

# 物的神話

## ——晚明文震亨《長物志》的物體系論述\*\*

毛 文 芳\*

關鍵詞：長物 神話 晚明 文震亨 物體系 符號學

### 一、緒 論

#### (一)、「長物」與「雜品」——晚明新興的物觀與書寫

《長物志》是晚明文震亨一部有名的著作<sup>①</sup>，書名用了一個晉朝的典故：

\* 國立中正大學中文系助理教授。

\*\* 拙文題目「神話」與「物體系」兩個詞彙，分別參自法國學者羅蘭·巴特與尚·布希亞二家物品語意學的理论，意圖顯示筆者對《長物志》一書詮釋分析所採用的理論進路。敬請參閱拙文緒論之「物的體系」、「物的神話」二節。至於詳細解析的過程，則請詳閱全文。

① 文震亨的《長物志》，著錄收書於《四庫全書》子部雜家類雜品之屬項下。嚴一萍選輯：《百部叢書集成》（臺北：藝文印書館，本叢書各集出版年次不一）之31『硯雲甲乙編』（1966年影印）第二函亦收入；另亦收入《美術叢書》（臺北：藝文印書館，1975年）三集第九輯（總第15冊），頁115-268。近有陳植校注，楊超伯校訂：《長物志校注》（上海：江蘇科學技術出版社，1984年），為此書作了詳細校注。筆者幸承陳萬益教授好意借得此書，本論文得力於此版本甚多，在此特向陳教授致謝。本論文所參據之版本，為『硯雲甲乙編』本，論文引文夾註之卷次，頁碼，均依該本。

「長物」，這個典故來自於《世說新語》一段有趣的對話：

王恭從會稽還，王大看之，見其坐六尺簟，因語恭：「卿東來，故應有此物，可以一領及我。」恭無言，大去後，即舉所坐者送之，既無餘席，便坐薦上。後大聞之，甚驚，曰：「吾本謂卿多，故求耳。」對曰：「丈人不悉恭，恭作人無長物。」<sup>②</sup>

關於這段雅事，《晉書·王恭傳》中有如下相關的記載：

忱訪之，見恭所坐六尺簟，忱謂其有餘，因求之。恭輒以送焉，……忱聞而大驚，恭曰：「吾平生無長物。」

恭美姿儀，……嘗被鶴氅裘，涉雪而行，孟昶窺見之，嘆曰：「此真神仙中人也。」<sup>③</sup>

《世說新語》對這位被鶴氅裘、涉雪而行的神仙人物王恭，以「平生無長物」的人生觀來塑造，顯然六尺簟對於隨坐薦上、不執著世事世物的王恭來說，是多餘無用的「長物」。王恭的典故意涵包含兩個層面：第一、物的功能認知，第二、神仙風姿的點醒。具實用功能，就是「用物」，否則就是多餘的「長物」，王恭因為不執著六尺簟的實用功能，因此不被物所拘縛，而被塑造成神仙風度，「長物」與文化氣氛的關係，形成彼此交涉的論辯焦點。

「長物」是應當隨時被忽略、被遺忘、被解消之多餘無用的存在，擁有「不役於物」的曠達態度，始具有人文氣息，這是中國文人結合言意之辯，逐漸形成的物我觀傳統。千餘年後，晚明的文震亨在特殊的時代氛圍下，企圖扭轉這個典故的傳統意涵，文震亨援引王恭的典故，鄭重其事地為其著作命名為《長物志》，《四庫提要》云：「其曰長物，蓋取《世說》中王恭語也。凡閒

② 〔南朝宋〕劉義慶：〈德行第一〉，詳參余嘉錫撰：《世說新語箋疏》（臺北：華正書局，1984年），頁48-49。

③ 參見〔唐〕房玄齡等撰：《晉書》（臺北：鼎文書局，1978年），卷84，列傳第54，頁2183-2187。

適玩好之事，纖悉畢具。」<sup>④</sup>與王恭不同的是，文震亨不但注意這些「長物」，還慎重地將閒適玩好等多餘無用之物，一一作誌品評，《長物志》一書展示了奇特的寫作姿態。

將身外無餘之物，慎重地作誌品評的觀念，的確更新了長久以來「不役於物」的論述傳統，文震亨的好友沈春澤更清晰地表達了「長物」與「閒事」的關聯：

夫標榜林壑，品題酒茗，收藏位置，圖史杯鐺之屬，於世為閒事，於身為長物。而品人者於此觀韻焉、才與情焉，何也？挹古今清華美妙之氣於耳目之前，供我呼吸；羅天地瑣雜碎細之物於几席之上，聽我指揮；挾日用寒不可衣、饑不可食之器，尊踰拱壁、享輕千金以寄我慷慨不平。非有真韻真才與情以勝之，其調弗同也。<sup>⑤</sup>

沈春澤認為具古典意蘊的優雅生活如：山水遊歷、品酒品茗、家居布置與古董收藏等，在世人來看是「閒事」，對身心而言是「長物」，然而這具備遊戲性質的「閒事」與「長物」，卻是品人之才、情、韻的憑藉。文、沈二人提出的「長物」、「閒事」觀念，透露了晚明時期的新興物觀。馮夢龍亦提出類似的看法，將物納入學問系統中：

舞劍可以悟書，磨杵可以悟學，局戲可以悟河圖，善讀書者曆日帳簿，俱能佐腹笥之用。宜任永叔讀盡天下奇書，成一博物君子，勿但以八股拘束，作俗秀才出身也。（《枕中秘》<sup>⑥</sup>）

劍、杵、局戲、曆日帳簿等原來都是書寫的邊緣，現在則堂而皇之地納入閱讀

④ 參見〈長物志提要〉，《欽定四庫全書總目》（臺北：臺灣商務印書館，1985年影印《文淵閣四庫全書》本），卷123，子部雜家類七，頁25，總頁2577。

⑤ 參見沈春澤：〈長物志序〉，收入《美術叢書》，總第15冊，頁115。

⑥ 本段引文乃馮夢龍為衛泳《枕中秘》所寫的跋，是馮夢龍對衛翼明〔即衛泳（永叔）之父〕的話語。衛氏祖父子皆紹述頗盛，藏書豐富，輯刻祕書，多閒賞讀物，這段對話，代表晚明文人特殊的讀書觀。《枕中秘》，收入《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化事業公司，1995年影印北京師大圖書館藏明刻本），子部第152冊，頁699-790。本段引文見頁700。

的主流。

《四庫全書》的子部雜家，新創了一類「雜品之屬」，「雜品」是將譜錄、格物、日用類書交會聚合而成的一種新興書寫，其書寫焦點，置於物與生活兩大範疇重疊之處。日常生活庶物的紀錄，原被視為鄙事，因為關乎民生日用，而被抬高到前所未有的地位，編纂者以周、孔不避物之閎博委瑣而條列櫛比，為這些書尋求合理的傳統定位<sup>⑦</sup>。「雜品」之「雜」，指品類紛繁，有別門區項、俱載全備的分類企圖，為日常瑣事瑣物的總匯，原是邊緣性範疇，經過書寫與表述，組成了符號系統。「雜品」之「品」指品賞，寫作方針在品評論賞，雜品書將邊緣性範疇的物，引入文化詮釋。文人編纂的「雜品」著作，品物書寫的架構是由日用類書的輯錄模式，加上品評文字而成，在庶民日用類書的分類系統下，增添文采與風雅，「雜品」書為讀者提供審美生活之日用參考，甚至可以說就是一種廣義的文人閱賞日用類書<sup>⑧</sup>。

⑦ 范惟一〈多能鄙事序〉曰：「因題曰多能鄙事，以自附於孔子少賤之義……古之聖賢多能無如孔子，其顯達而經世則莫有踰周公，以今考《周禮》一書，皆其治天下之具，閎博委瑣，條列而櫛比，何其設也，謂曰鄙事，可哉？」參見《四庫全書存目叢書》，子部第117冊，頁445-446。又如《便民圖纂》的編纂理念，《四庫提要》云：「夫有生必假物以為用，故雖細民，必有所資，百工制物，五材並用，而聖人寔作之……是故業有世守，其人無貴賤，皆足為師，藝有顯門，其言無精粗，皆足為經。」參《欽定四庫全書總目》，卷130，子部第40冊，雜家類存目七，頁53-54，總頁2713-2714。

⑧ 宋代專寫一事一物的「譜錄」書，或是物類相感的「格物」書，均是一個知識體系建構下的文化產物。而晚明興盛的「雜品」書，則轉向美學。格物、雜品二者的體例，還與日用類書保持某種親密的關係，三者同樣顯示了中國文化以分類建構知識體系的偏好。對於日用類書造就新的出版文化，創造新的話語空間，請詳參商偉：〈晚明的小說、日用類書與印刷文化〉，發表於「世變與維新：晚明與晚清的文學藝術」研討會，中央研究院中國文哲研究所籌備處與美國哥倫比亞大學東亞系合辦，1999年7月16-17日。又「雜品」與「譜錄」等學術類例源流複雜的探討，請詳參毛文芳：〈晚明「閒賞」美學在中國學術史上的範疇定位與源流發展—目錄學角度的探討〉，《晚明閒賞美學》（臺北：臺灣學生書局，2000年），頁65-88。另外，筆者新近完成的論文〈時與物—晚明「雜品」書中的旅遊書寫〉，收入《旅行與文藝國際會議論文集》（高雄：中山大學文學院，2001年），頁291-376。其中亦對「譜錄」書、「格物」書、「日用類書」、「雜品」書彼此的範疇關係，作深入探討，亦請一併參閱。

《四庫全書》「雜品之屬」，收錄了宋代趙希鵠《洞天清祿集》、周密《雲烟過眼錄》、明代曹昭《格古要論》、張應文《清祕藏》、高濂《遵生八牋》、文震亨《長物志》等著作，這些書將生活庶物的書寫，聚合至古董的欣賞與懷想的方向，延展構築成具有古典雅蘊的悠閒生活，將古物為中心的閑雅好古稽古之學，再進一步與焚香、鼓琴、栽花、蒔竹等雅事連成一起，遊山玩水、尋花品泉、焚香對月、採石試茗、洗硯弄墨、鼓琴蓄鶴、摩挲古玩、擺設書齋、布置園林……透過各類美感欣趣的物類，試圖為日常起居整合為一種清心樂志的審美生活。文震亨的《長物志》就是在「長物」與「雜品」新興寫作環境下的產物，該書集中呈現物的書寫，以一截一截片斷的文字，勾勒審美生活的面貌。

## (二)、物的體系

《長物志》並不依循中國歷史上搜怪獵奇的博物傳統，是將物置於日用生活的範疇裏，包含室廬、花木、水石、禽魚、書畫、几榻、器具、衣飾、舟車、蔬果、香茗等十一種架構日用生活中的物類元件。該書是生活用物的總覽，環繞著日用生活而展開，由最基本對物的認識，到應用、製作與評價，幾乎涵蓋了物各個層面的知識，為讀者提供經營生活的指引。文震亨的「長物」有指涉功能，是生活體系排列組合中的符號元素，透過功能意義（本質、客觀本義，技術層次）與引伸意義（延伸義、文化層次）二者，以及十一個日常生活單元的書寫序列，鋪展了一個符號形式的物體系<sup>⑨</sup>。

<sup>⑨</sup> 法國學者尚·布希亞為「物」的思想家，其《物體系》一書，探討物在現代生活中的符號學意義，布希亞將物區分為功能性系統（或客觀論述）、非功能性系統（或主觀論述）、物品及消費的社會等面向。功能性系統如居家用物如何擺設的問題，非功能性系統則是對古物其邊緣性的細密探討，物品及消費的社會則是意識形態體系的探討，由此理論建構出物的體系。本論文即參酌布希亞的理論觀點，試圖為消費社會下的產物——《長物志》，其物類書寫及文化意涵，提出一個符號學的解讀方式。敬請詳參尚·布希亞著，林志明譯：《物體系》（臺北：時報文化公司，1997年）。

《長物志》的物究竟如何標誌符號意義的系統？試擬表如下<sup>⑩</sup>：

物（符號）的三階次意義		「長物」	笠 （卷8）	柏木細琢 的床（卷6）	朱黑漆的 佛櫥佛桌 （卷6）
功能意義：本質、客觀本義，技術層次			避風日	眠憩	供佛
引伸意義：延伸義、 文化層次	分類的座標＝氣氛狀態 （社會所賦的分級類別）		簡樸	陰柔	華麗莊嚴
	象徵的座標＝優劣評價 （物的隱喻深度）		隱士	閨閣	廟堂

《長物志》中的竹笠可避風日、柏木琢細的床可以眠憩、朱黑漆的佛櫥佛桌用以供佛，這些物具有第一層之功能意義，同時亦包含了第二層的文化引伸：既代表社會分級與氣氛狀態的分類座標：簡樸（農家）、陰柔（女性）、莊嚴（宗教）；亦涵括了物隱喻的象徵座標：竹笠象徵隱士、琢細柏木的材質隱喻閨閣、朱黑漆佛桌象徵莊嚴的廟堂氣息，以及由隱喻象徵之意，伴隨而來的優劣評價。物除了在第一階次材質、形制與使用的功能論述之外，不論是第二階次的分類（氣氛）座標、或是第三階次的象徵（評價）座標，皆已暗喻著被編碼的文化意義。《長物志》對「物」的書寫，恰有如上三條論述主軸交替輪換：第一、功能論述：如形制、布置、擺設等作為生活元件的功能討論；第二、氣氛論述：對於古物、收藏等文化意義的探究；第三、評價論述：為物在排列等次、評比模式中尋找定位。在每一個物的單元項下，經過三層次組成的

<sup>⑩</sup> 《長物志》卷八「笠」條：「笠，細藤者佳，方廣二尺四寸，以自絹綴簷，山行以避風日，又有葉笠、羽笠。」（頁3）卷六「床」條：「近有以柏木琢細如竹者，甚精，宜閨閣及小齋中。」（頁6）卷六「佛櫥佛桌」條：「用朱黑漆，須極華整，而無脂粉氣。」（頁5）筆者參照羅蘭·巴特學「白色電話」的兩組座標意涵為例，闡述物的語意學層次，以《長物志》中「竹笠」、「柏木細琢的床」、「朱黑漆的佛櫥佛桌」等三物排比對照，製成簡表如附。「白色電話」的分析，參林志明：〈譯後記：一個閱讀〉一文，《物體系》，頁229。

物體系，透過符號之助，創造了一個被重新創造，且不斷滲進文化因素的理想生活型範，物由生活體系邁進了文化體系。

### (三)、物的神話

#### 1、功能論述的提出與弱化

文震亨探討物的功能與技術，以材質、樣式、顏色、時間與場合等實用功能要件，透過擺設與布置的理念說明，提供理想的生活型範。《長物志》布列各項室內元件，擺設出一個個具有特殊功能的居室單元，包括了建築體式的堂、臥室、浴室、山齋、茶寮、琴室等；而由屋室延伸出去的室外空間，亦有典型的庭園元件如花木、水石、亭閣等布設方案，再加上山行水流的遊動生活設計，莫不由功能考慮出發，以閱玩清賞作為附加價值。以符號學的立場而言，由居室內至庭園外、由靜定的空間到遊動的世界，這些生活單元中的物類元件，井然有秩地組成了生活體系<sup>①</sup>。然而如何將物之元件，依程式定位在生活架構中？必需由氣氛與評價的文化論述來決定，在這個狀況下，功能論述呈現了弱化的現象，色彩、材質、體積、樣式、空間擺設等功能因素，在「古意」、「雅緻」的氣氛評價之下，必需賦予新意。

#### 2、一則物的神話

羅蘭·巴特將生活表象上所見紛繁物類的敘述，視為現代「神話」。「神話」言在此而意在彼，是經過層層神祕面紗美化包裹的書寫方式，有潛在的、引伸的意涵等待詮析，「神話」就是以符號體系的組構文本，發揮迷魅群眾的強大力量。羅蘭·巴特、布希亞等學者，以神話學與符號學的立場，揭開物

<sup>①</sup> 筆者曾由物的材質、樣式、色彩、時間與場合等幾個角度、探討《長物志》的功能性論述，並試圖將物與物的關係，鉤連出《長物志》的生活布置與擺設。關於《長物志》的功能與擺設種種論述，涉及龐雜，本文限於篇幅，無法一併處理，筆者已另文寫成〈風雅生活的指南：文震亨《長物志》探論〉，《中國古典文學研究》第6期（2002年3月）。

作為符號書寫於表層思想的神祕面紗，藉此探討文化社會裏複雜多樣的深層意識形態。筆者本文深受啓發，即嘗試以二家的理論觀點，對晚明的《長物志》深入詮釋<sup>⑫</sup>，以物體系作為論述的架構，探察《長物志》符號語意系統建構出來的種種意涵，並以羅蘭·巴特的神話概念，解析潛藏在《長物志》深層的意識形態。

筆者以為，欲瞭解晚明乃至現代社會中流行文化的形成與魅力，物體系不失為一個好的考察策略，而《長物志》一書，由書名預設的物觀，到各個物類細項的討論，均表現了嶄新的書寫姿態，足以作為晚明物體系研究的最佳典例。四庫館臣在評述晚明文人的著作時，經常以「掉弄筆墨」、「強作雅態」等語彙來嘲諷，隱含了對遊戲書寫的貶抑<sup>⑬</sup>，遊戲書寫，亦如「神話」一樣蒙上有待揭開的神祕面紗。《長物志》充滿文化熱情的論述，充斥了什麼意識形態？反映了晚明文人如何的解悟方式？如何締造了流行書寫？《長物志》集合「長物」，組構成一個理想的生活體系，如何呈現在氣氛論述與評價論述上？超實用性的邊緣論述，如何削弱實用功能價值，展現古典詩意與文化氣氛？

