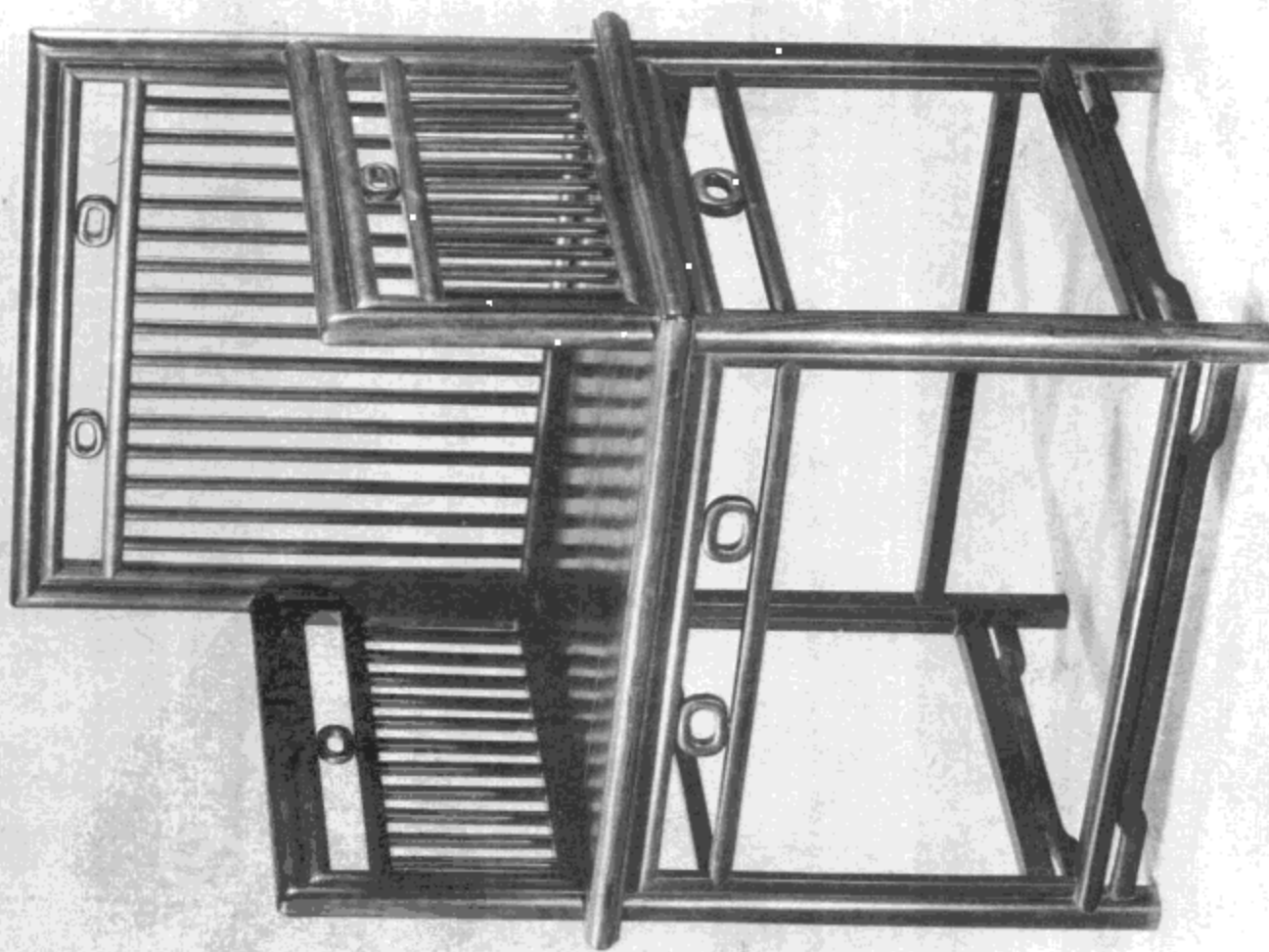
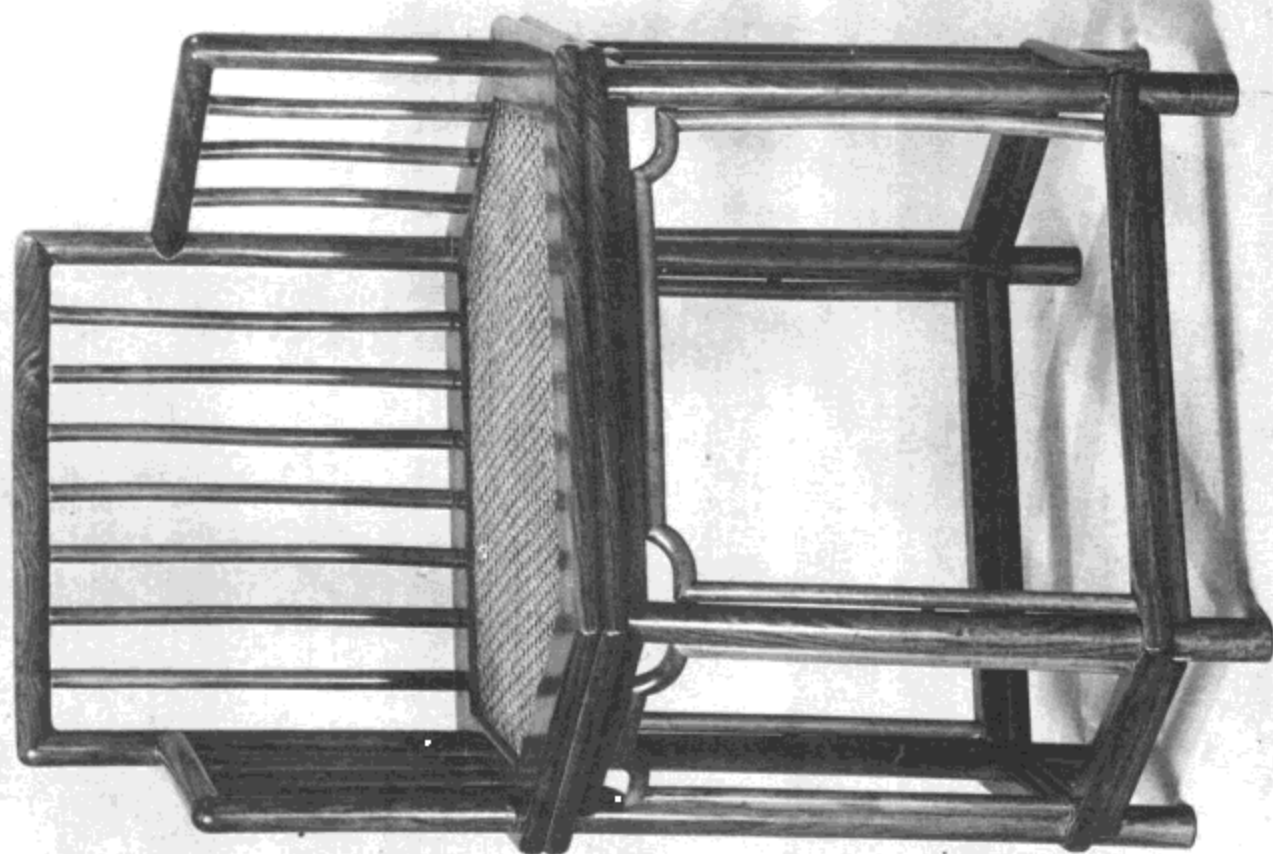
10 0 10 20 30 40 50 cm

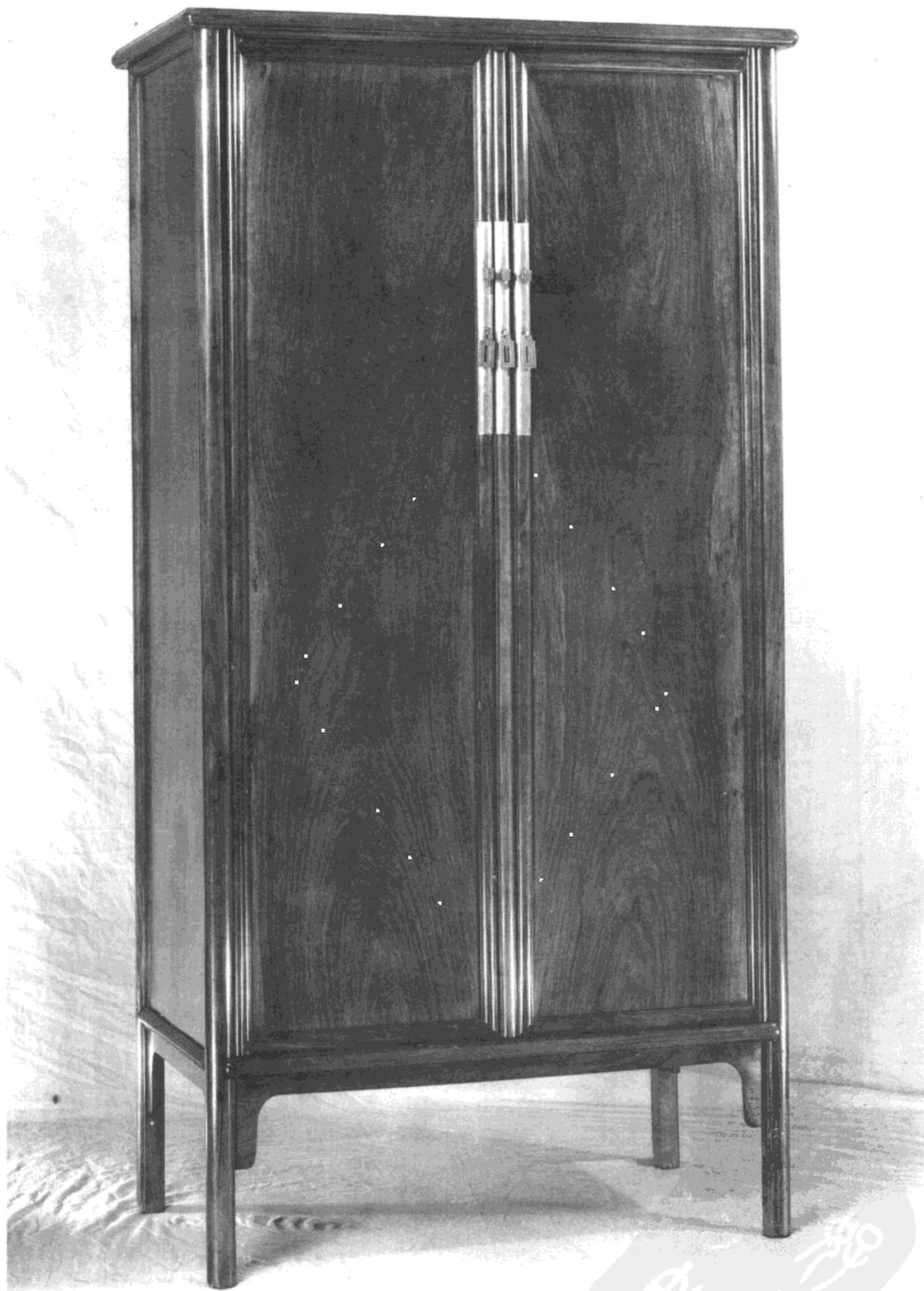
圈椅

艾克指导 相耀绘制
作者收藏



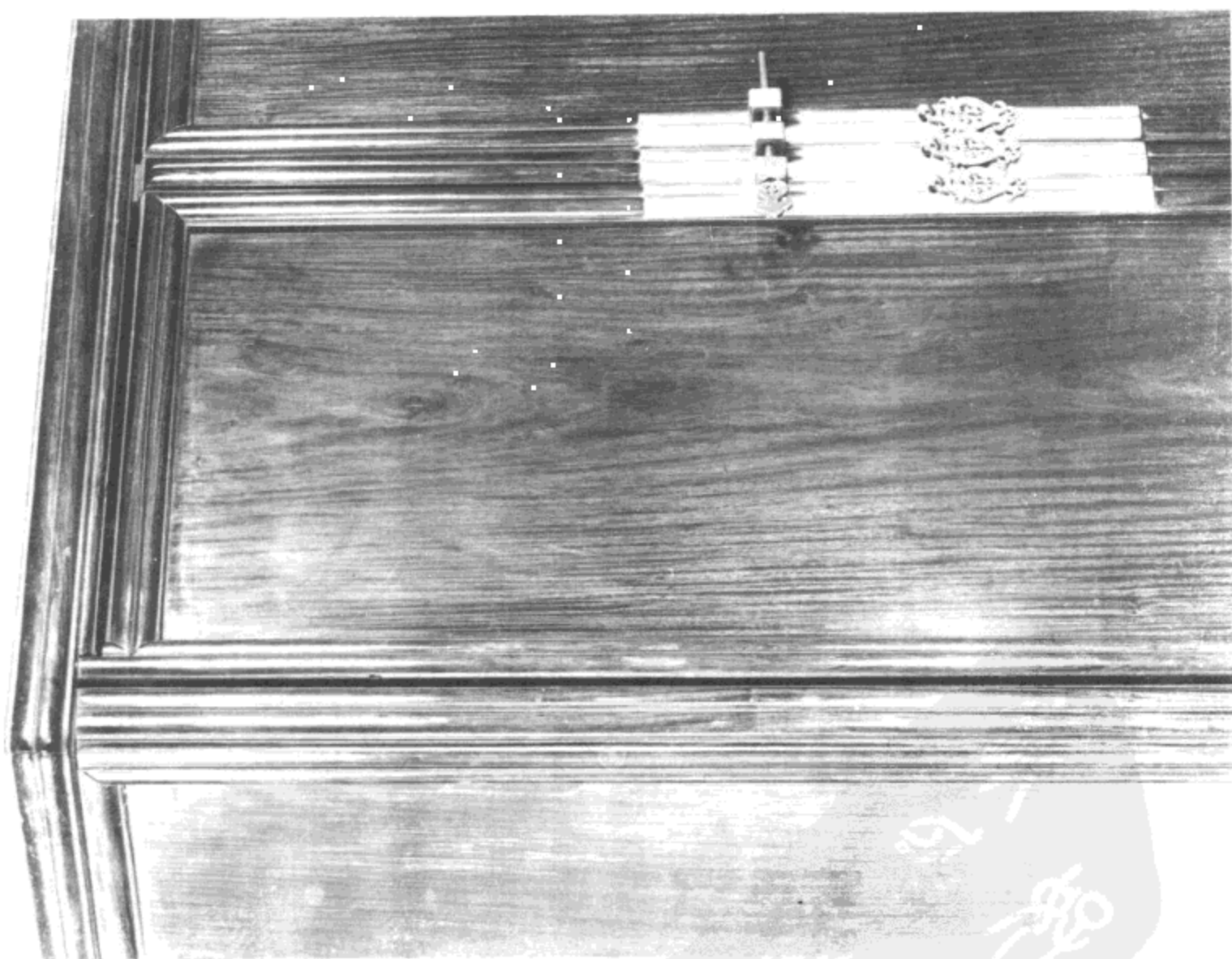
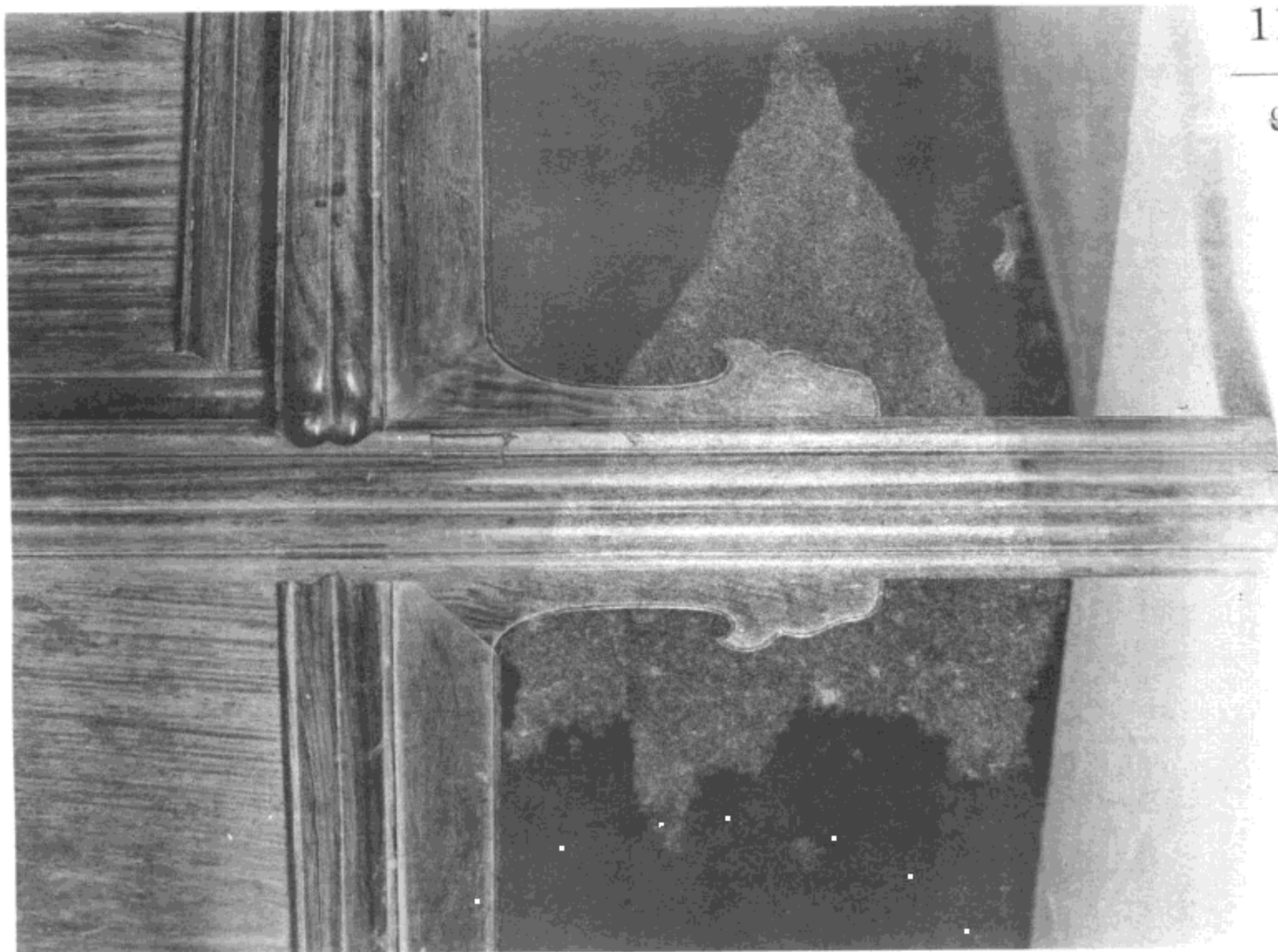


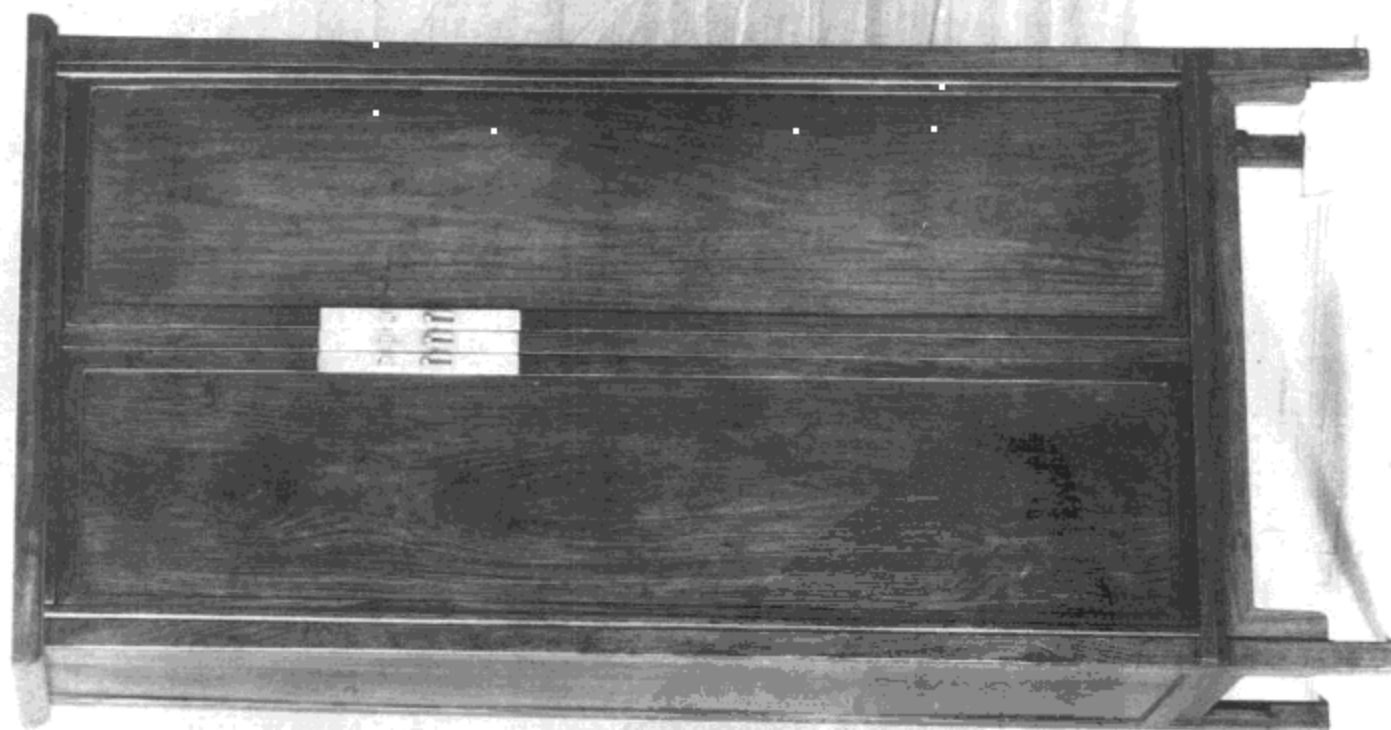
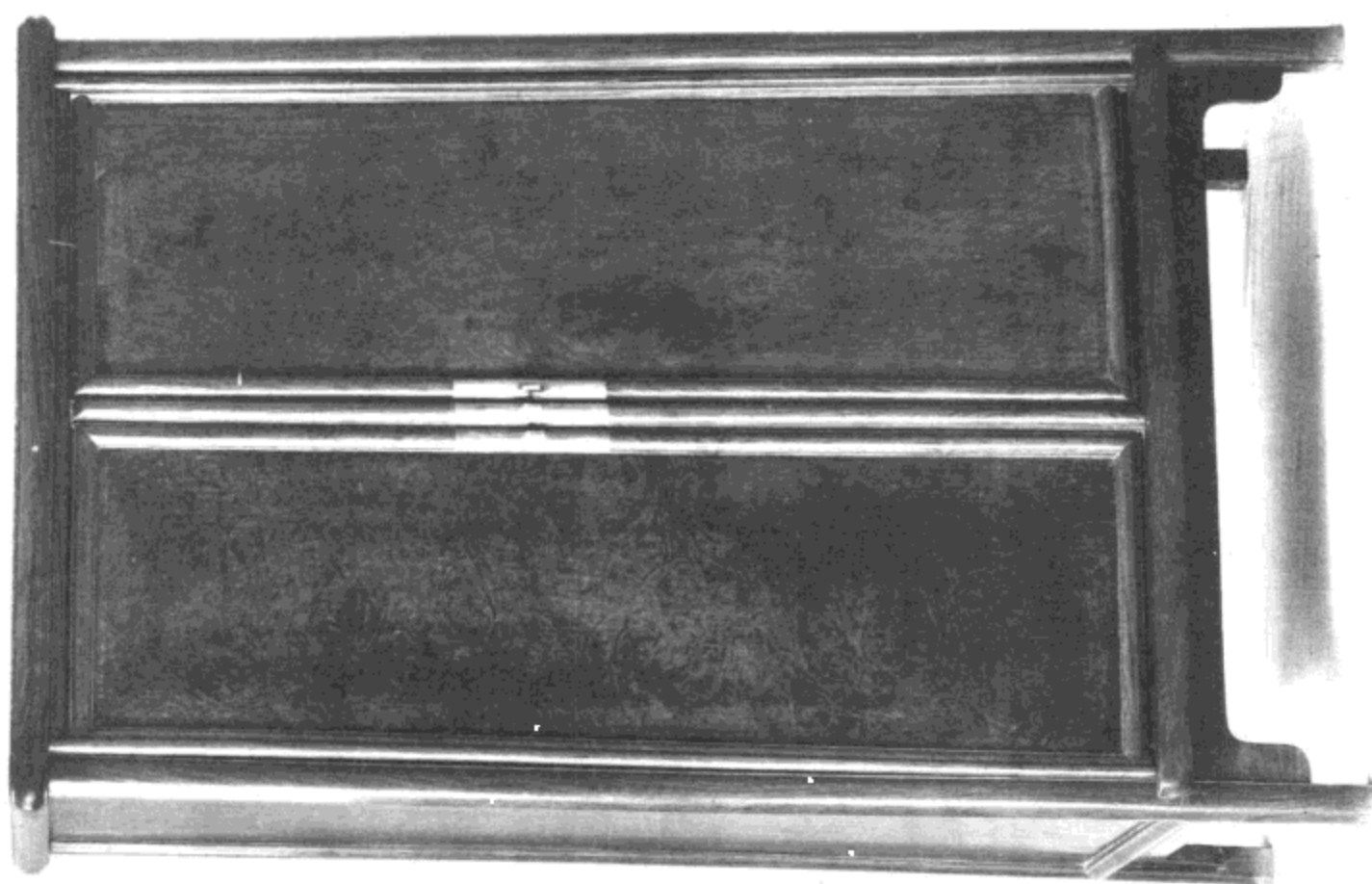


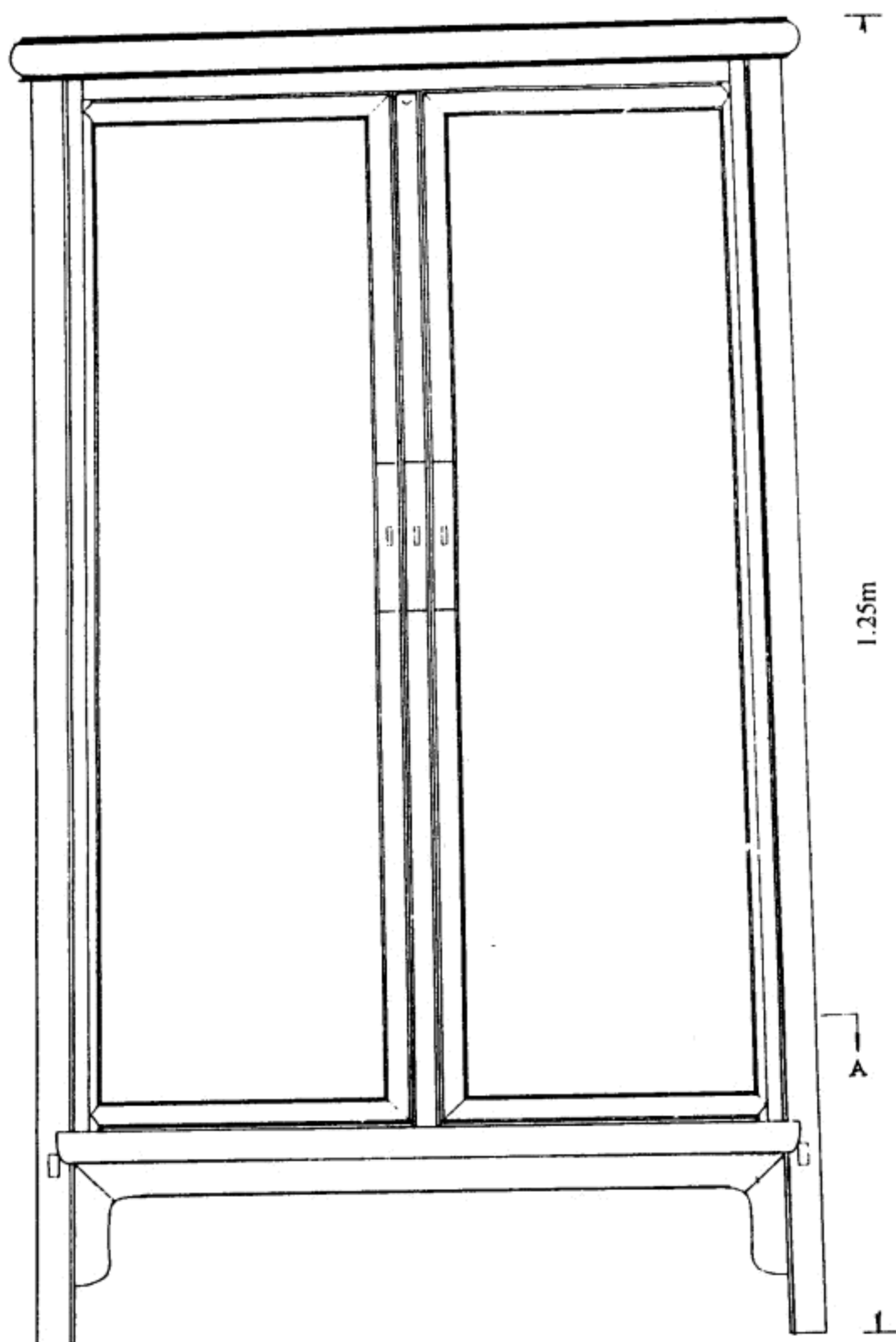


知
舟
PDG

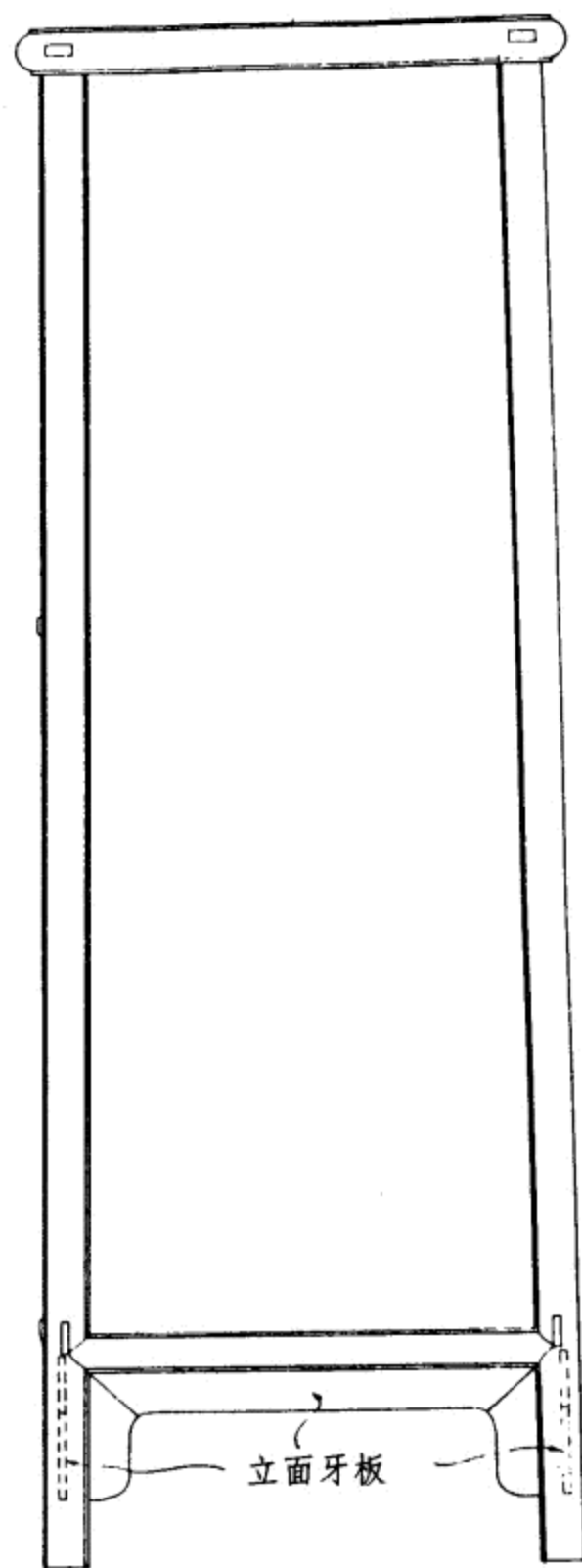




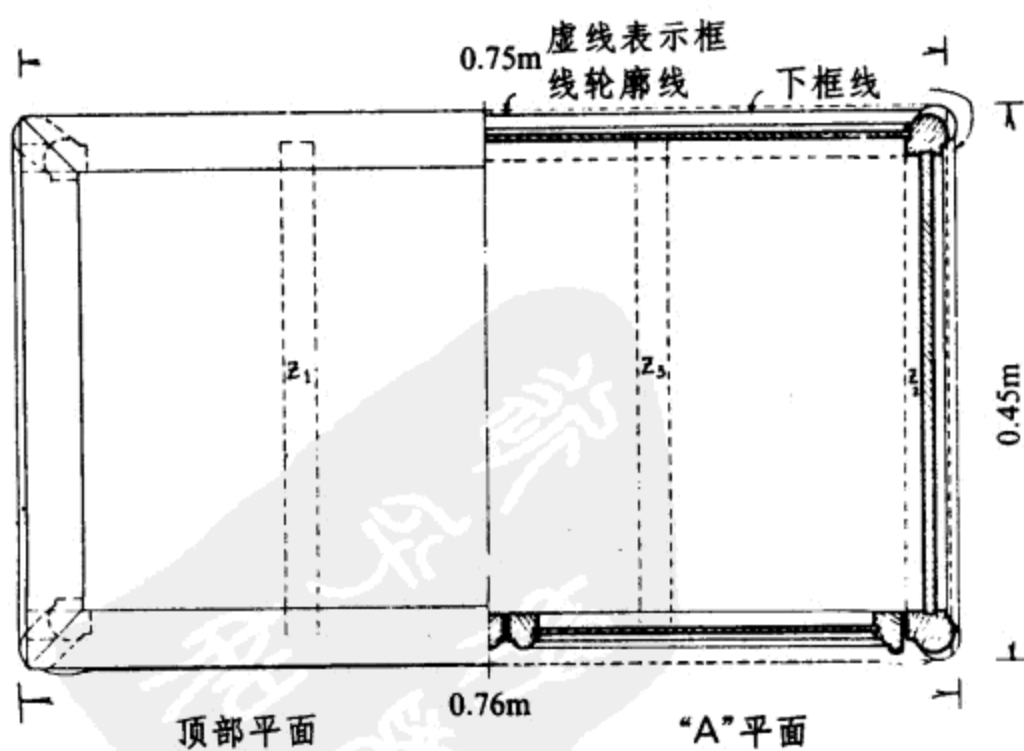




正立面

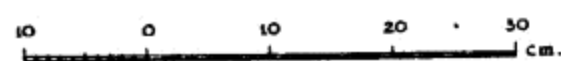


侧立面



顶部平面

"A"平面

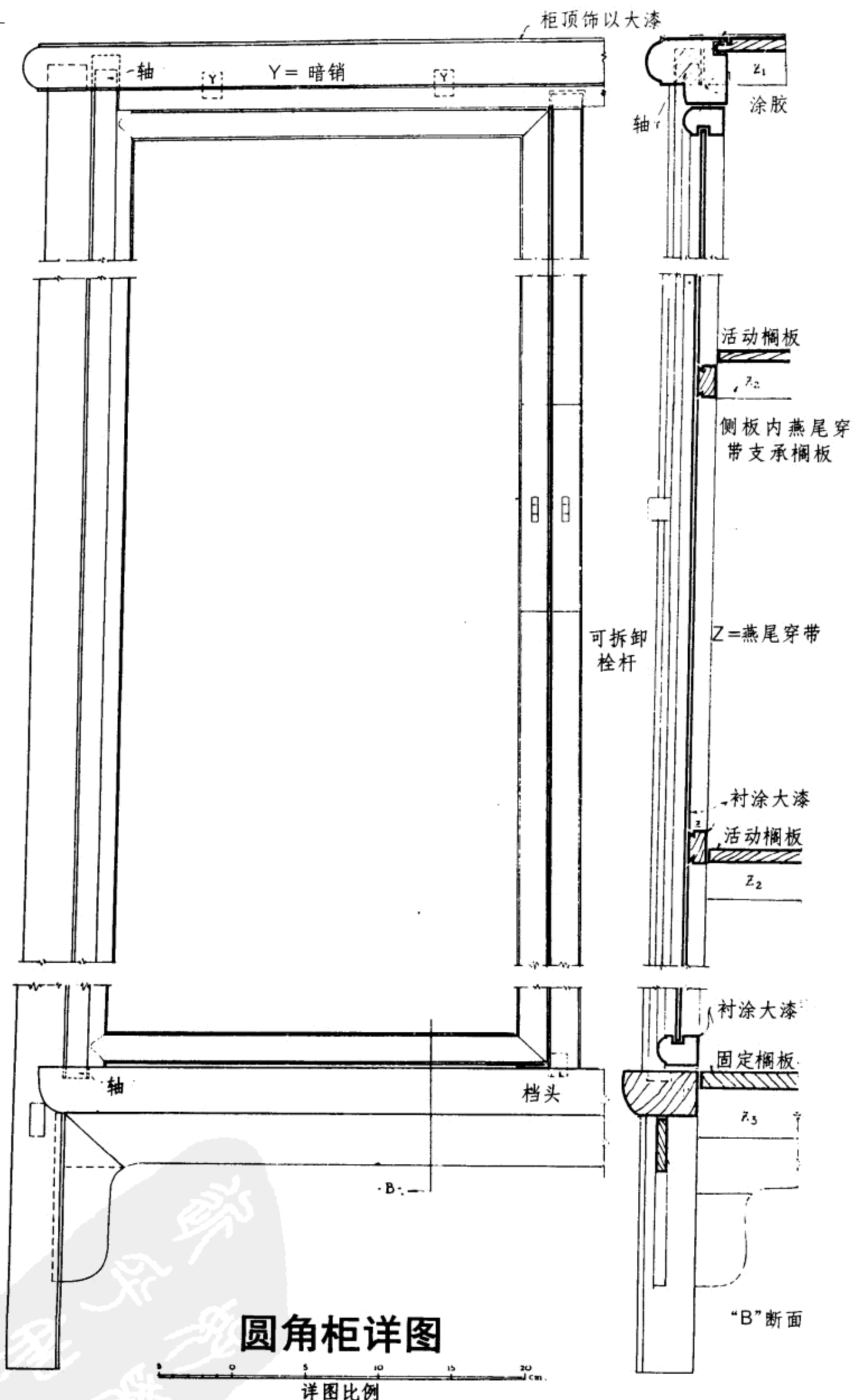


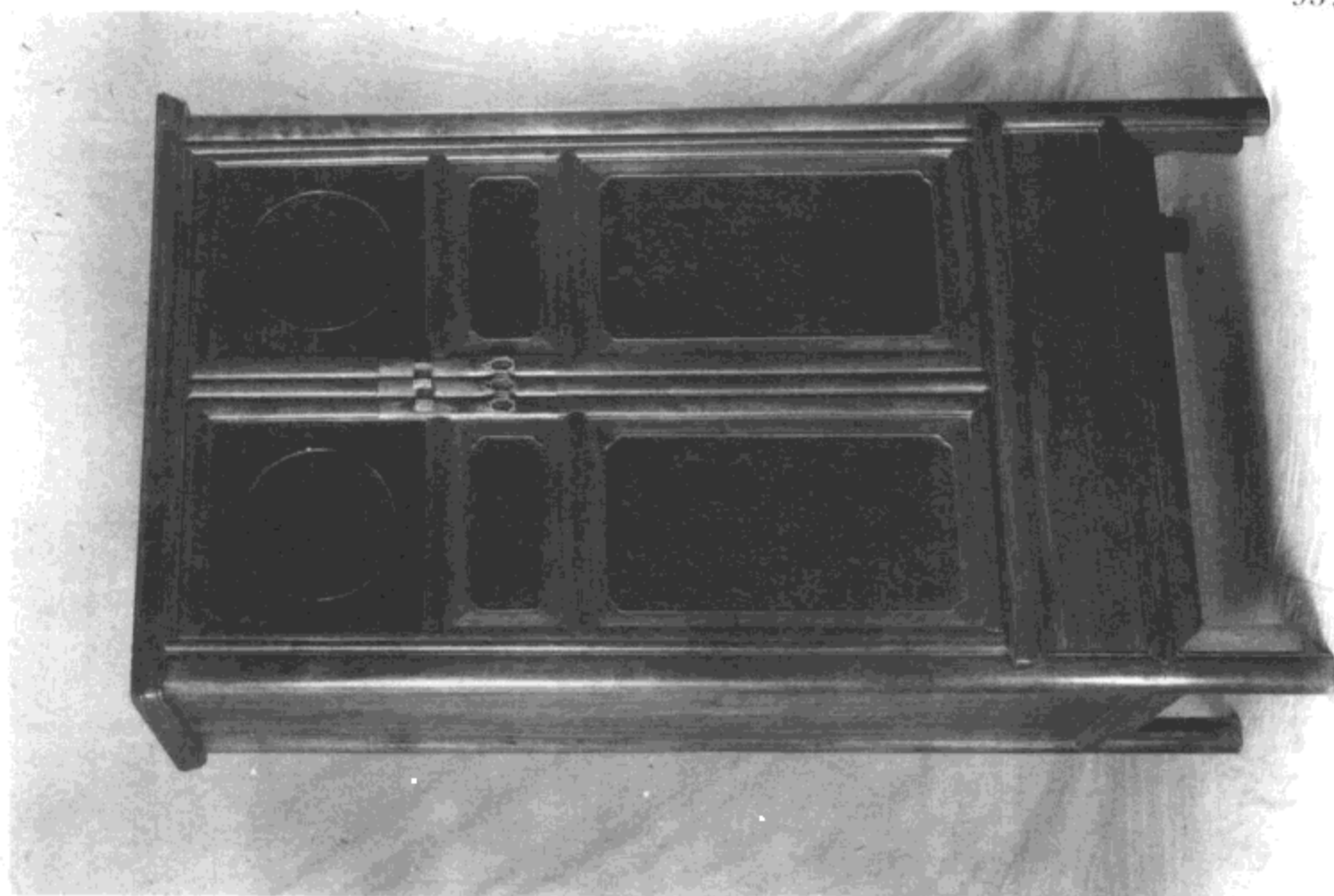
圆角柜

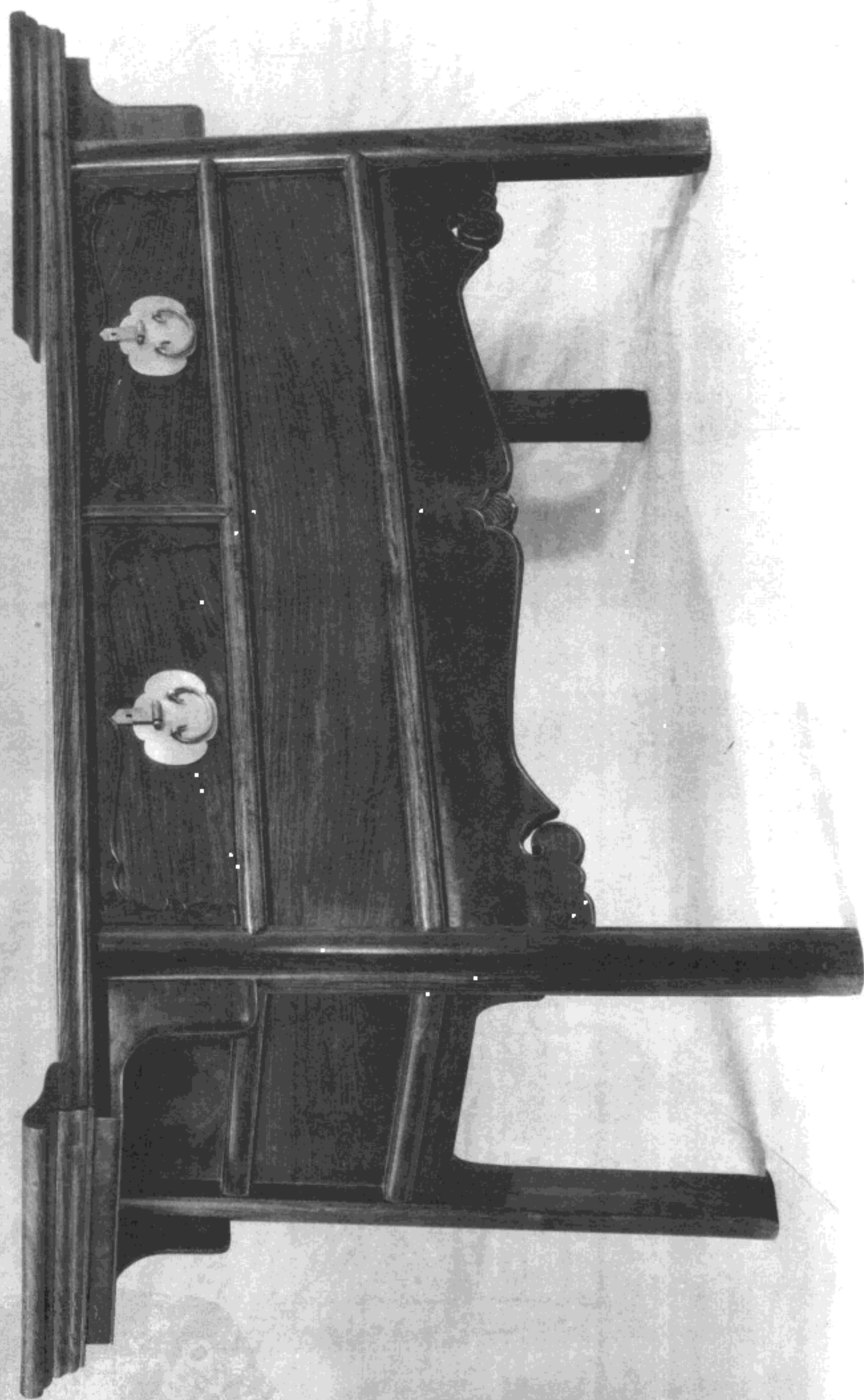
g. 艾克指导 杨耀绘制

1935
作者收藏

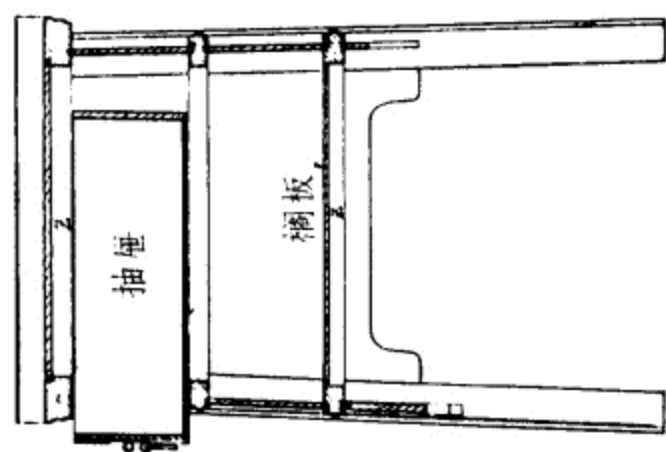
115



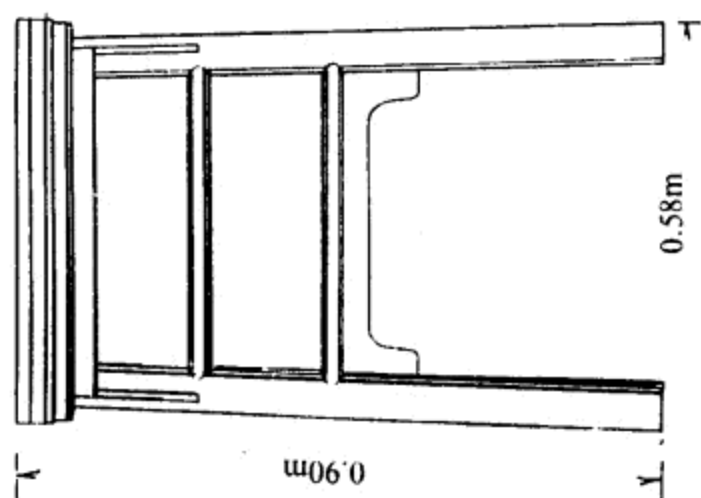




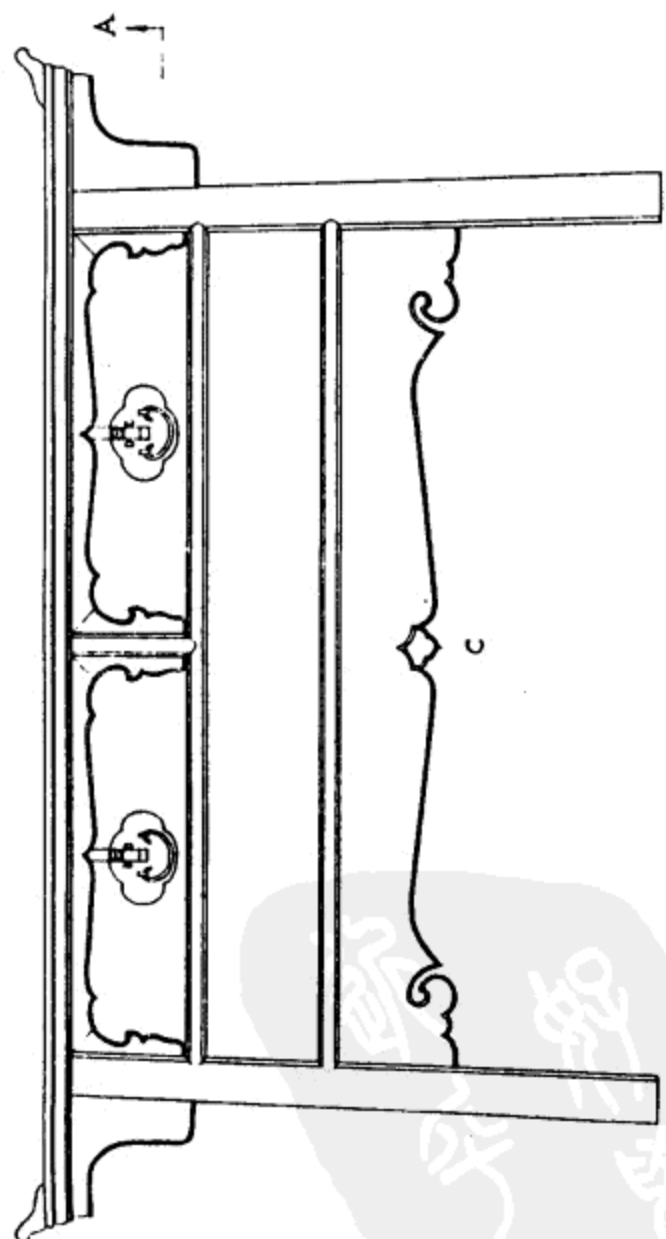
闷户橱
艾克指导 杨耀绘制
1939 作者收藏



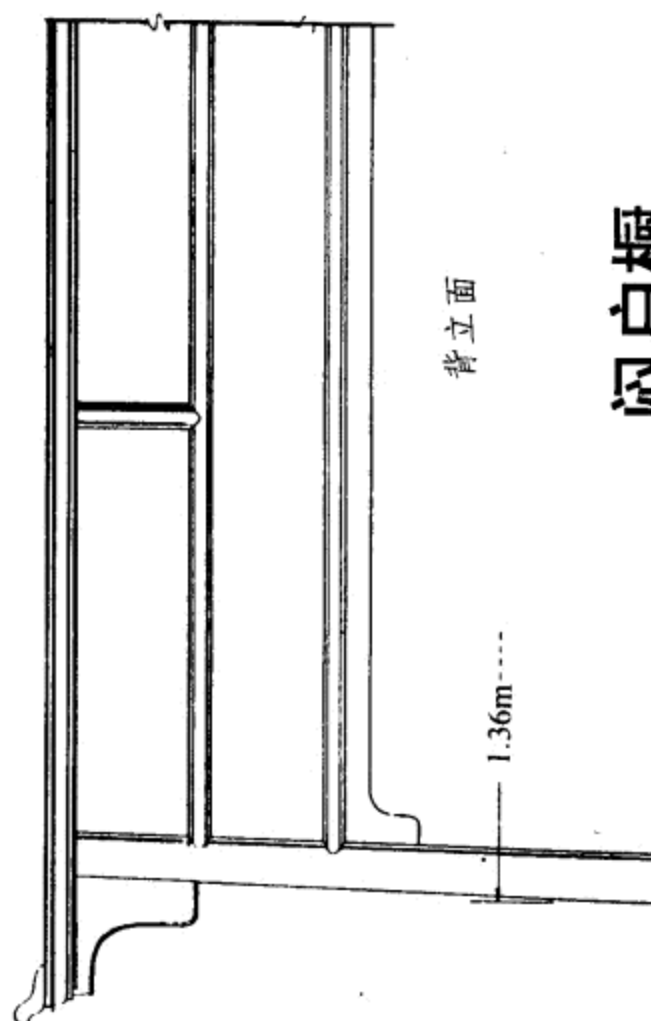
断面



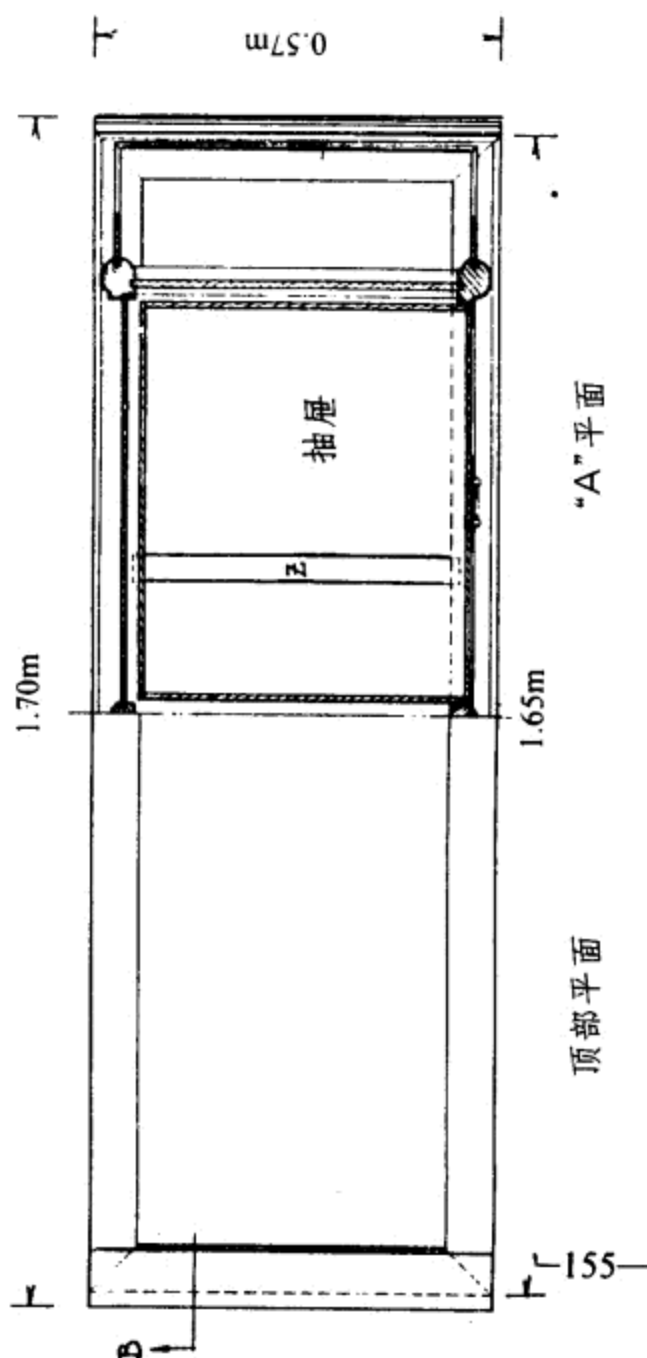
侧立面

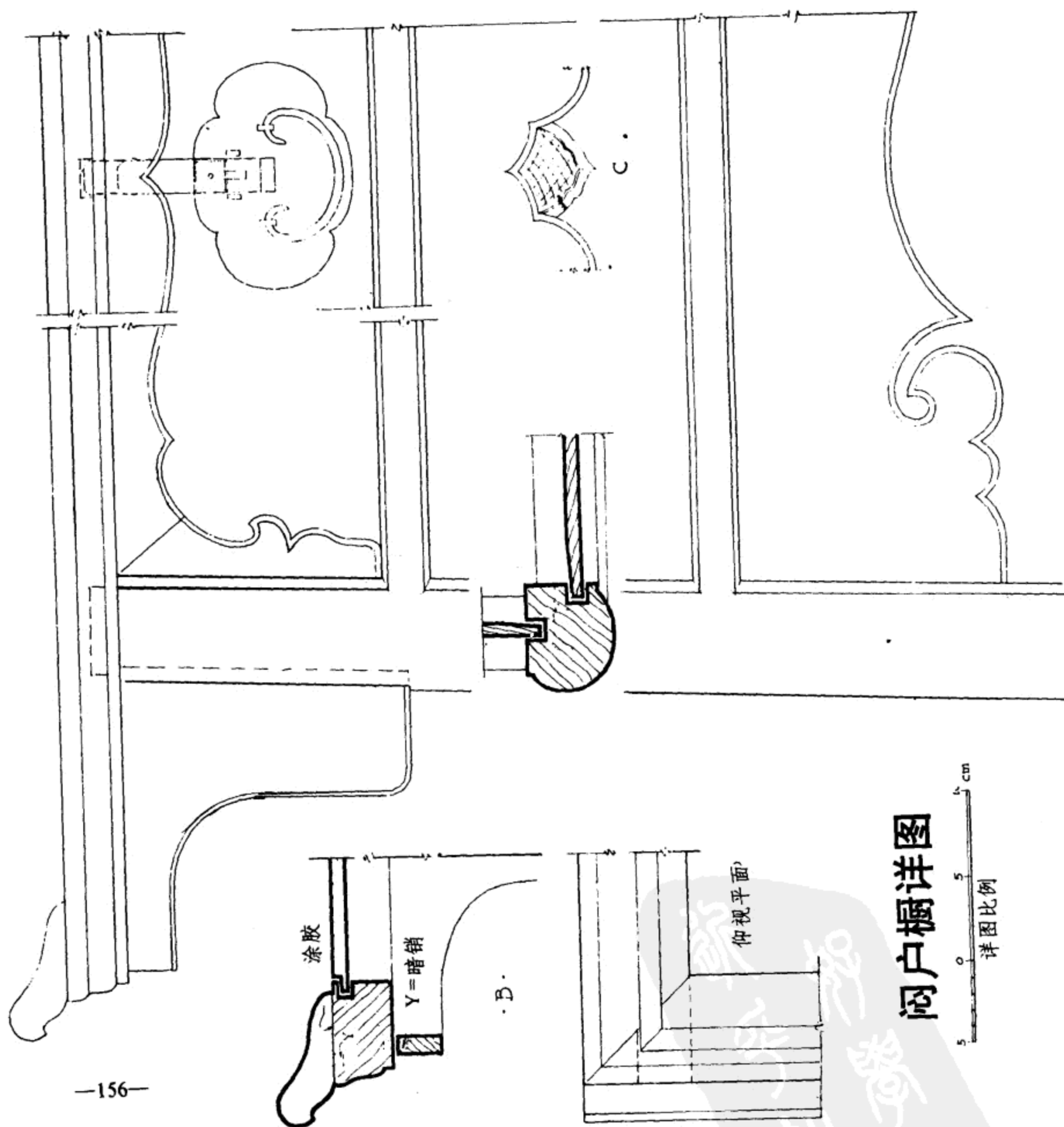
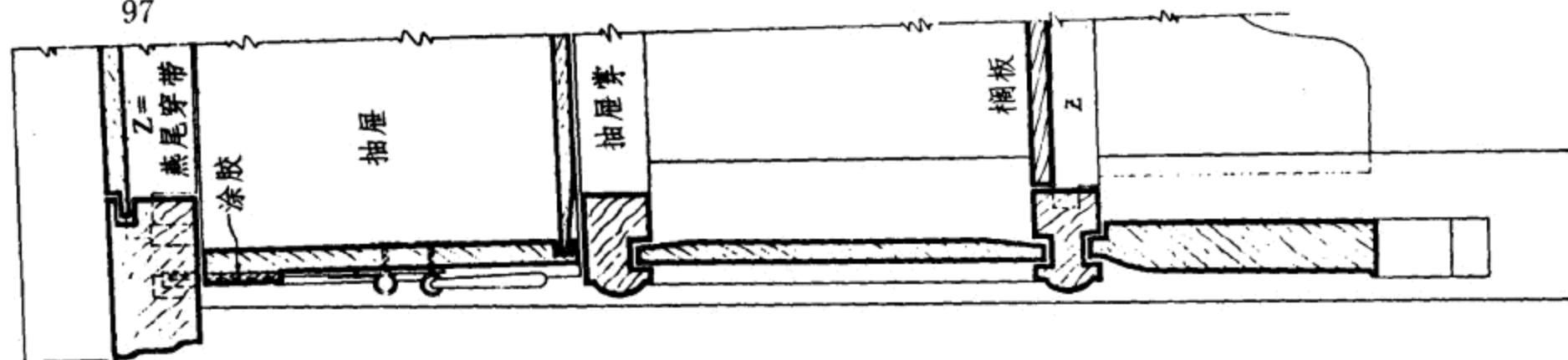