⑫ 布希亞《物體系》一書沿用前輩學者羅蘭·巴特的神話學觀念而來，或者說是巴特「物品語意學」研究的補全，巴特甚至是布希亞的「模範」，參《物體系》，頁234，註34。除《物體系》外，請詳參羅蘭·巴特著，許薔薔、許綺玲譯：《神話學》（臺北：桂冠圖書公司，1997年），以及羅蘭·巴特著，敖軍譯：《流行體系》（臺北：桂冠圖書公司，1998年）二書。

⑬ 檢視《四庫全書總目》，館臣視晚明文人著作如寫作的遊戲，大抵懷有負面的評價，這些評價多為對其著作態度、體例或內容的指責。例如：「其筭記皆偶拈一二古事，綴以論說，不出明人掉弄筆墨之習。」（〈陳禹謨·說儲提要〉，總頁2690）「山人墨客，莫盛於明之末年，刺取清言，以誇高致，亦一時風尚如是也。」（〈增定玉壺冰提要〉，總頁2741）「明之末年，國政壞，而士風亦壞，掉弄聰明，決裂防檢，遂至於如此。屠隆、陳繼儒諸人，不得不任其咎也。」（〈張氏藏書〔按張應文撰〕提要〉總頁2772）「書中所載，專以供閒適消遣之用，標目編類，亦多涉纖仄，不出明季小品積習。遂為陳繼儒、李漁等濫觴。……亦時有可採，以視勦襲清言，強作雅態者，固較勝焉。」（〈高濂·遵生八牋提要〉，總頁2576）「大抵明季山人潦倒恣肆之言，拾屠隆、陳繼儒之餘慧，自以為雅人深致者也。」（〈樂純·雪菴清史提要〉，總頁2693）



《長物志》迷戀「古物」，走進起源崇拜與追躡歷史的神話邏輯裏，神話包裝的遠距古雅情趣，正是晚明文人創造大眾流行文化的基調。《長物志》的書寫，不僅與布希亞的物體系理論相契合，其氣氛論述與評價論述的豐富意涵，更使該書宛如一則亟待解析的神話。

## 二、物的氣氛論述

《長物志》的物成了生活體系中的符號，這些符號的意指具有濃厚的文化性，該書具有文化意指的氣氛論述，以下筆者將以物的詩意修辭與超越邊緣性的古物收藏兩個角度，探討《長物志》居家用物的氣氛論述，藉以尋繹物作為符號意指的文化意涵。

### (一)、詩意修辭

試看以下兩則不同的文字：

更須密室，不為風寒所侵。（卷1，頁5，「浴室」條）

取頑石具苔斑者嵌之，方有巖阿之致。（卷1，頁2，「階」條）

第一條論浴室，說到冬日必需遮密始能避免風寒侵入，隱蔽遮風是浴室的功能性意指。次條談到砌階選擇的石材，必需取有苔斑攀緣者，始能造成自然野逸之趣，人們步階上下出入，彷彿走進一個隱幽氣氛的境地中，這是「階」的非實用功能，也是具文化意涵的氣氛論述。文震亨的氣氛論述，是以詩學（意）修辭——隱喻、象徵或摹寫等一連串的意象手法來進行，以營造文化意涵，物在實際生活中被體驗，進而被文學心理所描繪，透過一系列的修辭用語，使長久消逝的傳統，以符號的身分，在物的體系中隱約呈現。本節對於《長物志》具文化意涵的氣氛論述，將由「如畫」、「典故」、「詩境」等幾個面向來探討。

### 1、如畫

語鳥拂閣以低飛，游魚排荇而徑度，幽人會心，輒令竟日忘倦……故必疏其雅潔，可供清玩者數種，令童子愛養餌飼，得其性情，庶幾馴鳥雀、狎鳧魚，亦山林之經濟也。（卷4，〈禽魚篇·敘〉，頁1）

禽魚是家居生活中，文人藉以暫避世俗名利、展現山林學問、布置高雅生活的物類。二者皆能點綴宅庭之景，提供閱賞觀玩的功能。文人可由聲音、顏色、飲啄、態度中，玩賞禽魚的生動情態；或由巢居、穴處、眠沙、泳浦、戲廣、浮深、穿屋、賀廈、知歲、司晨、啼春、噪晚等不同生態中，細數禽魚的品類。在《長物志》中，物的氣氛論述經常表現在「如畫」的簡易修辭中。如何擺設或製造物，才是理想的氣氛？就將畫面的意態融入，將畫意貫穿，使物具備詩情畫意，為物的詩畫意境催生。

文震亨有一套獨特的花木布設觀念：

若庭除檻畔，必以虬枝古幹、異種奇名，枝葉扶疎，位置疎密，或水邊石際，橫偃斜披；或一望成林，或孤枝獨秀，草花不可繁雜，隨處植之，取其四時不斷，皆入圖畫。（卷2，〈花木篇·敘〉，頁1）

「皆入圖畫」為本條文字的結語，整個庭園的花木栽植，環繞著入畫的原則而展開。在庭除、水邊、石際栽植花木，品種稀罕或造形奇特者，可以使庭園氣氛脫俗。梧桐在中國文化中，為佳祥潔淨之樹，這樣的佳樹適宜種在廣庭中，令僮僕日常浣拭，而能種在廣庭中，樹形枝梗必需有所講究，枝葉樹幹的造形，要選取或結形成虬梗老幹、枝葉扶疎者，而出枝長葉宜疏密相間，樹木的姿態，或是孤枝獨秀、或是橫偃斜披、或是遠望成林，再以隨處點綴栽植的四時草花作為搭襯。這樣的花園布設，其實是以繪畫作為藍圖，彷彿庭園是一個巨型的紙幅，園藝家如同畫家以畫筆營構畫面、點染樹形，逐步架設起一座庭園。除了花木如畫外，還可放到庭園其他元件的構築上，如水閣即是：「最廣處可置水閣，必如圖畫中者佳。」（卷3，頁1，「廣池」條）

大型的庭園如此，小型的盆栽莫不如此：

盆玩時尚以列几案間者爲第一，列庭榭中者次之，余持論則反是。最古者以天目松爲第一，高不過二尺，短不過尺許，其本如臂，其針若簇，結爲馬遠之欹斜詰曲、郭熙之露頂張拳、劉松年之偃亞層疊、盛子昭之拖拽軒翥等狀。栽以佳器，槎牙可觀。（卷2，頁13-14，「盆玩」條）

庭榭中的盆景，如何結形始爲理想樣式？一如栽植梧桐「枝梗如畫」般，文震亨更具體點名了宋、元兩代畫家：馬遠、郭熙、劉松年、盛子昭，援引他們所創作之山水畫風中幾款典型的松樹畫法，作爲天目松結形的依據。值得注意的是，無論庭園或盆栽，原是移植自然的人工造景，應該愈少鑿痕愈好，但文震亨的「如畫」觀，第一步將擬仿自然的庭園與盆栽推向人文圖繪的領域，而「古」的要求，則更進一步將盆玩的氣氛推向文化情境中。

「如畫」有時亦是物品樣式的要求，例如欄杆樣式，取繪畫中可用之形象，雕繪製成（卷1，「欄杆」條）。欄杆的「如畫」，是要用繪畫的形象雕飾，而有燈屏的燈樣，則在屏中穿製花鳥，燈光映照時，花鳥之影投射在燈屏上，影跡如畫（卷7，「燈」條）。至於黑白紋路的大理石，更像山水烟雲，若能天然而成米芾父子的墨戲雲山，更爲難得珍品（卷3，「大理石」條）。這三種居家用物與擺設：或是欄杆的雕飾、燈屏的影像、供石的紋路等，同樣地要「如畫」，要文人在自己的文化視野中，找尋理想的範式，營造物的氣氛。

居家用物與擺設的理想範式是山水畫，這與文震亨在繪畫題裁中獨尊山水的評價互相呼應<sup>⑭</sup>。文震亨認爲理想的山水畫境應清閒幽曠，細部觀看，屋

<sup>⑭</sup> 《長物志》卷五〈書畫〉篇「論畫」條曰：「山水第一。……山水林泉，清閒幽曠，屋廬深邃，橋約往來，石老而潤，水淡而明，山勢崔嵬，泉流灑落，雲烟出沒，野逕迂回，松偃龍蛇，竹藏風雨，山腳入水澄清，水源來歷分曉。」（頁2）在山水、竹、樹、蘭、石、人物、鳥獸、樓殿、屋木等題裁中，以山水畫的評價最優。

廬、橋、石、水、山、泉、雲烟、野逕、松、竹等物象的布置與描繪，乃至山腳如何入水，水源脈絡如何分曉，彷彿是把這些物象還原到具體的生活世界中，擺出一個最理想的姿勢，成為永恒可供臥遊的美景，山水畫所以可居可遊，因為這是理想生活的典型與嚮往。

山水畫的畫面營構與物象描繪，與庭園的布設可說如出一轍，庭園中一樣安置了屋廬、橋、石、水、山、泉、階、花木松竹等山林物象，這些繁複的生活元件，組織在生活園林中，正要：「安設得所，方如圖畫」，這是〈位置篇〉中的關鍵話語，文震亨曰：

位置之法，煩簡不同，寒暑各異。高堂廣榭，曲房奧室，各有所宜。即如圖書鼎彝之屬，亦須安設得所，方如圖畫。雲林清秘，高梧古石中，僅一几一榻，令人想見其風致，真令神骨俱冷。（卷10，〈位置篇·敘〉，頁1）

生活單元中之元件種類繁多，因應不同時節、不同功能而來的各類屋室（高堂廣榭，曲房奧室）與物之陳列（圖書鼎彝之屬），文震亨於此再度提出經營居家、布置環境的總則：「如畫」。齋室要怎麼如畫？「如畫」包含兩種可能，一種是以作畫的手法來布置生活，以畫面物象之煩簡、疏密、虛實……等經營手法，以布設一個具體的生活空間。另一種充滿文化意涵的指陳是畫蹟的圖式印象，以眼見畫蹟中對理想士人居住空間的描繪，作為居處生活的理想範式。以元代文人畫家倪瓚特殊的畫風圖式為例，齋閣一几一榻所透露的神骨俱冷，對應著倪瓚的畫風——一河兩岸、杳無人烟、水景空闊——畫面空間懸宕的氣氛而來<sup>15</sup>。「如畫」的價值修辭適將居室擺設的論述，帶離實用功能，移向氣氛的表述。

<sup>15</sup> 中國畫史稱元代文人畫家倪瓚的畫風圖式為「一河兩岸」，可證諸如「六君子圖」、「漁莊秋霽圖」等畫蹟。該畫蹟請參《中國美術全集》「繪畫編5—元代繪畫」（臺北：錦繡出版社，1989年）。

## 2、典故

運用典故是中國詩文中的常事，詩歌篇幅短小，既要以典故來精鍊詩意，也要以典故來喚醒歷史意識與文化情感。《長物志》物類論述中，濃郁的文化詩意氣氛，也與運用典故有關。以〈花木篇〉為例，如何讓這些花木在居家陳設中，跨越植物的藩籬，進入文化氣氛的層次？如「紫荊棣棠」條：

紫荊枝幹枯索，花如綴珥，形色香韻，無一可者，特以京兆一事，為世所述，以比嘉木。余謂不如多種棣棠，猶得風人之旨。（卷2，頁5）

由花的生態上看，屬於豆科的紫荊，花色紅紫，枝幹枯皺，又有閨閣女子綴珥的花形，故不合文人之審美品味。棣棠黃花，色彩上不帶脂粉氣，是可以入詩的題材，常得詩人之諷詠。因此，無論是由生態上之形、色、香、韻，或是由入詩與否來比較，紫荊均不如棣棠。但是紫荊因漢代京兆田真兄弟的事典：有感於堂前一株紫荊樹榮枯之啓示，和睦而不分家財<sup>⑩</sup>，紫荊之所以被文震亨提出與棣棠並列，是因為這個至今還被傳述的文化來源。

花木典故大半用的是事典，如松樹植於土岡上，待松綠成蔭時，龍鱗生出濤聲的壯觀景象<sup>⑪</sup>，讓人聯想到秦始皇封松為五大夫，以及唐代袁仁敬刺植松西湖的舊事<sup>⑫</sup>。由於典故的運用，使植松者想像未來賞松人在茂密松蔭下，聆賞具有文化氣氛的松濤聲。

<sup>⑩</sup> [梁]吳均：《續齊諧記》（臺北：藝文印書館，1967年），頁1，載：「京兆田真兄弟三人，共議分財，生貲皆平均，惟堂前一株紫荊樹，共議欲破三片。明日就截之，其樹即枯死，狀如火燃。真往見之，大驚，謂諸弟曰：樹本同株，聞將分斫，所以憔悴，是人不如木也。因悲不自勝，不復解樹。樹應聲榮茂，兄弟相感，合財寶，遂為孝門。真仕至大中大夫。」因此，後世以美兄弟不分家財者，則用紫荊花的典故。

<sup>⑪</sup> 卷二〈花木篇〉「松」條：「山松宜植土岡之上，龍鱗既成，濤聲相應，何減五株九里哉？」（頁8）

<sup>⑫</sup> 《史記·秦本紀》曰：「秦始皇上泰山，風雨暴至，休於樹下，後封其樹為五大夫」。《漢官儀注》曰：「謂為松樹，後世遂稱松為五大夫。」另外，《西湖志》載：「唐刺史袁仁敬守杭，植松以建靈、竺，左右各三行，蒼翠夾道。」後稱其地為九里松。此二條轉引自《長物志校注》，頁65，注釋5、6兩條。

桃爲仙木，能制百鬼，種之成林，如入武陵桃源，亦自有致，第非盆盎及庭除物。桃性早實，十年輒枯，故稱短命花。碧桃、人面桃差久，較凡桃更美，池邊宜多植。（卷2，頁3，「桃」條）

後半段敘述桃樹的生態與栽植地點，文中一開始用了兩項桃的典故，一是把桃樹置於精怪傳統中，視爲一種制百鬼的仙木<sup>19</sup>，另外又將桃樹置於文學傳統中，讓桃樹成林，如入武陵桃源。與上述「水仙」條的論述結構相同，一段是典故、另一段是植物學的陳述，二者是並列的敘述結構，互爲補充。

人們該知道水仙如何？除了冬月間栽植，適合几案盆盎的擺設之外，還應知曉水仙的雅名來自於河伯服食的故事。桃樹除了生命短暫，宜種池邊之外，亦得明白桃木能制百鬼的精怪傳說，以及陶淵明創造的文學桃花源。栽植花木除了明瞭花木的植物特性之外，還必需知道花木的古典故事，水仙花、桃花不僅是植物的水仙花、桃花，更是文化歷史的水仙花、桃花了。這都是氣氛論述的特性所致。

文震亨在物的書寫中，有時插入一些古詩句、故實等典故<sup>20</sup>，往往創造一種時間感，與篇中的其他單位相對照，於是整段文意，包含了一個由論述對象爲起點，沿著時間軌跡回溯的聯想軸線。作者運用典故中的語彙、母題與情節，引起讀者聯想，在這個狀況之下，紫荊花、松樹、水仙花、桃樹，皆是一種永恆的象徵，具有時間內向投射的特性，使遙遠的秦、漢、唐、宋等過去的

<sup>19</sup> 〔宋〕李昉等撰：《太平御覽》引《典術》曰：「桃者五木之精也，故厭伏邪氣者也。桃之精，生在鬼門，制百鬼，故今作桃人梗，著門以厭邪，此仙木也。」見〈果部四〉，《太平御覽》（臺北：國泰文化事業，1980），卷967，頁3，總頁4289。《種樹書》曰：「桃者五行之精，制百鬼，謂之仙木。」同前註，頁48，注釋第2條。

<sup>20</sup> 文震亨甚至直用典故，例如卷一〈室廬篇〉的「琴室」，其實是很早的傳統，據《南史·徐湛之傳》曰：「湛之更起『風亭』、『月觀』、『吹臺』、『琴室』，果竹繁茂，花葯成行，招集文士，盡遊玩之適。」參〔唐〕李延壽撰：《南史》（臺北：鼎文書局，1978年），卷15，頁437。欲在居室系列中，築設琴室，大致是回溯東晉以來的這個文人傳統。

時代，顯現在論述現場，典故包含的過去，成爲一種內外感通的心境世界，事物間的祕響旁通營造了審美品味，典故的論述是詩意的，由相互回應的事物浮現出一個個聯想場景，這個爲求整體協調而將物轉化爲符碼元素的過程，便是文震亨氣氛論述的基本原則。

有時用的是詩典，如「烏臼」條：

秋晚，葉紅可愛，較楓樹更耐久，茂林中有一株兩株，不減石徑寒山也。（頁10）

以唐代杜牧著名的〈山行〉詩作爲興發詩意氣氛的憑藉<sup>②</sup>，庭園高處的茂林中，點綴一兩株烏臼樹，晚秋可愛的紅葉，順著寒山石徑斜步向上，可造成遠距離坐愛楓林的景觀欣賞。寫物用典故，另一種表現是擬譬，〈花木篇〉中，用了許多文化擬譬，「玉簪」的花名是漢武帝李夫人的典故<sup>③</sup>。「牡丹芍藥」條，是以人間王侯貴族階第關係的比喻開啓其文：「牡丹稱花王，芍藥稱花相，俱花中貴裔。」（頁1）說明花中最爲名貴的兩個品種。又以楊貴妃醉酒的姿態擬譬山茶與海棠，山茶「有一種名醉楊妃，開向雪中，更自可愛」（頁2-3），海棠中有一種花梗長而下垂的品種——「垂絲嬌媚，眞如妃子醉態」（頁2），均以貴妃醉酒時，那嬌柔斜倚的情態比喻花姿。運用文學典故，濃縮所論對象，使得敘述文字顯得清雅簡淨。