正立面



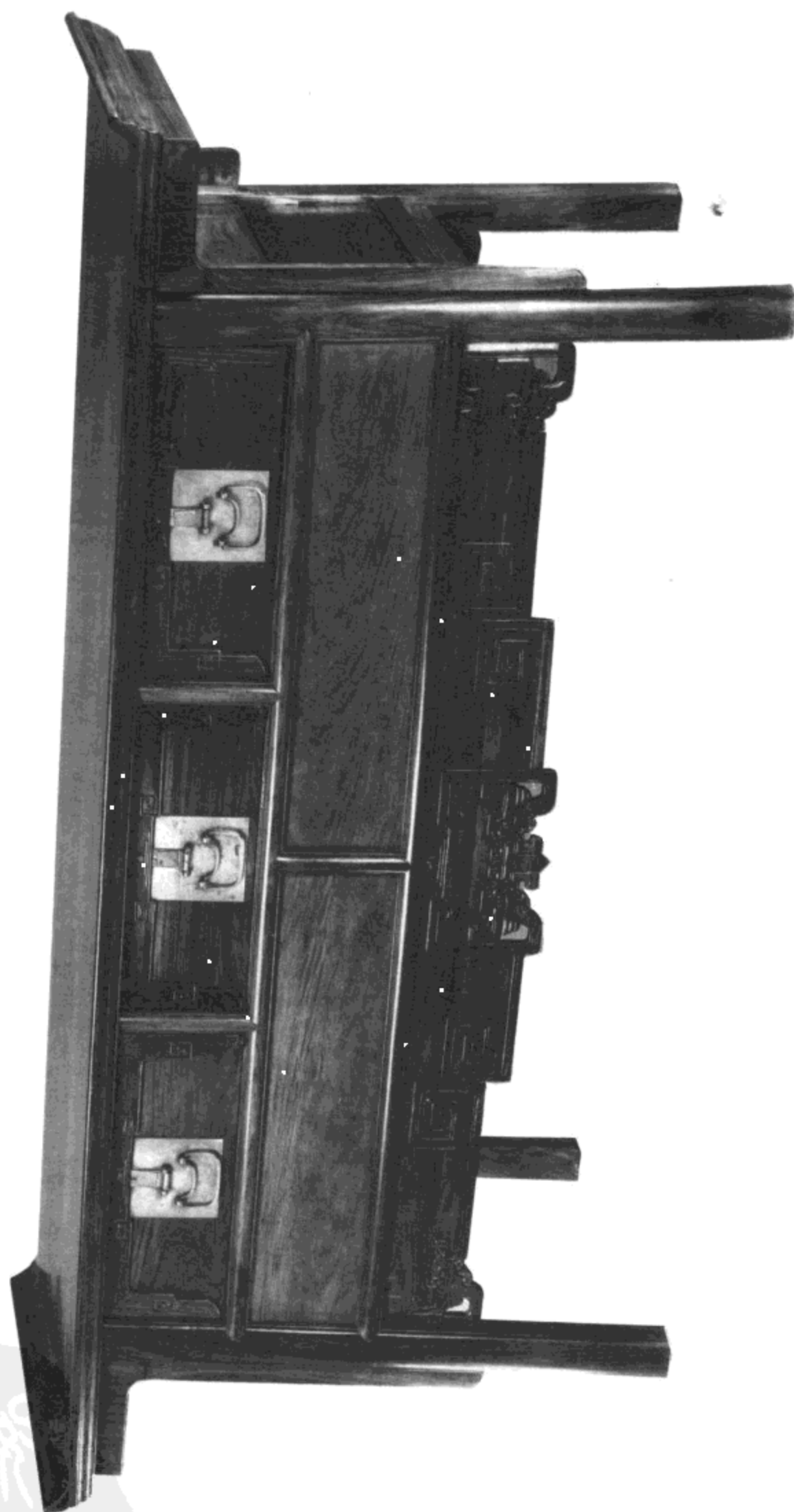
背立面

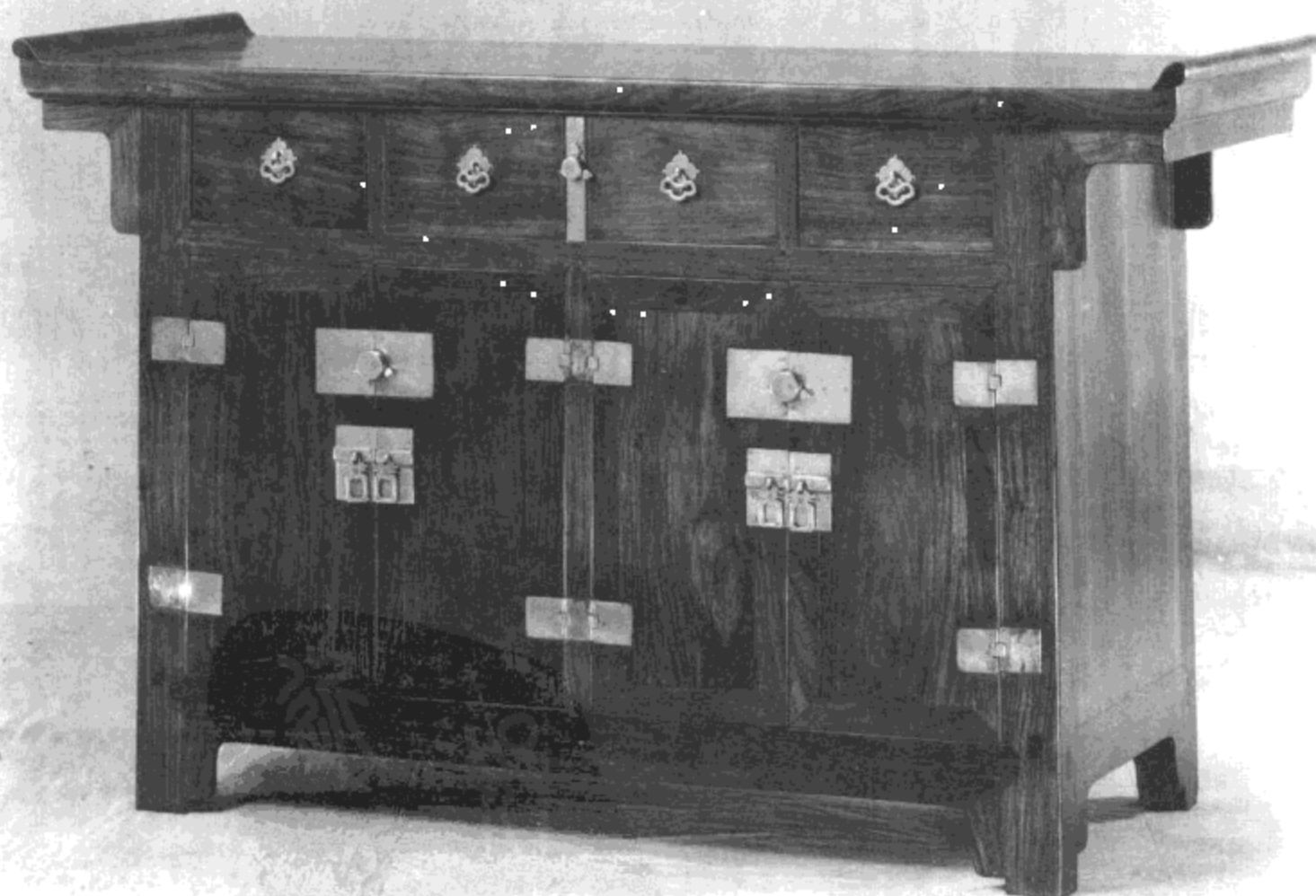




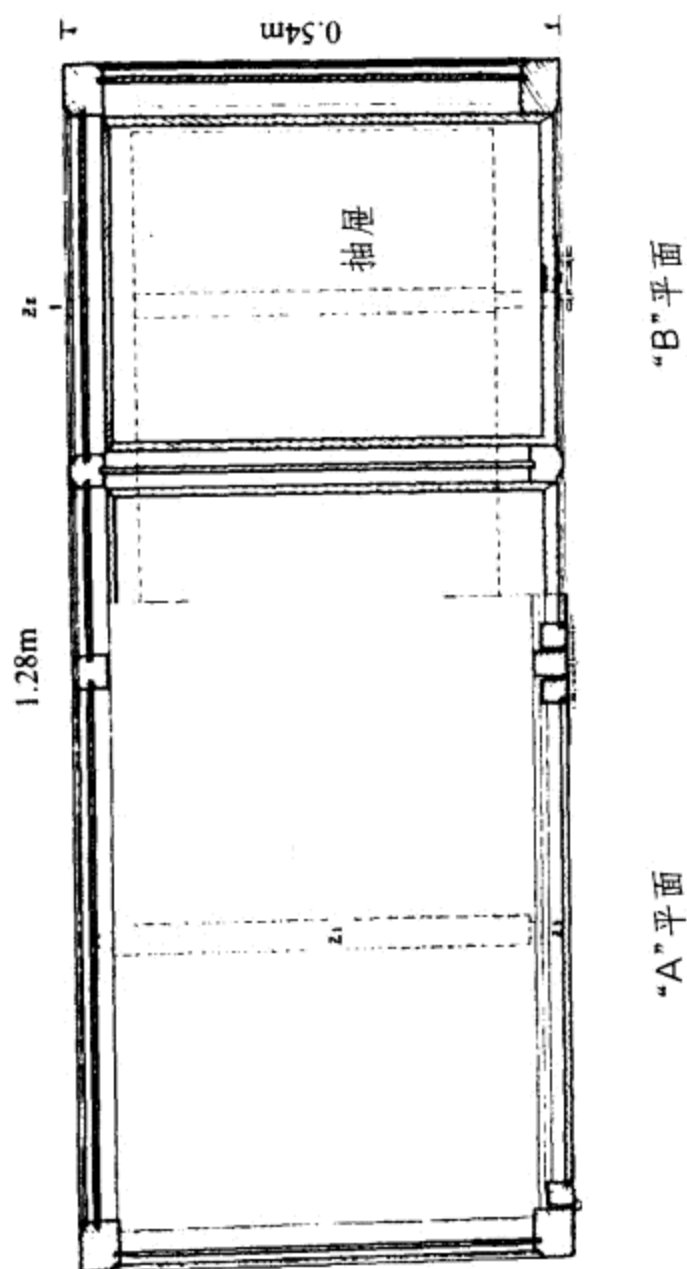
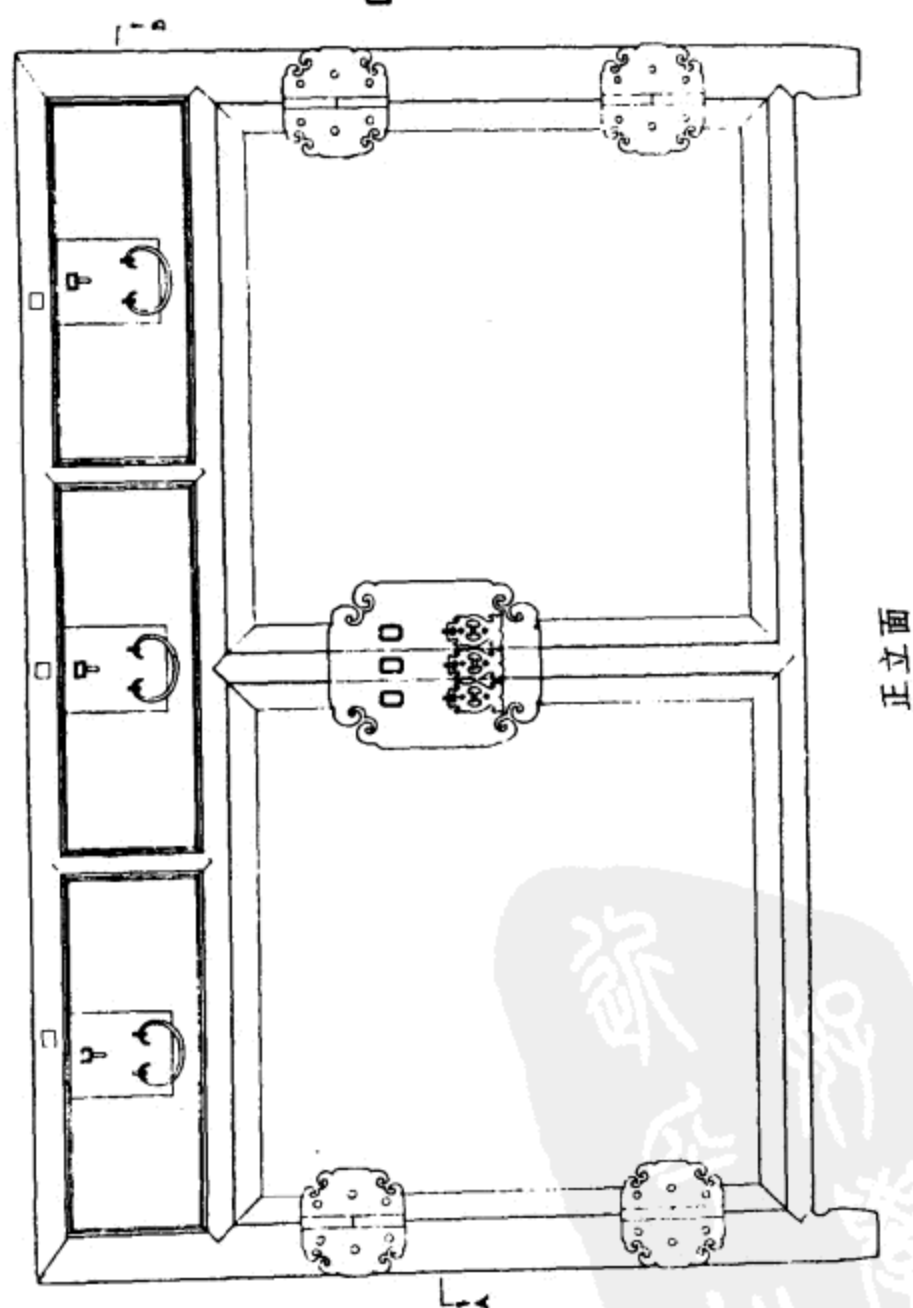
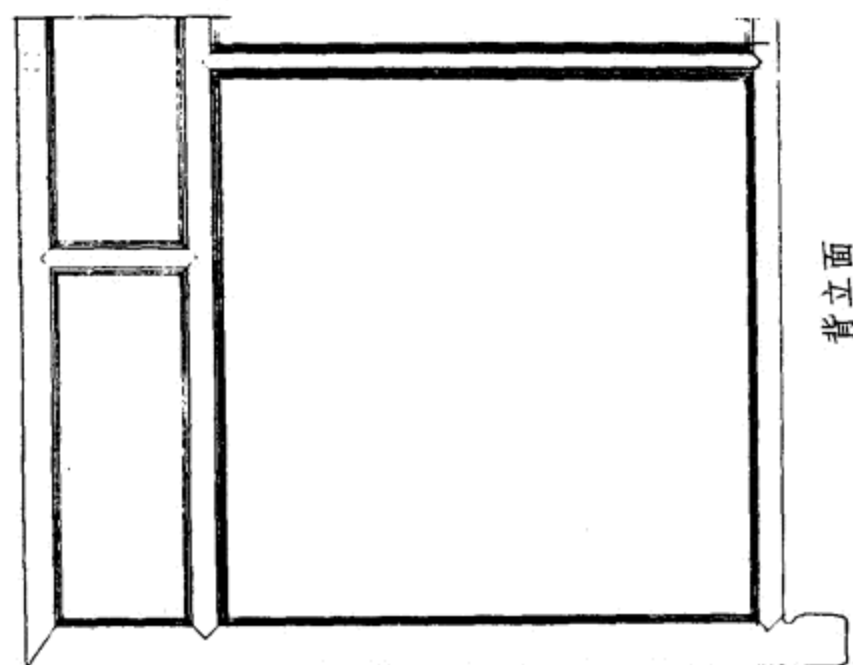
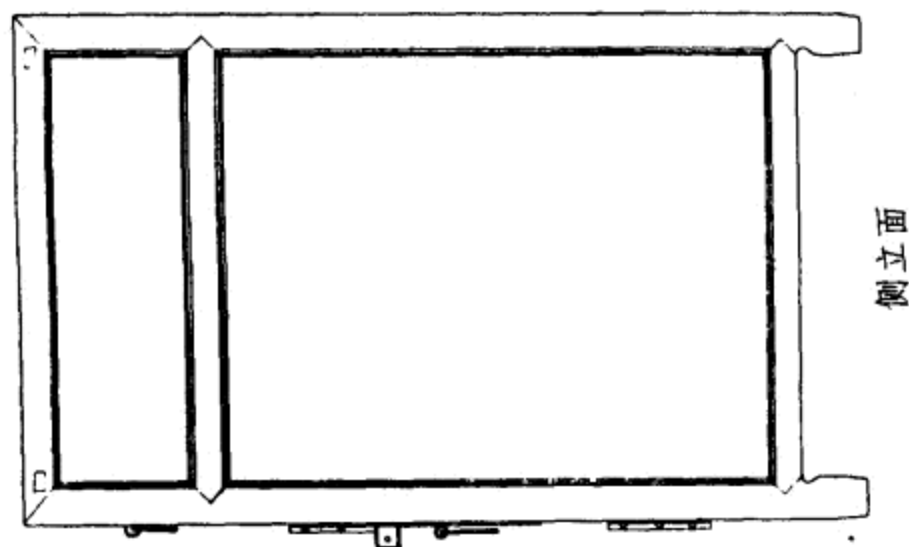
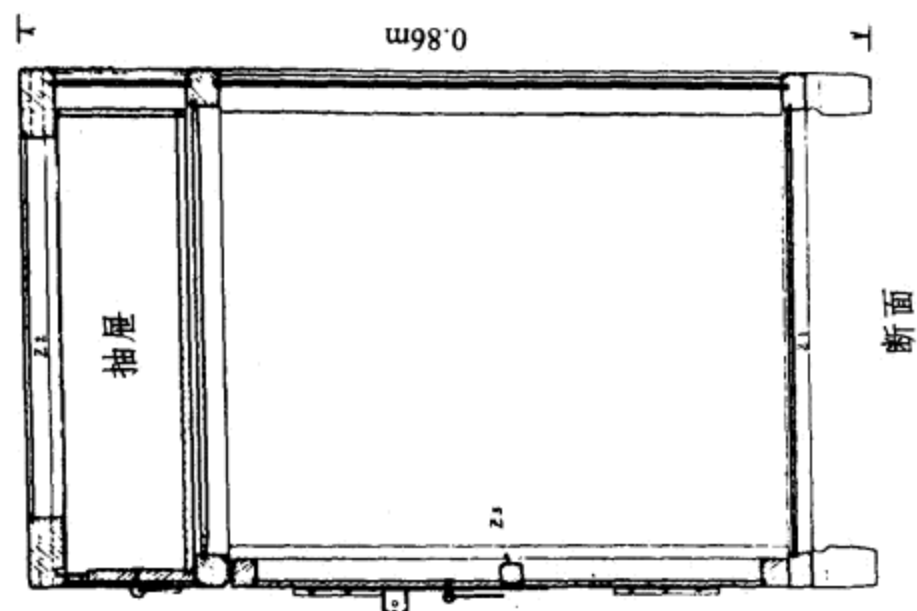
闷户橱详图

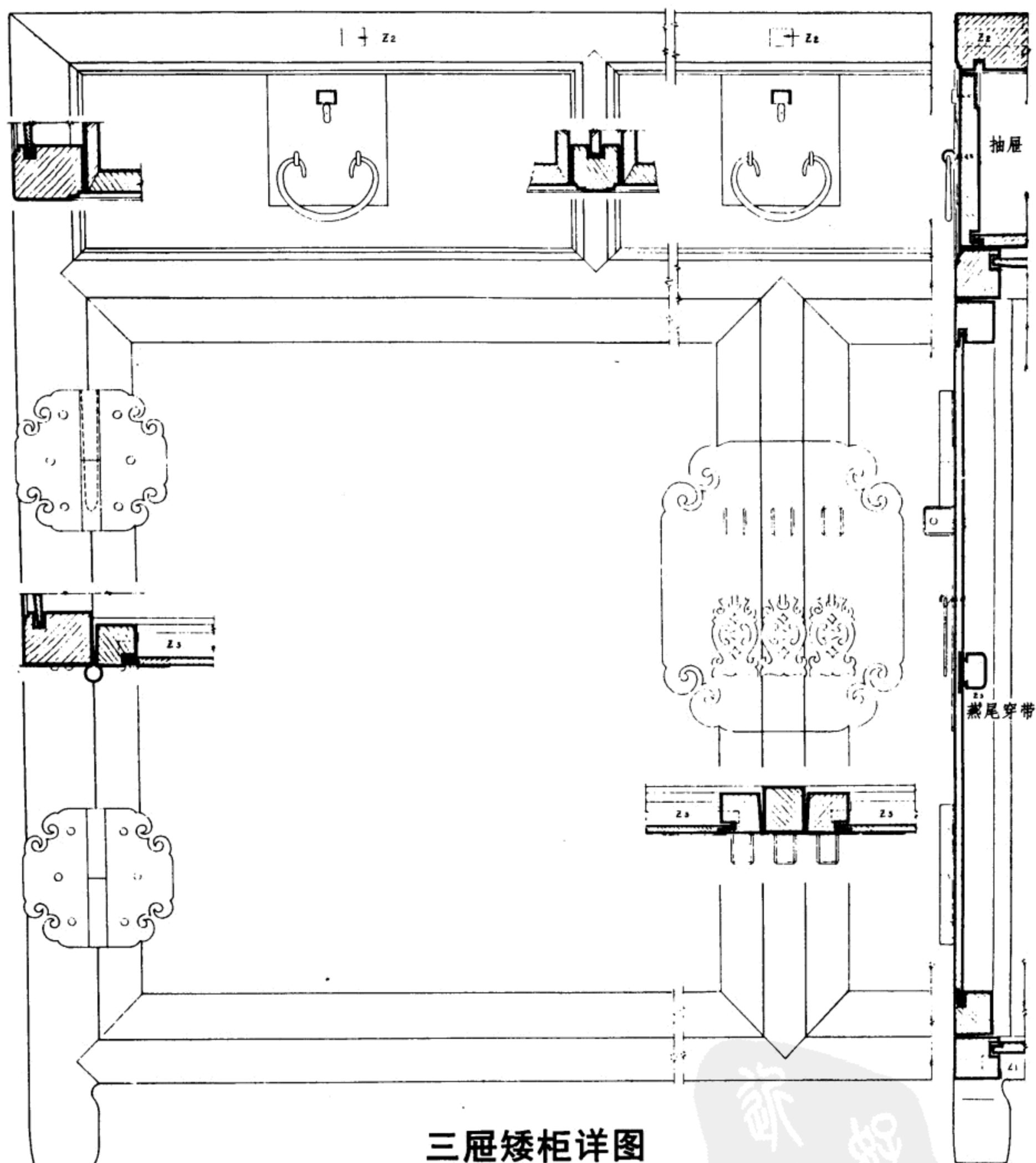
5 0 5 5 cm
详图比例





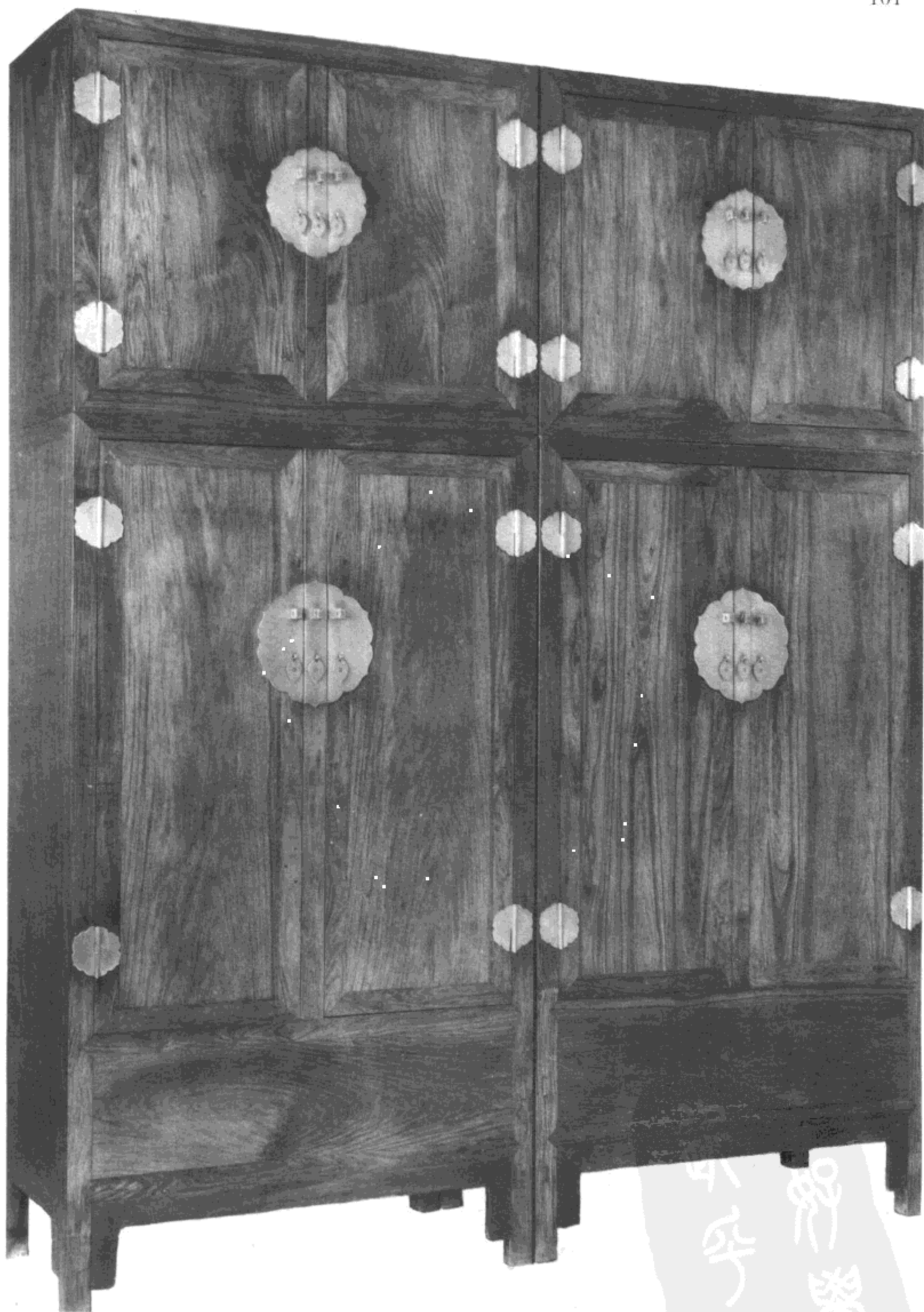
三屉矮柜
艾克指导 杨耀绘制
1933 作者收藏

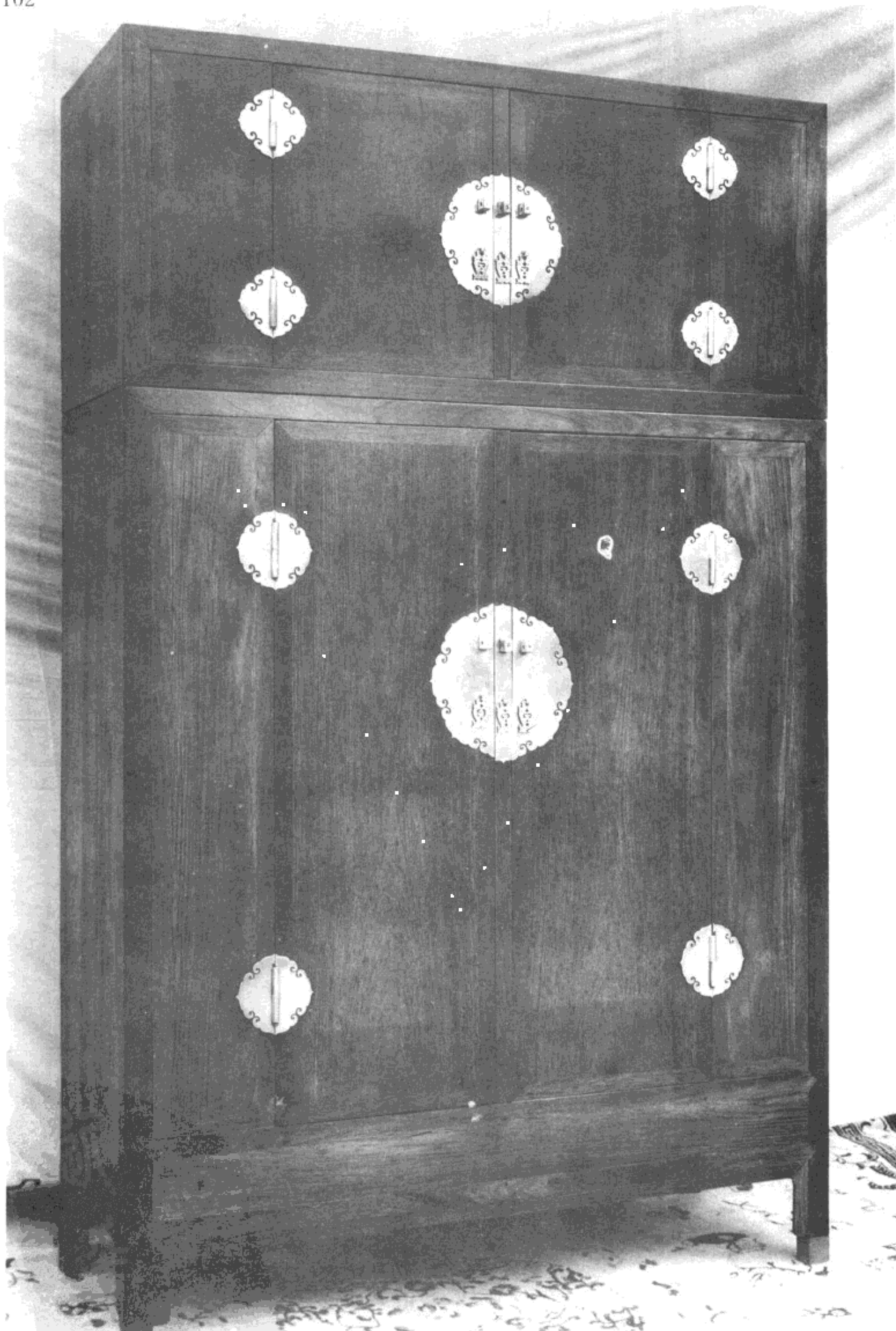




三屉矮柜详图

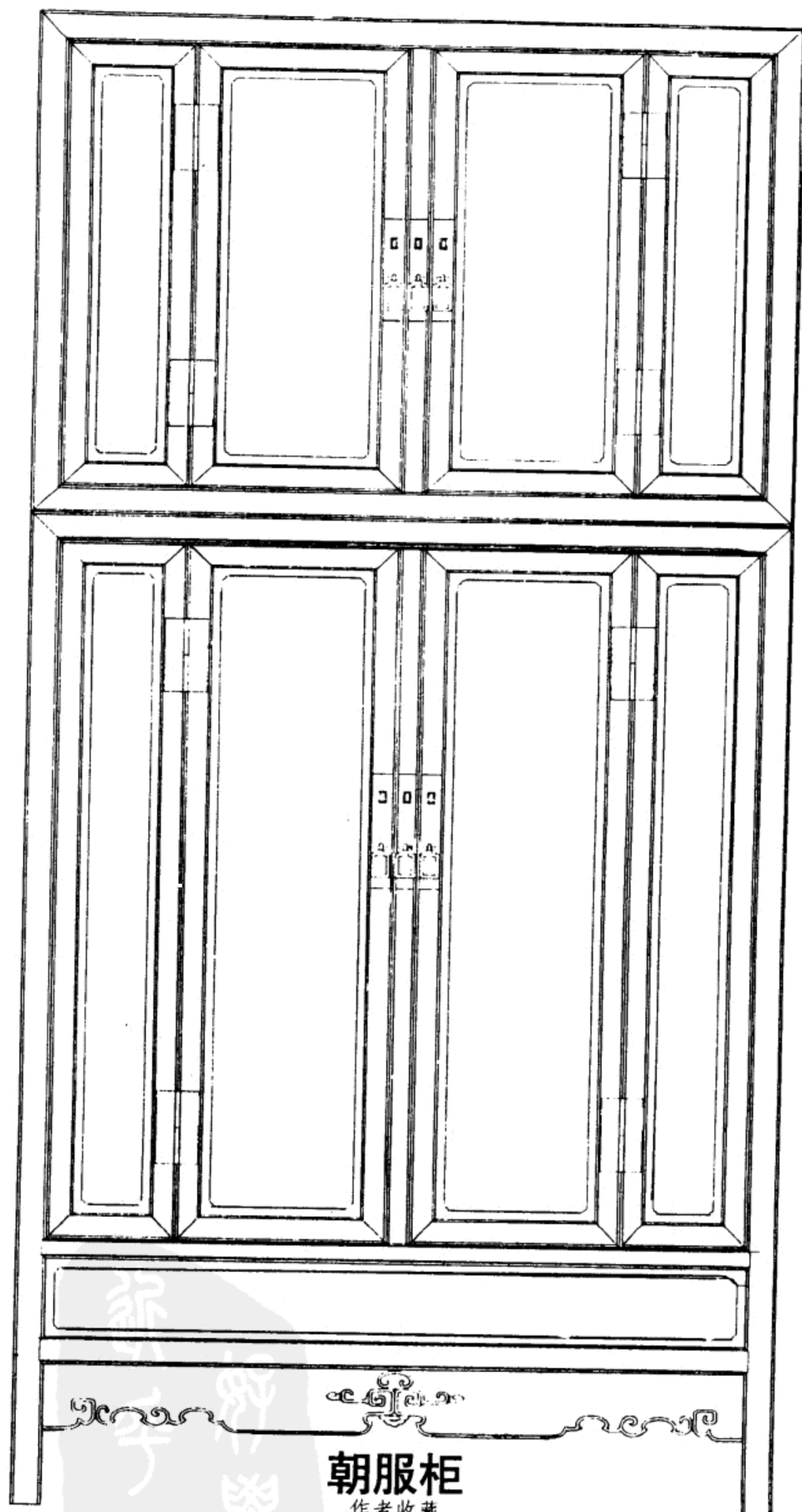
0 5 10 15 20 25 30 cm
详图比例







知
學
—163—
PDG



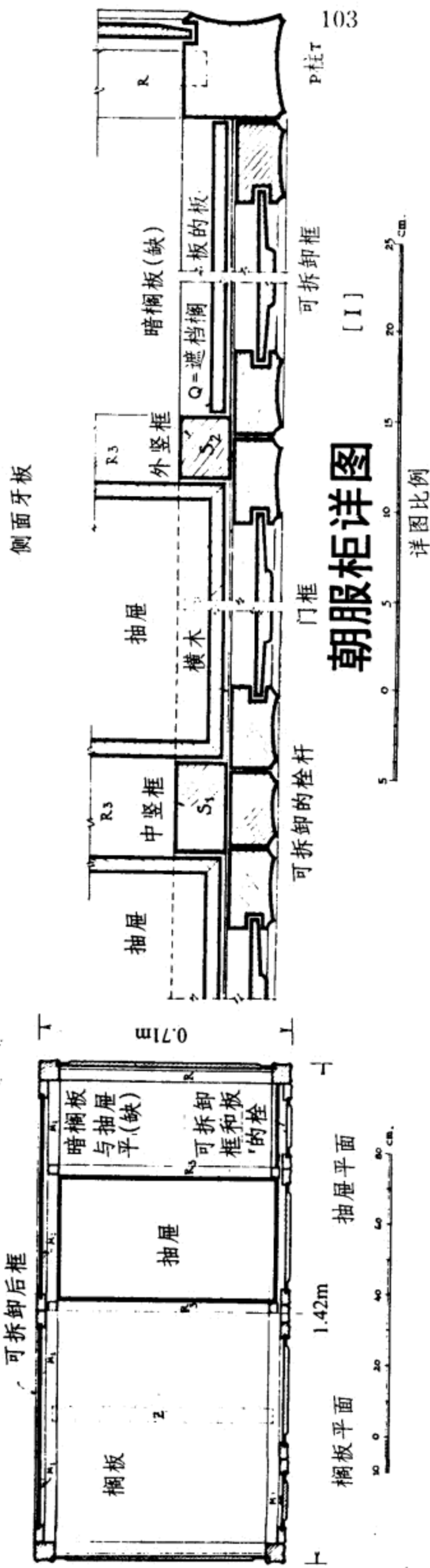
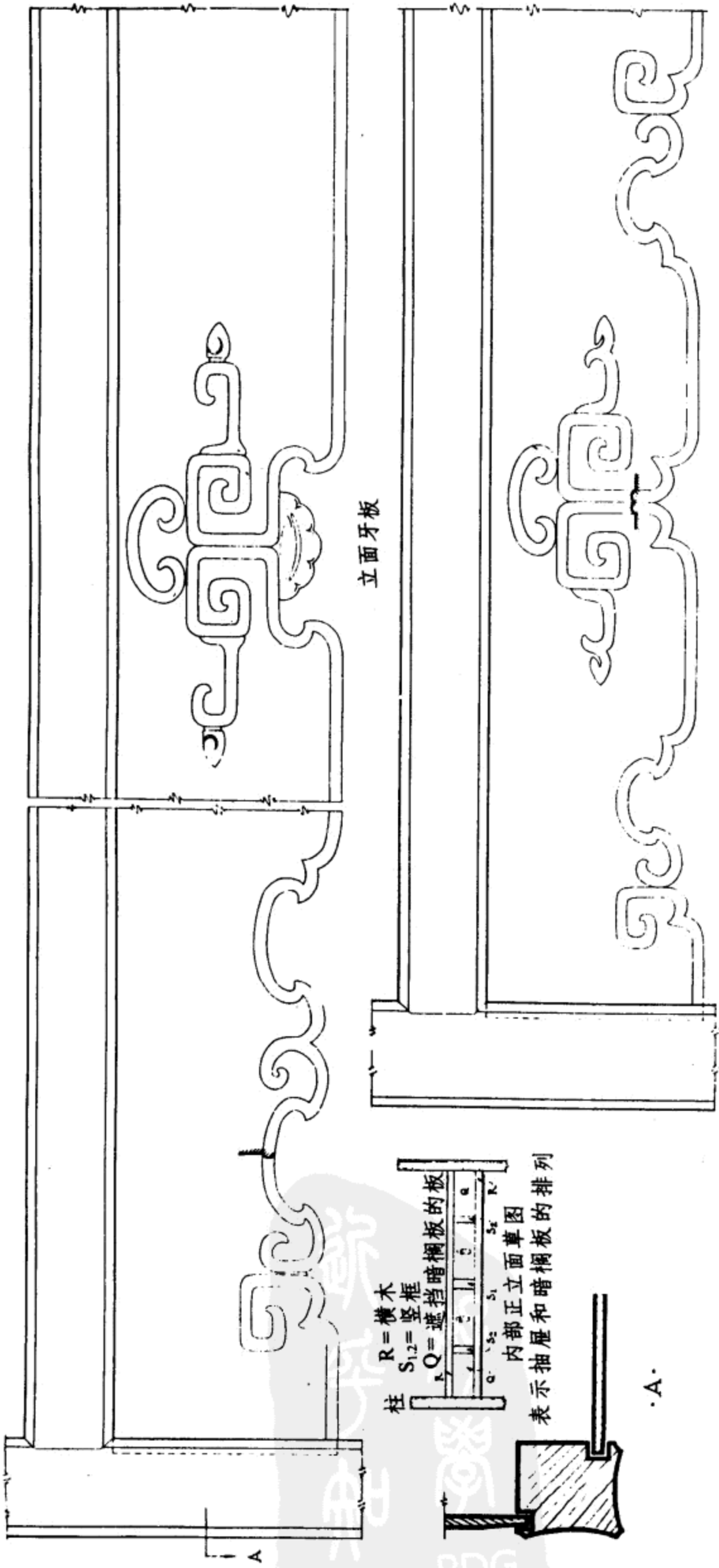
朝服柜