「荔枝」條曰：

雖非吳地所種，然果中名裔，人所共愛。紅塵一騎，不可謂非解事人。彼中有蜜漬者，色亦白，第殼已殷，所謂紅繻白玉膚，亦在流想間而

② 杜牧〈山行〉詩：「遠上寒山石徑斜，白雲生處有人家。停車坐愛楓林晚，霜葉紅於二月花。」參見〔唐〕杜牧撰，〔清〕馮集梧注：《樊川詩集注》（北京：中華書局，1962年），頁370。

③ 「玉簪」條曰：「潔白如玉，有微香，秋花中亦不惡。但宜牆邊連種一帶，花時一望成雪。」（卷2，頁6）〔清〕汪灝等撰：《廣群芳譜》載曰：「漢武帝寵李夫人，取玉簪搔頭，後宮人皆效之。玉簪花之名取此。」參見〈花譜二十六〉，《廣群芳譜》（臺北：新文豐出版公司，1980年），卷47，頁2690，「玉簪」條下夾注。

已。龍眼稱荔枝奴，香味不及，種類頗少，價乃更貴。（卷11，頁3，「荔枝」條）

本條如果僅由植物生態的立場敘述荔枝，荔枝就不那麼「可口」了，因為楊貴妃曾經嗜食，後人創造了無數的典故詩文，增益荔枝口味的流傳與想像<sup>23</sup>，荔枝的可口成爲唐代歷史的可口，味覺轉化爲文化想像，荔枝於是成爲文化水果。「芋」亦然：

古人以蹲鴟起家，又云園收芋、粟未全貧，則禦窮一策，芋爲稱首。所謂煨得芋頭熟，天子不如吾，直以爲南面之樂，其言誠過。然寒夜擁爐，此實真味。別名土芝，信不虛也。（卷11，頁7，「芋」條）

芋頭是穀類作物，煨熟的口味極佳。文中用了三個典故，首先引《史記·貨殖傳》中，卓氏教民植芋（按蹲鴟是芋頭外形的比喻）生產經濟作物，因而富擬人君的故事。其次分引二詩，前引詩說明芋與粟一樣，如杜甫在山家可以抵禦饑窮<sup>24</sup>。後引一詩讚賞芋頭的口味，可以比擬南面爲王之樂<sup>25</sup>。食芋可以有這麼多典故可說、可讀、可想，芋之口味滲入歷史記憶，成爲道地的文化穀物。

卷十一〈蔬果篇〉敘曰：「田文坐客，上客食肉，中客食魚，下客食菜，此便開千古勢利之祖。」（頁1）文震亨抨擊戰國孟嘗君用菜肴分辨賓客階第

<sup>23</sup> 《唐書·后妃傳》曰：「貴妃楊氏，嗜荔枝，必欲生致之，乃騎傳送，走數千里，味未變，已至京師。」杜牧〈華清宮〉詩：「長安回望繡成堆，山頂千門次第開。一騎紅塵妃子笑，無人知是荔枝來。」蘇東坡〈四月十一日初食荔枝〉詩：「海山仙人絳羅襪，紅紗丹中白玉膚。」轉引自《長物志校注》，頁374，注釋2、4條。

<sup>24</sup> 「園收芋粟未全貧」未明出處。《長物志》「粟」條：「杜甫寓蜀，採粟自給，山家禦窮，莫此爲愈。」乃用杜甫典故。《杜工部集·乾元中寓居同谷縣，作歌七首》曰：「歲拾橡栗隨狙公。」九家注：「按新史言甫居同谷，拾橡自給，兒女有餓暍者。」乃指杜甫寓蜀時，曾以橡栗充饑。參引《長物志校注》，頁377，注釋2條。

<sup>25</sup> 林洪《山家清供》卷上「土芝丹」條曰：「詩云：深夜一爐火，渾家團坐，煨得芋頭熟，天子不如我。」《山家清供》，《夷門廣牘》，收入嚴一萍選輯：《百部藝文叢書》（臺北：藝文印書館，本叢書各集出版年次不一），第13冊，卷上，頁15。



的作法，貴肉賤菜是極庸俗勢利之事。又說：「古人蘋蘩可薦，蔬筍可羞，顧山肴野蔌，須多預蓄，以供長日清談、閒宵小飲。」（頁1）以蘋蘩薦於鬼神，蔬筍可為珍饈，古人明瞭山中野菜之好，雅人不妨多預備，以待賓友造訪閒飲。「茄子」條引用南朝事，吳興太守蔡樽，在其山齋前種白菟、紫茄，作為平日膳食<sup>26</sup>，以教導的口吻說：「五馬貴人猶能如此，吾輩安可無此一種味也。」（頁6-7）典故在此已躍為教示法則，傳輸一種富貴者茹蔬食淡的新飲饌觀。

卷九〈衣飾篇〉論及穿衣戴飾應效法東晉風流，而有「王謝之風」；泛舟乘車，可以有「武陵、蜀道之想」；毛筆毀敗則瘞埋之，因古人對文房器物的敬重：「敗筆成塚」……等，衣飾、舟車、毛筆原都是居常日用平凡無奇之物，一旦加上了典故，不但為物增加了歷史厚度，更為家常生活，注入濃濃的文化氣氛，古人在典故中復活，未嘗死去，現在的我與歷史的古人，彷彿手牽著手，串聯一起於歷史文化中流連。

### 3、詩境

《長物志》的寫作體例，每卷開首必有一篇敘言，總言該項物類的品賞原則，這些敘言，大致將物置於一種擬想的詩境空間裏，彷彿宣示了詩意生活的取向：

要須門庭雅潔、室廬清靚，亭臺具曠士之懷、齋閣有幽人之致。……令居之者忘老、寓之者忘歸、遊之者忘倦。（卷1，〈室廬篇·敘〉，頁1）

（舟）要使軒牕闌檻，儼若精舍……用之祖遠錢近，以暢離情，用之登山臨水，以宣幽思，用之訪雪載月，以寫高韻。或芳辰綴賞、或艷女采蓮、或子夜清聲、或中流歌舞，皆人生適意之一端也。（卷9，〈舟車篇·敘〉，頁1）

<sup>26</sup> 南朝蔡樽為吳興太守，不飲郡井，齋前自種白菟、紫茄，以為常餌。轉引自《長物志校注》，頁387，注釋第3條。

在布置與擺設上多加用心，如此室廬，方能使人適意留連；如此泛舟旅行，亦足以啓發詩人興味，提供隨處詩意的生活。

文震亨對各種物類細節的揣摩、擬想與設計，已跨越甚至遠離實用家計的生活，整部《長物志》，透過氣氛論述，營造詩境的想像空間，企圖展示文化詩意的生活。〈禽魚篇〉中的魚鳥，有的紅而帶黃，有的翠毛朱喙，或存在於空林別墅、白石青松、或陂池、曲欄、垂柳，這些魚類鳥類，透過詩意敘述輕靈地擺設於生活中。又如「小船」條曰：

長丈餘，闊三尺許，置於池塘中，或時鼓棹中流，或時繫於柳陰曲岸，執竿把釣，弄月吟風。以藍布作一長幔，兩邊走簷前以二竹爲柱，後縛船尾釘兩圈處，一童子刺之。（卷9，頁2，「小船」條）

文震亨前文解釋尺寸，後文說明船上的結構與布置，中段夾入四個短句，提出小船或泛或泊的地點，以及舟子船中之事，這四個詩樣的句子，解除了小船交通的實用功能，無論是熱鬧地鼓棹中流、或靜謐地繫于柳陰曲岸，或是執竿把釣、弄月吟風，這都是詩歌摹寫情景的手法，將「小船」的閱讀帶入詩境中。

詩境的營造，當然與運用詩化的修辭句法有關。雅克慎認爲詩句的結構特性，是把對等原理從選擇軸（聯想軸）投射到組合軸上去，亦即將隱喻、對等的關係，由相似原則的詞彙選擇，貫徹表現到鄰近原則的句法組合上<sup>②</sup>。前文

② 雅克慎著名的〈語言學與詩學〉一文，可作爲其語言學角度的結語。他說語言有六大功能：指涉、抒情、詩、感染、線路、後設語等，其中詩功能占據最高層且爲最具優勢地位的話語。這種語言模式，涵蓋了其他表義系統或記號系統，實可謂爲符號學模式。詩歌語言的結構特性，把對等原理從選擇軸（聯想軸）投射到組合軸上去，亦即將隱喻、並列的關係，由相似性原則的詞彙選擇，貫徹表現到鄰近性原則的句法組合上。以唐詩句「浮雲遊子意，落日故人情」爲例，浮雲／遊子、落日／故人、浮雲／故人、遊子／故人四種或相似或相異的隱喻關係，由選擇軸（聯想軸），投射到爲句法結構鄰近並列的組合軸關係上。其關係如下：[浮雲如遊子＝隱喻關係，詞彙選擇→浮雲遊子意，進而並列成爲一個句子。]又如「雲想衣裳花想容」亦然，雲、衣裳、花、容，由詞彙選擇的關係投射到句法組合上，所以成爲詩句。關於雅克慎的符號學理論，參見古添洪：

所引的許多例子中：語鳥拂閣以低飛、游魚排荇而徑度，芳辰綴賞、靜女采蓮、子夜清聲、中流歌舞、空林別墅、白石青松，曲欄垂柳、柳陰曲岸……等句，對情景事物的摹寫，皆將詞彙豐富的選擇關係，表現在整齊並列的句子中。如「觀魚」條：

宜早起，日未出時，不論陂池、盆盎，魚皆蕩漾於清泉碧沼之間。又宜涼天夜月、倒影插波，時時驚鱗潑刺，耳目為醒。至如微風披拂，琮琤成韻；雨後新漲，縠紋皺綠，皆觀魚之佳境也。（卷4，頁3-4，「觀魚」條）

觀魚的方法，包括時間、天氣、水紋、聲音與姿態，涼天夜月可看倒影插波，聽驚鱗潑刺的聲音；微風成韻，雨後波紋，觀其蕩漾泉沼的姿態……，「觀魚」條中「涼天夜月、倒影插波」、「微風披拂，琮琤成韻；雨後新漲，縠紋皺綠」，皆為詞彙結構的並列關係，尤其後句中，「微風」／「雨後」、「披拂」／「新漲」、「（琮琤）成韻」／「（縠紋）皺綠」，是將詞彙的選擇關係投射到並列的句法上，這兩個對等句，將聽覺聲音（成韻）對照視覺圖象（綠紋），更強化了描摹景物的功能。《長物志》用詩化的句子，為魚創造詩的意境，邀請人們在詩境中觀魚。

卷三〈水石篇·敘〉曰：「石令人古，水令人遠。」（頁1）是著眼於石、水的詩畫意境而言，園林中水石當然重要，無論是安插、配景、造景等部分，水石布置要令人如入深岩絕壑中。石令人產生古韻，水令人產生幽遠感，是因為與石、水相聯接的，有一個龐大的詩歌意象系統。而四季之水，則有天人觀：「夏月暴雨不宜，或因風雷蛟龍所致，最足傷人。雪為五穀之精，取以煎茶，最為幽況。」（頁3，「天泉」條）夏月暴雨是風雷蛟龍的傑作，冬雪

〈雅克慎的記號詩學〉，《記號詩學》（臺北：東大圖書公司，1984年），頁79-113。另亦參見雅克慎：〈隱喻和換喻的兩極〉，收入伍蠡甫、胡經之編：《西方文藝理論名著選編》（北京：北京大學出版社，1996年），卷下，頁430-436。

能製造五穀精華，對於夏冬雨水的認識，既從味覺上，更是文化想像上的描述。詩境空間與文化想像締造了日用物類的認知厚度。

## (二)、超越邊緣性的古物收藏

《長物志》對生活物類的氣氛論述，有強烈的慕古情懷，尤其是對古代用物與樣式的收藏與嚮往。

### 1、起源的懷慕

古有檉蒲錦、樓閣錦、紫駝花、鸞章錦、朱雀錦、鳳皇錦、走龍錦、翻鴻錦，皆御府中物；有海馬錦、龜紋錦、粟地錦、皮毬錦，皆宣和綾；及宋繡花鳥、山水，為裝池卷首，最古。（卷5，頁10，「裱錦」條）

後代發展起來的裱畫技術，以采絲織錦，作為畫幅襯邊，可選用的織錦樣式繁多，文震亨開了一系列清單，由古代帝王府庫御藏的錦樣，到宋代宣和時期流行的織錦，皆為裱錦的最佳選擇，宋代的花鳥或山水繡畫，可作為裝池卷首，最有古意。

古銅玉者俱有辟邪、蟾蜍、天鷄、天鹿、半身鸕鷀杓、鏤金雁壺諸式滴水，一合者為佳；有銅鑄眠牛，以牧童騎牛作注管者，最俗。大抵鑄為人形，即非雅器。（卷7，頁6，「水注」條）

滴水入硯的「水注」，一串雕成瑞鳥祥獸形制的古代銅玉清單，將人形排除在外……文震亨所開出一系列錦樣、或銅玉水注清單，均為大自然中祥瑞、或美麗姿形的動植物圖紋，歷經漢、晉、唐、宋以迄晚明，已經在人們的歷史記憶中形成一種凝定的「古」的印象，動植物圖紋已不完全代表動植物自身而已，更銘刻了王室品味與歲月陳跡。

漫天帳，夏月坐臥其中，置几榻櫺架等物，雖適意，亦不古。（卷8，頁3，「帳」條）

「帳」條首先說明夏月裏布設一個有几榻櫺架的漫天帳，可以適意地坐臥其

中，這符合舒適的功能，繼而「雖適意，亦不古」為轉折的語氣，將漫天帳的評價降了一級。「古」在此代表一種價值判斷，是對美好事物起源的迷戀。橫互於功能與氣氛之間的論述，包含古物與古式兩重意義。

古物因為稀罕得之不易而珍貴，而慕古還有一種變通的辦法，便是仿造古式，「古式」之物雖為今物，仍可在生活中喚起古意：例如古式書桌的製作最為具體，桌面應近於闊大的正方形，四周鑲邊半寸，足細而稍矮，若桌面四隅收圓角的長條形制，為新近的式樣，非古式（卷6，「書卓」條）。「台几」亦相同，狹小三角的新式樣，絕對不及舊式（卷6，「台几」條）。另外，可依古人青綠銅荷的金蓮花檠之式，製為書燈<sup>28</sup>。其餘像「錫製書燈」、「梳具」中的各項整髮用具，文震亨皆以「古式」作為選用的最高標準（卷7，「梳具」條）。

「古式」既是某種式樣的起源，「古」亦代表理想生活的模型，其中隱含了「愈古愈好」的價值判斷。將古人的文房用物，置於現在的几案；或將古人飯桌、衣櫥的樣式，複製成現在的飯桌、衣櫥，試圖以使用習性、擺設方式、傢俱與人之間的關係……等意義層次組成的象徵體系，重現過去的現場。物品的臨在感，像標籤標幟著一項儀式，也標幟著一整套環境，個人經由這些物類的中介，與理想的生活模型緊密地聯繫在一起。

如上所例，無論是歷時的古物或今時的仿古物，都在《長物志》中享有尊貴的榮寵。有時文震亨極細節地描繪古物的形制，但更多時候，簡化地使用「古」的語彙，已將古風固化為一種價值認定的標準。在真實生活中，古風的物品，為何有這種文化吸收現象？越古，就越接近未曾變造的自然，也就愈接近神聖與原始。「愈古愈好」的心理意識，似乎在逼近事物的起源，在懷慕起

<sup>28</sup> 卷七「書燈」條：「有青綠銅荷一片檠，架花朵於上，古人取金蓮之意，今用以為燈，最雅。……錫者取舊製古樸矮小者為佳。」（頁8）

源的過程中，追尋原初創造的痕跡。古物已不再是單純的一件物品而已，而成爲一個記號，文明人沿此軌跡去找尋自己文化系統裏時空邊緣的記號，將其作爲一種終極性的完美存有，以略掉中間的方式去連結最古／現今兩段時間，這是古物的神話學邏輯<sup>29</sup>。

## 2、文化時間的標幟

在日常生活中，引進古物，實際上要面臨一個問題：古物脫離了自己的時空，來到現在，它還派得上用場嗎？《長物志》的古物論述裏，這個問題如影隨形的出現，〈服飾篇〉說到頂戴的頭巾，自古即有，但製法繁複，且不利於攜帶，所以說：「幅巾最古，然不便於用。」（卷8，頁3，「巾」條）過去桌案上使用的文房用具，如筆格、筆床、筆屏數款，因現今審美觀念的變遷，已失去原先實用的功能。奇石研山取代了舊式筆格作爲筆架的功能，至於筆床與筆屏，則是因爲造形外觀不夠雅緻，因而轉變了使用的觀念，而遭廢式的命運。古式可廢，而脫離了實用脈絡的古物，確實成爲獨立的存在，即使失去了實用功能，如筆格、筆床、筆屏等古物，最終仍基於歷史情愫的呼喚，而保住了後人心中的永恒地位——雖不宜日用，仍可「藏以供玩」。