作者收藏

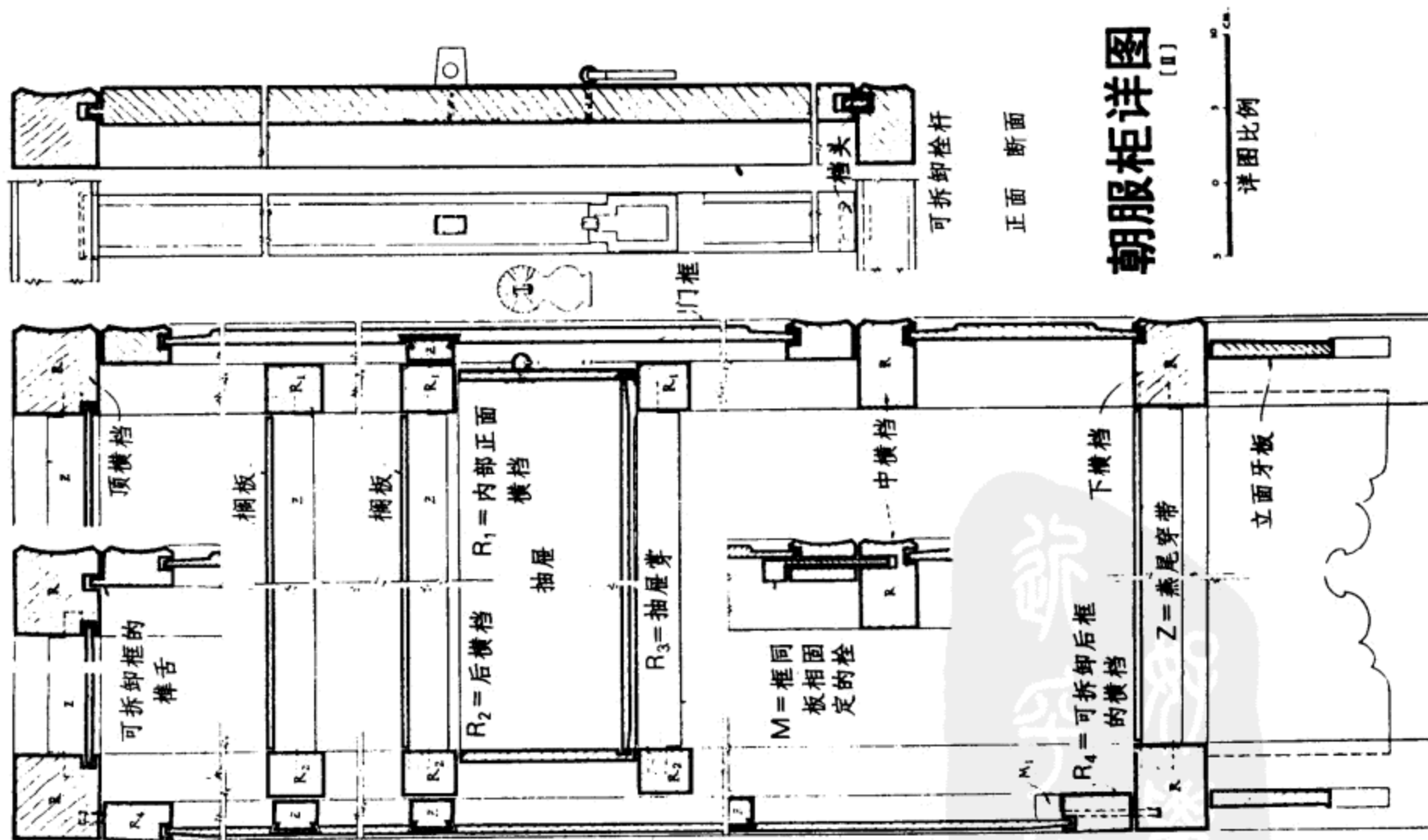
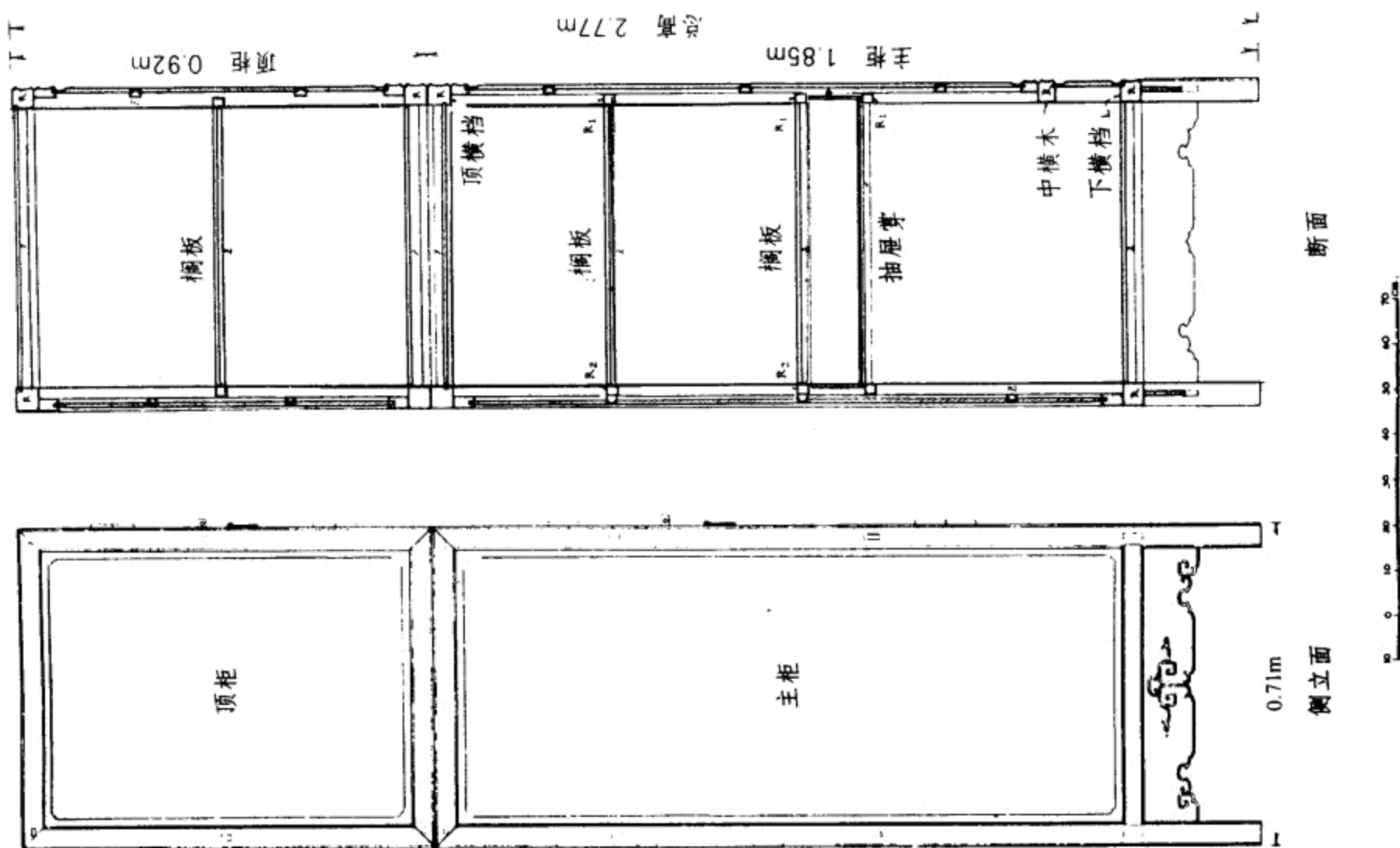
10 0 10 20 30 40 50 60 cm

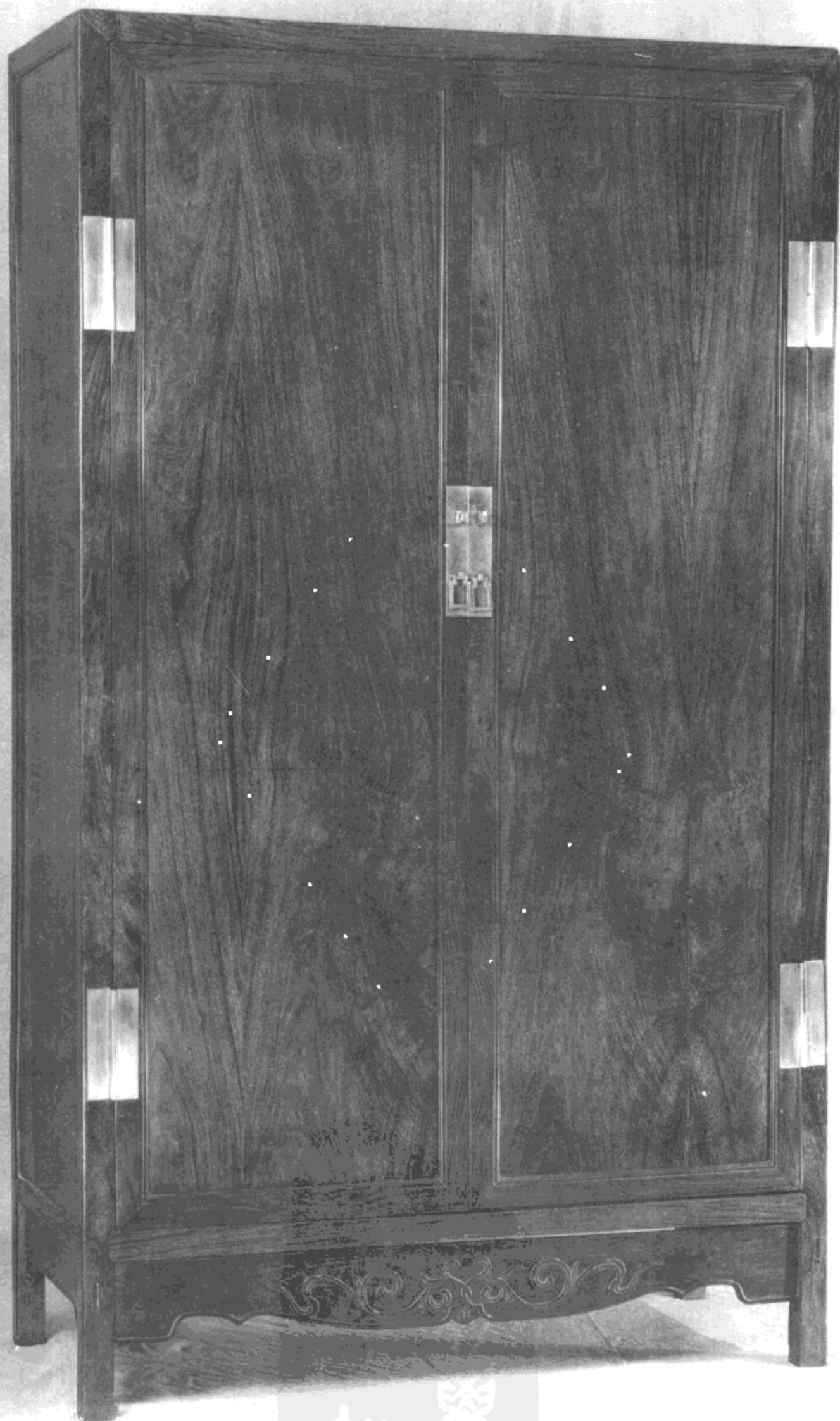
艾克指导

杨耀绘制



朝服柜详图

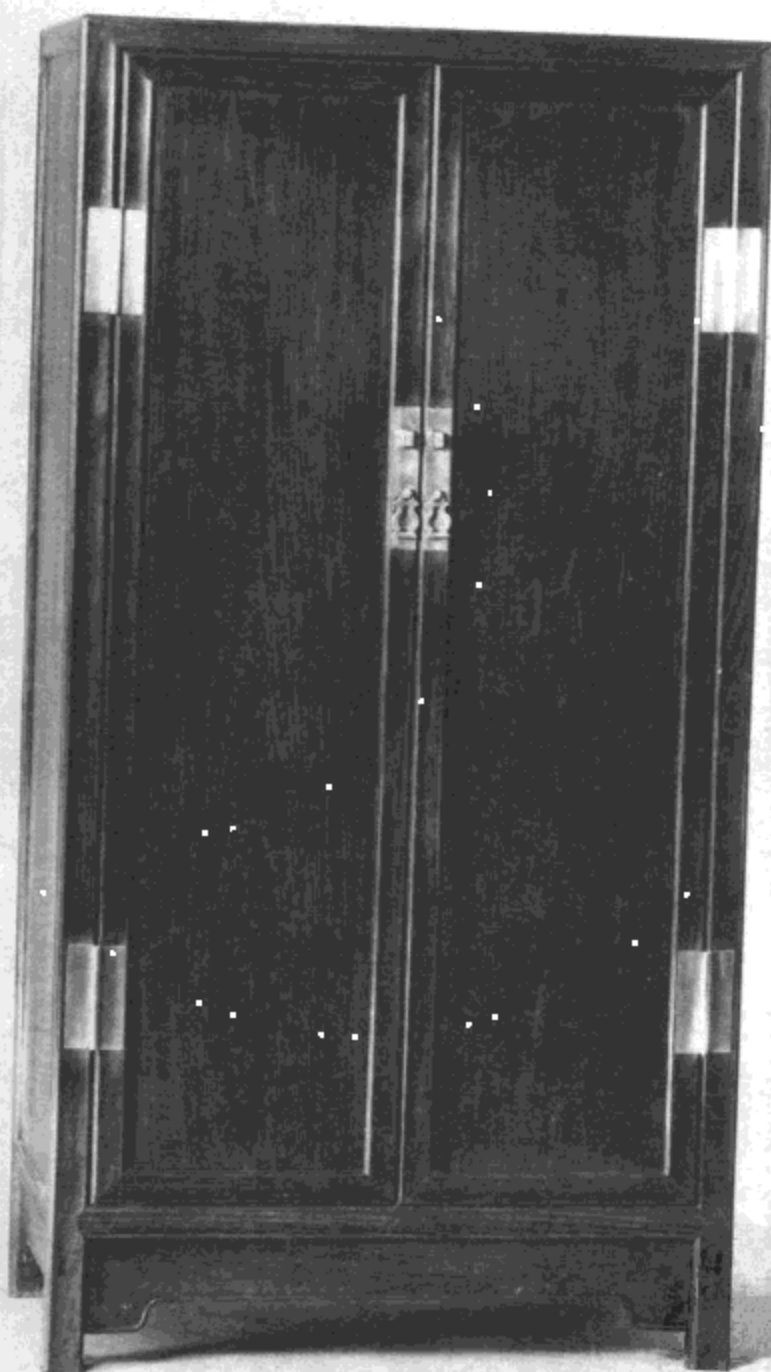


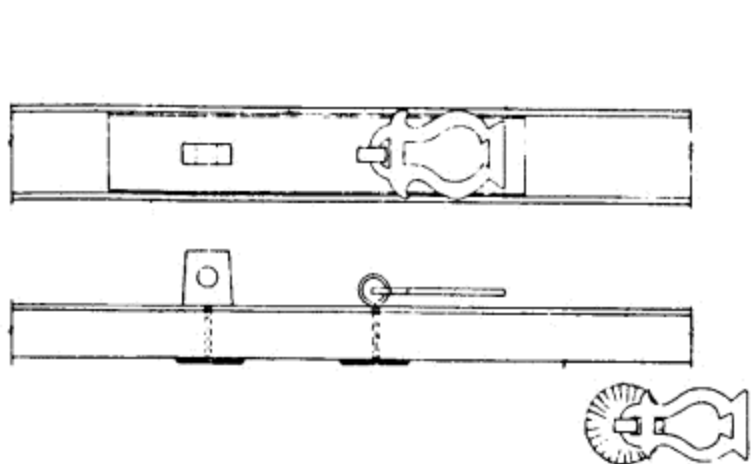


AH

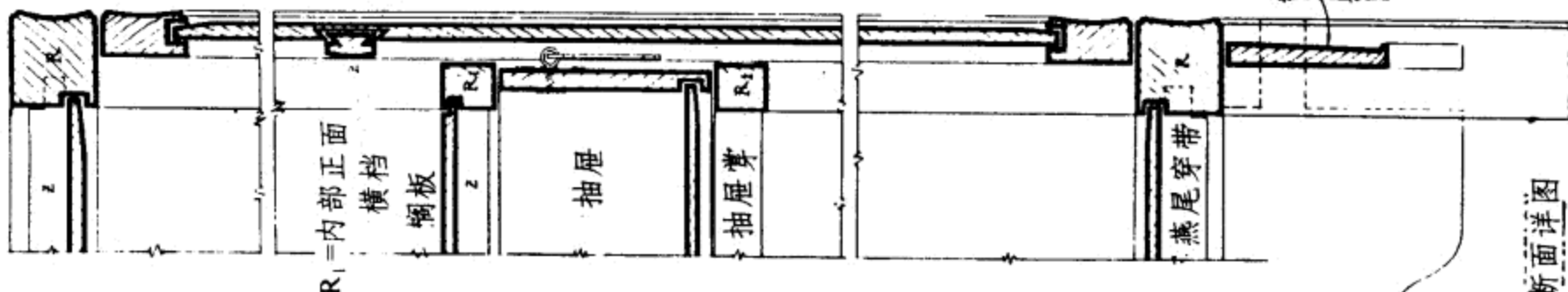


PDG

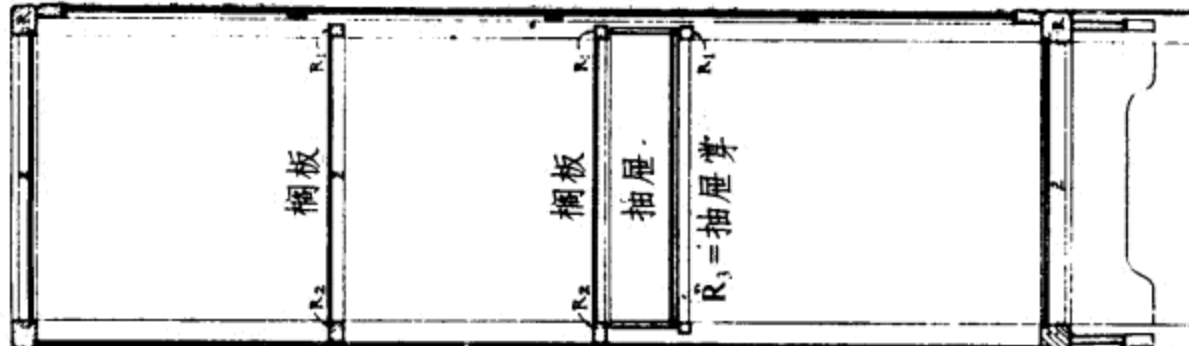




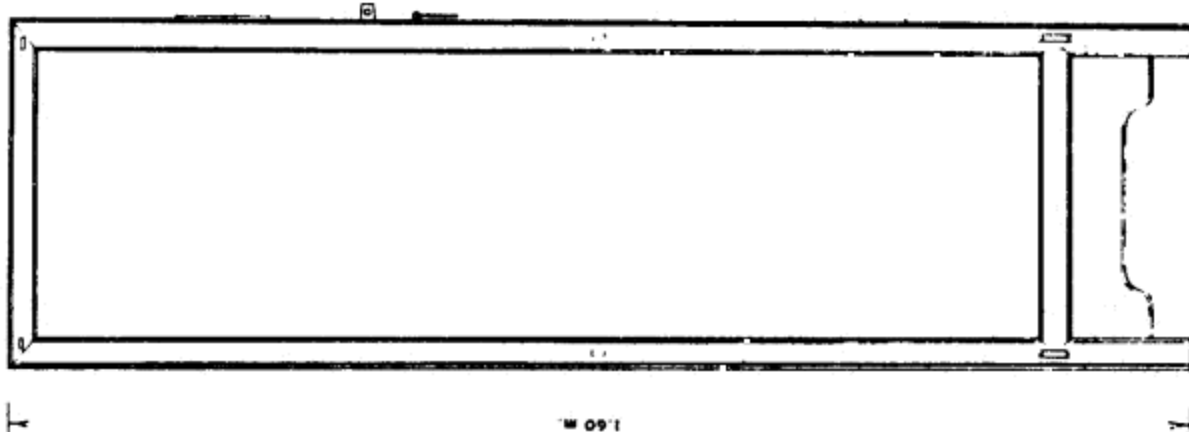
详图比例



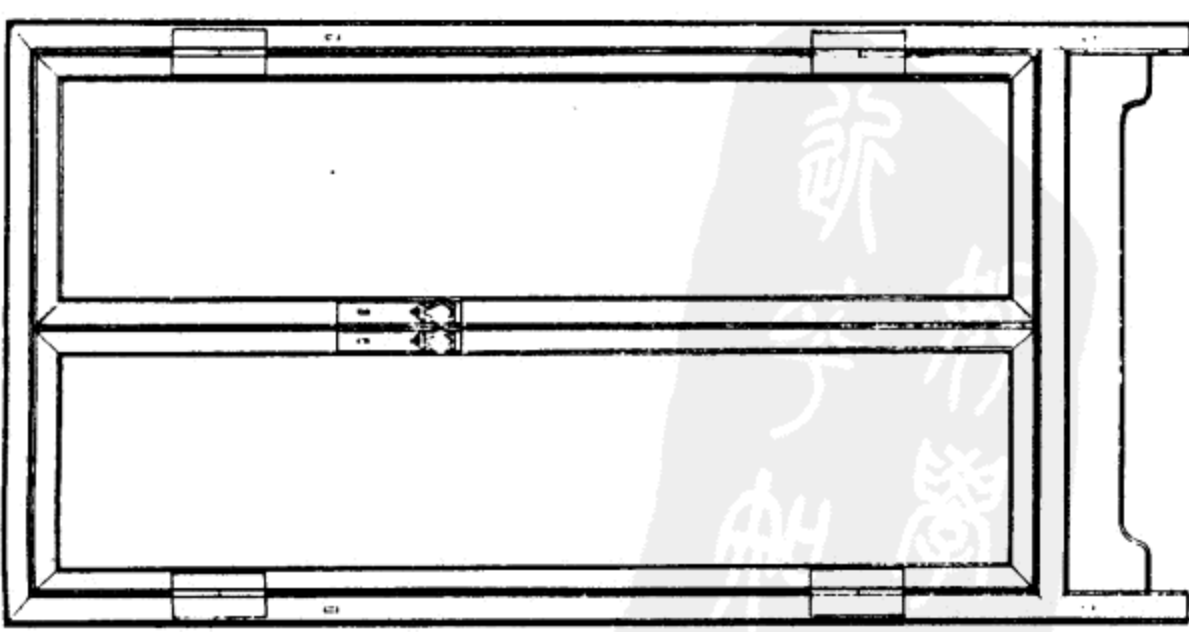
断面详图



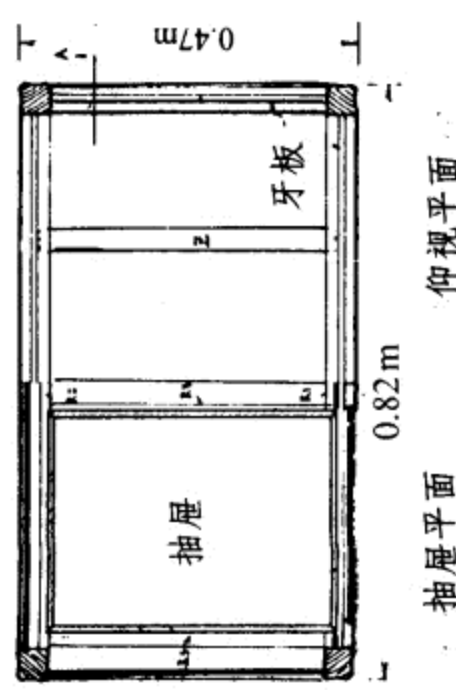
断面



侧立面



正立面



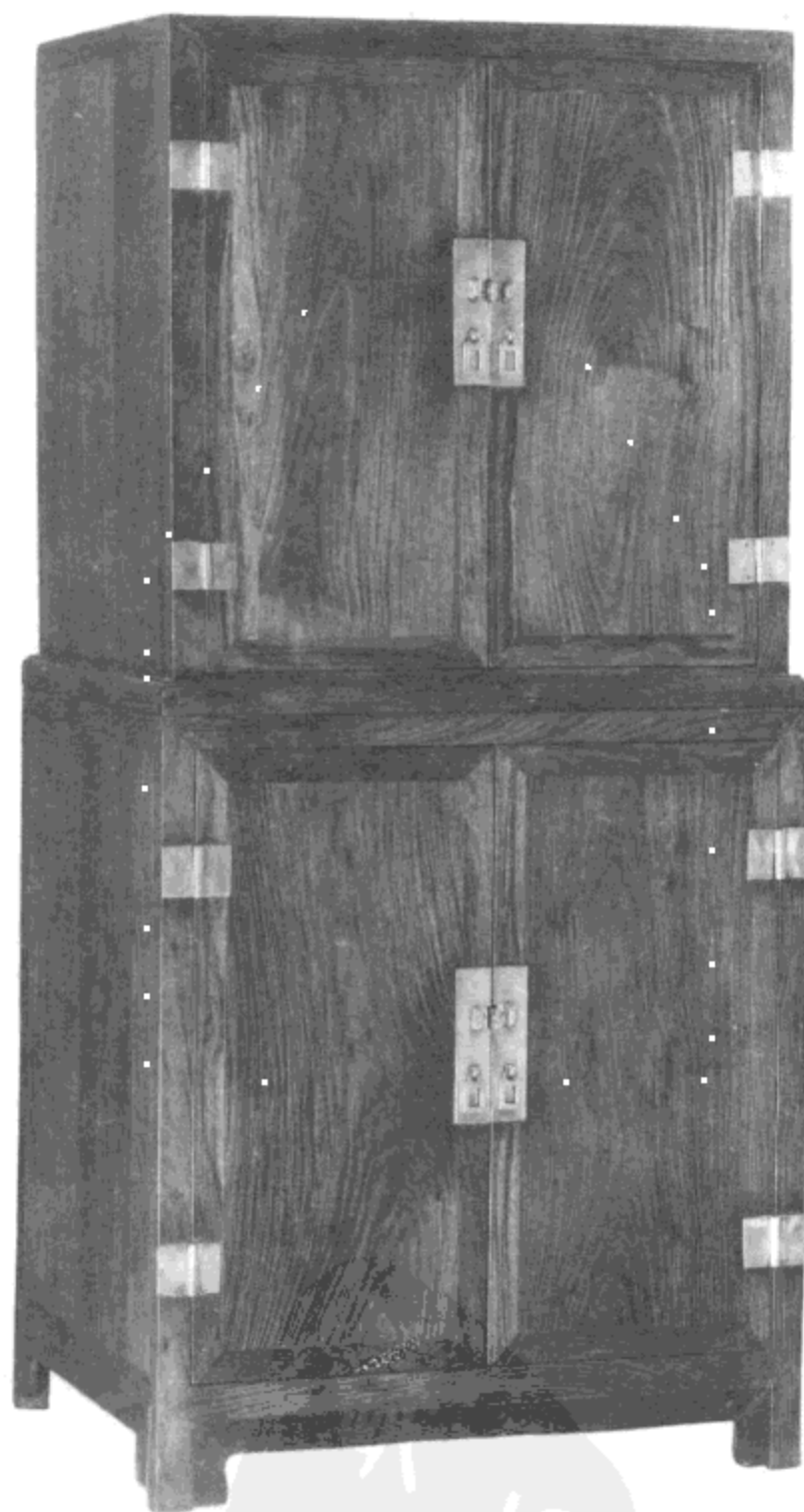
仰视平面

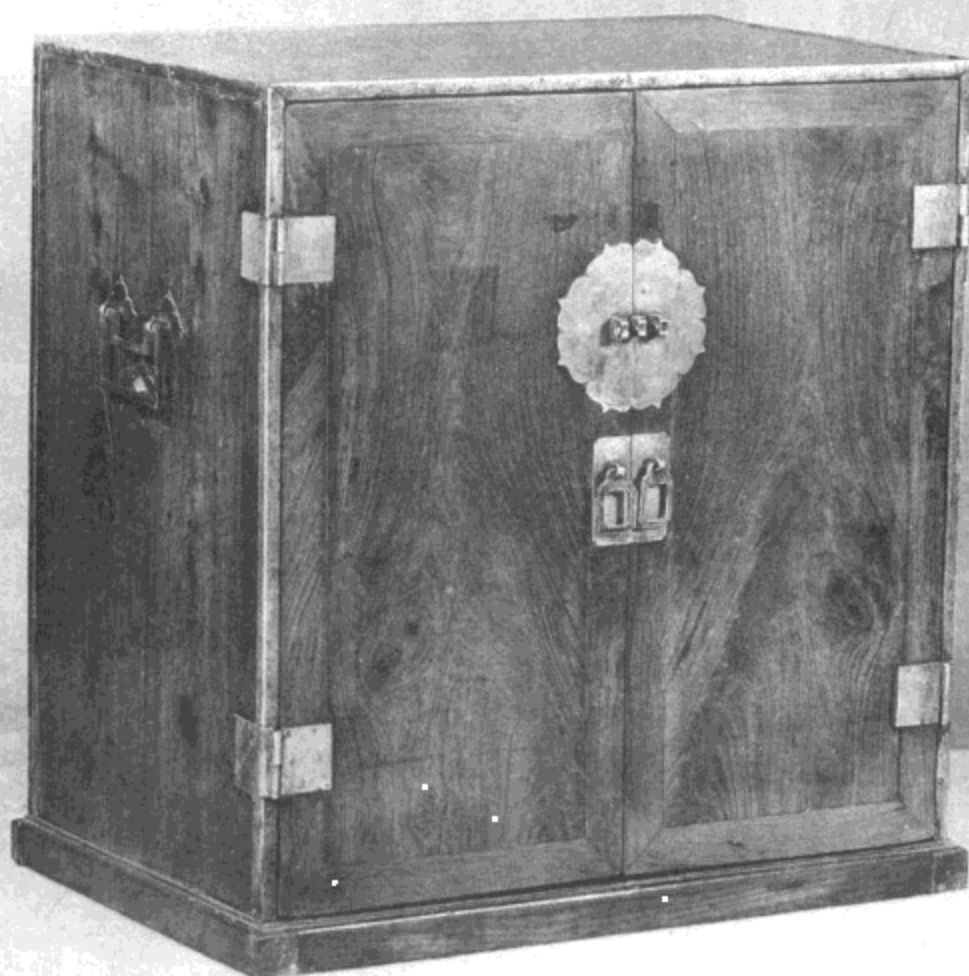
抽屉平面

衣柜

艾克指导 杨耀绘制

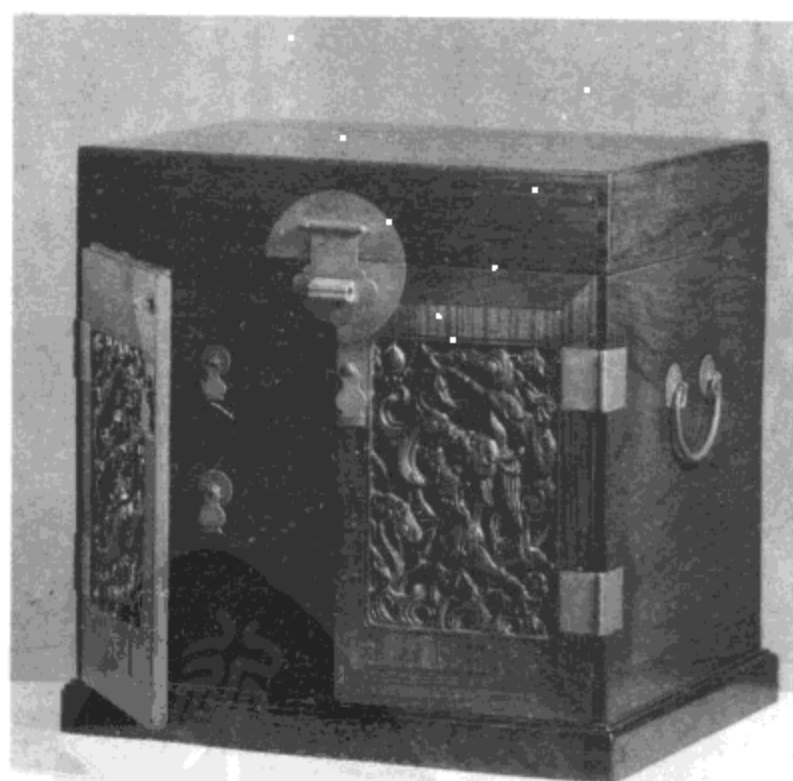
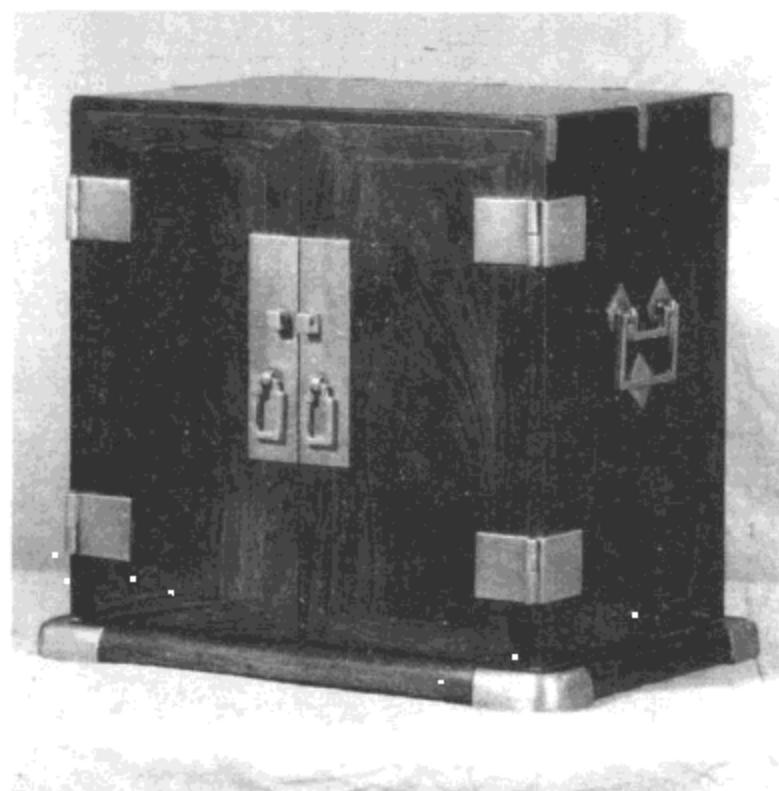
1957 作者收藏