如「茶盞」：

白定等窑，藏爲玩器，不宜日用。蓋點茶須煨盞令熱，則茶面聚乳，舊窑器煨熱則易損，不可不知。（卷12，頁6，「茶壺茶盞」條）

茶盞的功能在裝盛茶湯，且必需能在熱水煨燙後，發揮久熱難冷，保持茶味的效果，因此日日好用的茶盞，必需料精質厚而細密，方使難冷，且可試茶色<sup>30</sup>，宋代政和、宣和年間，定州窯燒製的白釉茶盞，因歷時已久，若以熱水

<sup>29</sup> 布希亞對於古物神話學的邏輯探討，詳參《物體系》，頁81-93。

<sup>30</sup> 《茶錄》曰：「其杯微厚，煨之久熱難冷，最爲要用。」參見〔宋〕蔡襄：《茶錄》，收入《叢書集成初編》（北京：中華書局，1985年），第1480冊，頁4。又《長物志》卷十二「茶壺茶盞」條亦曰：「有尖足茶盞，料精式雅，質厚難冷，潔白如玉，可試茶色，盞中第一。」（頁7）

暖燙，容易裂損，所以不宜日用，但其釉色形制具有歷史感，可收藏以供玩賞之用。

「三代、秦、漢鼎彝……皆以備賞鑒，非日用所宜。」（卷7，頁1，「香爐」條）不宜日用、藏以供玩、以備賞鑒的古物，確是不少，白定茶盞脫離實用的行伍，轉入清玩之列，是由於材質的考慮；刀筆，則因為書籍出版技術的演變，而躍身成為不再能利用的古董：

有古刀筆，青綠裹身，上尖下圓，長僅尺許，古人殺青為書，故用此物，今僅可供玩，非利用也。（卷7，頁8，「裁刀」條）

刀筆原來在殺青作簡為書的古代時空中，具有實用功能，書籍出版自從以紙張取代了竹簡之後，「殺青」成為歷史名詞，而刀筆也僅存為「青綠裹身，上尖下圓，長尺許」的玩賞標幟。

錢之為式甚多，詳具《錢譜》。有金嵌青綠刀錢，可為籤，如《博古圖》等書成大套者用之。鵝眼貨布，可挂杖頭。（卷7，頁11，「錢」條）

錢作為交易的貨幣，是最實用之物，但是改朝換代，前朝錢幣不再適用於後朝，錢遂搖身一變而為古董，這些不具實用價值的古錢編輯《錢譜》，反映了邊緣物的觀念。古錢可以用作題籤、可以挂在杖頭，就是不再能作為交易買賣的貨幣。其他如古銅駝燈、羊燈、龜燈、諸葛軍幕燈，這些舊時「書燈」，今已不堪書室使用，但以其「古代樣式」的價值而被保存於生活空間中。光彩瑩潔的葫蘆瓢，懸在杖頭或挂在禪椅之上，不必再用來舀水。「鉢」上銘字或書寫梵書或作五岳圖，再填以石青顏料，鉢成為光潔可愛的工藝品，不再只是食具。

古物的價值來自於象徵，《長物志》為日常生活融入古典意境，古物論述顯示了文震亨利用生活物類，作為出入古今、轉換目前生活情境的策略。「大理石」鑲屏最古（卷3，「大理石」條）；鏡子若有秦代時期黑漆古銅、質樸

不縵、具有圖形的古鏡最佳（卷7，「鏡」條）。入土已久略呈鏽綠的銅質「花瓶」，漾著古色（卷7，「花瓶」條）。蓄藏青綠的古銅劍，懷想劍客風華（卷7，「劍」條）；古銅秦漢編鐘或靈璧石磬，擊出清遠聲韻（卷7，「鐘磬」條）；「古琴」雖然褪盡漆色，而古舊的琴身仍泛著歷史的暖光（卷7，「琴」條）。經久的「古帖」墨跡，具有歷史陳年的馨香（卷5，「古今帖辨」條）。這些古物透過文震亨的大力宣說，成了眾人集體的追求。

鑲嵌大理石的屏風、照顏的古鏡、用以插花的花瓶、蓄以愛玩的古劍、擊以清耳的鐘磬、息心靜慮的古琴、懸挂的古帖……。古物的蠱惑力，不在其多彩多姿，而在其古老形式和製作方式，影射了一個先前的世界，筆格、刀筆、白定茶盞、香爐鼎彝、古錢、書燈、鉢、瓢等古物，雖不再具有原先的實用性，卻能指涉一個遙遠的過去：或是三代、秦漢、晉唐、宋元……，然而古物喚起的，卻不是真正的時間，而是一種文化時間。古物的戀慕心理中，文化時間呈現兩個相反的運動方向：一是由現在推向過去，個人藉由古物追溯原始與起源；另一則是從過去來到現在，舊時古物因而融入現時的文化體系中<sup>①</sup>。在古物神話的邏輯裏，古物是文化時間的記號與標幟，這些古物遠離了實用性，變成文化時間裏一個個可供把玩與裝飾的明顯標幟。由實用中心的角度而言，古物由日常生活的行伍，推向清玩之列，實際上是被邊緣化了，古董因其無用而成爲邊緣物，卻又因不斷地被強調與被論述，而超越了自己的邊緣性質，具有強大的文化時間效應。

### 3、「古物現在」的異質文化風格

又有犀牛、天祿、龜、龍、天馬口啣小盃者，皆古人注油點燈，非水滴也。（卷7，頁6，「水注」條）

有古銅駝燈、羊燈、龜燈、諸葛燈，俱可供玩，而不適用。（卷7，

<sup>①</sup> 關於古物在心理所造成的兩個時間運動，參見《物體系》，頁85，注釋第5條。



頁8，「書燈」條)

文震亨列舉今人用作水滴的幾款樣式，古人當時用來注油點燈；而書燈的數款古老樣式，今已不適用，供玩而已。這兩條文字，同樣反映的是適用與否的問題。既成了古物，則意謂著此物已脫離原先的時空背景，「古物現在」遂成爲一項文化命題。不適用之物，有兩個命運：或是在原先的使用脈絡中遭廢棄，或是擺脫原來的使用脈絡，創造新生命。而古物因特有的身分意涵，具備了選擇後者的文化機制，古物脫離原先的使用脈絡，創造新生命。有的鐘、磬、鏡、劍……等，提供清玩雅賞的「無用之用」；有的則轉變用途，爲今人再利用。以蠟斗爲例：

古人以蠟代糊，故緘封必用蠟斗熨之。今雖不用蠟，亦可收以充玩，大者亦可作水杓。（卷7，頁6-7，「蠟斗」條）

蠟斗成爲古物，脫離原先代糊緘封的使用脈絡，現在有兩種處置——或是提供雅賞的無用之用——「收以充玩」；或是轉變原始用途，重新被利用——「作水杓」。

《長物志》中古物今用的例子頗多，青綠古銅器中，如盛水的盂、量測的釜、盛酒的卮、注酒的匱，原先並非筆洗，今挪作筆洗之用最好；而盛酒的古銅尊壘、或烹煮的瓦甗、或不明用途的圓口小古玉甕，亦可用爲今人的水丞；同樣地，盛酒的尊壘、或舀水的瓢、或注水酒的壺，均可依花束之大小作爲花插。在這些例子中，古物隨著時代變遷，轉移了用途，青銅時代的各類容器、酒器、量器、瓦器等，現今都離開了祭祀桌、廚房，登上文人書齋堂室的桌几，提供文人日用。

古物是永恒的時間象徵，具有時間的內向投射<sup>③</sup>，它們被收藏、被珍視，因爲文化時間被接收在一件件親切的日用傢俱中。功能是基於適用與否而轉

<sup>③</sup> 古物時間內向投射的思想意義，詳參同《物體系》，頁23，注釋第6條。

變，古物因時移事變，不適用實屬必然，然而不適用的物，因為有「古」的戳記而擺脫了被廢棄的命運，「古」的印記成為物品的身分認證與保障。過去之物，大致脫離原先的使用脈絡：祭祀（鼎彝）、烹煮（瓦甗）、盛酒（卣匜尊彝）、容水（瓢壺）……，置於「現在」的居室中，或古鏡、鐘磬、古帖、琴劍、瓷瓶……等，作為提供雅賞的清玩，這些物的原始功能已被解放，重新賦予新生命，布設在文房几案成為筆洗、水丞或花插，注油的銅缸可為魚缸，蠟斗作為水杓……，戳上「古」記之物，在現今生活空間中，找到了重新誕生的契機。商周鼎彝、秦漢古鏡、鐘磬、晉唐古帖、琴劍、宋元瓷瓶……，各自呼應不同的歷史時間，但是它們在文震亨構擬的理想書齋與生活居室中，可以同被陳設。

物成為古董後，擁有了新生命，在日常生活中，古物成為居家擺設而相互連結，將異質的遙遠過去（商周、秦漢、晉唐、宋元）同時顯現在詩意的論述現場，物與事相互呼應地浮現一個個聯想場景，使物具有臨在感，異時代古物之間彼此祕響旁通，儘管鼎、彝、尊、壺、鏡、瓶、鐘、磬、劍、琴、畫……來自於不同的時代，《長物志》「古物現在」的生活空間，成為一個強有力之心理投射和能量動員的場域<sup>33</sup>，回應一個泛古典的詩情畫意，為物營造獨特的氛圍，使一群貫時之物變為共時之物，在錯落與並置的時代意識中，組構而成異質的文化風格。晚明發達的古物市場，代表著這種文化風格的渴望與呼籲，過去的時代透過古物的魅力，進入消費的流通管道，整個古代，甚至因此成為形式上的消費目錄，構成了流行文化裏一個超卓的領域。

<sup>33</sup> 布希亞認為，過去的傢俱，脫離其使用脈絡，置於「現代」居室中，那麼這些物的功能全被解放，重新置於一開放、自由，但結構遭到破壞的現代空間中，譬如過去的飯廳是封閉的結構，有完整的心理空間，現在的飯廳改變了，成為開放、自由，割成碎片的空間。涉及到傢俱擺設的社會學，詳參《物體系》，頁15-26。

#### 4、熱情與裝飾

所有的物品可以有兩種功能：或為人們所實用、或為人們所擁有。上文討論了許多具有迷人色彩的古董，皆「不宜日用」了，但在現今的生活中，無論是可供雅賞或改變用途，「古物」皆以其特有的文化風姿，進入「現在」的生活中，搖身一變成為熱情與裝飾的對象。日常生活中的物品，由原始功能中抽離出來，的確可成為一項熱情的對象，經常比其他熱情更強，物品於實用範圍外，在特定時刻裏別有意義，和主體深深聯繫，這些以審美主體為意義核心之古物，甚至就是由實用功能中抽離出來的激情財產。

琴為古樂，雖不能操，亦須懸壁一床，以古琴……為貴。（卷7，頁15，「琴」條）

古人用以清談，今若對客揮塵，便見之欲嘔矣。然齋中懸掛壁上，以備一種。（卷7，頁10-11，「塵」條）

書齋掛一床琴、一柄塵，不為奏樂、不為清談，而聊備一種裝飾。《長物志》擺設古物的齋室，成為一個強有力的心理投射和能量動員場域，這樣一個投射場域的文化心理與能量，來自於一系列的擺設清單：鏡、塵、鐘、磬、琴、劍、書、畫……等，鏡不為照顏，塵不為清談，劍不為擊刺，鐘、磬、琴已非純然樂器。這些古物都和書畫一般，列在擺設清單之中，有文化心理的投射，成為居家熱情與裝飾的對象。

卷三「鑿井」條曰：「遇歲時奠之以清泉一杯，亦自有致」（頁2），很明白地說了如此作法非關信仰，而是將泛神論的宗教色彩，裝綴為生活裏的一項興致。禪椅如何？「以天台藤為之，或得古樹根如虬龍詰曲臃腫，槎牙四出，可挂瓢、笠及數珠、瓶、鉢等器。」（卷6，頁2，「禪椅」條）瓢、笠、數珠、鉢等物亦然，原是僧人生活日用之物，在文震亨禪椅材質與造形的敘述文字中，僧人與宗教均退位，瓢、笠、數珠、鉢，掛在虬龍詰曲的禪椅上，裝飾成一個禪意的空間。

宗教之物，亦納入了生活裝飾清玩的行列<sup>③④</sup>，念珠、經匣莫不如此。數珠、經書原是出家僧人念佛修行的方物，文震亨在卷七〈器具篇〉中，列「數珠」、「番經」二條，雖然「可貯佛室」，但是特別講究念珠的材質、經匣的佩物，這卻與宗教輕忽物質的精神相違背，可說是反宗教或無宗教的。事實上，作者建議經匣貯於佛室，與數珠同攜，乃視其為擺設物而已，成為與宗教氣氛有關，而與宗教修行無關的玩賞之物。宗教氣氛來自於僧人離塵脫俗的清高象徵。經匣、數珠等宗教方物在《長物志》中，與古物同質化，不為禪修，不為宗教，亦成為裝飾賞玩的對象。

擺置經匣、數珠的佛室設計，亦被裝飾化了：

內供烏絲藏佛一尊，以金鈔甚厚，慈容端整，妙相具足者為上。或宋元脫紗大士像俱可，用古漆佛櫥；若香像唐像及三尊並列，接引諸天等象，號曰一堂，并朱紅小木等櫥，皆僧寮所供，非居士所宜也。……案頭以舊磁淨瓶獻花，淨碗酌水，石鼎煎印香，夜燃石燈，其鐘、磬、幡、幢、几、榻之類，次第鋪設，俱戒纖巧。鐘、磬尤不可并列。用古倭漆經廂，以盛梵典，庭中列施食臺一，幡竿一，下用古石蓮座石幢一，幢下植雜草花數種，石須古製，不則亦以水蝕之。（卷10，頁4-5，「佛室」條）

佛堂有五尺高的基座，逐級而上，前有小門，左右兩側有圓形無扉的耳門，入軒門後，通過三個楹柱，供佛於古漆佛櫥內。供奉的佛像，或是西藏泥塑鑲金<sup>③⑤</sup>的佛像，或是宋、元不披紗的觀音菩薩像均可，前者來自佛國，後者為

③④ 卷十二〈香茗篇〉「沈香」條曰：「曾見世廟（明世宗）有水磨雕刻龍鳳者，大二寸許，蓋醮壇中物，此僅可供玩。」（頁2）道教醮壇的用品，亦可作為平日清玩的對象，失去了宗教的嚴肅意味。

③⑤ 〔清〕谷應泰《博物要覽》曰：「鑲金，以金鑲為泥，數四塗抹，火炙成赤，所費不貲，豈民間所能彷彿？」該文參見《叢書集成初編》，第1560冊，頁10。

古董，都有文化象徵的意義。佛櫺前的桌案上：舊磁淨瓶供花、淨碗酌水、石鼎焚著印紋之香，夜裏燃石燈，鐘、磬分開擺列。另置經箱一座，置放佛經與數珠。佛堂內再設一小室，內置几榻，可供臥談。佛堂外有小庭，庭中可設宗教象徵之物，如一座施食臺、一柱懸帛的幡竿、有蓮座的石幢等，石的材質有穿蝕痕跡始具古意，並雜植草花若干，其中以簷蔔（按俗名梔子花）最宜。至於佛櫺佛卓的形制，以朱黑漆始顯得華整，可用內府雕花者，或古漆斷紋者，或日本制者，均有古雅的氣息<sup>36</sup>。

對於佛室的設計，文震亨強調擺設空間的動線，以及擺設物的樣式、材質、相對位置、宗教意涵，並將這些設計，導向樸拙、自然、古意、雅致的氣氛，這種氣氛事實上已超出宗教的範圍，與其說是佛堂，不如說是佛教的展覽室，將佛教的氣氛透過物類的陳設，展現在讀者眼前。佛堂在《長物志》所宣說的生活空間裏，也是一種裝飾性的呈現。

整個說來，《長物志》中對古物乃至宗教方物的展列，皆意味著「收藏」這種激情的遊戲，具備點染氣氛的裝飾功能。收藏物忠實反映的，是人對自己理想生活與形象的投射，迷戀與收藏古物，反映了一種特殊的心理，人被他所珍愛與擁有的物品環繞，與在人際關係中不一樣，文房器用、鐘鼎文物乃至所有的古物收藏，皆可以為人的心理能量所投注，在收藏遊戲中，被整理、分類和配置。如果將《長物志》視為文震亨的一種行銷廣告的文本——傾銷高雅的隱逸文化，那麼，其行銷策略，便是以裝飾化的物類來呼喚消費，將古代的風雅氣氛，以物移注於當代，並附載著士大夫的價值認同，這些標幟著商周、秦漢、晉唐、宋元的紀念性傢俱、古物或方物，及其布置於生活空間的方式，形成裝飾與熱情的呼聲，映照著古物猶在的氣氛與風雅。

<sup>36</sup> 關於佛室的築設擺置，請參見卷一〈室廬篇〉「佛堂」條、卷十〈位置篇〉「佛室」條、卷六〈几榻篇〉「佛櫺佛卓」條，以及卷七〈器具篇〉「番經」、「數珠」共五條。

### 三、物的評價論述

#### (一)、「古」、「雅」為終極價值

《長物志》的氣氛論述，以「詩意」與「慕古」兩大關鍵點染文化氣氛，宋代以來，「古」尤其是個牽涉極大的文化課題，成為新興的評價語彙<sup>⑳</sup>。文震亨的論述涉及評價時，「古」與「雅」的義涵經常並立相生，或是「古」、或是「雅」、或是「古雅」，「古」、「雅」二者若為同義詞，則材料、樣式、價格等功能論述的條件因素，會與氣氛論述結合而指稱物的終極價值。在特種文化禁忌下，「古」、「雅」卻呈現歧義的現象，值得注意。