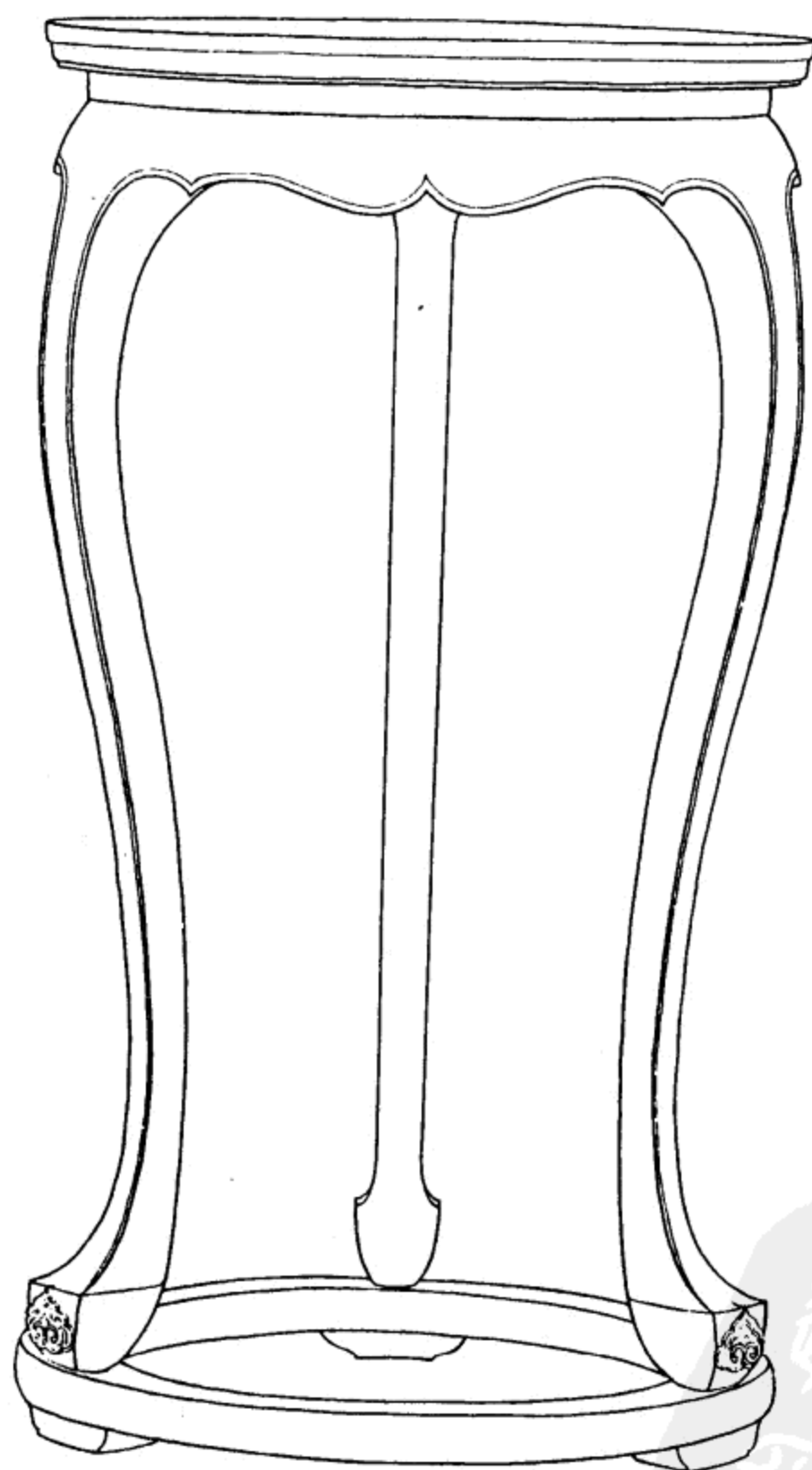


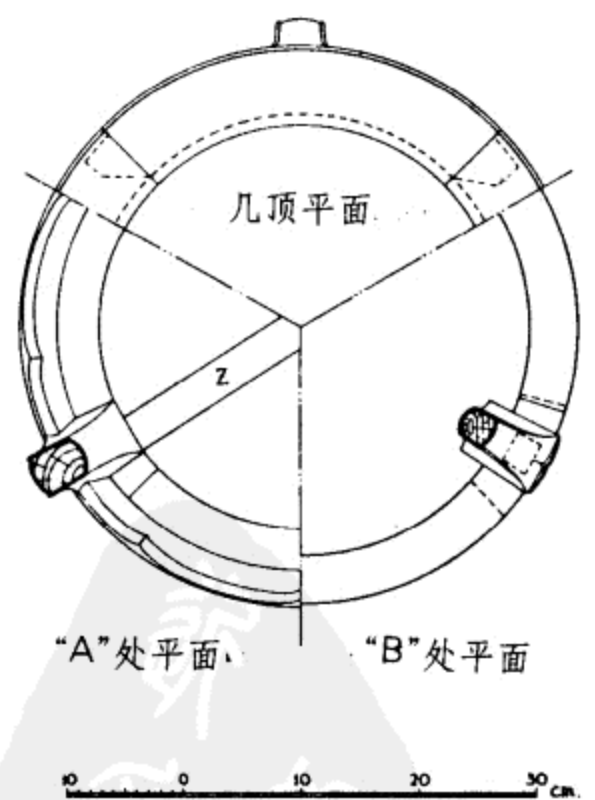
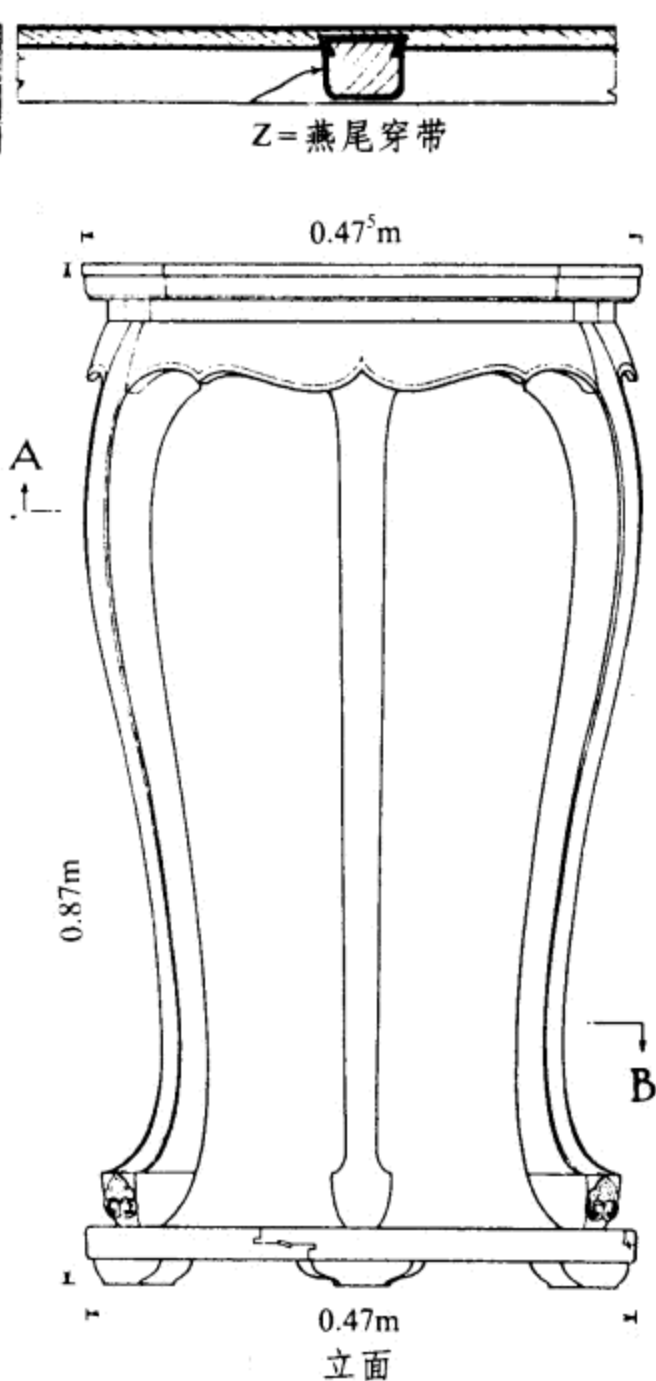
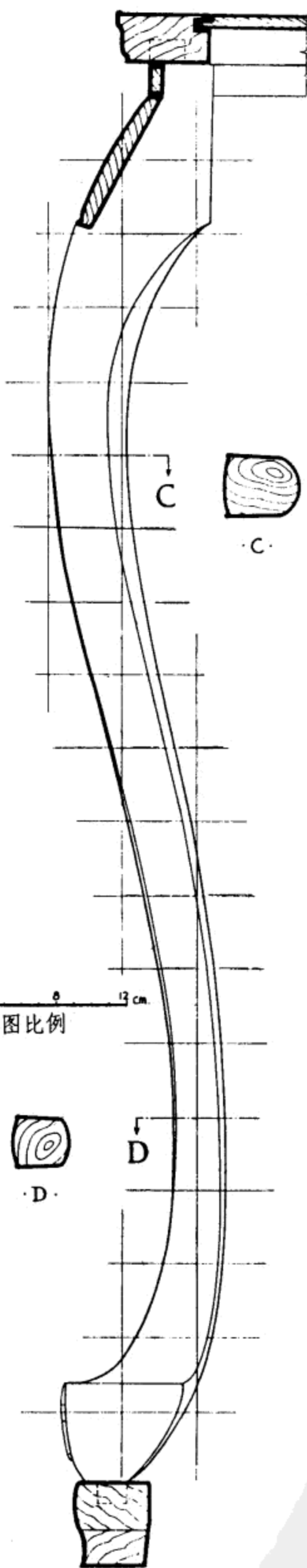
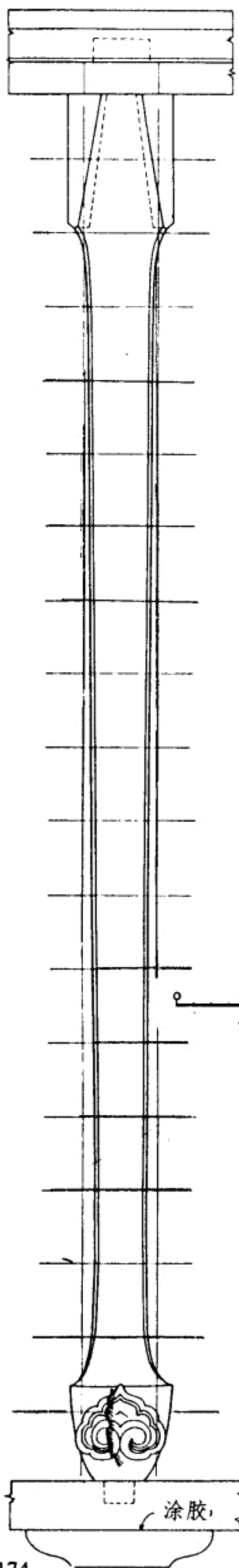


191

PDG





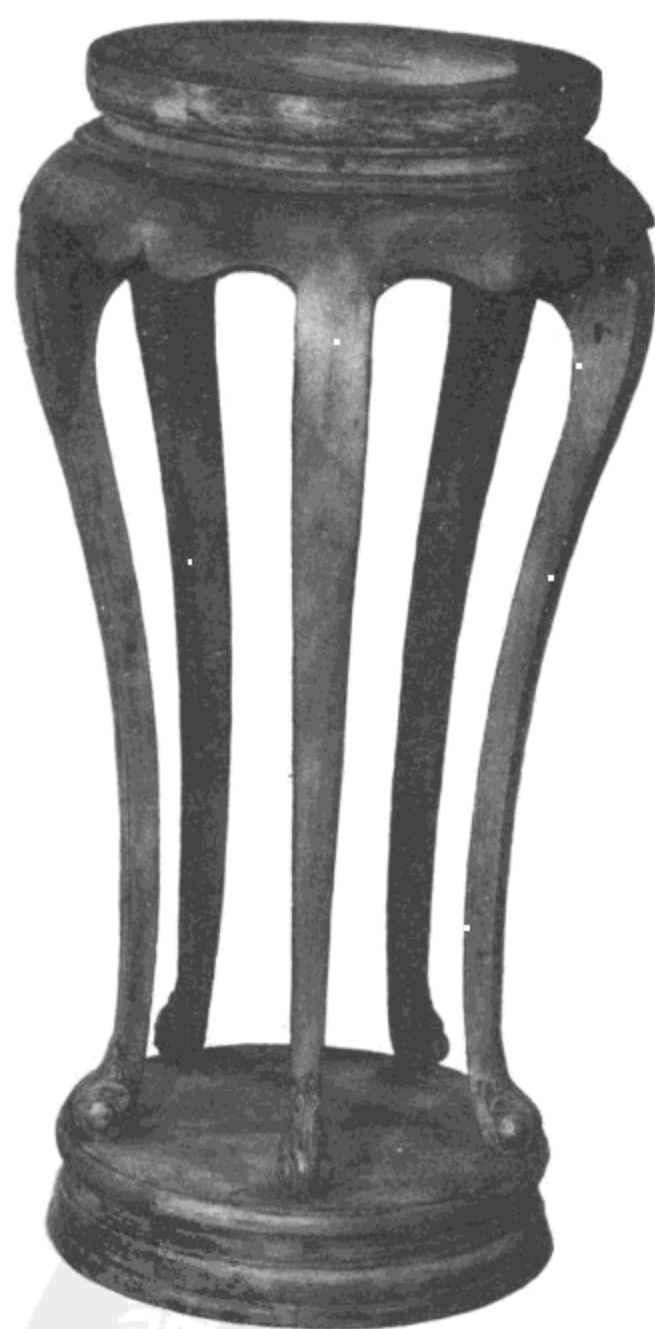


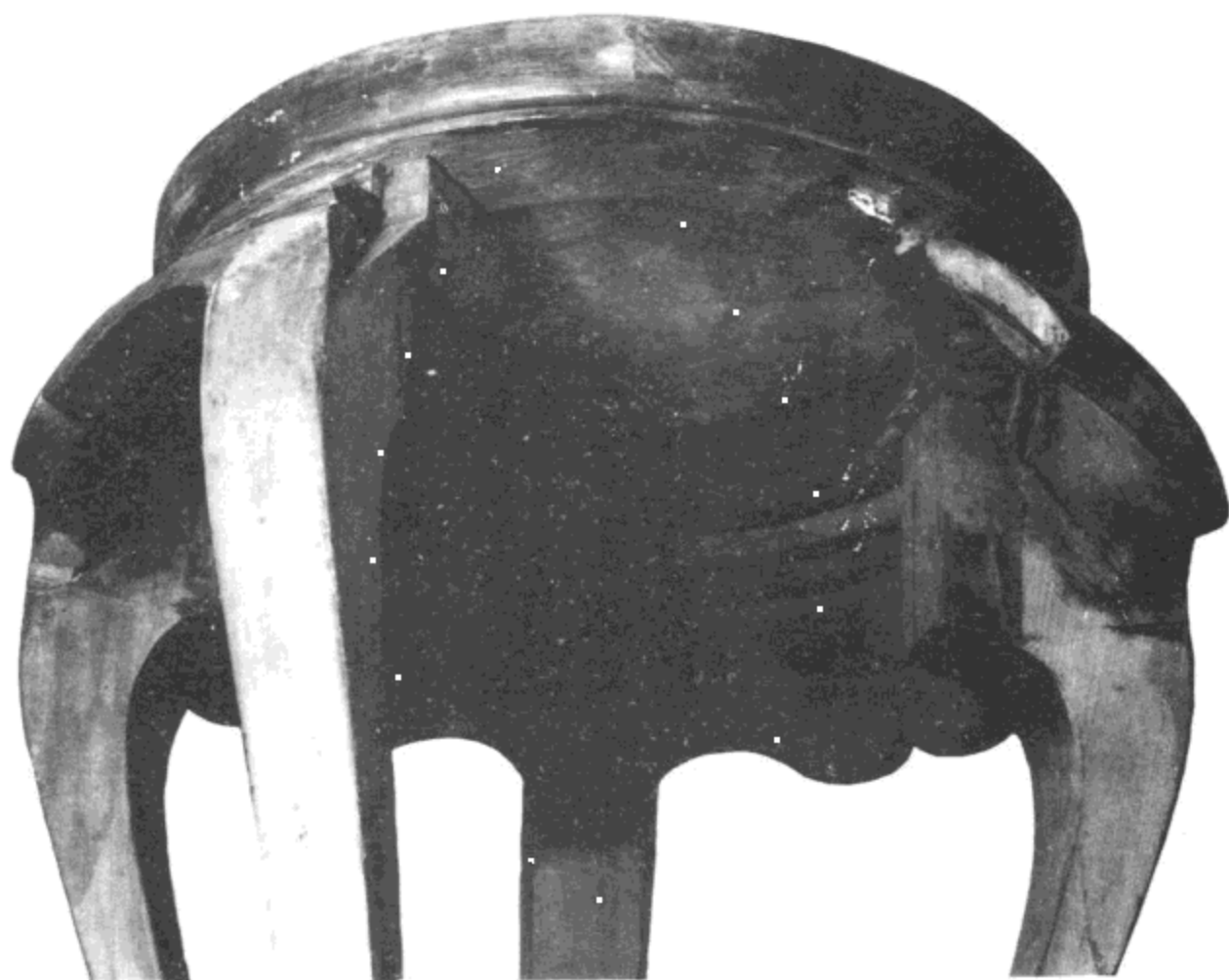
三腿香几

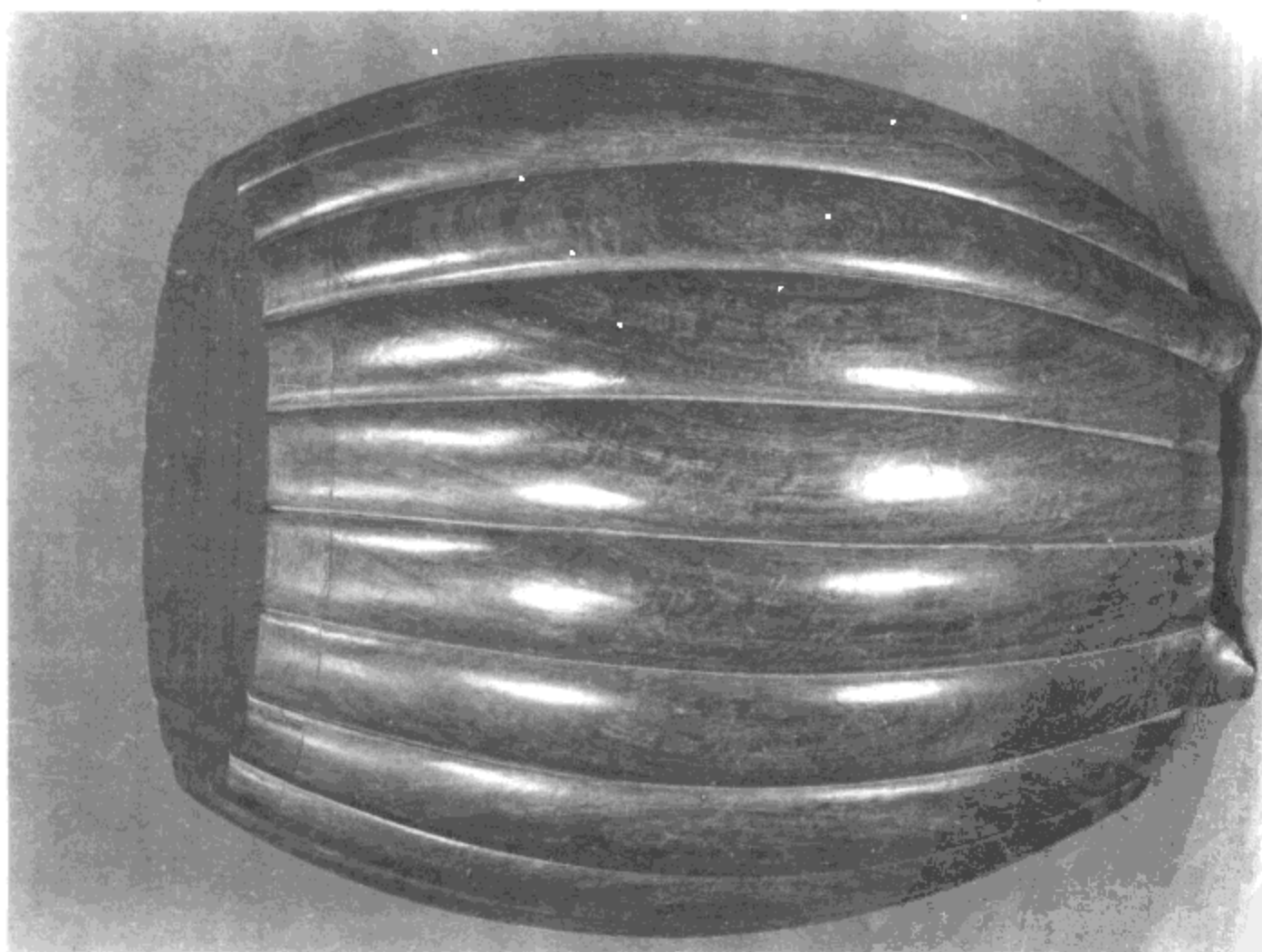
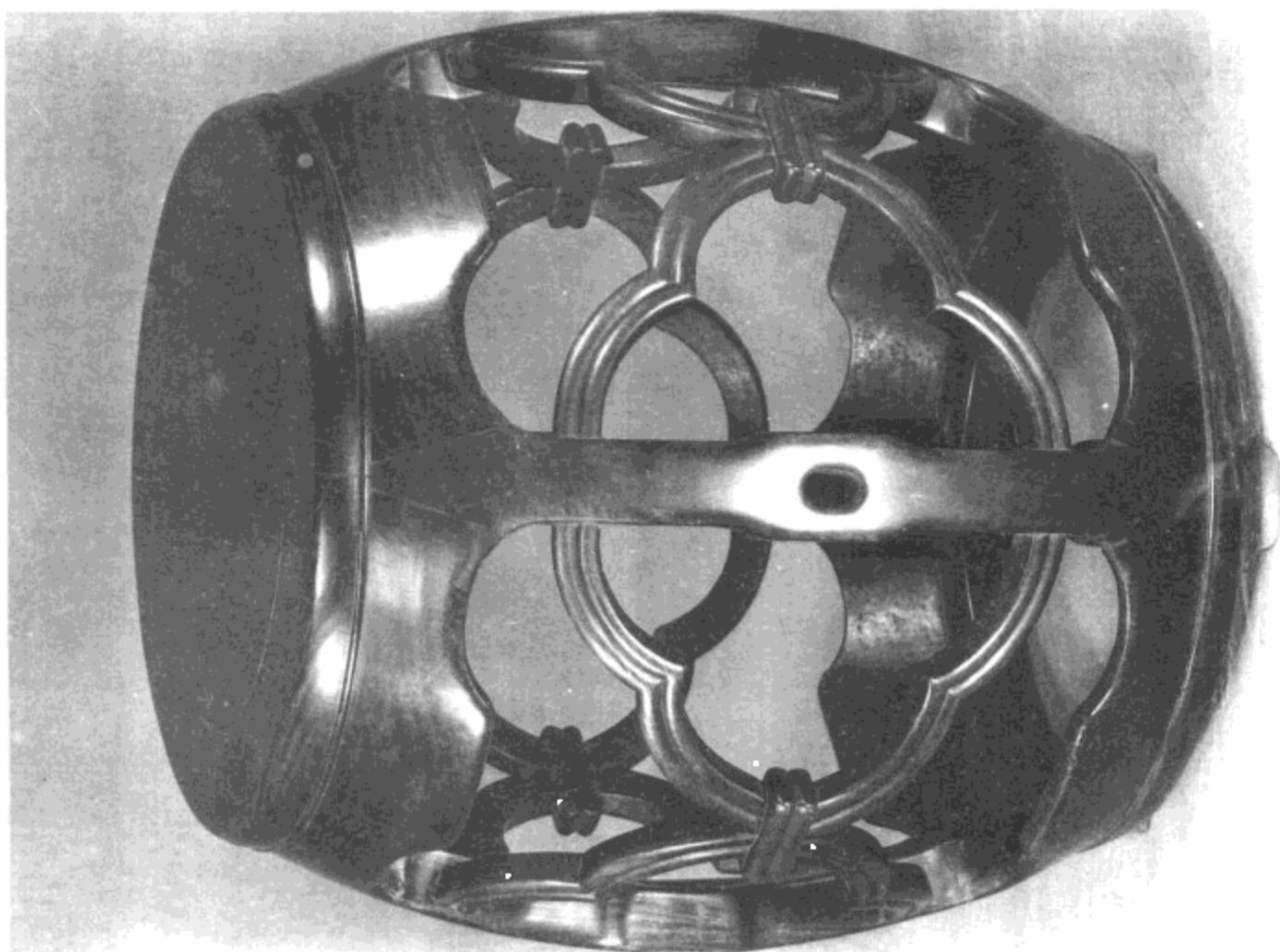
艾克指导 杨耀绘制