##### 1、材料與樣式

《長物志》不免基於使用功能的考慮來討論物的材料與樣式，然而在論述過程中，功能因素總要隱退，由氣氛論述來主導物的評價，通常以簡化的語彙：「古」、「雅」作為最終評價。例如門環要以青銅、紫銅或精鐵，還是黃白銅（卷1，「門」條）？扇子要以羽製、雕漆，還是竹、紙、檀木（卷7，「扇扇墜」條）？是蝴蝶獸面或天鷄饕餮的門環？是竹篾紙糊的扇面、竹根或紫檀的扇柄？文中的評價方式很簡單，材料與樣式的抉擇，是古物、古式者為佳，否則就俗不可用。「古」、「雅」同時包含了對材料與樣式的評價，除了與時代的古與否有絕對關係之外，還包含材料與樣式的視覺美觀。

物的材料樣式清單可以古雅來排定次序。屏風自古即有，屏風以石材最勝，依序為大理石、祁陽石、花蕊石，若能直接鑲用古石最好，否則亦要依古

<sup>⑳</sup> 宋、元賞鑑之著作，經常以古作為評價書畫優劣的語彙，如宋趙希鵠《洞天清祿集》、米芾《畫史》、《書史》、鄧椿《畫繼》、元夏文彥《圖繪寶鑑》等，均然。

式打造，至於古人未用的紙糊或木造屏風，均不理想。文人桌案上常用的紙鎮，材料依次為玉、青綠銅、鑿金銅、宣銅等，搭配以古人常用的祥瑞動物樣式，則為雅器<sup>38</sup>。雅的理由何來？銅的大量使用始於周朝，玉器更早，兩種材質呼喚一個悠遠禮治的時代，各類祥瑞動物樣式，為禮治的時代意蘊增添上古濃厚的神話氣氛<sup>39</sup>。原來，「雅」是來自於「古」，瑪瑙、水晶、官、哥、定窑，皆為近世出現的材質，因為不古，所以不雅。

實際上，材料本身應沒有雅俗之分，譬如「方卓」以舊漆者最佳，但「書卓」若用漆者就俗；以太湖石疊砌成「階」為雅，但以太湖石砌「橋」則俗<sup>40</sup>。漆、太湖石就材料本身而言，是中立的，漆或不漆？用或不用太湖石？顯然與樣式有關，雅有時是典型化的審美類型：

冬月……製大眼風櫺，眼徑尺許，中以線經其上，庶紙不為風雪所破，其制亦雅，然僅可用之小齋丈室。（卷1，頁2，「櫺」條）

大眼的冬季窗戶，以細緻的紙糊線經，以增加受風的強度，這種雅窗適於小齋丈室中，如以雄渾與秀美兩種審美類型來分辨，「雅」代表了秀美的類型<sup>41</sup>。

<sup>38</sup> 卷六〈几榻篇〉「屏」條曰：「屏風之制最古，以大理石鑲下座精細者為貴，次則祁陽石，又次則花蕊石，不得舊者，亦須倣舊式為之。若紙糊及圍屏、木屏俱不入品。」（頁6）又卷七〈器具篇〉「鎮紙」條曰：「玉者有古玉兔、玉牛、玉馬、玉鹿、玉羊、玉蟾蜍、蹲虎、辟邪、子母螭諸式最古雅。銅者有青綠蝦蟆、蹲虎、蹲螭、眠犬；鑿金辟邪、臥馬、龜龍亦可用。其瑪瑙、水晶、官、哥、定窑，俱非雅器。宣銅馬、牛、貓、犬、狻猊之屬，亦有絕佳者。」（頁7）

<sup>39</sup> 同樣評論者又如卷七〈器具篇〉「筆洗」條曰：「玉者有鉢盂洗、長方洗、玉環洗，古銅者有古鏤金小洗、有青綠小盂、有小釜、卮、小匱，此數物原非筆洗，今用作洗最佳。」（頁5）亦以玉、銅作為筆洗的古雅材質，均在以物喚醒悠遠的時代。

<sup>40</sup> 卷六〈几榻篇〉「方卓」條曰「舊漆者最多」，「書卓」條曰「用漆者尤俗」。卷一〈室廬篇〉「橋」條曰「以太湖石為之亦俗」（頁4），「階」條曰「旁砌以太湖石，疊成者曰澀浪，其制更奇」（頁2）。

<sup>41</sup> 例如對於魚的審美，卷四「魚尾」條曰：「魚身必洪纖合度，骨肉停勻，花色鮮明方入格。」（頁3）亦指明秀美玲瓏的是雅魚。

「俗」常意指物的審美品味呈現，有以下幾種缺陷：

#### (1)繁雜與工巧

以栽植為例，秋色花艷麗多彩，「儘可植廣庭」，如果在小坪數的齋室窗邊，「便覺蕪雜」（卷2，「秋色」條）。或是桃柳紅綠相間、山茶紅白爛然、池畔桃杏間種、或是池中荷葉滿池，不見水色<sup>④</sup>，皆暴露了同樣的繁雜窘況。精純自然是好的，靈璧石：或如峰巒峭拔、曲折岬嶺、森聳峻嶒的山形（卷3，「品石」條）；或有禽魚、鳥獸、人物、方勝、回紋物的紋路，（卷3，「土瑪瑙」條）這些自然成形的雅物，為神奇天工，可遇而不可求。無論是印章、壓尺或果雕品（卷7，「印章」、「壓尺」條），只要是工致絕倫者，就遠離「雅道」，遭致「惡道」的批評，文震亨反對人工奇巧之物：石硯，以天然成形者為貴，如果人工雕鏤成各種星宿祥獸圖案，甚至打造七星眼洞、或嵌銅玉其中，都是以人工損天工的作法（卷7，「研」條）。而書畫自宋代米芾高標「平淡天真」以來，被視為「天才」的傑作，為自然偶成。若「一作牛鬼蛇神，不可詰識」（卷5，頁3，「書畫價」條），像鬼畫符、藝術字等以技巧取勝譁眾取寵之作，皆不可接受。

#### (2)圖案與定式的格套

卻有一種弄巧成拙的「古典」，值得辨明。在齋室屋廬傢俱的築設中，並非一味地仿古就是好的，例如：「古人最重題壁，今即使顧陸點染、鍾王濡筆，俱不如素壁為佳。」（卷1，頁7，「海論」條）古人題壁原是風流雅事，但是如果在自家屋廬壁垣上題繪書畫，就是鸚鵡學舌、裝模作樣，仿古的結果反而弄巧成拙。基於板滯的理由，文震亨對物的外沿形狀反對六角、八角、菱角等式，香爐亦忌圈環，以及成對擺設<sup>⑤</sup>。至於歷來已久的格套圖案，更要儘

<sup>④</sup> 分別參見卷二〈花木篇〉「桃」、「山茶」二條，以及卷三〈水石篇〉「廣池」條。

<sup>⑤</sup> 卷一〈室廬篇〉論到，「樓閣」忌六角。「窗」不要菱花、象眼等形狀，窗格數目不要六個。卷七〈器具篇〉「鏡」如果「菱角、八角，有柄方鏡，俗不可用」；「筆



量避免：亭忌用葫蘆頂、忌以茆草作蓋、堂室忌爲卍窗、窗格忌用菱花象眼、矮牆忌作金錢梅花式、木欄不可雕鳥獸形、湘竹堂簾忌有花如繡補、忌有字如壽山福海之類<sup>44</sup>；床以卍字回文爲俗式、研用葫蘆樣亦俗、瓢不可用長腰鷺鷥曲項式；花瓶若用青花茄袋、葫蘆細口匾肚瘦足藥罈，均不入清供，鵝頸式的壁瓶尤不可用；若將自然屈曲的天台藤杖，塑成龍頭式，斷不可用<sup>45</sup>。這些圖樣，即使源出古制，卻因爲人們大量地套用成式，被文震亨摒爲流俗之列。真正的古典，要以稀罕爲貴，必需不淪爲格套，且要具備難以複製的特性。

## 2、關於價格的問題

古物在過去可能是日用經常平凡之物，但是成爲古董後，則以稀爲「貴」，不僅是文化氣氛使然，也是商業意識作用的結果。在物的評價排名清單中，成爲絕響的古董經常列於首位，《長物志》中一再對古物作種種優位之申述，這與當時古董交易市場的活絡現象，互爲表裏，古雅成爲商業市場下的購買標的。古物固然豪華奢侈，但確是人們生活經營中的一大要角。

由於對古物的競相購求，作偽贗品成爲市場機轉下的另一股風氣，書畫作偽最爲流行：或由落墨設彩、或由烟薰成色、或由古絹裂口的紋痕……等，來判定書畫真偽，由於作偽之風盛行，古物鑑識遂成爲一門新興的學問<sup>46</sup>。作偽

筒」「忌八稜花式」；卷三〈水石篇〉的「小池」忌方圓八角諸式。卷十〈位置篇〉「置爐」條說到香爐忌有環與成對。

<sup>44</sup> 以上詳參卷一〈室廬篇〉「海論」、「欄杆」、「窗」等條。

<sup>45</sup> 以上詳參卷七〈器具篇〉「瓢」、「花瓶」、「杖」、卷六〈几榻篇〉「床」等條。

<sup>46</sup> 《長物志》卷五〈書畫篇〉，有幾則探討書畫作偽的問題。「論書」條曰：「古人用墨，無論燥潤肥瘦，俱透入紙素，後人僞作，墨浮而易辯。」（頁2）「論畫」條曰：「雖有名款，定是俗筆爲後人填寫，至於臨摹贗手，落墨設色，自然不古，不難辨也。」（頁2）「絹素」條曰：「古畫絹色墨氣，自有一種古香可愛，惟佛像有香烟熏黑，多是上下二色，僞作者其色黃而不精采，古絹自然破者，必有鯽魚口，須連三四絲，僞作則直裂。」（頁4）晚明雜品書中，有一大部分涉及古董鑑識的論述，不僅《長物志》而已，其餘如高濂《遵生八牋》之〈燕閒清賞牋〉、張應文《清祕藏》等，均包含了相關的論述。

古物，當然是基於市場的需求，以大理石為例，填藥染色成形的仿大理石，可賣得高價，但真偽立辨<sup>④⑦</sup>，市場中贗品多了，無形中，更擡高了獨一無二真品的價位，贗品反而助長了古物追創高價之風。除古董外，餘如宮庭內府所製具貴族氣息的用物、不世出的名匠傑作、異國貢品等，亦都名列評價優越的物品之林<sup>④⑧</sup>。就現實的層面而言，重視古物就是給予昂貴的價格，珍奇之物因稀罕不易購得所以價高，也因此蒙上高雅尊「貴」的色彩<sup>④⑨</sup>。天然成形具斑然紋路的土瑪瑙（卷3，〈水石篇〉），或是翠白如雪近乎通體透明的藍魚（卷4，〈禽魚篇〉），是兩種稀罕的自然物類，也成為商業市場上的寵兒，價位均不低。

有時商業市場上的高價，並不一定完全對應得出「物以稀為貴」的原則（卷2，「玫瑰」條）。價格有時似乎可作為物品優劣的評判指標，有時卻不盡然。商業價值高的物品，顯然有兩個極端，不是極雅就是極俗，稀罕珍奇絕響者成為極雅，大眾流行追求者成為極俗，雅俗分別指向幽人與俗眾兩端，這也是《長物志》評價論述中極有趣的一個現象。

### 3、評價的依準與內涵

#### (1)「古雅」與自然本色

建築居室的總論中有一段話值得注意：

總之隨方制象，各有所宜，寧古無時，寧樸無巧，寧儉無俗。至於蕭疎

④⑦ 卷三「大理石」條曰：「古人以鑲屏風，近始作几榻，終為非古。近京口一種，與大理相似，但花色不清，石藥填之為山雲泉石，亦可得高價。然真偽亦易辨，真者更以舊為貴。」（頁6）

④⑧ 卷六〈几榻篇〉「床」條曰「以宋、元斷紋小漆牀為第一，次則內府所製獨眠牀，又次則小木出高手匠作者」（頁6），評價名單依次為宋元古董、內府製品、高手匠作等，另「佛廚佛卓」條曰：「有內府雕花者，有古漆斷紋者、有日本製者，俱自然古雅。」（頁5）亦給日本製品很高的評價。

④⑨ 《長物志》並未集中探討日常用物的價格，惟在行文中，偶一提及。

雅潔，又本性生，非強作解事者所得輕議矣。（卷1，頁7-8，「海論」條）

〈室廬篇〉包括廳堂、山齋、佛堂、琴室、樓閣、茶寮、浴室等各種屋室，以及建築單元中的門、窗、欄杆、照壁、街徑庭除等，這些生活元件的製作原則：要古意不要時尚，要樸拙不要工巧，要儉淨不要華奢，這些原則包含在材料與樣式的考量中。「研匣」宜用紫黑二色漆，如果用外顯亮麗的雕紅或彩漆，在視覺印象中，違反了儉樸原則，就俗不可耐（卷7，「研」條）。置放整髮的梳具箱：「以瘿木爲之，……其纏絲、竹絲、螺鈿、雕漆、紫檀等，俱不可用。」（卷7，頁21，「梳具」條）梳具用天然瘿木最適當，其他像紅白相間的瑪瑙（按纏絲），色澤繁麗，而竹絲、螺鈿、雕漆等材料，均需經過繁複的人工，這些皆不符合儉樸原則。

古、樸、儉等原則總縮於「蕭疎雅潔」的涵義中，成爲居家器物設置的首要憑準。古雅的品味乃文化修習所得，作者視古雅的品味爲一種秉賦，更將文士之雅與庶衆之俗一線劃開，這是文震亨評判雅俗的寫作策略。雖然將古雅的品味說成天生秉賦，這是文震亨避俗的言外之意，對物來說，卻也用了同樣的評價標準——天然、自然。物在材質與樣式上愈接近天然，在起源義上是「古」，在審美義上是「雅」。未經採鑿，苔蘚叢生的堯峰石，保持石頭的原始樣態，所以得到古樸可愛的評價，因爲自然成形，所以沒有人工雕造的玲瓏，不玲瓏卻正是其可貴之處。永石具有天然成形的山水日月人物紋路，也是未經採鑿前的模樣，如果以刀在石面上刮成凹凸可驗的圖紋，即使玲瓏也必減損其自然的評價<sup>50</sup>。

<sup>50</sup> 卷三〈水石篇〉「堯峰石」條曰：「近時始出，苔蘚叢生，古樸可愛。以未經採鑿，山中甚多，但不玲瓏耳。然正以不玲瓏，故佳。」（頁5）另「永石」條曰：「石不堅，色好者有山水日月人物之象，紫花者稍勝，然多是刀刮成，非自然者，以手摸之，凹凸者可驗。」（頁6）

得古樹根如虯龍詰曲臃腫槎牙四出，可挂瓢笠及數珠瓶鉢等器，更須瑩滑如玉，不露斧斤者為佳。近見以五色芝粘其上者，頗為添足。（卷6，頁3，「禪椅」條）

禪椅直接截取古樹根，選擇造形如虯龍詰曲槎牙四出可挂物，且質地瑩滑如玉不露斧斤者，這符合了〈花木篇〉中對植物的評價：「根若龍蛇，不露束縛鋸截痕者俱高品。」但是完全截取樹根，不必斧斤鋸截而能合用者，畢竟少數，要如何順著樹根的自然形式而斧截成龍蛇樣式，還需要適當地掩藏人工，稱為「不露斧痕」，愈接近自然者則為「古」、「雅」。若是在樹根上粘合五色靈芝，顯然暴露人工，矯飾作態、欲雅反俗。

（琴軫）犀角、象牙者雅。以蚌珠為徽，不貴金玉。絃用白色柘絲，古人雖有朱絃清越等語，不如素質有天然之妙。……軫上不可用紅綠流蘇。（卷7，頁15，「琴」條）

（絨）出陝西甘肅，紅者色如珊瑚，然非幽齋所宜，本色者最雅。（卷8，頁2，「絨單」條）

用犀角、象牙如玉的材質作為古琴的琴軫，不必染成朱色，而以白色柘絲作為琴絃，這都是對於「天然素質」的迷戀，天然素質的另一用語為「本色」，未經雕造的石紋、虯龍成形的樹根、白色柘絲的琴絃、原色未染的絨單……皆為「本色」，本色排斥繁雜，追求儉樸，就是古拙，這些都是古、雅在評價上的具體內涵。

## (2)流俗典型的充斥

在評價論述中，與古雅對立的語彙是俗製，指當代流行的時樣與款式，舉例如下：

忌用花瓶、牛腿諸俗製。（卷2，頁12，「蘭」條）

中透一竅，內藏刀錐之屬者，尤為俗製。（卷7，頁7，「壓尺」條）

更有紫檀為邊，以錫為池，水晶為面者，於臺中置水蓄魚藻，實俗製

也。（卷7，頁15，「琴臺」條）

用犀象角……雕如舊式，不可用紫檀、花梨、法藍（按即琺瑯）諸俗製。（卷5，頁9-10，「標軸」條）

這四條文字皆不約而同地指出「俗製」，「俗製」究竟為何？舊式與俗製是對立的，舊式即古式，而俗製就是今式<sup>①</sup>。俗製為世俗慣用的形制，反映了當時俗眾的品味。對於「俗尚」的評價，關係到文震亨的抉擇：