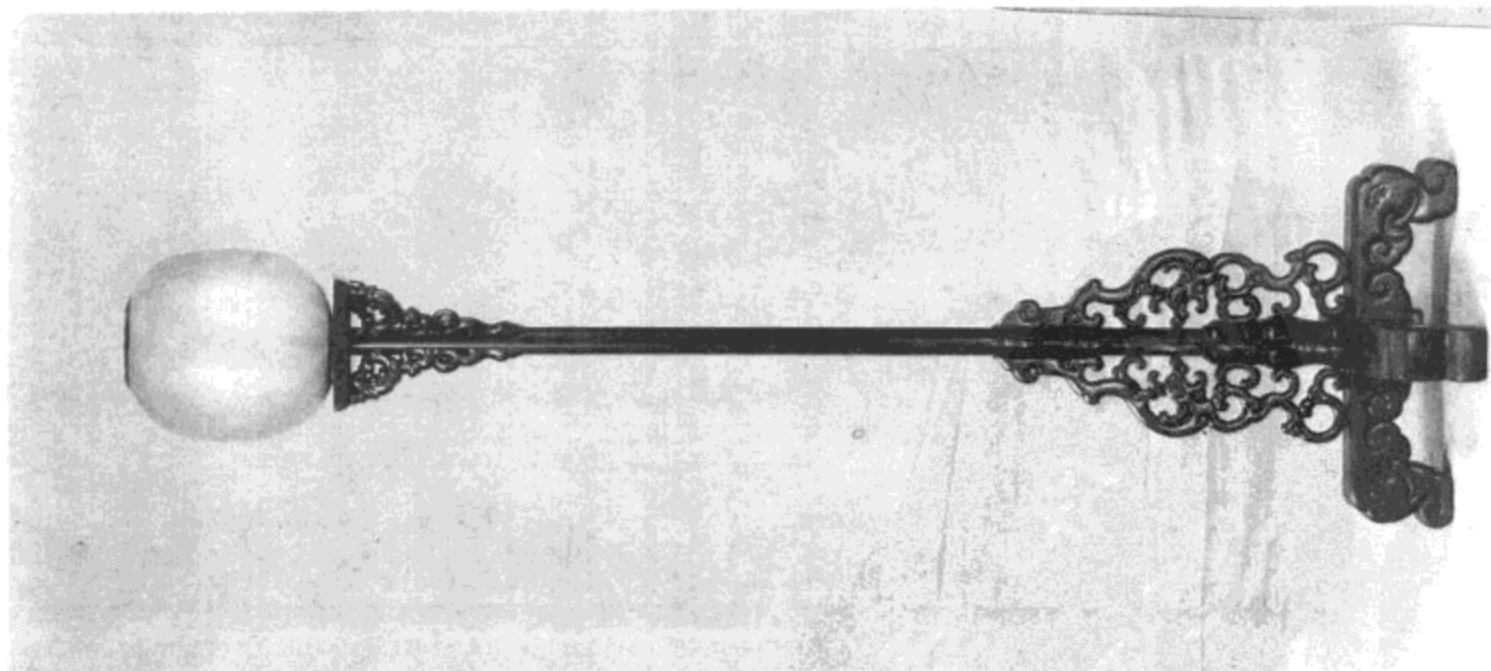
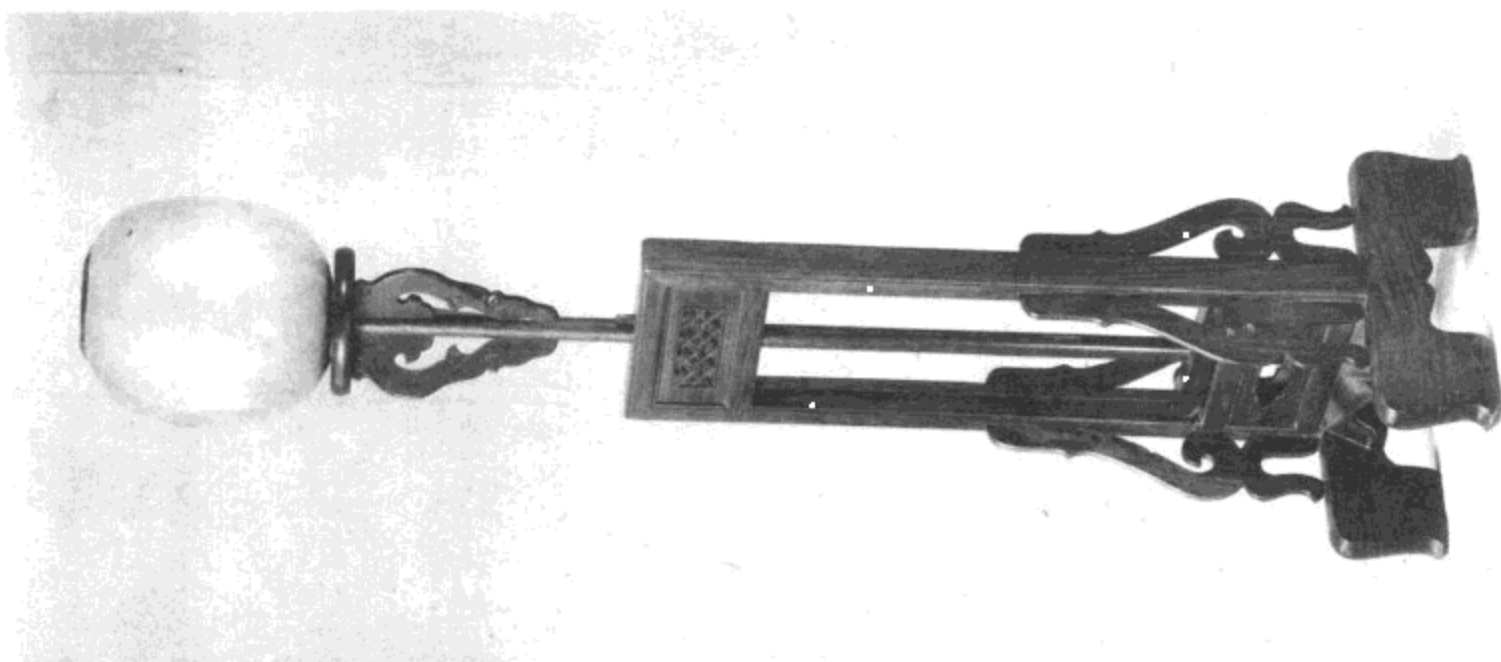
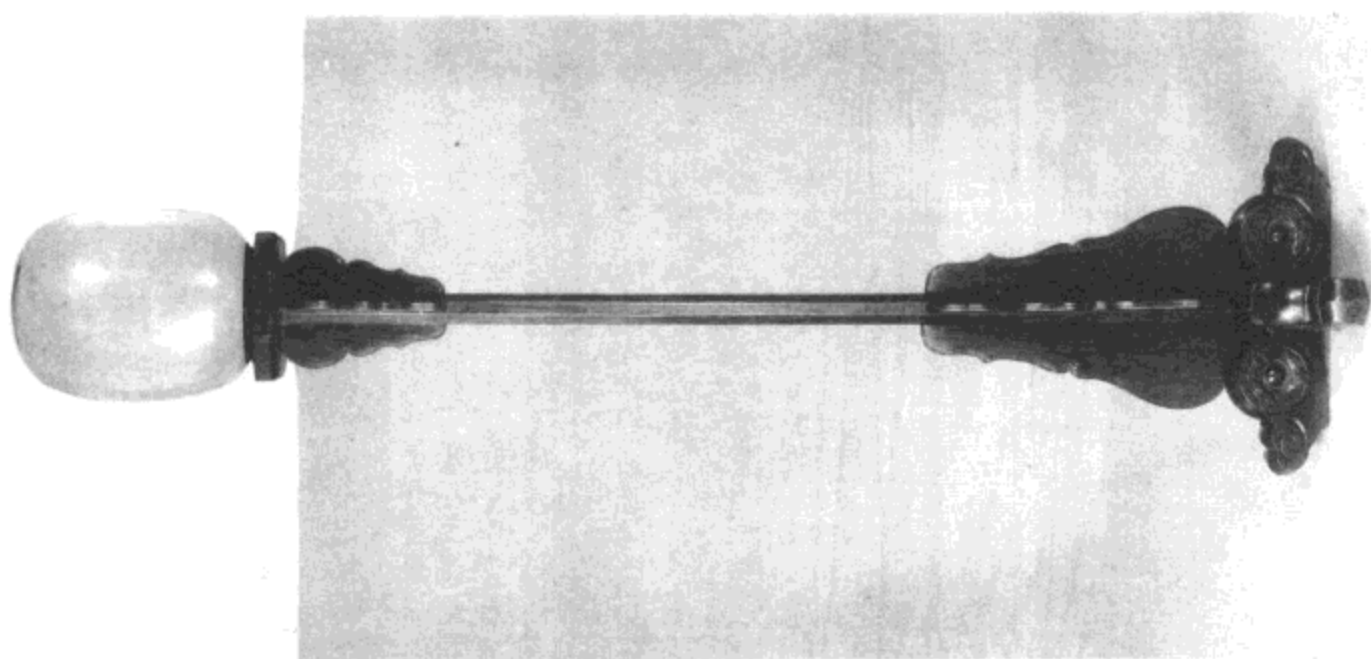
1943

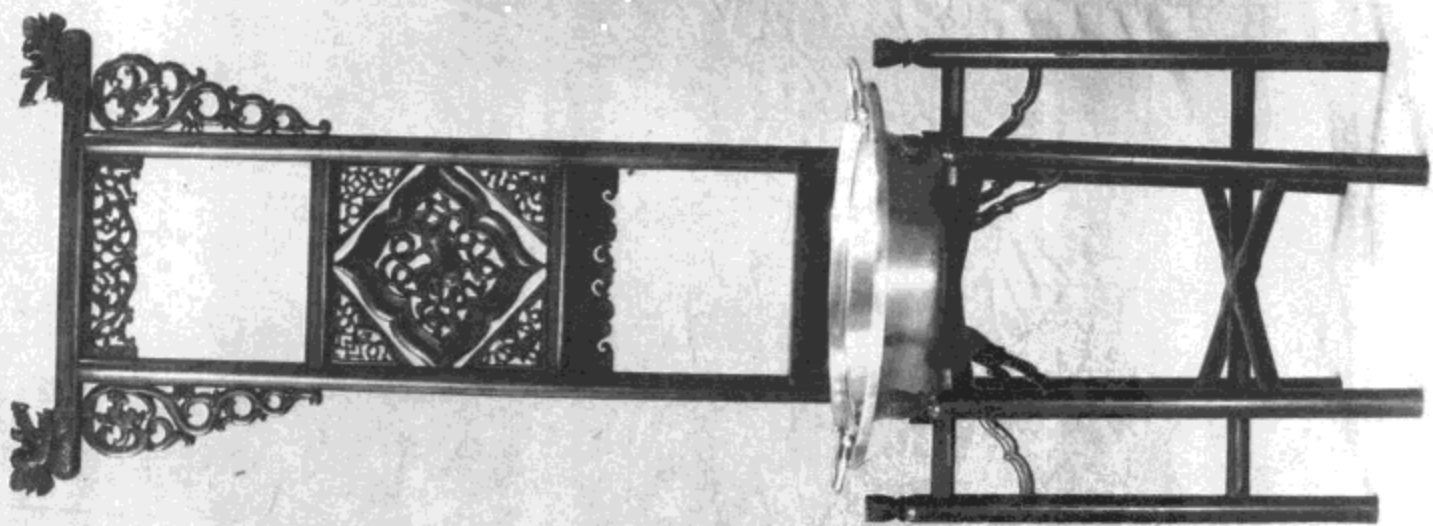
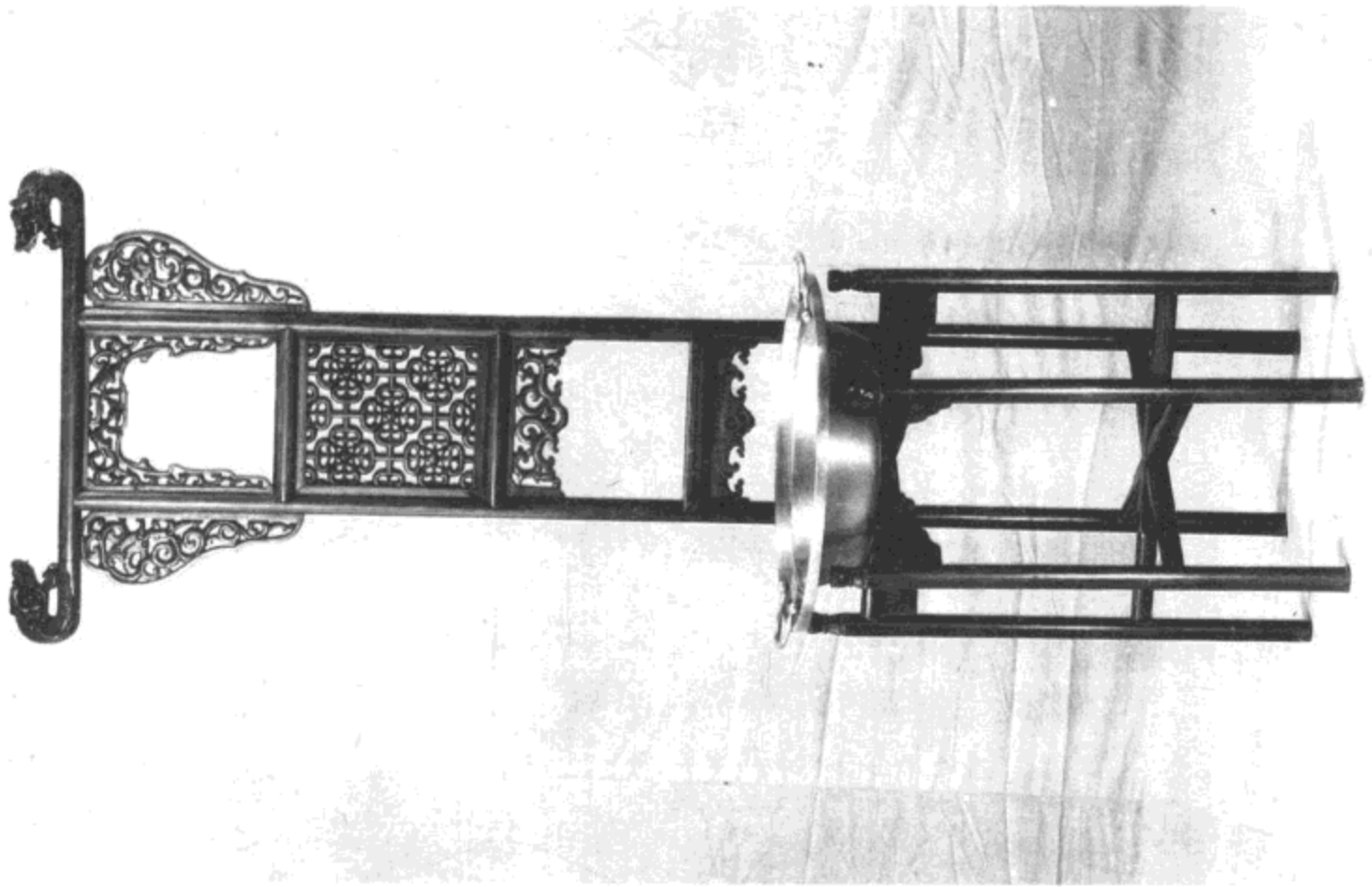
Tseng Yu-he 曾幼荷小姐收藏