其提梁（按有兩耳作橫把）、臥瓜、雙桃、扇面、八棱細花、夾錫茶替、青花白地諸俗式者，俱不可用。（卷12，頁7，「茶壺茶盞」條）

茶具的造形樣式，因為是俗製、新款，為當時所普遍流行，文人雅士不可選用。由文震亨指出「俗製」的語意脈絡來看，「俗」不僅代表了與「古」對照的時間意義，俗不可用，也代表了與「雅」對照的評價意義：

舊漆者最多，須取極方大古樸，列坐可十數人者，以供展玩書畫。若近製八仙等式，僅可供宴集，非雅器也。（卷6，頁3，「方卓」條）

得文木如豆瓣楠之類為之，華而復雅，不則竟用素染，或金漆亦可。……有以夾紗牕或細格代之者，俱稱俗品。（卷1，頁3，「照壁」條）

「方卓」條中，看到明顯的古今對立意識，古樸而雅，近制非雅，非雅即俗。「照壁」以華麗文木製造者雅品，以夾紗細格製成者為俗品，均將俗與雅對立起來。

《長物志》的評價論述中，崇慕古雅的策略，是將流行俗尚毫不留情地暴露出來：

宋元古畫，斷無此式，蓋今時俗制，而人絕好之。齋中懸挂，俗氣逼人眉睫，即果真蹟，亦當減價。（卷5，頁6，「單條」條）

<sup>①</sup> 卷八〈衣飾篇〉「被」條曰：「古人用蘆花為被，今卻無此製。」（頁2）古今對照，可用來解釋古式與俗製。

書畫的「單條」，為明代創新的畫幅樣式，「今時俗制，人絕好之」，說明流行時尚對大眾的魅力。但是文震亨卻反其道而行，認為生活空間中置放流行時物，將帶來難以忍受的「俗氣」，即使是名家手筆，也因為時樣俗款而減損價值。書畫的鑑賞，最怕盲目附和流俗，自米芾譏評「好事家」以來，書畫的鑑賞家如何才具真賞眼光，一直是理論家探討的課題，書畫「貴古賤今」的原則，使得近代紙墨的較量成為無謂的惡道。文震亨藉由古式的標舉與對照，使雅俗的品味自動劃開，靠向兩端，讀者從中取得去俗就雅的訊息。反俗似乎是流行款式與樣制的反對，實則是對於今時、世俗、流行時尚意識的強烈抵禦，進一步而言，反俗更暗藏了一種別開眾我的意識形態：一方是大眾／俗尚／低品味，一方是小眾／雅尚／高品味，透過排斥的論述模式，將自己與大眾別成二徑，獨享稀罕高雅的慕古氣氛。

### (3)「古」、「雅」分離的文化禁忌

在某些情形下，「古」、「雅」的評價，會呈現分離的狀態，例如：

橈亦用狹邊鑲者為雅，以川柏為心，以烏木鑲之，最古。（卷6，頁4，「橈」條）

又有鼓樣，中有孔插筆及墨者，雖舊物，亦不雅觀。（卷7，頁4-5，「筆筒」條）

這兩條文字仍牽涉到樣式的問題，橈用狹邊鑲者為雅，以川柏為心烏木鑲者為古老樣式，該文將橈的古式與雅式分開評論。次條中，鼓樣筆筒有筆墨的插孔，這是古物之式，但不雅觀。「古」在《長物志》氣氛與評價論述中，一直是優位首則，但是在橈與筆筒的討論中，古老樣式明顯失去了審美品味的依憑，就是不雅，「古」與「雅」於是不再同義。

在更特定的評價論述中，「古」甚至成為一種不可日用的禁忌：

所見有三代玉方池，內外土鏽血侵，不知何用？今以為印池，甚古，然不宜日用，僅可備文具一種。（卷7，頁20，「印章」條）

有舊窑枕，長二尺五寸，闊六寸者可用。長一尺者謂之尸枕，乃古墓中物，不可用也。（卷7，頁14，「枕」條）

受土氣銹蝕、血氣浸淫，土銹血侵乃地下殉物的特質，玉方池、一尺窑質的尸枕，雖然是出土的「古」物，但卻陪伴亡者歷經幽黯無數的地下歲月，是具有死亡意象的古物，成為日常生活中的禁忌，當然不宜出現在日用摩挲物的行列中。「如石楠、冬青、杉、柏，皆邱壠間物，非園林所尚也。」（卷2，頁10，「槐榆」條）將石楠、冬青、杉柏等樹栽植在園林中，將使園林與邱壠墓地不分，對於嚮往田園隱逸的文人來說，邱壠墓地的植物亦是園林的禁忌。

殉物、邱壠皆代表死亡意象，成為日用生活的禁忌，即使是稀見的古物，或古代樣式，亦因此必需與雅保持距離：

石欄最古，第近於琳宮，梵宇，及人家冢墓。傍池或可用，然不如用石蓮柱二，木欄為雅。（卷1，頁2，「欄干」條）

「石欄最古」原來應是終極評價的論述語彙，而下接「第」字使語意有所轉折，因為近于琳宮、梵宇、人家冢墓，使得「古」的優質評價轉而減分，石蓮柱或木欄雖不古，但雅，在此，使「古」與「雅」二者呈現分離的因素，乃是日常用物審美品味中的文化禁忌。另外，「雅」定義著理想的日常生活用物，所以不屬於俗世日用的宗教方物，便不可列入<sup>⑤2</sup>，雅物若要布設起一個清幽閒適的居家環境，必需遠離環境錯置的可能因素，包括出世離塵的廟宇道場，或是死者棲止的邱壠冢墓。在日常生活文化中，這些都是不受歡迎的禁忌場域，在氣氛與評價的論述中，成為等待去除的負數。

## （二）、兩重意識形態的論述面向

以「古」、「雅」作為終極價值的論述規模中，仍涉及材料、樣式、圖案

<sup>⑤2</sup> 方外之物不可作為生活日用，例如卷八〈衣飾篇〉「笠」條曰：「有葉笠、羽笠，此皆方物，非可常用。」（頁3）

格套、價格、流行俗尚、以及文化禁忌等不同層面的問題，使得「古」、「雅」的語彙義涵顯得複雜而糾葛，這些複雜義涵的背後暗藏有值得關注的意識形態，透過一套特殊的論述策略來推展，這套論述策略顯現了兩重面向：其一是強調差異與對照的對立意識，其二是以負面論述迂迴定義雅士的生活型態。

### 1、強調差異與對照的對立意識

文震亨的評價論述，有時呈現差異排序的敘述筆調，例如：

得花木如豆瓣楠之類爲之，華而復雅。不則竟用素染或金漆亦可。青紫及灑金描畫俱所最忌。亦不可用六。堂中可用一帶，齋中則止中楹用之。有以夾紗牕或細格代之者，俱稱俗品。（卷1，頁3，「照壁」條）

談論「照壁」涉及了材料、製法、漆飾、場所等許多條件，其敘述程式可簡化爲：「用……爲之，雅。不則用……亦可。……最忌。不可用……，……爲俗品。」在整個敘述程式裏，可排列出由「最好—其次—不好—不可用—最忌的」等五個差異項目，而敘述的兩端爲「華而復雅」、「俗品」，雅俗的品味正在五個差異項中遊走。

在評價論述中，差異排比的層次較複雜，但口吻是溫和的，而品級差異的極致，就是收向兩端。作爲文化品味的仲裁者，文震亨的評價論述，經常由兩項極端的提出與反對，引導讀者進入一個更爲絕對的生活品味探索中。例如以下三篇敘文：

舟之習於水也，宏舸連軸，巨艦接艦，既非素士所能辦；蜻蛉蚱蜢，不堪起居。要使軒牕闌檻，儼若精舍，室陳屢饗，靡不咸宜。（卷9，〈舟車篇·敘〉，頁1）

衣冠製度，必與時宜。吾儕既不能披鶉帶索，又不當綴玉垂珠，要須夏葛冬裘，被服嫺雅。居城市有儒者之風，入山林有隱逸之象。（卷8，〈衣飾篇·敘〉，頁1）



〈舟車篇·敘〉一開頭就向兩個極端反駁，素雅之士，既無財力造作巨艦，而蜻蜓蚱蜢舟亦只宜於詩詞吟詠中，兩個極端為巨型船艦與小型獨木舟。如何才能財力足以負荷、又非空談的狀況下，實現舟遊的理想生活呢？那就將舟舫布置擺設成一座水上精舍吧！〈衣飾篇·敘〉開首亦提出不合文士的兩個極端：或是如貧道披羽帶索、或是如重臣貴胄綴玉垂珠。無論居城市或入山林，不同的穿戴時節與場合，均需符合文士的身分。

如上所引「既非……不堪」、「既不能……又不當」，《長物志》的評價論述，經常顯現如此權威仲裁的評議色彩，兩個極端的列舉，透露了評價論述是經由差異與對照的模式展開，將差異的二者，置於對照的兩端：

古人製器尚用，不惜所費，故制作極備，非若後人苟且，上至鍾鼎刀劍盤匱之屬，下至隄廡側理，皆以精良為樂，匪徒銘金石尚歎識而已。今人見聞不廣，又習見時世所尚，遂致雅俗莫辨，更有專事絢麗，目不識古，軒牕几案，毫無韻物，而侈言陳設，未之敢輕許也。（卷7，〈器具篇·敘〉，頁1）

古人製几榻，雖長短廣狹不齊，置之齋室，必古雅可愛。又坐臥依憑，無不便適。燕衍之暇，以之展經史、閱書畫、陳鼎彝、羅肴核、施枕簟，何施不可？今人製作，徒取雕繪文飾，以悅俗眼，而古制蕩然，令人慨歎實深。（卷6，〈几榻篇·敘〉，頁1）

第一條文字廣泛評論器物，古人製器，講究精良有韻致；今人製器，苟且又重視浮面絢麗，形成古雅今俗的落差。次條討論几榻，古代几榻，有審美（古雅可愛）、實用（坐臥依憑便適）、擺設（展經史、閱書畫、陳鼎彝、羅肴核、施枕簟）等層面的優點，今式几榻，揚棄實用與擺設的功能，只努力於造形外觀上雕飾，在遠離古制的情況下，成為媚俗的產物。

文震亨將歷代書畫名蹟，依「古今優劣」的法則加以評述。他又認為名家董其昌用研光白綾紙，太過光滑潔白，使墨蹟無法透出自然樸拙的色澤，「未

免有進賢氣」。此外，針對繪畫風格，文震亨一仍傳統，為明代書畫提出士夫與院氣的評比，將代表畫院風格的鄭顛仙、張復陽、鍾欽禮、蔣三松諸人，視為與文人畫不足相並的邪學<sup>53</sup>。在〈書畫篇〉中，文震亨將古（雅）／今（俗）列在具有正負意義的對照意識形態，這種論述模式運用了更多的對立概念來強化：雅俗、古今、優劣、妍蚩、真偽、純雜、多寡、拙精、自然與矯飾、士夫與院氣。這些文字，具有共同的邏輯，顯示一個差異／對照的標準模式，其中指向了古／今、雅／俗、正／負的對舉基型，這個基型是古今、雅俗、正負互為因果的邏輯，統攝了《長物志》整部書的評價書寫。

文震亨大費周章地創造了一種由古今意識出發，形成對照與差異的評價論述，只是要教導大眾，古代器物一定比當代器物優異？要當代工匠放棄研製切實合用的器物，一味仿古？事實不然。文震亨一再進行古今對照，仔細尋思，實在是有「盲點」的。對晚明人來說，元代的燕几是古，但在元人的眼中，燕几卻是時樣；對元人來說，宋代的屏榻是古，而在宋人眼中，屏榻才正是剛流行的款式呢！明人眼中的「古」，在宋元當時，卻是「今」，文震亨的「貴古賤今」<sup>54</sup>，不但不能放之四海皆準，甚至成為理論的盲點，這個盲點卻正說明了文震亨的書寫意圖與策略，也激化為一種對抗流俗的意識形態。文震亨所「賤」的「今」，並非一切的「當代」，而是特定的「晚明」，晚明有經濟發達後的商業社會，亦有新興的古董交易市場，文震亨以權威口吻大力對抗的，正是晚明作偽、譁眾、媚俗……等流行暢銷物充斥的市場，「古」物經過流傳，畢竟成為少數，恰可作為與「今」物的大量製造作對比，大量製造反映了

<sup>53</sup> 詳參卷五〈書畫篇〉「古今優劣」、「名家」、「御府書畫」、「絹素」等條。

<sup>54</sup> 文震亨的「以古賤今」幾乎是通則，但亦有例外，例如評價書畫，在卷五〈書畫篇〉「古今優劣」條中，論及書學的時代愈古愈好。畫佛道人物仕女牛馬，是近不如古；而山水林石花竹禽魚，則古不及近。對於近身當代，則不敢輕議。這裏涉及到書畫理論史中品賞鑑識等複雜的問題，必需另文處理。

迎合俗眾的流行規律，古物因而成爲可與今物對照的一個鮮明參數。古物因爲隔了時空距離，具有特殊的歷史文化光輝，「古」被簡化淨化爲一種價值，成爲稀罕難得的珍貴象徵，亦是文震亨評價論述中最有力的權威憑藉。

## 2、以負面論述迂迴定義雅士的生活型範

嘗見人家園林中，必以竹爲屏，牽五色薔薇於上，架木爲軒，名木香棚，花時雜坐其下，此何異酒食肆中？然二種非屏架不堪植，或移著閨閣，供仕女采掇，差可。（卷2，頁4，「薔薇木香」條）

文震亨在討論庭園花木栽植時，對五色薔薇的評價是負面的，搭竹爲屏，架木爲軒，曳引薔薇攀爬其上，作成木香棚，花時一片燦爛的景象，文震亨認爲這就像個賓客雜沓的酒肆場所，毫無雅致可言。至於薔薇柔弱攀附屏架與艷色香氛的植物生態，不如移植於閨閣中，供仕女採掇爲宜。在這條文字中，文震亨舉出了兩種生活典型：「酒肆」、「閨閣」，前者呈現的是雜沓的生意場所，後者則是女性的生活空間，二者均與文人雅士的生活型態有很大的歧異，文震亨不由正面提示雅士的庭園栽植該如何，而由負面的角度來評論。定義的法則有兩種類型，或是由「是什麼」的正面提舉直接指稱，或是由「不是什麼」的負面排除以迂迴指稱。在強調差異與對照的評價型態中，《長物志》經常使用後者的論述模式，由負面的排除法，迂迴定義文人雅士的生活型範。

### (1) 閨閣與脂粉

紫荊花「形、色、香、韻，無一可者」（頁5，「紫荊棣棠」條），《長物志》講究庭園布設的植物，要在外形、顏色、氣味、整體韻致幾方面，考慮與文士品味的貼合性，薔薇花宜於閨閣、不適宜雅士齋室的理由，是因爲薔薇柔弱攀附與艷色香氛的植物生態，接近女性陰柔的氣質，玫瑰亦然，「以結爲香囊，芬氳不絕」且「花色亦微俗」（頁5），幽人不宜簪帶；臨池飄逸的西湖柳，亦屬陰柔之美，其「柔條拂水，弄綠搓黃」（頁9）的擬人特性，彷彿

女子點繪胭脂，所以文震亨說「涉脂粉氣」（頁9）<sup>55</sup>。薔薇、玫瑰與西湖柳，在文震亨特殊的解釋脈絡下，都成了女性植物。

不僅花木如此，禽鳥亦然。文士對於平淡天真的嚮往，反映了禽鳥棲息空間的選擇：「余謂有禽癖者，當覓茂林高樹，聽其自然，弄聲尤覺可愛。」（卷4，頁2，「百舌畫眉鸚鵡」條）然而對於馴養餵飼的禽類，就有所保留了：

飼養馴熟，絳蠻軟語，百種雜出，俱極可聽，然亦非幽齋所宜。或於曲廊之下，雕籠畫檻，點綴景色則可。……更有小鳥名黃頭，好鬪，形既不雅，尤屬無謂。（卷4，頁2，「百舌畫眉鸚鵡」條）

種類繁多的馴禽，雖然可發出動聽的絳蠻軟語，卻不適用於雅士的幽齋，最多只能養在雕籠畫檻中，作為迴廊步道的一個景致。經過飼養的禽鳥，失去了自然天性，而黃頭小鳥的好鬥習性，更與優雅的文士氣味扞格不合，文震亨生活美學中的禽鳥品味，是由其生態與習性來決定。禽鳥的品味一如柳與薔薇，亦有性別的差異：

鸚鵡能言，然須教以小詩及韻語，不可令聞市井鄙俚之談，聒然盈耳。銅架食缸俱須精巧，然此鳥及錦鷄、孔雀、倒掛、吐綬諸種，皆斷為閨閣中物，非幽人所需也。（卷4，頁2，「鸚鵡」條）

鸚鵡與百舌、畫眉一樣，都是人類的馴禽，希望牠成為貼心可愛的寵物，就教給牠特定的小詩或韻語，若市井鄙俗的語彙教導，就會馴成一隻聒噪的俗鳥。儘管可以主人的語言品味馴服鸚鵡成為一隻雅鳥，但是能說人言的禽類，已經脫離茂林高樹，喪失山林野性，只適合在仕女閨閣中，以精巧的銅架與食缸來飼養。其他像錦鷄、孔雀、倒掛、吐綬等鳥類，也像鸚鵡一樣，皆為與雅士自然品味不合的閨閣鳥。

<sup>55</sup> 參見卷二〈花木篇〉「玫瑰」、「柳」二條。

不僅寵物而已，對於日常生活中傢俱、用品、器物等的評價依歸，亦同樣有著性別的區判：

近有以柏木琢細如竹者，甚精，宜閨閣及小齋中。（卷6，頁6，「床」條）

出陝西、甘肅，紅者色如珊瑚，然非幽齋所宜，本色者最雅，冬月可以代席。狐腋、貂褥不易得，此亦可當溫柔鄉矣。（卷8，頁2，「絨單」條）

冬月……紙帳與紬絹等帳俱俗，錦帳、帕帳俱閨閣中物。（卷8，頁2-3，「帳」條）

卍字者，宜閨閣中，不甚古雅。（卷1，頁3，「欄干」條）

用朱黑漆，須極華整而無脂粉氣。（卷6，頁5，「佛厨佛卓」條）

舊者有李文甫所製，中雕花鳥、竹石，略以古簡為貴；若太涉脂粉或雕鏤故事人物，便稱俗品，亦不必置懷袖間。（卷7，頁3，「香筒」條）

大如錢者，妙甚。香肆所製小者，及印各色花巧者，皆可用，然非幽齋所宜，宜以置閨閣。（卷12，頁3，「黃黑香餅」條）

絨褥、床、帳等眠榻用物的品味，本來就容易依使用對象（仕女／雅士）與場合（溫柔鄉／幽齋）的不同而區隔開來。被褥飾帳的質料用狐腋、貂褥、錦、帕，顏色偏紅、傢俱的花樣款制小巧如柏木琢細的設計，居室中欄杆、佛櫥、香筒、香餅等物，雕繪成卍字形或印上花樣、漆上彩繪，呈現的是閨閣脂粉的審美氣息。

由以上所引述的幾則文字而言，包含了植物栽種、禽鳥馴飼、床褥布置、傢俱與用品的雕繪製作等層面，《長物志》探討雅士的生活空間，並不採取正面的定義方式，企圖展示一個另類反面的生活樣態，欲讀者在認同作者的排除法中，自行區劃雅士生活空間的輪廓。這樣的反面指稱，迂迴地布設出一個異樣的美學生活類型：仕女閨閣，這種隱含性別歧視的負面論述，呼應著幽齋／

閨閣的對照架構。

(2)酒肆、賈肆、藥肆、屠沽市販之氣

《長物志》的評價論述中，雅的對照端點是俗，金銀材質常是俗氣的主要指標：譬如街徑「寧必金錢作埒」、屋內照壁「青紫及灑金描畫，俱所最忌」、香盒「尤忌描金、書金字」、香爐中的隔火片「金銀不可用」、茗匙茗筴「忌用金銀」、茶壺「金銀俱不入品」、花瓶「貴銅瓦，賤金銀」、古琴的琴徽「不貴金玉」……等。金、銀為有價貨幣的材料，用在商業買賣的交易行為中，器具用物如果以金銀作為裝飾材質，會讓使用者沾染拜金的市儈氣，降低身分的高雅指數。因此，與交易售利有關的事物，也都染上俗的氣息，山齋野蔬的栽植，種類可以多樣，舉凡蘿蔔、蕪菁、白菜、葵菜、水芹、蕨菜，不妨令園丁多種，可供茹素伊蒲（按指佛徒），或賓主長日清談、閒宵小飲。但是野蔬一旦成為市利之具，那麼多款栽植美意的山居隱士，就會淪為賣菜傭了（卷11，「蘿蔔蔓菁」條）。

販售圖利的行為，或是金銀貨幣本身，都指向俗氣，而進行交易的各種商業場所，更成了距離文雅清高最遠的世俗生活類型，《長物志》的評價論述中，提供交易的公共空間，經常被視為負面列舉的例子。五色薔薇所搭建的木香棚，花時雜坐其間，如在「酒肆」，而瓶供合插的折枝花，只可一兩種，過多亦如酒肆<sup>56</sup>。「酒肆」是一個杯觥交錯、賓客喧鬧的公共空間，與提供隱密的私人空間完全不同，居家生活一旦成為雜沓的公共場所，就不宜於個人閒適居處。

石子五色，或大如拳，或小如豆，中有禽魚、鳥獸、人物、方勝、回紋之形，置青綠小盆或宣窰白盆內，班然可玩，其價甚貴，亦不易得。然

<sup>56</sup> 卷十〈位置篇〉「置瓶」條曰：「花宜瘦巧，不宜煩雜，若插一枝，須擇枝柯奇古，二枝須高下合插，亦止可一、二種，過多便如酒肆。」（頁3）

齋中不可多置，近見人家環列數盆，竟如賈肆。（卷3，頁6，「土瑪瑙」條）

作者一一介紹土瑪瑙的顏色、形狀、自然紋路、瓷盆擺置、高價等，儘管土瑪瑙如此可愛珍奇貴重，但居家收藏絕對不可多，如果擺設太多，就像販賣奇石

的賈肆了。居家生活的經營，不只講究物類本身的美感氣氛而已，如何布置？如何擺設？都直接表現出居家主人的審美品味。同樣地，蘭花盆栽的擺置，「每處僅可置一盆，多則類虎邱花市」（卷2，頁12，「蘭」條）。物之品類繁多雜陳是賈肆市場的特性：

蓄聚既多，妍蚩混雜，甲乙次第，毫不可訛。若使真贗並陳，新舊錯出，如入賈胡肆中，有何趣味？（卷5，〈書畫篇·敘〉，頁1）

書畫的收藏，應該以上品真蹟精審為首要，如果收藏只為貪多，卻妍蚩混雜、真贗並陳、新舊錯出，居家就成了繁雜陳列的古董販賣店，反使古董收藏的雅意消失殆盡。文震亨對於酒肆、賈肆的排斥與抗拒，亦表現在物品的形制上：

酒鎗皿合，皆須古雅精潔，不可毫涉市販屠沽氣。（卷11，〈蔬果篇·敘〉，頁1）

竹榻及小木直檮，一則市肆中物，一則藥室中物，俱不可用。（卷6，頁5，「榻」條）。

山居生活裏，溫酒的酒璫、納食的皿盒，在物的功能上，只是飲食的容器而已，但是在講究品味的生活裏，飲食酒肴之時，古雅精潔的器皿，必需考慮物的容納功能之外，增添文化氣氛，從反面來說，酒璫食皿的選用或形制，更要遠避酒肆肉販所用的屠酷器式。同樣地，如藏書櫥、古玩櫥、經櫥等居家櫥具款式，在材料與製作上，必需極力與市肆或藥室等商賈生意場中的櫥式，區隔開來。

### (3)其他不合文士氣息者

除了代表陰柔女性的閨閣、以及代表交易售利的商肆兩種生活典型之外，

《長物志》的負面論述中，作贗、不自然、人爲、工巧、矯飾、繁複等製作觀念，均與雅士氣質乖違而成爲負面評價，肉食者鄙<sup>57</sup>、好鬥習性<sup>58</sup>、俗子儉父<sup>59</sup>……，《長物志》帶著文化威權的口吻道出這些評價語彙。在器物的形制上，《長物志》具有人文主義色彩：「今之肩輿，古之巾車也第，古用牛馬，今用人車，實非雅士所宜。」（卷9，頁1，「巾車」條）強調文化氣氛的結果，在雅士的生活美學中，不止人力車是雅士所不宜乘坐之車，即連文房用具，「大抵鑄爲人形，即非雅器」<sup>60</sup>。

其他還有若干與雅士氣質不合的觀點值得探討，例如酸氣：

篋絲者雖極精工華絢，終爲酸氣。（卷7，頁9，「燈」條）

牡丹稱花王，芍藥稱花相，俱花中貴裔。栽植賞玩，不可毫涉酸氣。

（卷2，頁1-2，「牡丹芍藥」條）

像牡丹、芍藥等名貴的花種，若要栽植，必需以最妥適的方法來照料：以文石爲護欄，依品級高低，差參排次，花季時設宴雅賞，以木爲架，搭綠色油幕蔽日光於上，夜則懸燈照護……<sup>61</sup>。名貴的花種，照顧本就不易，需要相當的財力，如果勉強應付，在照護失當的狀況下，會流露出書生窮酸之窘態，反而弄

<sup>57</sup> 卷十一〈蔬果篇〉「瓠」條曰：「瓠類不一，詩人所取抱甕之餘，采之烹之，亦山家一種佳味，第不可與肉食者道耳。」（頁6）

<sup>58</sup> 卷四〈禽魚篇〉「百舌畫眉鸚鵡」條曰：「更有小鳥名黃頭，好鬪，形既不雅，尤屬無謂。」（頁2）

<sup>59</sup> 卷五〈書畫篇·敘〉曰：「書畫在宇宙，歲月既久，名人藝士，不能復生，可不珍祕寶愛？一入俗子之手，動見勞辱，卷舒失所，操揉燥裂，真書畫之厄也。」（頁1）又「賞鑑」條曰：「古畫紙絹皆脆，舒卷不得法，最易損壞，尤不可近風日，燈下不可看畫，恐落煤燼及爲燭淚所污，飯後酒餘欲觀卷軸，須以淨水滌手，展玩之際，不可以指甲剔損，諸如此類，不可枚舉。然必欲事事勿犯，又恐涉強作清態，惟遇真能賞鑒及閱古甚富者，方可與談，若對儉父輩，惟有珍祕不出耳。」（頁4）文震亨對於粗手粗腳、不能寶愛書畫，只強作清態的人稱爲「俗子」、「儉父」。

<sup>60</sup> 卷七〈器具篇〉「水注」條曰：「有銅鑄眠牛，以牧童騎牛作注管者，最俗。大抵鑄爲人形，即非雅器。」（頁6）

<sup>61</sup> 參見卷二〈花木篇〉「牡丹芍藥」條。



巧成拙。另外，在用具的製作上，譬如以竹劈絲細磨製成的燈樣，雖然手工精細美觀，但竹藝品在民間廉價普遍，不如古董之稀罕珍貴，擺置在講究古意的齋室中，實在難脫酸腐之氣。

又如佛室的布置：

內供烏絲藏佛一尊，以金鈔甚厚，慈容端整，妙相具足者為上。或宋、元脫紗大士像俱可，用古漆佛櫥；若香像唐像及三尊並列，接引諸天等象，號曰一堂，并朱紅小木等櫥，皆僧寮所供，非居士所宜也。（卷10，頁4-5，「佛室」條）

古漆佛櫥中，供奉一尊寶相莊嚴鑲金的密藏佛，或是宋、元流傳的觀音大士像，桌案有古磁淨瓶獻花、淨碗酌水、石鼎燃香……等，這樣清簡的佛室，是文人雅士為日常清修禪靜的生活而設。若是置一座朱紅漆木佛櫥，其中釋迦、文殊、普賢三尊，與接引佛、天界諸神、金剛力士等眾像並列一起，就成了宗教意味濃厚的僧寮廟宇，不宜於文雅居士的日常生活。

### （三）、以文化威權的語言策略締造新的流行文化

#### 1、物作為生活體系的符號

忌用承塵，俗所稱天花板是也；此僅可用之廡宇中。……室忌五柱、忌有兩廂、前後堂相承，忌工字體，亦以近官廡也。……臨水亭榭，可用藍絹為幔，以蔽日色；紫絹為帳，以蔽風雪，外此俱不可用。尤忌用布，以類酒舩及市藥設帳也。小室忌中隔，若有北牕者，則分為二室，忌紙糊，忌作雪洞，此與混堂無異，而俗子絕好之，俱不可解。……忌有捲棚，此官府設以聽兩造者，於人家不知何用？（卷1，頁6-7，「海論」條）

在這則總論室廡的文字中，提出了官廳（廡宇）、酒舩、市藥、浴室（混堂）等不同功能的空間設計，其中以物作為標誌符號。承塵（即天花板）、前後堂

的工字體相承標誌著官廳、臨水亭榭的布絹標誌著酒舫或藥室、紙糊雪洞標誌著浴室、捲棚標誌著衙署……。雅士的生活空間不是官廳、不是衙署、不是浴室、不是酒舫、不是藥店、不是閨閣……，這種「定義」方式，不提出「是什麼」，而展示「不是什麼」給讀者，讀者雖然由側面知曉雅士別有生活天地外，也同時明白了商業空間、官府空間、女性空間……等世俗社會多樣化的生活類型。

各行各業因為營生手法的不同，而有各種生活類型，這些生活類型皆由物及其氛圍所擺列展開。物是個符碼，標誌著各類生活，艷色香氛的薔薇、或搓黃弄綠的西湖柳是「閨閣」的符號；各類奇石、盆栽、書畫雜列並陳是「賈肆」的符號；金裝銀飾是「豪宅」的符號；雜花合插的瓶供是「酒肆」的符號；竹樹是「市肆」的符號；小木直楞是「藥鋪」的符號；釋迦三尊並列是「僧寮」的符號、篾絲是酸腐「寒舍」的符號、承塵是「官廨」的符號、紙糊雪洞是「混堂」的符號、卷棚是「衙署」的符號……。文震亨花了許多筆墨討論什麼不是雅士的生活典型，以物作為符碼，解讀不同的生活類型，這些環繞著俗的生活類型：閨閣、酒肆、賈肆、屠沽、市販、藥室、官廳、衙署……等，皆被文震亨以負面貶抑的口吻所論述。

## 2、負面展列的閱讀樂趣

用山東繭最耐久，其落花流水、紫、白等錦，皆以美觀不甚雅，以真紫花布為大被，嚴寒用之。有畫百蝶於上，稱為蝶夢者，亦俗。古人用蘆花為被，今卻無此製。（卷8，頁2，「被」條）

寧必飾以珠玉、錯以金貝、被以績罽、藉以簞蓐、縷以鈎膺、文以輪轅、絢以絳革、和以鳴鸞，乃稱周行魯道哉？（卷9，〈舟車篇·敘〉，頁1）

第一條文字，文震亨討論被的質料與花樣，說道落花流水、紫、白等錦，雖美但不雅，紫花大被是嚴寒冬天所用，至於蝶夢被是俗款，蘆花被為古製，今已

棄用。在這條文字中，只有山東繭最耐久是較正面的功能評論，其餘全為負面論述。第二條文字更有趣，以八個駢句列舉馬車的裝綴，裝綴配件有珠玉、金貝、彩繪毛毯、細緻的竹帷、樊纓、皮革、輪轅、車鈴……等物，文震亨用一連串麗藻修辭，講述一個被否定的事物：雕繡裝飾華美的馬車。

雖然上兩則文字均在指稱負面的審美類型，卻代表著世俗流行的時尚，站在文化保存的立場，古雅／俗尚二者在《長物志》中，得到了鮮明的對照。對一個讀者來說，落花流水紫白錦、蝶夢被、蘆花被、雕繡華麗的富貴馬車，在文震亨筆下，一一現身，時樣俗款在負面展列中，被保留了下來，可作文化對照，亦提供讀者閱讀的樂趣。

### 3、文化威權的口吻

若與當代文人屠隆所撰同類型的書《考槃餘事》比較，文震亨的論述模式顯得更為簡省，文化情境的描繪經常只是點到為止：

得古銅漢鐘聲清遠者，佐以石磬，懸之齋堂。所謂數聲鐘磬是非外，一個間人天地間是也。

有舊玉者，股三寸、長尺餘，古之編磬也。有古靈壁石，色黑性堅者妙，懸之齋中，客有談及人間事，擊之以代清耳。<sup>⑥2</sup>

不可對設，得古銅秦、漢鐃鐘、編鐘，及古靈壁石磬聲清韻遠者，懸之齋室，擊以清耳。磬有舊玉者，股三寸，長尺餘，僅可供玩。（卷7，頁12，「鐘磬」條）

《長物志》的「鐘磬」條文字，顯然脫胎於《考槃餘事》分列於「鐘」、「磬」兩條的內容而來<sup>⑥3</sup>，但文震亨作了一番改造，首先是將屠隆的「鐘」、

⑥2 參〔明〕屠隆：《考槃餘事》，卷4，「鐘」、「磬」二條。收入《百部藝文叢書》之32《龍威秘書》第6函。

⑥3 《長物志》脫胎於《考槃餘事》的內容，請詳參拙著：《晚明閒賞美學》附錄四〈文震亨《長物志》引據屠隆《考槃餘事》及他書對照考異表〉，頁437-444。

「磬」合爲一條，字數減少，保留的部分，包括：古董款式（古銅漢編鐘、古靈璧石磬）、音質特性（清遠）、擺設位置（懸之齋室）、尺寸（股三寸、長尺餘）、功能（擊以清耳）等，《長物志》刪去了屠文「數聲鐘磬是非外，一個閒人天地間是也」以及「客有談及人間事」兩項文化情境，在文末增加一句「（磬）僅可供玩」的評論。《長物志》雖然許多內容取材自屠隆，相較而言，行文更簡易，略去許多文化描述，而採用評論式的判斷語彙：

（木槿）花中最賤。（卷2，頁8，「木槿」條）

叢桂開時，真稱香窟……不得顏以天香、小山等語，更勿以他樹雜之。

樹下地平如掌，潔不容唾。（卷2，頁9，「桂」條）

吳中菊盛時，好事家必取數百本，五色相間，高下次列，以供賞玩，此以誇富貴容則可。（卷2，頁11-12，「菊」條）

其種易生，花葉俱無可觀。更有以五色種子同納竹，筒花開五，色以爲奇，甚無謂。花紅，能染指甲，然亦非美人所宜。（卷2，頁7，「鳳仙」條）

翻開〈花木篇〉，對於各種花木的評價：「最賤」、「不得」、「勿」、「不容」、「好事家」、「無可觀」、「甚無謂」……等，排斥俗事俗語、扭轉世見，文震亨以威權的口吻，發出園藝文化的仲裁聲音。