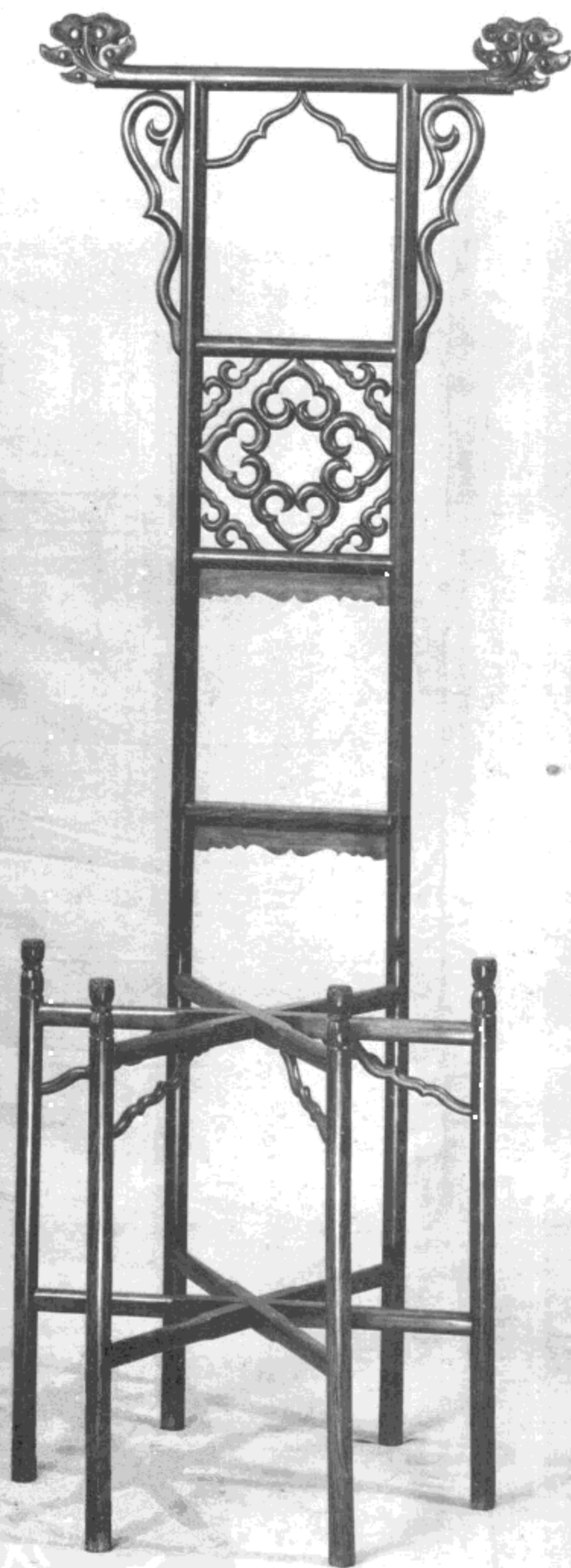


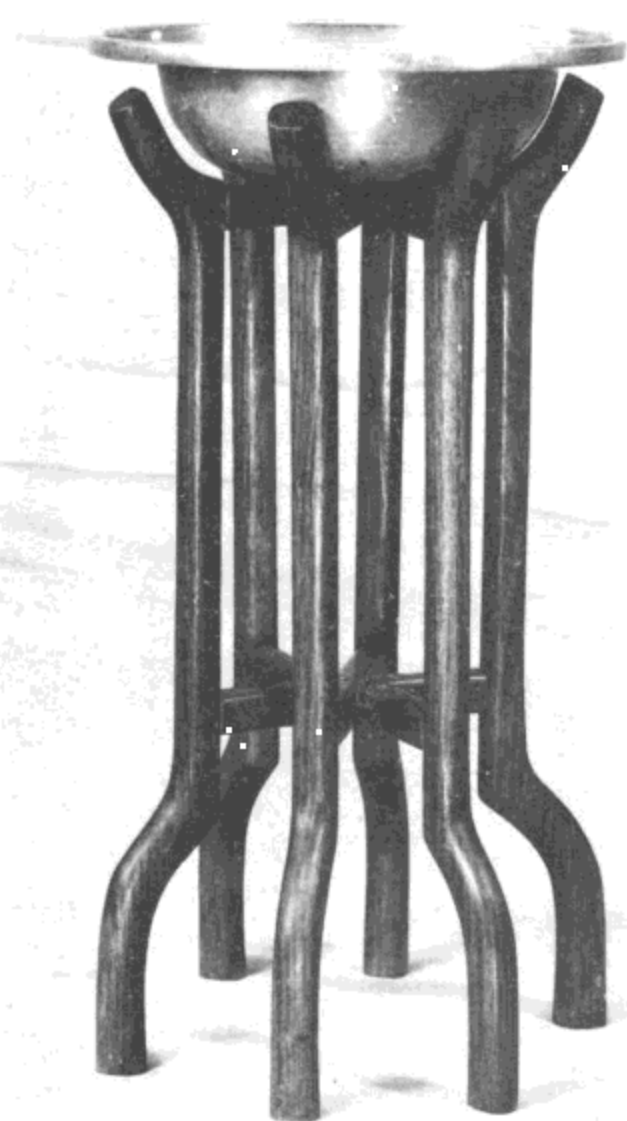






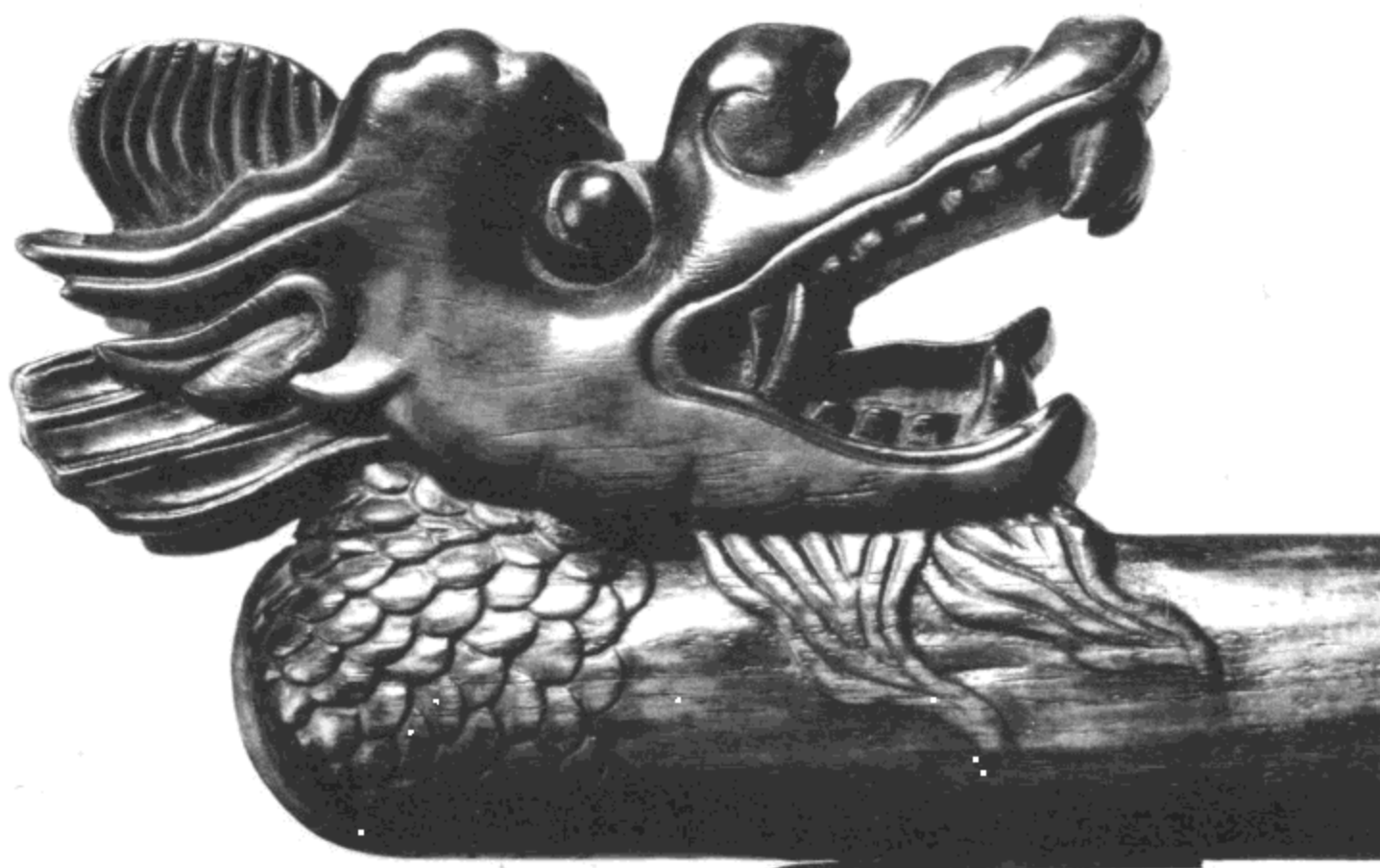


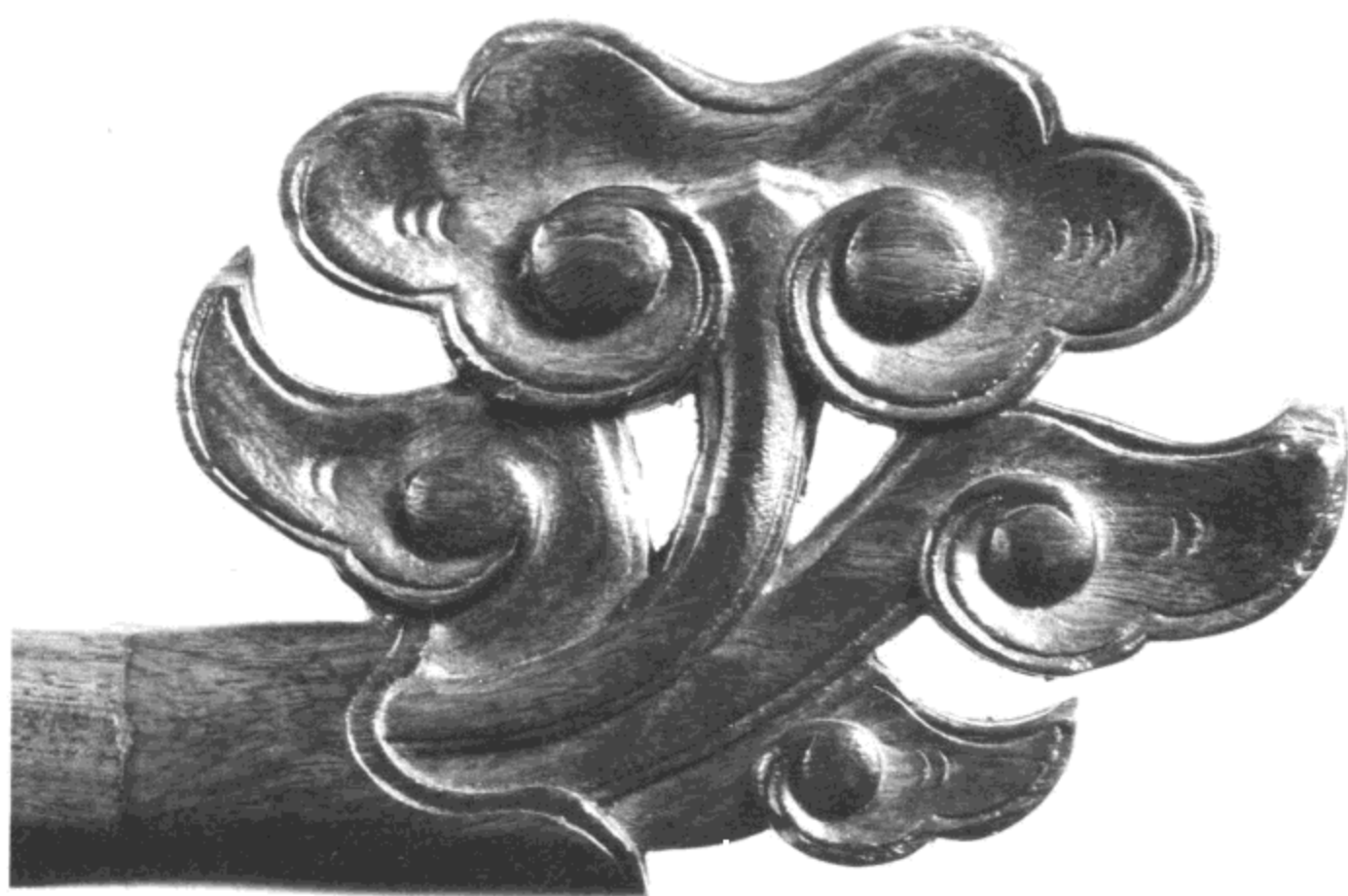


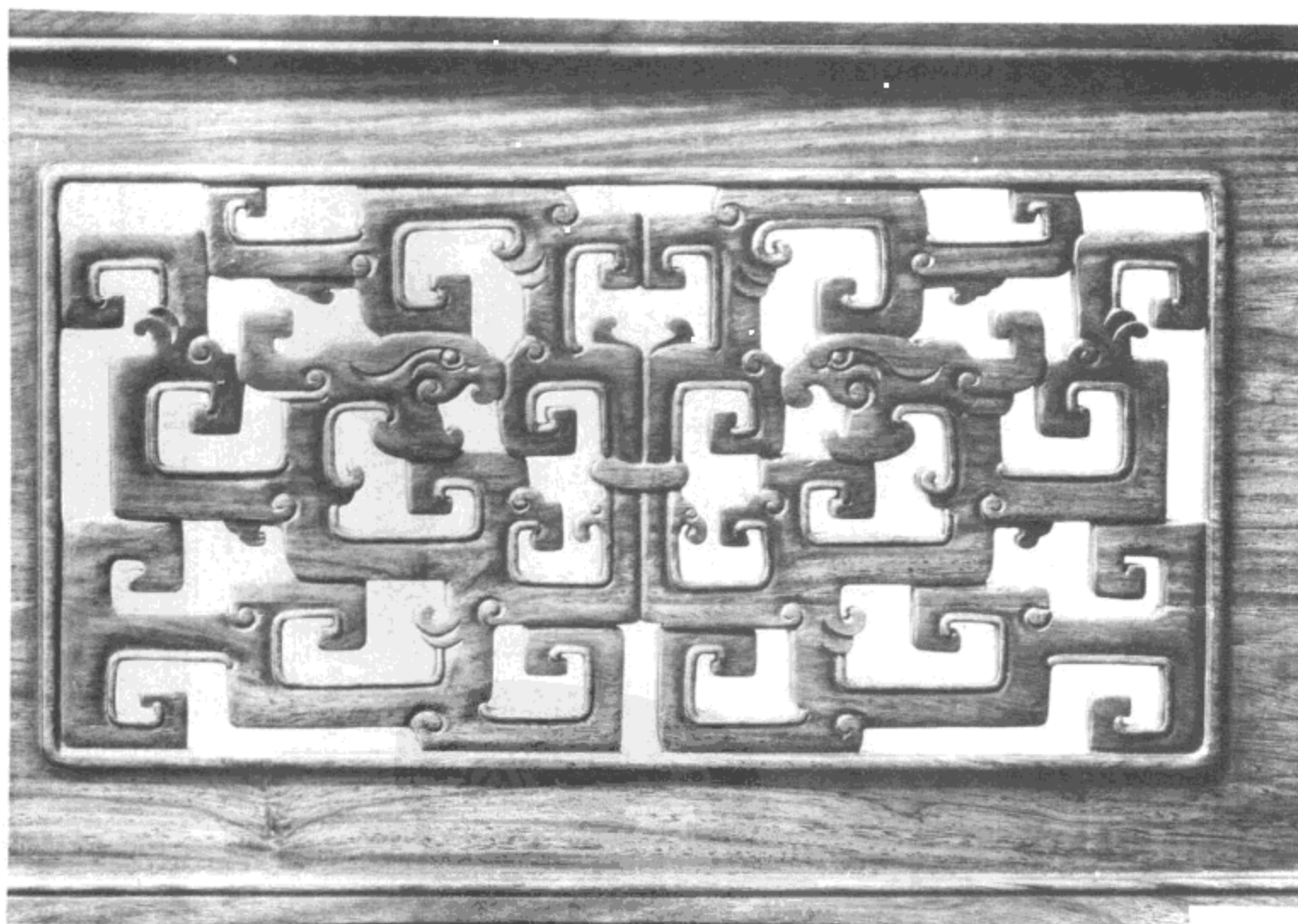


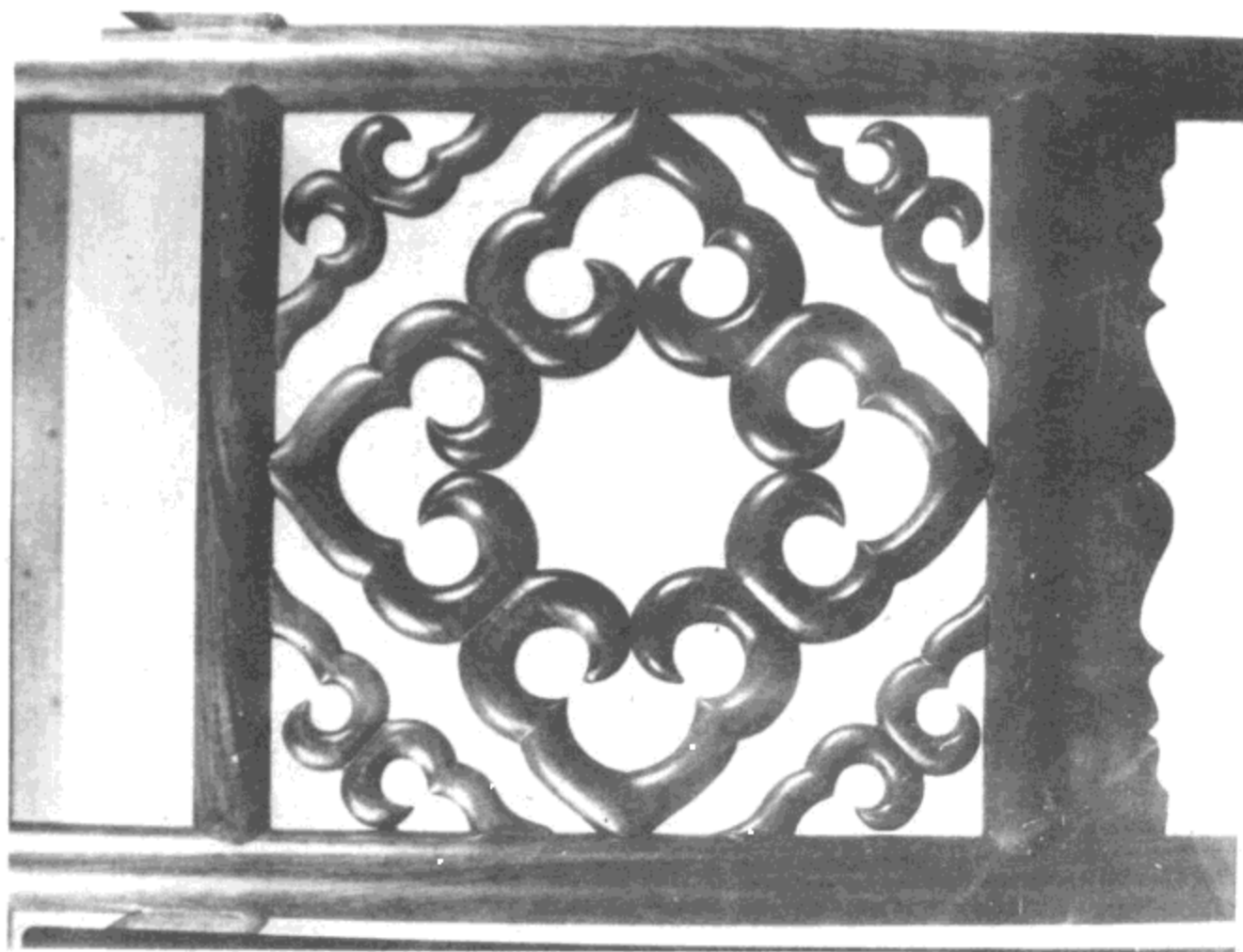


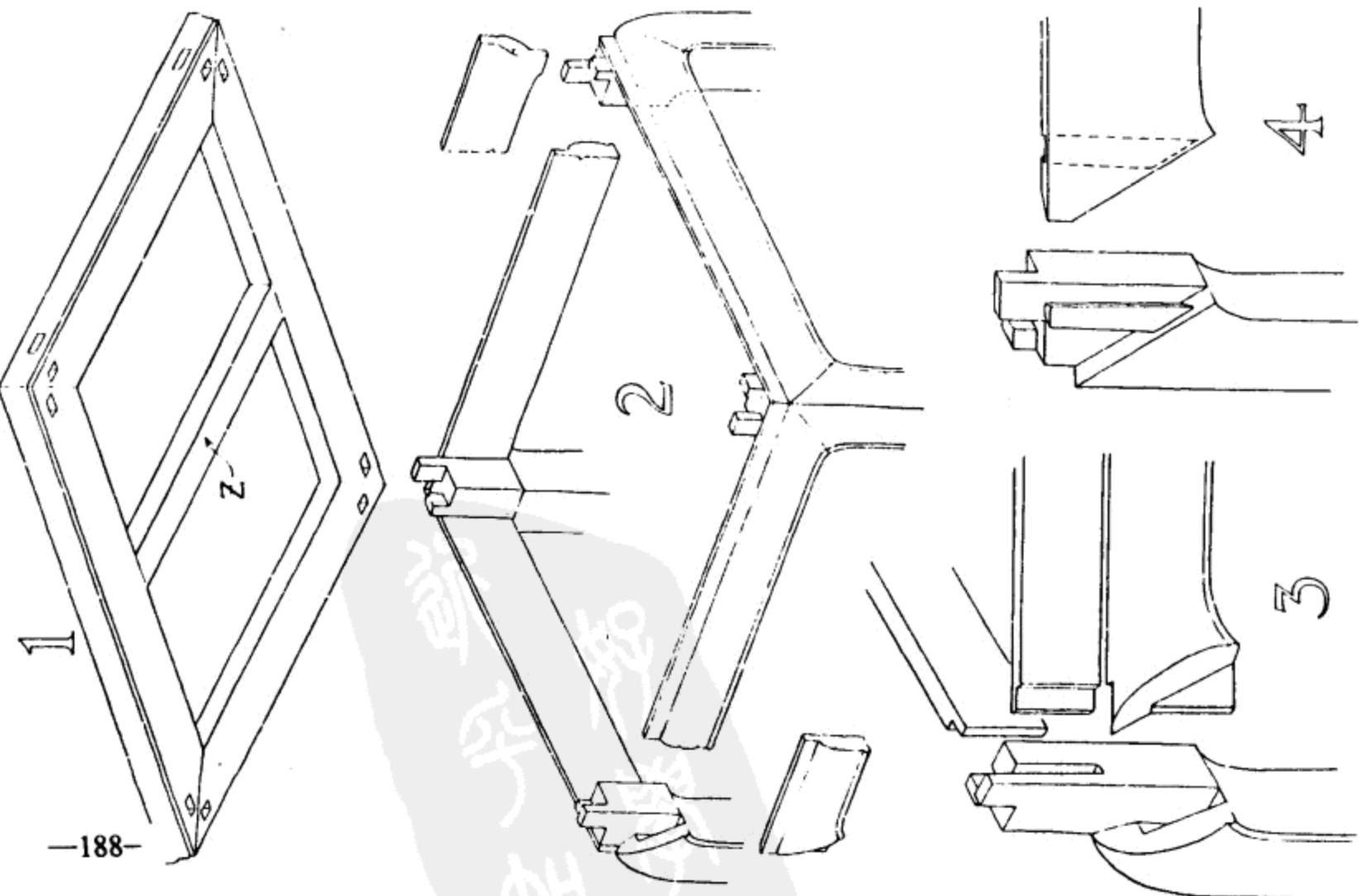
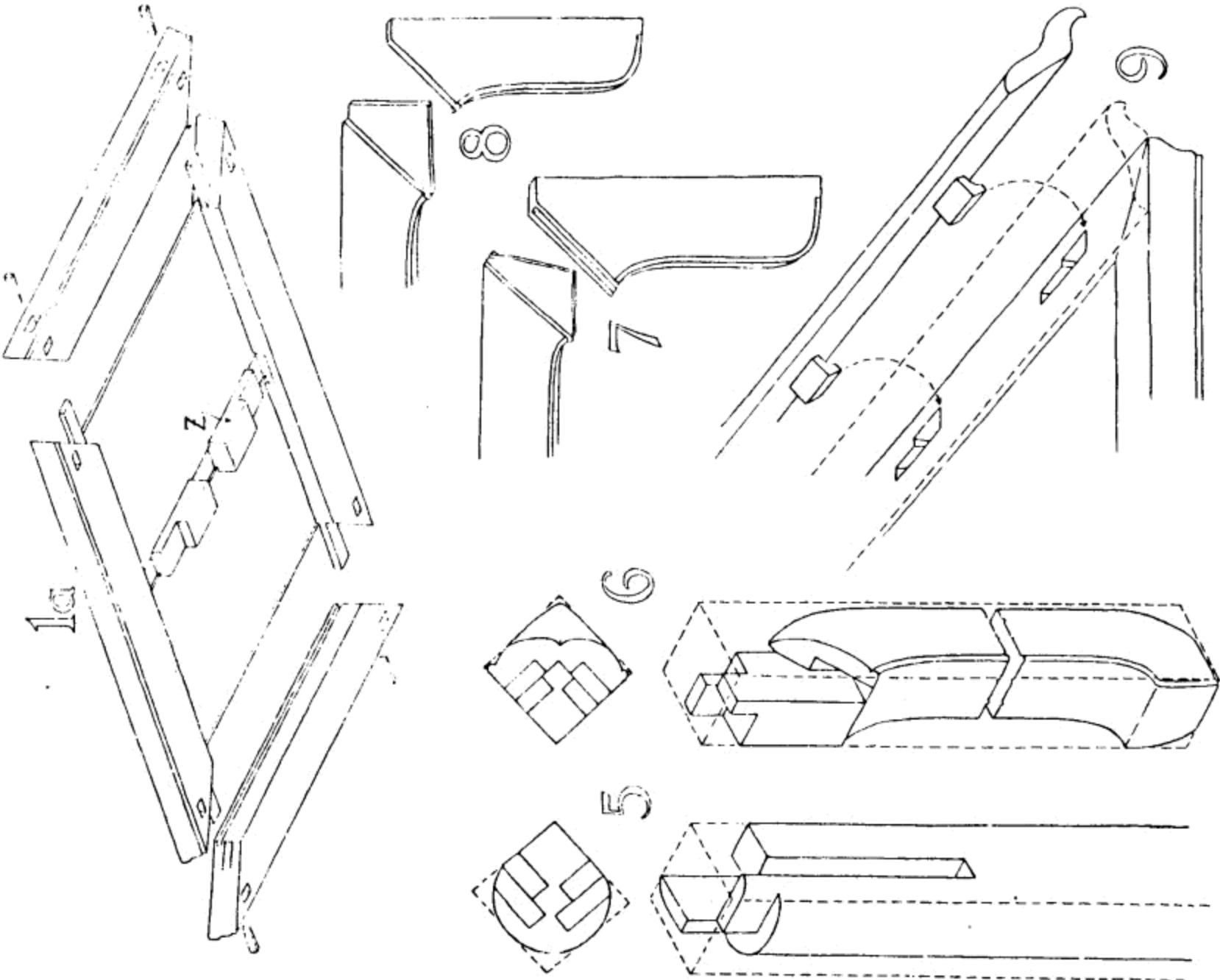


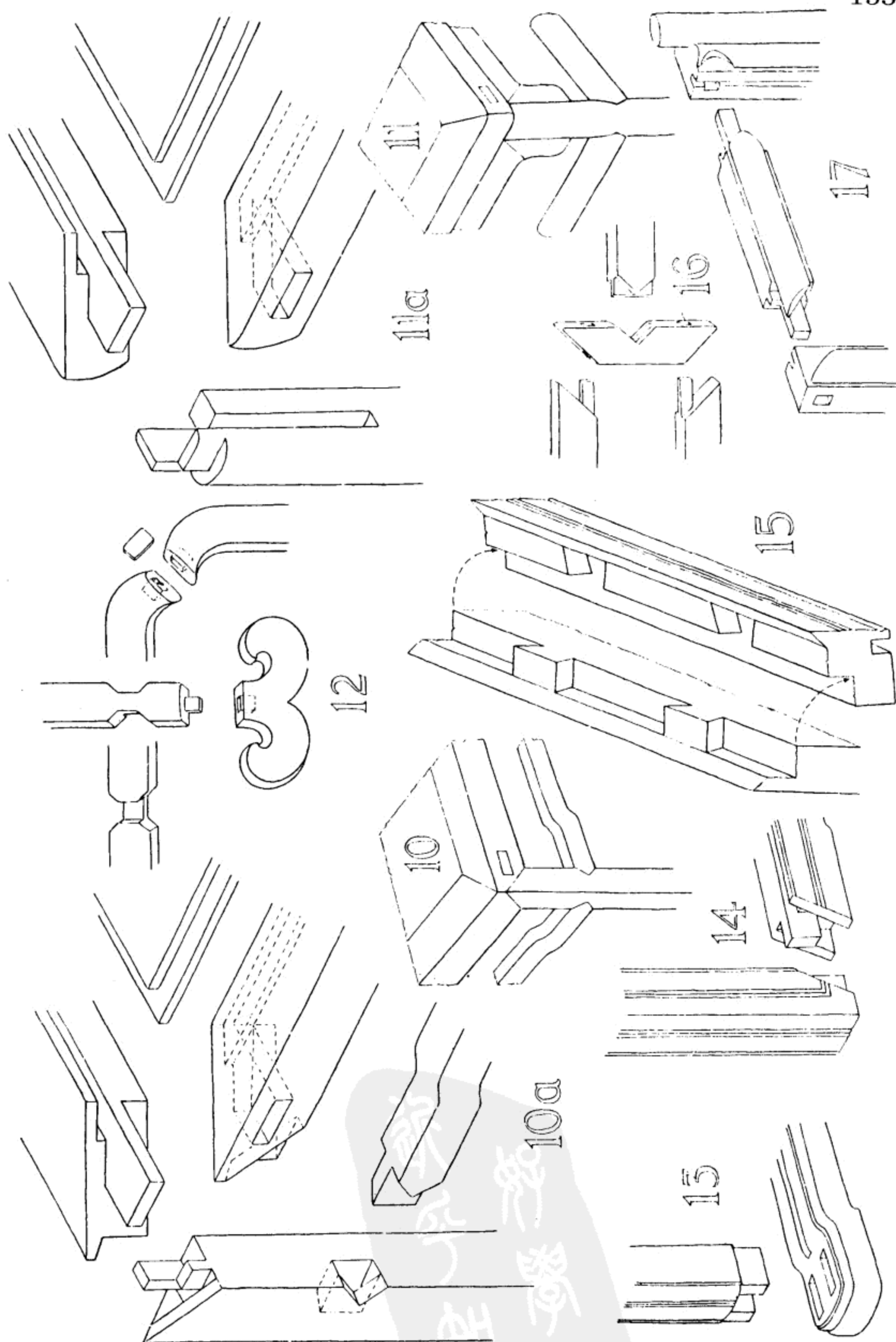


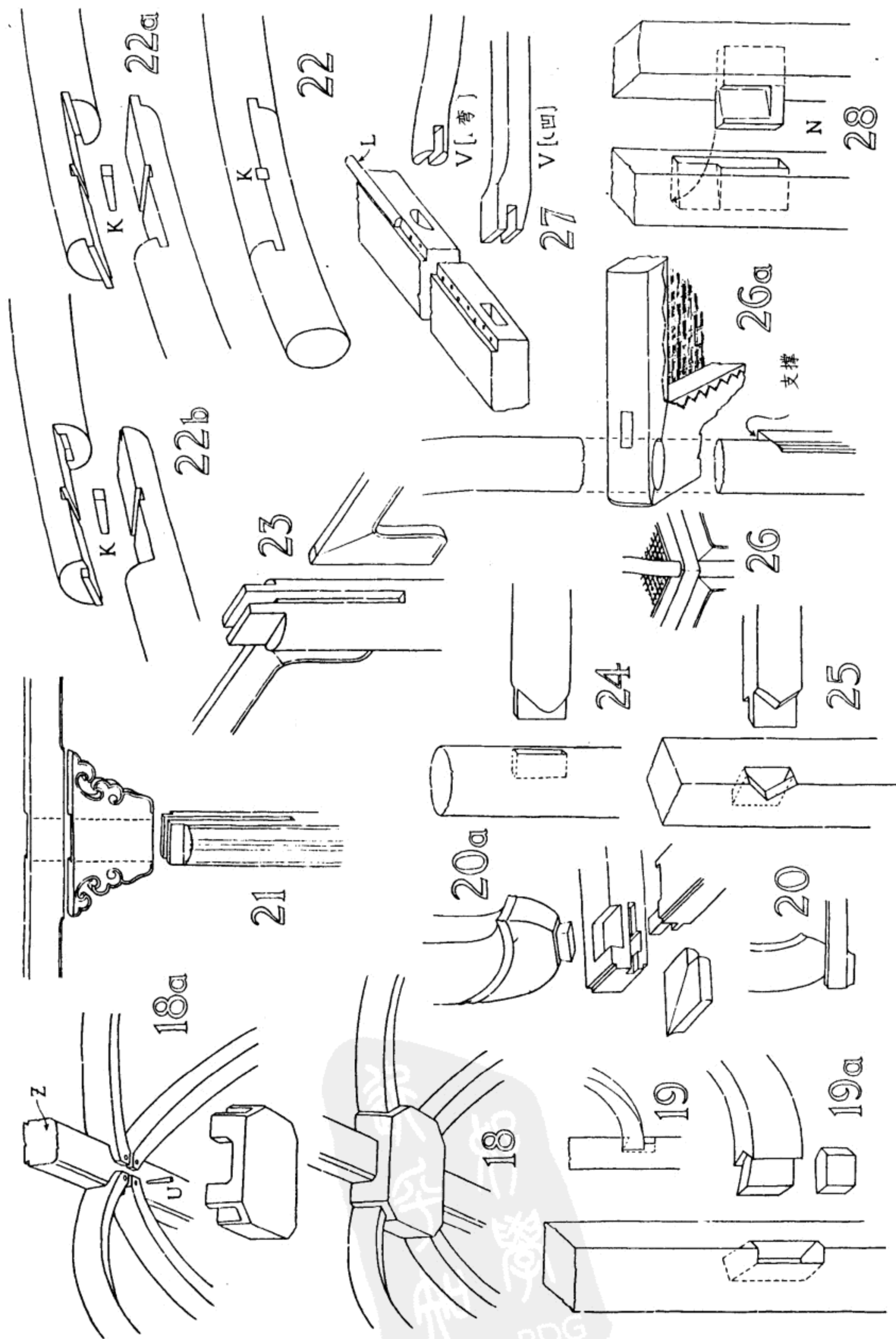


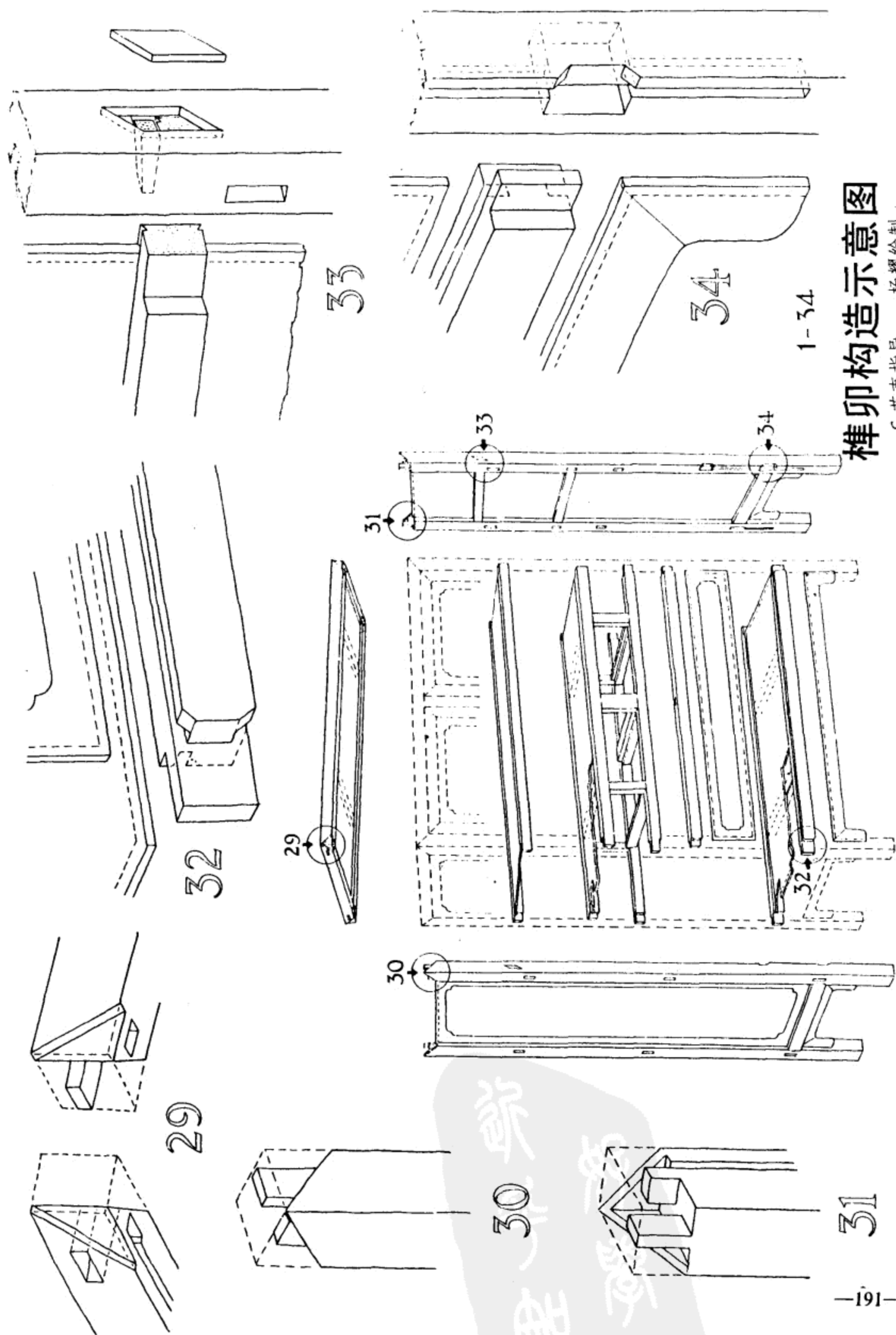










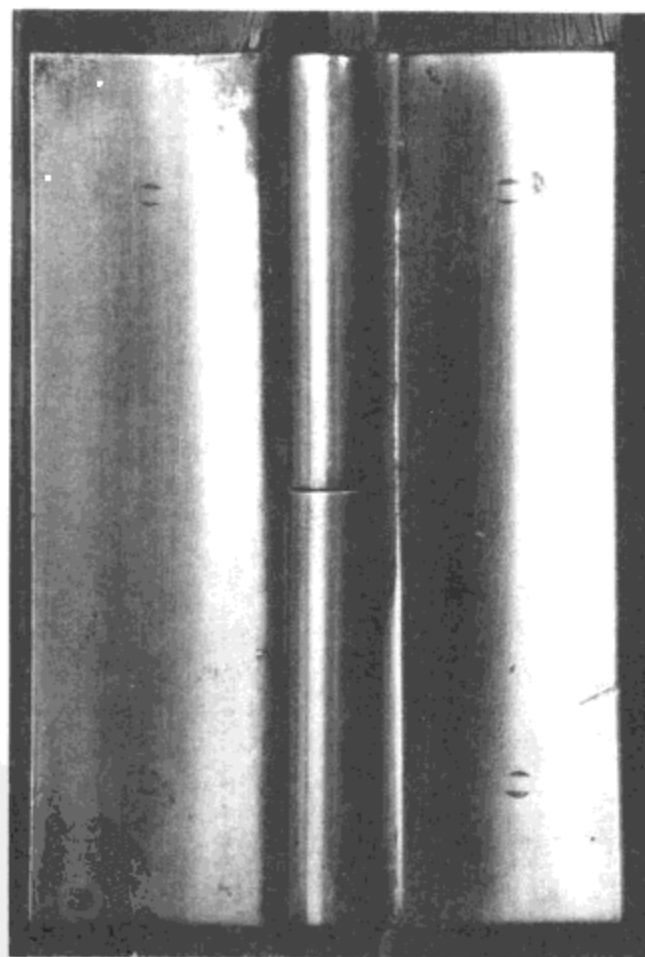
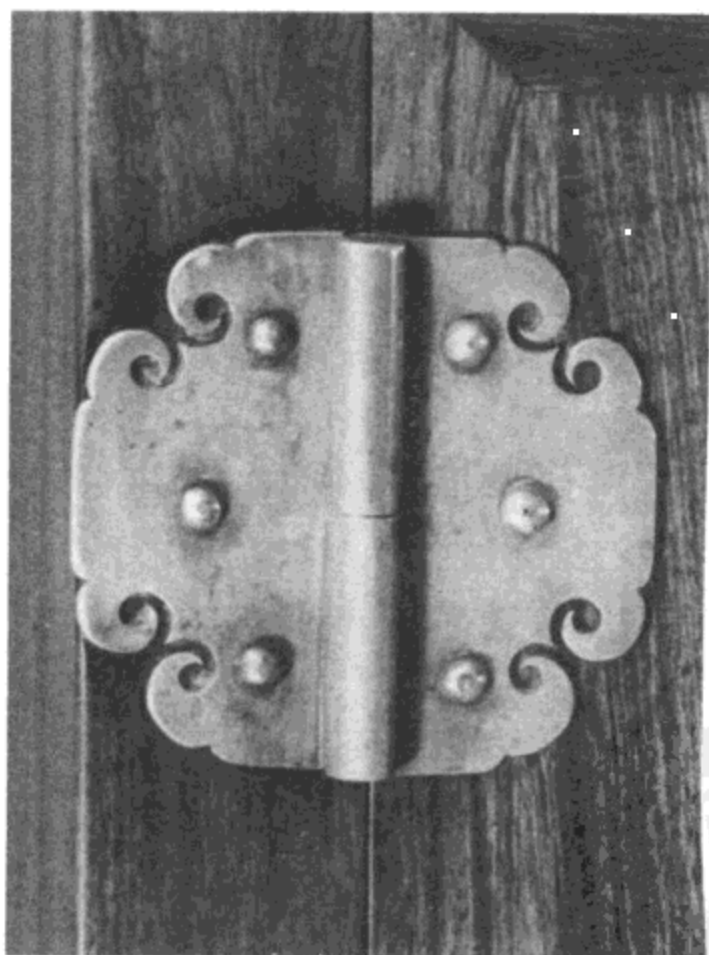
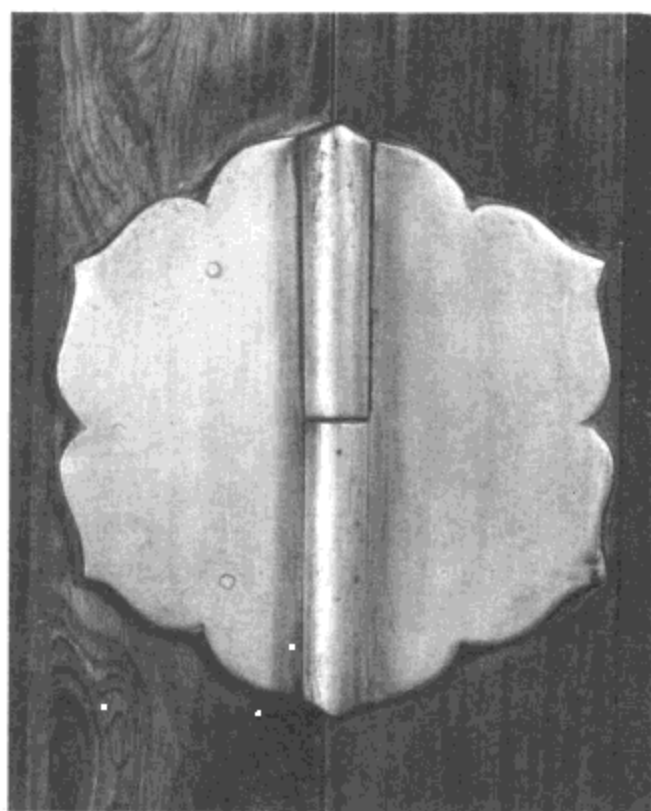
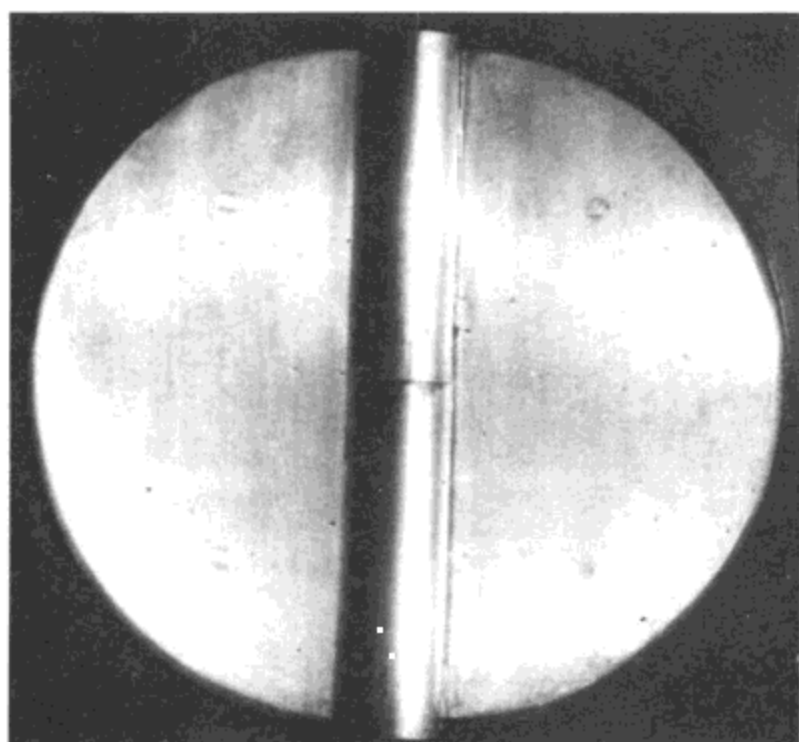


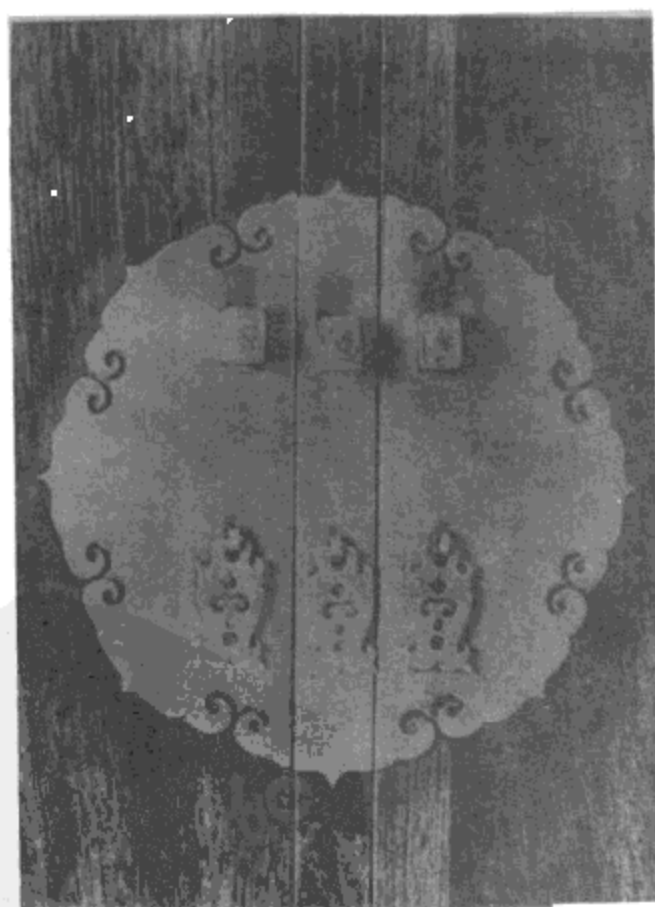
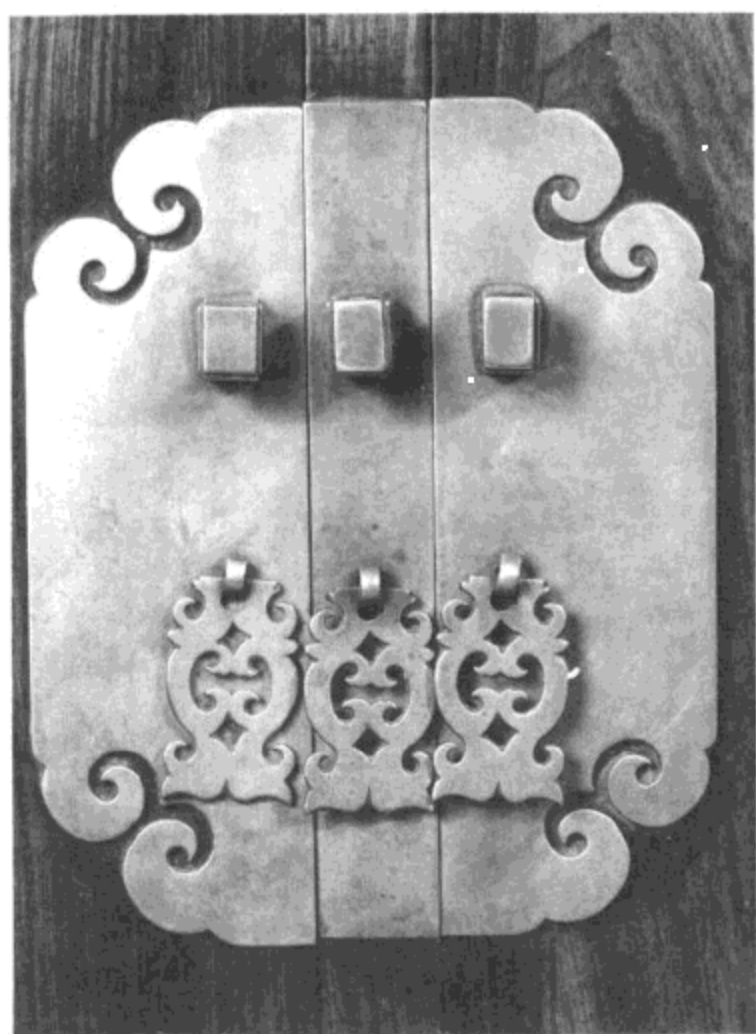
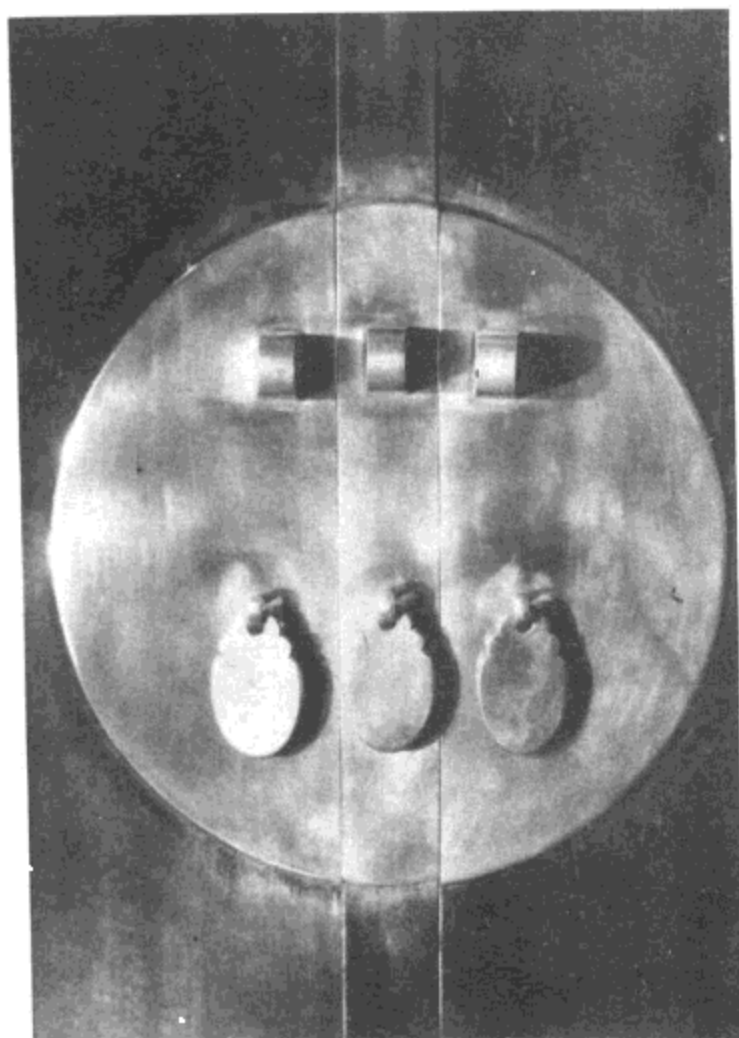
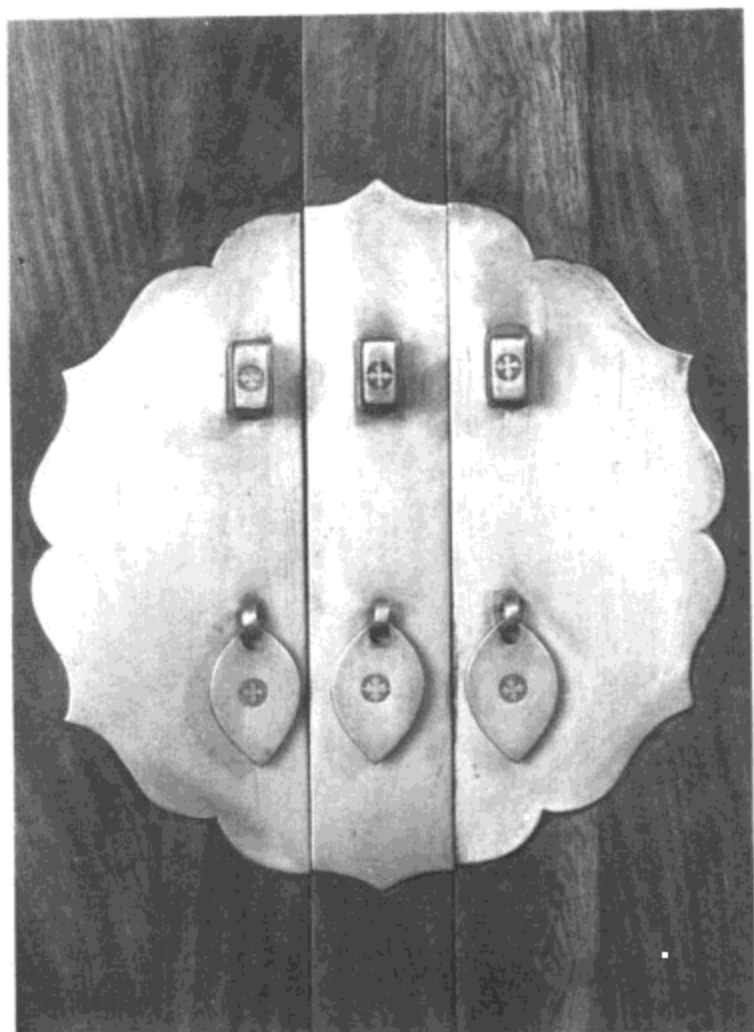
榫卯构造示意图

G 艾克指导 杨耀绘制

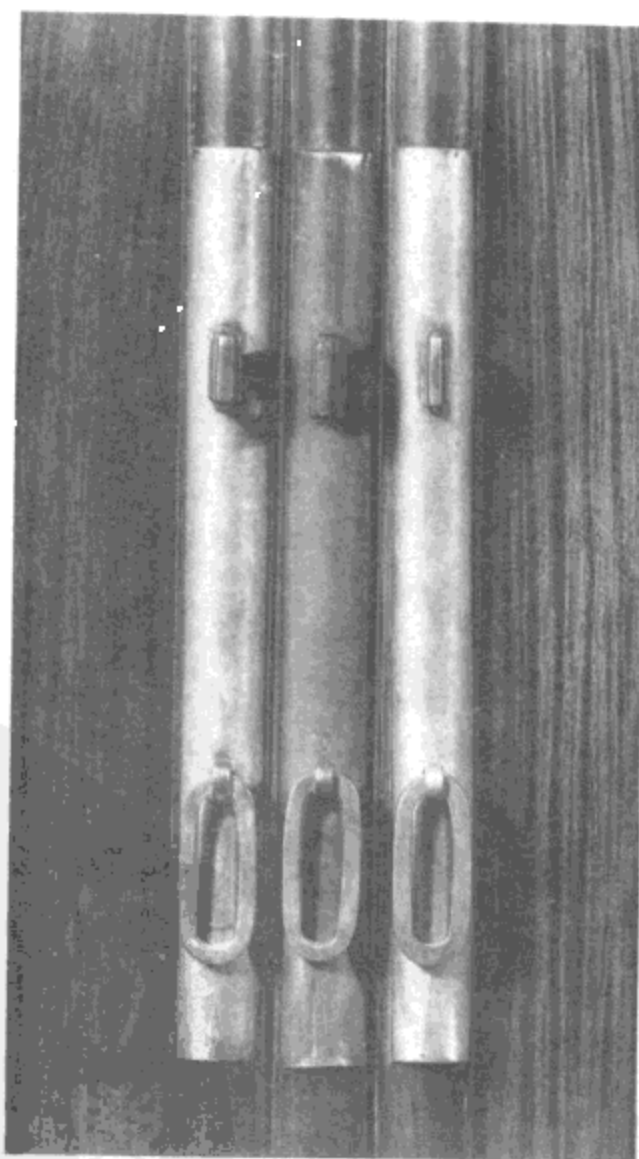
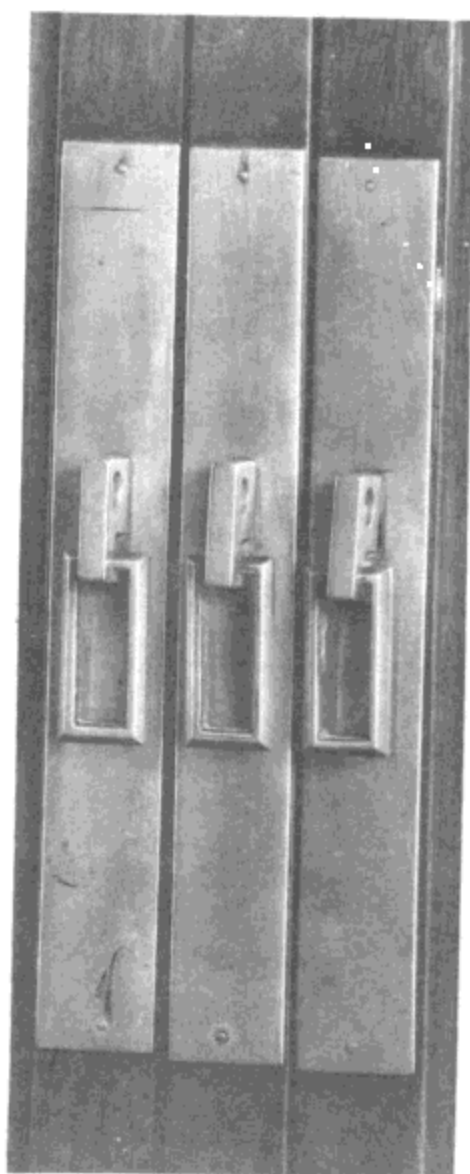
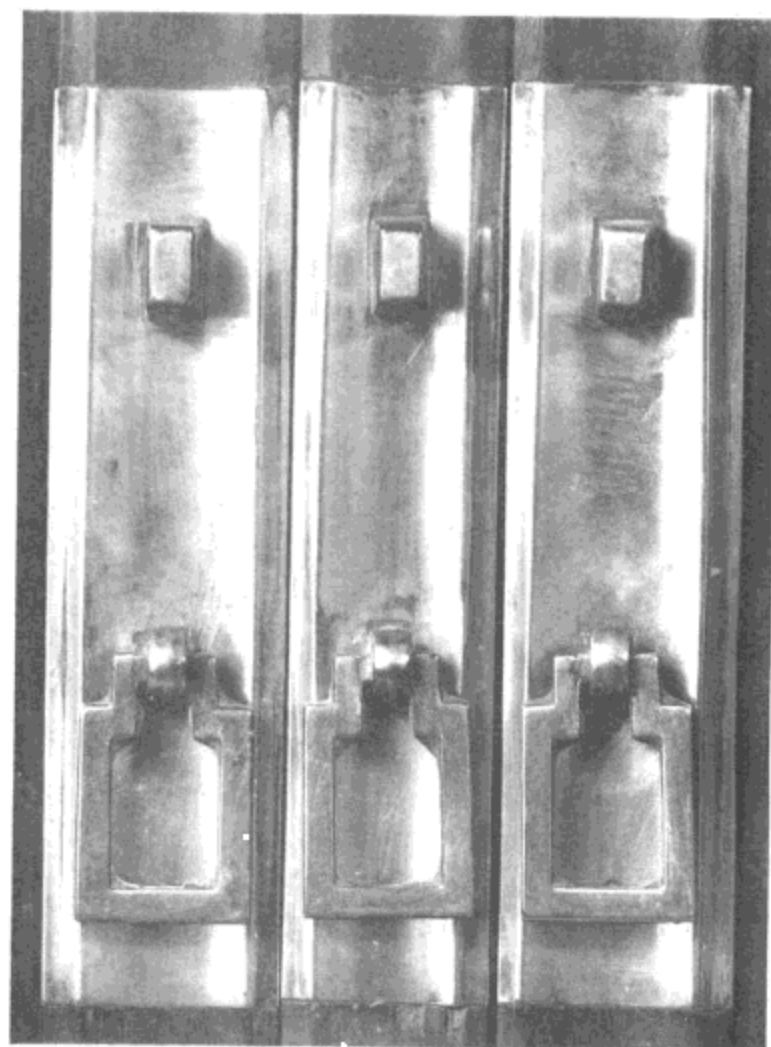
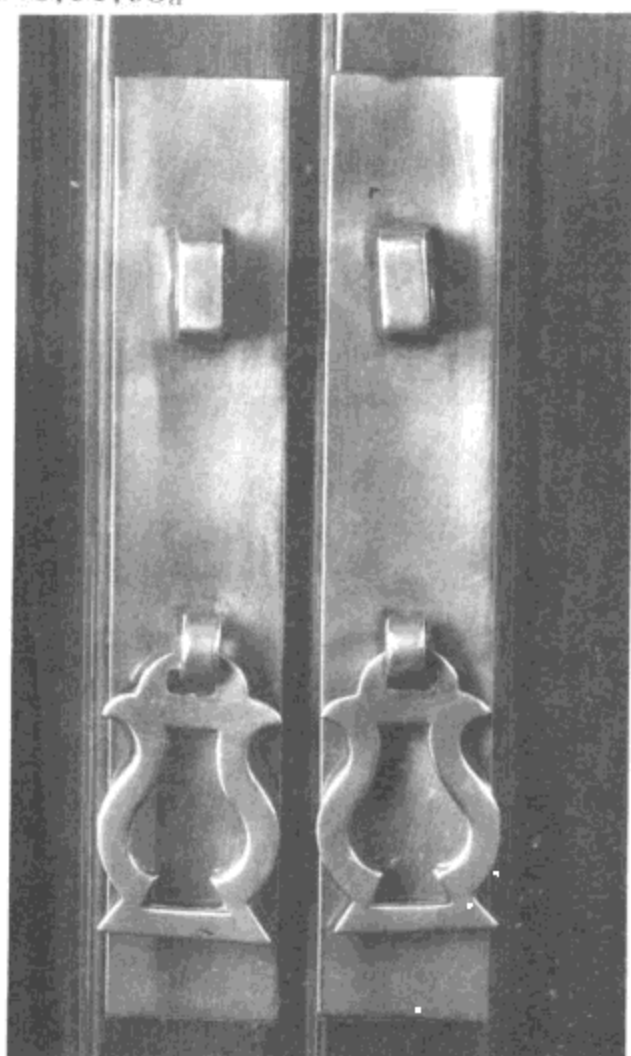
1943

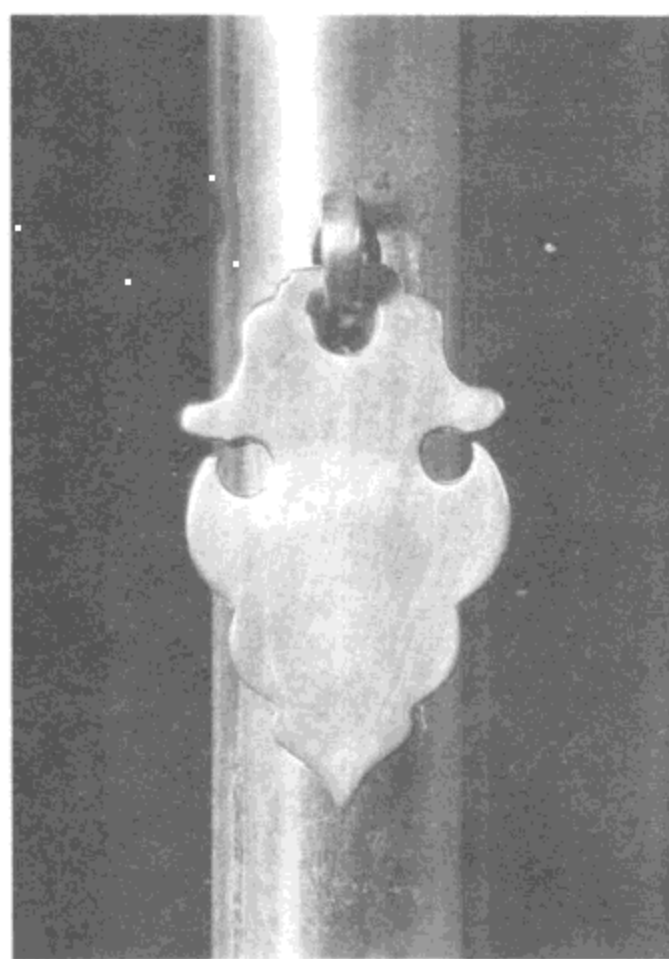
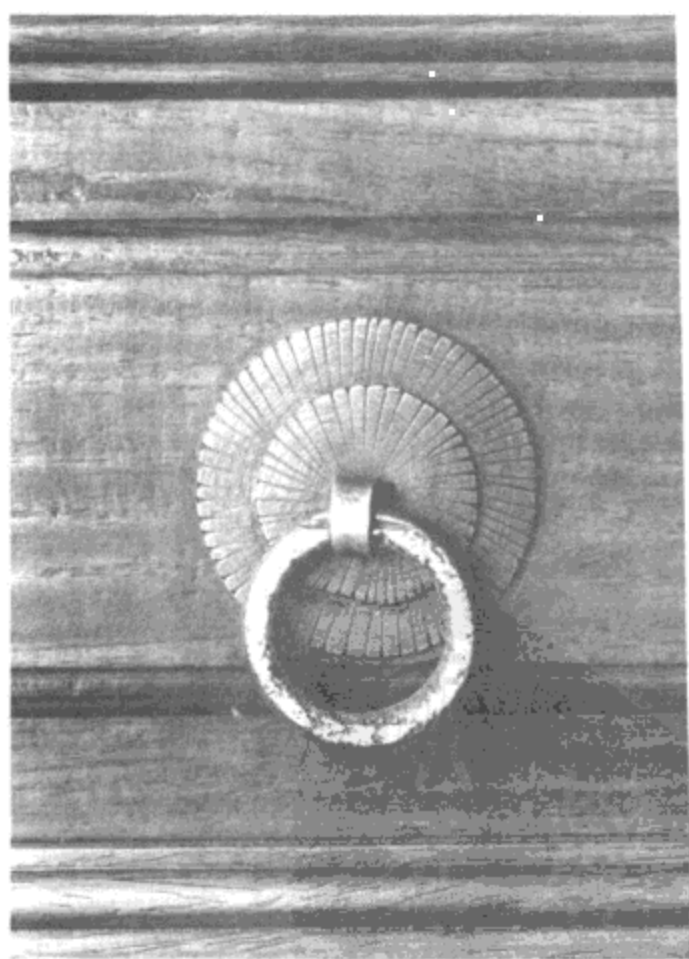
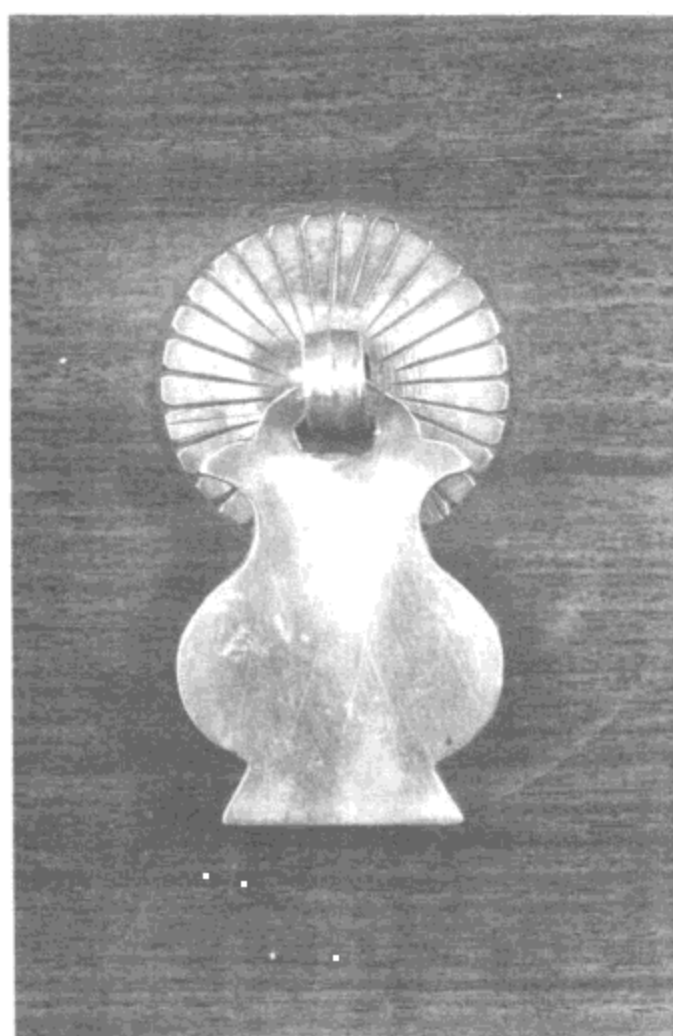
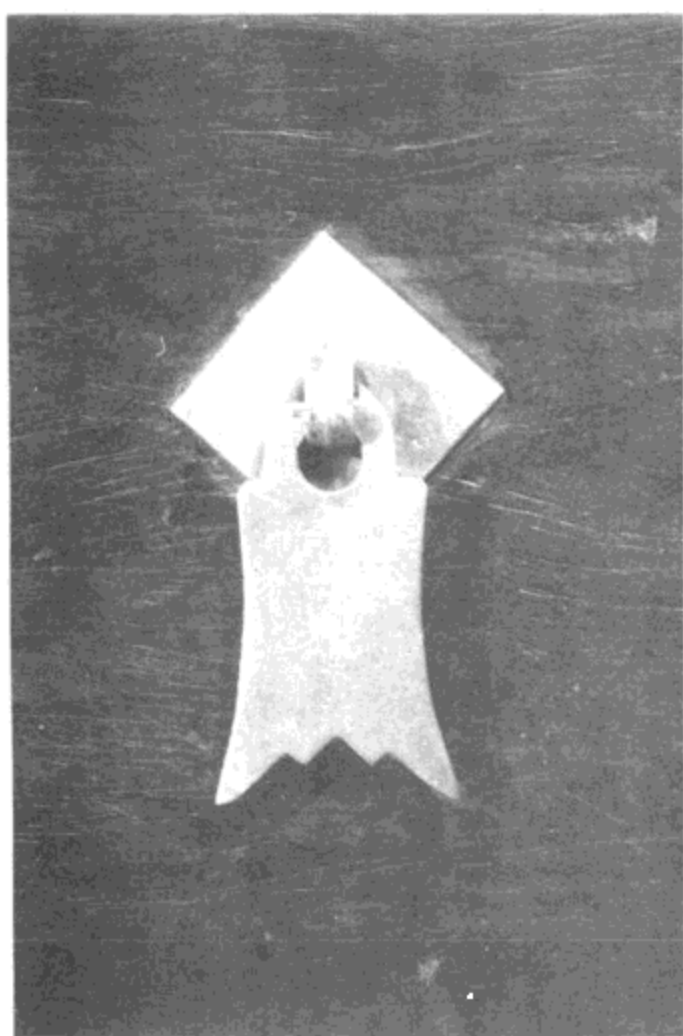
101_{ii}, 101, 100, 105



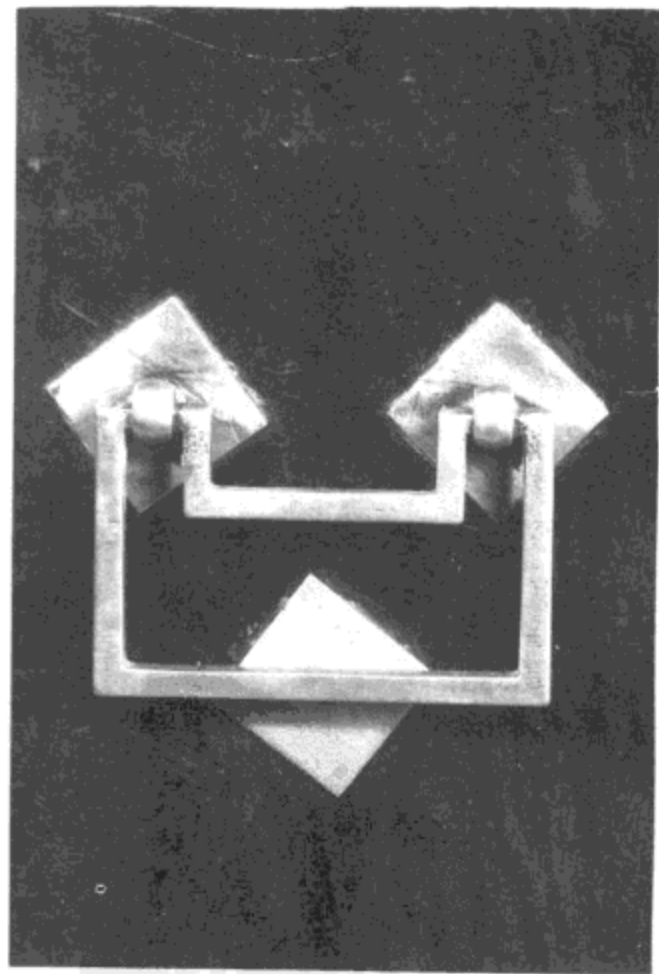
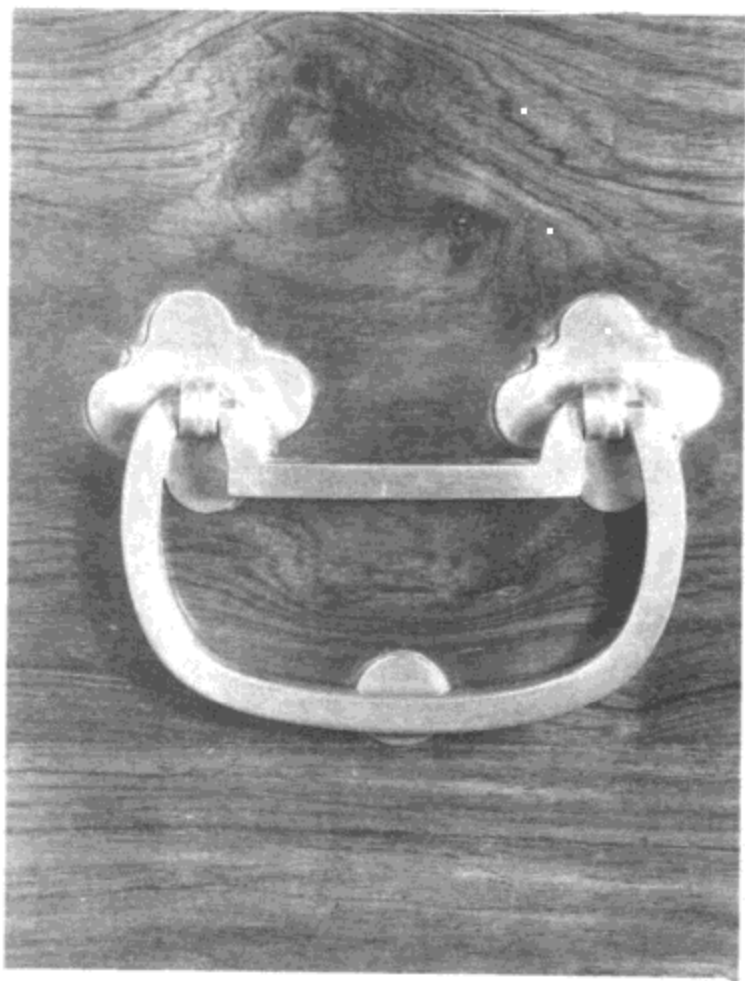
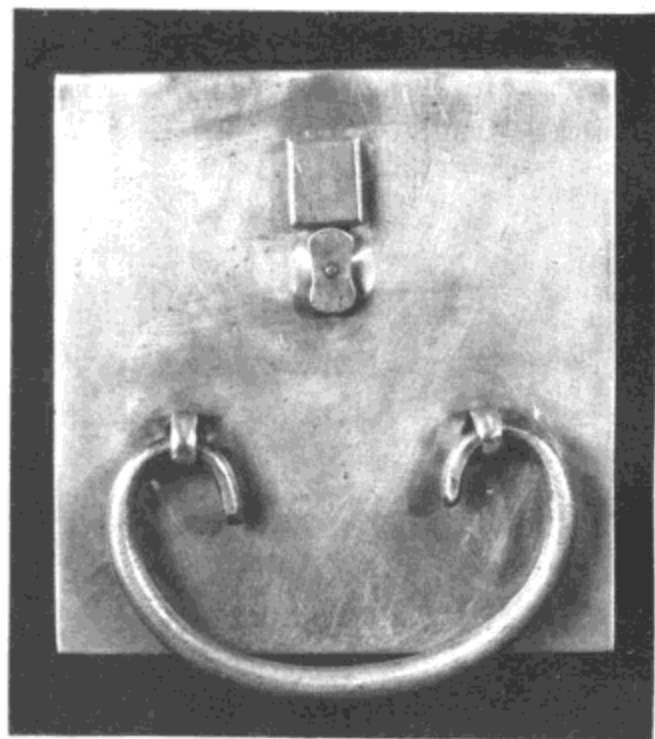


105, 103, 91, 93_a





97_a, 100, 109_a, 108







参 考 书 目

博希曼, 欧内斯特

- I. 《中国建筑艺术和宗教文化》, 卷 1, 柏林, 1911。
- II. 《中国的建筑艺术和风景》, 柏林, 1923, (版 263)。

布雷特施奈德, 埃米尔 V.

- III. 《中国植物学, 关于当地和西方资料中的中国植物学笔记》, 第二部分, 上海, 1892 (第 375 页)。

赵汝适

- IV. 《诸蕃志》, F. 赫斯和 W.W. 洛克希尔译, 圣彼得堡, 1911, (第 212 页)。

克代, 乔治

- V. 暹罗金漆艺术, 《亚洲艺术评论》, 卷 II, 第 3 册, 1925, 第 3 页以后, (版 2)。

杜邦, 莫里斯

- VI. 《中国家具》, 第 2 辑, 巴黎, 1926。

达埃, 丹尼尔希茨

- VII. 《中国格子细工初步》, 两卷, 坎布里奇, 麻省, 1937。

艾克, 古斯塔夫

- VIII. 六张 18 世纪北京室内布置图《北京辅仁大学校刊》第 9 期, 1934 年 11 月, 第 155 页以后。
- IX. 折叠椅的变化, 欧亚椅子形式发展史短评, 《中国文物古迹》, 卷 IX, 1944, 第 34 页以后。(本书图 20 取自该书图 10, 见注 25)。
- X. 《奥斯卡·特拉乌特曼收藏品中的早期中国青铜器》, 北京, 1939。(本书图 22 取自该书版 1)。

冯欧德贝格康斯顿, 埃琳娜

- XI. 白云观中的老子塑像, 《中国文物古迹》, 卷 VII, 1942, 第 235 页以后。(本书图 25 取自该书第 240 页上的插图, 一块元代板的花饰, 由 E.V.E. 康斯顿描自石刻原件)。

弗格森, 约翰·C.

- XII. 中国家具, 《中国艺术概观》, 上海, 1939, 第 109 页以后, (图 177)。

福尔纳, 阿道夫

- XIII. 《家具艺术发展史》, 第 3 版, 柏林, 1927。(本书图 21 画自该书图 207)。

菲歇尔, 奥托

- XIV. 《汉朝的中国绘画》, 柏林, 1931。(版 32 / 33, 石雕, 可能属于公元 1 世纪, 来自山东金祥县朱鲔祭

祀堂;注意其格角榫接合框架构造)。

傅芸子

XV. 《正仓院考古记》，东京，1941。(本书图 10 按第 92 页上图 24 复制)。

格鲁赛，勒内

XVI. 《东方文化》，卷Ⅲ，《中国》，巴黎，1930。(本书卷首题句取自该书第 2 页。)

滨田耕作

XVII. 《泉屋清赏》(《住友男爵收藏的古青铜器》)，续编，第 1 部分，京都，1926。(本书图 16 取自该书版 192)。

原田尾山

XVIII. 《支那名画宝鉴》，东京，1936，(版 11)。

霍夫曼，K.A.

XIX. 《无机化学教科书》，布伦瑞克，1920，(第 623 页)。

霍莫尔，鲁道夫·P.

XX. 《中国在制作》，纽约，1937。

休顿，亨利·S.

XXI. 《柜橱木料》(《中国北方用作细木工的……主要种类》)，手稿，北京，1941。

黄濬

XXII. 《郾中片羽》，第三集，北京，1942。(本书图 12 取自第 1 卷，张数号 16，封底)。

容庚

XXIII. 《商周彝器通考》，两卷，北平，1941，(卷 2，第 98 页)。

凯林，鲁道夫

XXIV. 《中国住宅》，东京，1935。

梁思成和刘致平

XXV. 《店面》(建筑设计参考图集第三集)，中国营造学社，北平，1935。

XXVI. 《藻井》(建筑设计参考图集第十集)，北平，1937，(版 9 和 24 左)。

麟庆

XXVII. 《鸿雪因缘图记》，1847 年版，三集 6 卷。(本书图 2 是按第 2 集第 1 卷《南阳访旧》复制)。

马斯比洛，亨利

XXVIII. 汉代中国民间生活，《亚洲艺术评论》，卷 VII，第 4 册，1932，第 185 页以后。

大村西崖

叶茨, W. 帕西弗尔

XLIII. 《乔治·欧莫福波洛斯收藏品中国和朝鲜青铜器目录……》, 三卷, 伦敦, 1929—1932。(本书图 9 绘自卷 II, 版 58)。

无名氏

XLIV. 《美术研究》, 第 XXV 期, 1934 年 1 月。(本书图 19 绘自版 2)。

XLV. 第 XCI 期, 1939 年 7 月。(本书图 4 改绘自版 1, 一位日本无名氏按唐代风格所画的《孔子像》, 以及前文波士顿《选辑》(XXXVII) 版 48, 亦自北京黄濬先生收藏的一只公元 723 年唐代青铜台的照片)。

XLVI. 《金瓶梅词话》, 北平市图书馆影印本(本书卷首插图改绘自该书插图 97 左页)。

XLVII. 《清宫珍宝百美图》, 五卷, 珂罗版, 约 1930 年。

XLVIII. 《中国艺术国际展览会展品目录》, 1935—1936, 第 5 版, 伦敦。(本书图 15 绘自第 63 号)。

XLIX. 《故宫周刊》, 第 359 期, 1934 年 6 月 16 日。(本书图 24 改绘自该书第 916 页复制的元代版本《事林广记》的一张插图)。

L. 《乐浪彩篋塚》, 朝鲜古代文物研究学会, 汉城, 1934 年。

LI. 《大都十大寺大镜第七辑》《法隆寺大镜》, 第七, 东京, 1933。(本书图 18 改绘自版 18 和 30)。

LII. 《神州国光集》, 第四集, 禹之鼎所画王士禎像(禹慎斋画渔洋山人禅悦图小像)。

LIII. 《正仓院御物图录》, 东京, 卷 I, 1929; II, 1932; VII, 1934; IX, 1936。(本书图 23 绘自卷 I, 版 17)。

LIV. 《昭和五年度古迹调查报告》, 1935 年由朝鲜政府出版。

LV. 《东瀛珠光》, 第五辑, 第 2 版, 东京, 1927。(本书图 11 绘自版 281)。

LVI. 《万寿盛典》, 初集, 卷 40, (张数号 37, 反页)。

LVII. 《文渊阁藏书全景》, 中国建筑研究学会出版, 北平, 1935。(见表示文渊阁内部上层御榻的图版)。

LVIII. 《男爵久我家并岛田家所藏品入札》, 东京美术俱乐部于 1929 年 9 月 23 日拍卖。(本书图 6 改绘自第 92 号件, 亦自北京故宫博物馆内一件类似的漆底座)。

LIX. 《某家所藏品入札》, 东京美术俱乐部于 12 月 4 日拍卖, 未指明年代。(本书图 7 绘自第 416 号件)。