《長物志》喜用評斷式的語彙：「用……佳」、「用……不涉俗」、「不可」、「忌」、「最可厭」、「廢之可也」，以文人優位的立場，列舉負面類型：閨閣、酒肆、賈肆、藥室、屠沽、肉食者、俗子儻父……，與之劃清界線，以「古」作爲文化優越的依憑，對抗時尚，摒棄世俗。作爲大畫家文徵明之族裔，並擁有文氏一脈文官的出身背景<sup>64</sup>，在明代即將亡國的氛圍裏，文震

<sup>64</sup> 文震亨，字啓美，生於萬曆乙酉（1585年），明史未載，明顧苓曾爲作〈武英殿中書舍人致仕文公行狀〉，較詳細地記錄生平背景，大意如下：文震亨爲文徵明曾孫，翰墨風流，係出名門，因闈試不利，即棄科舉，清言作達，選聲伎，調絲竹，日遊佳山水間。

亨彷彿自許為文化的領導者與守護者，這可由《長物志》充滿權威指示性的口吻中，得到印證。對生活的經營布置、物類材料樣式的選擇、對士庶品味的分辨，《長物志》以權威口吻強調差異與對照、以及各種負面生活的列舉，自我扮演了一個高姿態的文化品味仲裁角色。

#### 4、締造士人的流行文化

《長物志》的評價策略，突出了以物作為生活符碼的企圖，透過多方負面的評價指稱，已逐次區圍出一個文士生活的明顯輪廓。這確是一種充滿意識形態的評價論述，暴露了《長物志》物體系的盲點，這不是普遍的物體系，而是有所區隔的物體系，將閨閣、賈肆、屠沽氣別開，以物界定男性體系（將女性排除在外）、以物界定文人體系（將商賈排除在外）、以物界定雅體系（將屠沽排除在外）。閨閣（女性）、賈肆（商業）、屠沽（俗眾）……這些世俗多樣的生活層面，其實是堅強的存在勢力，經濟發達的社會裏，代表女性、商賈、屠沽等不同層面的生活品味，必然主導了許多日常用物的製作，文震亨大張旗鼓的反制，是否顯示了文震亨所見之雅俗、男女、士庶界線的逐漸泯除？同時是否也顯示了文震亨心中文人品味未能獨標一格的焦慮感呢？

正因為文人的生活品味無法獨標一格，欲以古雅文化的氣氛論述作為主導品味，就必需創造新的流行，以對抗世俗時尚的流行。前引〈室廬篇〉「海論」條的文字：「忌……不如……不可……俱不可用……此當付之一擊……不知何用？」用一連串「忌」「不可」的否定語彙論述，這是文人的霸權口吻。《長物志》究竟是寫給誰看？文震亨對《長物志》的讀者定位何在？卷二〈花

---

身長玉立，所至必窗明几淨，掃地焚香，居「香草坨」，水木清華，房櫳窈窕，曾于西郊構碧浪園，南都置水嬉堂，皆位置清潔，人在畫圖。致仕歸，于東郊水邊林下，經營竹籬茅舍。後因清人入關，辟地陽澄湖濱，嘔血數日，卒於南明福王弘光元年(1645年)。對於其死因，或曰憂憤發病死，或曰絕粒死，於清乾隆四十一年追諡「節愍」。關於文震亨的傳記資料，詳參〈文震亨生平事跡有關資料〉，《長物志校注》，附錄一。

木篇〉「菊」條說種菊有六要二防，「園丁所宜知，非吾輩事也」，作為讀者的吾輩是誰？顯然不是園丁，不是技術工匠，他的讀者，可能是文人價值觀的認同者、或是等待啓示者，讀者經過一連串的密碼解讀後，充滿否定的威權口吻，卻展示了無比的閱讀樂趣，《長物志》端莊高雅的論述隱含著遊戲性，一種故作姿態的廣告口吻，企圖向他的讀者宣示最新的流行訊息，這個流行訊息是要以文化典雅的復古模式，擊碎俗不可耐的大眾品味。對抗流俗時尚的文震亨，其實正在締造另一種流行文化。

#### 四、結論：創建物的流行神話

##### (一)、長物／非長物：長物成爲非長物

《長物志》以三個層次對物進行論述：物／功能說明、物／文化意涵、物／評價語彙，如此書寫，代表了晚明時期對物類前所未有的關心：對物之價值的重視、尤其是在商業社會中流通價值的評估、以及對物在日常生活中角色的辨說，都充分指稱一個迥異於傳統的新興社會。另外，將物客體化的論述，隱含了一個相對於物的主體世界（物／我、客體／主體），這個主體世界被物的體系所建構、被物的氛圍所包覆，主體（我）可以觀察、擺列、布設、主掌、控制客體（物），這是一個以特殊物觀所組成的世界。若以傳統物的實用性角度而言，「長物」是多餘的物，並沒有自主性，應被劃在傳統用物體系中心之外，被用物體系所區劃、界定、排除，是設定實用框架之外的邊緣性存在。舉例來說，當「電燈」（用物體系之一物）發明了之後，油燈便成爲「長物」（沒有實用性），相對而言，用物體系是個被框架起來的結構，必需透過邊緣性的存在來彼此確認（用電的「燈」／不用電的「燈」）。但實際上，這個結構卻是不穩定的，框架並沒有一定確切的範圍，反倒是框架以外的長物群，所

指向的是一個永遠運轉不停、且具有可逆性、某種程度上可以立即反轉的結構（油燈雖然不再用來照明，但卻成爲書房中的懷古擺設），作爲「長物」的角色會反轉，回頭來挑戰框架的界域（燈僅可以能否照明來界定用途嗎？）。

在《長物志》一書中，的確顯現了這個極有意義的現象。《長物志》在《四庫全書》中歸隸「雜品」，可納入百科全書式的類書範疇裏，而由書名可知，文震亨的撰寫對象卻是非關生計的零餘雜項之物——「長物」，是邊緣性的書寫。有趣的是，文震亨及友人沈春澤，諄諄提倡「長物」與「閒事」，文震亨透過書寫不斷回返熟悉的文化典故，將零餘、瑣碎、邊緣屬性的對象，納入論述中，其實已鬆動了原先預設之有用的、整體的、中心的結構，並進而將這些「長物」組構成一個理想的生活體系。這些超實用性的、瑣碎零餘的、典故情境的邊緣論述，削弱了、甚至顛覆了屬於體系效力的實用價值，卻在展現古典詩意、烘染文化氣氛上，創造了一個超實用體系的、新的價值中心。

本文由符號學的角度出發，探察《長物志》一書中生活物體系，整個符號語意系統建構的物體系，在氣氛論述與評價論述的表現上，不但顛覆了舊有的實用功能體系，且乘著流行文化之便，創造新的書寫中心。晚明的「長物」，既具有框架以外的邊緣屬性，又同時具有顛覆的反轉意圖，「長物」終於成爲「非長物」<sup>65</sup>。

## （二）、古物／包裝：古物的神話包裝

屠隆的《考槃餘事》與文震亨的《長物志》是晚明兩部重要的雜品書，二者關係密切<sup>66</sup>，若將二者的書寫作比較，屠書更多文化情境的描繪，而文書除

<sup>65</sup> 關於《長物志》的顛覆性，詳參尙·布希亞著，洪凌譯：〈餘留物〉，《擬仿物與擬像》（臺北：時報文化公司，1998年），頁271-281。

<sup>66</sup> 《考槃餘事》與《長物志》二書的比較關係，請詳參拙作：〈文震亨《長物志》引據屠隆《考槃餘事》及他書對照考異表〉。

了各篇總敘文化情境外，在各條的物敘述時，將文化情境簡化濃縮為評價語彙：「古」、「雅」。《長物志》的古雅書寫，不斷懷想古物、聯接詩意情境、烘染文化氣氛，充滿對古典的崇慕心理。對於典故的忻慕，與崇拜古物的心理是一樣的，是人們為了轉換生活環境的一種神話手法。典故與古物是邊緣性的存在，具有歷史性的氣氛價值。古物是文化時間的標記，指涉著過去的時代，存在於舊有的時間脈絡裏，不再出現實用狀況，純粹是在起源迷思（某物是最古老的）與歷史價值（某物千古流芳）的神話邏輯裏，成爲一個記號的存在<sup>⑥7</sup>。

在晚明真實生活中，具有古風的歷史典故或物品，緊緊繫住人們堅韌頑強的心理動機，有強大的文化吸收現象，使文明人回頭找尋自己文化系統裏時空邊緣的記號。從現在潛入過去，或由過去返回現在，在過去與現在二者的游移擺盪中：一方面影射一個遠距離的先前世界，一個具有隔離現世的古老情境與形式；可是另一方面又極力地將美好的過去展示在論述現場、在讀者眼前，創造一個近身可親的古典生活舞臺。

《長物志》透過文化氣氛的論述，臆想遙遠的古典文化情境，創造了復古的新型範，這些脫離了舊有實用體系的古物，實際上是披著神話的外衣，爲現實生活作裝飾與設計。古物由於神話的裝綴，散發著無比神祕的蠱惑與魅力。文震亨與高濂、屠隆、陳繼儒等晚明文人，共同創造了神話包裝起來的流行文化<sup>⑥8</sup>。

### （三）、反流行／流行：以反流行締造新流行

初尚純紅純白，繼尚金盞、金鞍、錦被，及印頭紅、裹頭紅、連腮紅、

⑥7 關於古物的神話觀，請詳參〈邊緣物—古物〉一節，《物體系》，頁81-94。

⑥8 高濂的《遵生八牋》、屠隆的《考槃餘事》、陳繼儒的《巖棲幽事》、《妮古錄》之流的雜品書，與《長物志》相類似，均以物的書寫建構文化神話，共同締造流行文化。



首尾紅、鶴頂紅，繼又尚墨眼、雪眼、硃眼、紫眼、瑪瑙眼、琥珀眼、金管、銀管，時尚極以為貴。又有堆金砌玉、落花流水、蓮臺八瓣、隔斷紅塵、玉帶圍、梅花片、波浪紋、七星紋種種變態，難以盡述。（卷4，頁3，「魚類」條）

時尚對於魚的身體、頭部花紋、眼睛色澤、尾部形式等喜好會變遷，流行文化的特性之一，就是比較差異，如裙子短一分就時髦，車子多一道弧線就高貴……，這正是流行的規律。文震亨對物的功能、技術、樣式、氣氛、評價等內容的提出，是流行書寫吸引消費者的內在規則，他確實瞭解流行規律的締造模式，說穿了就是一種行銷術，《長物志》擅於掌握流行規律，其強調差異與對照、正負對舉、甚至突顯負面評論，目的在建構流行訊息，進而建構流行神話。

卷七〈器具篇〉中，文震亨提出「筆格」、「筆床」、「筆屏」三式，結論是「廢之可也」，如此負面敘述的否定評論，是文化優位的立場，以權威語調表明：我是小眾菁英的領導者，教導大眾何謂雅的品味，文化霸權隱含在話語底層；另一方面卻又像是廣告口吻，如禪椅：「以天台藤為之，或得古樹根如虬龍詰曲臃腫，槎牙四出，可挂瓢笠及數珠瓶鉢等器。」（卷6，頁2，「禪椅」條）但是這款裝飾擺設禪椅：「吳江竹椅、專諸禪椅諸俗式，斷不可用。」（卷7，頁4，「椅」條）這不是一種耍噱頭的遊戲語調嗎？提供讀者閱讀的樂趣。

四庫館臣對晚明文人的批評：「矯言雅尚，反增俗態。」<sup>69</sup>或許在某種程度上，正深刻地洞穿流行文化的規律。他們將物由邊緣納入中心，進行文化編碼，在符號體系中，創造了解消俗世生活的型範。文獻中雖然用了很多典故來渲染高雅的氣氛，但文學矯飾的筆調，充滿了晚明商業社會下的享樂文化氣

<sup>69</sup> 詳參〈長物志提要〉，《欽定四庫全書總目》。

息。把歷史情境帶入符號體系，將詩意包裝為可資販賣的出版品，這正是明代商業社會裏，將烘托古典氣氛的高雅文化當作商品販賣的行銷典型，推銷古雅的生活情趣，這種被神話所包裝的遠距古雅情趣，正是晚明文人創造大眾流行文化的基調<sup>⑩</sup>。

文震亨不斷以提倡古意來反制時尚，以別雅俗來抵抗流俗，顯然流行文化，必然擁有巨大的威力。由物的氣氛論述、評價論述中，文震亨反俗尚、反時樣、反充斥的流俗典型，反的就是當時強大的流行時尚，文震亨以締造另一種更新穎的流行，對巨大的流行威力進行反制，反流行的結果，竟是締造新的流行。當新創的風格流行了之後，這個後來的流行勢將成為被對抗、被揚棄的對象，如此循環輪迴，這就是流行文化的真相。

#### (四)、虛擬／真實：虛擬變成真實

流行文化所推銷的真理，是虛擬成真。百貨公司陳列歐式傢俱，只是製造流行的手法而已，但是當所有家庭都將傢俱擺設成歐風陳列樣式時，虛擬則成為新的現實。「如畫」觀亦然，真實的風景不見，只看到畫圖，那麼虛擬的畫就可能成為新的現實，文震亨鄭重地呈現了理想的居家布置，透過擺設論述，企圖將虛擬變為新的現實。《長物志》一方面強調親歷其境的臨場感，一方面又要後退一個距離，以觀看歷史、體驗詩意的角度，蒐尋古董樣式，進行創造性的文化虛擬，這些以符號建構起來的生活體系，將虛擬的文化想像藉由不斷宣說的方式，建立新的流行事實。

如同汽車、服飾是自我投射一樣<sup>⑪</sup>，人在日常生活中，非實用功能性的物品如花瓶、香爐、茗甌、盆栽，依照其文化徵兆作用，產生對自我形象的主觀

<sup>⑩</sup> 關於流行文化的神話意識，請詳參《神話學》一書，其中有極精采的剖析。

<sup>⑪</sup> 羅蘭·巴特曾為文〈汽車，自我的投射〉，此觀念亦被布希亞多次引用，參《物體系》，頁231。

論述，向他人傳遞自我形象，他人透過物來觀想我這個人，因為人在物的身上投射了自己的形象。《長物志》正如此透過不斷論述，傳遞文化優位的評價訊息，由古董收藏擺設、到虛擬成真、到自我身分的建立，宛如進行一場權力的戲劇，締造士人的流行文化。

文震亨的《長物志》、計成的《園冶》、李漁的《閒情偶記》一樣，都是居室生活的設計寶典<sup>②</sup>。而文震亨津津樂道「長物」，其目的何在？「長物」、「閒事」與當時文人的處境極為相同，在「長物」與「閒事」之間，其實是有一種「閒人」居中鼓吹、宣說價值，文震亨闡試不利，即棄科舉，縱情於水邊林下，倒成了不折不扣、退居邊緣的「閒人」。「長物」是一種特異的價值觀，顯露奇特的矛盾心理，生活用物是日常中最稀鬆平常、無所不在的普遍存有，然而卻又被要求、塑造成與眾不同的邊緣姿態。晚明時期，人口成長快速，讀書士人亦隨而激增，而科舉名額並未增加，使得讀書士人賦閒在野成為普遍的境遇，仕與隱之間，已不如過去是個人心志趣向的表白，而是一種無奈的處境與抉擇<sup>③</sup>。因此，長物的邊緣性，以及背後的矛盾心理，實隱含了晚明文人自身處境的一個面向。

在晚明特殊的時空下，文震亨為何要將閨閣、賈肆、酒肆、藥室、屠酤等

② 晚明計成的《園冶》為園林築造的美學文獻，清初李漁的《閒情偶寄》為生活經營的雜品著作，二書皆顯示了作者對於居室生活的設計長才，敬請參閱。

③ 由於人口長期穩定的成長，明初為數僅三到六萬名的生員，到了十六世紀已經增加到卅餘萬名，明末更是高達五十餘萬名，在科舉名額無大增加，僧多粥少的情形下，生員晉身為貢生的競爭率從明初的40：1，一下子激增到300：1或400：1，鄉試的競爭率也從59：1增加到300：1，百分之六十到七十的生員終其一生不可能更上一層樓，造成了大量文士賦閒在鄉的現象。參見林蛟宏：〈晚明徽州商人文化活動—以徽商族裔潘之恒為中心〉，《九州學刊》6卷3期（1994年），頁40。而晚明文人特別強調慕隱與求閒，表面上看來似乎與過去的隱逸傳統並無二致，但士人的出路比以往更為窄仄，使得慕隱與求閒透露了現實處境的一面。關於晚明文人慕隱與求閒的現象與意識探討，詳參拙作：〈閒賞—晚明美學之風格意涵析論〉，頁29-64。

排除在其建構的物體系之外？他的性別異見與階級歧視，是否意味著當時正是一個雅俗、性別、士庶等各種界線泯除的商業社會？一夕致富的俗庶，可能正以錢財大力影響著文化品味的走向，文震亨，身為一名書香世家的族裔文人，正在這個商業社會機制下，觀察文化的變貌，心中不免充滿著焦慮感，以及護衛文人品味／傳統價值的使命感。一位長物知識型態的士大夫與殉國的士大夫，怎麼合理的串連在一起？撰寫一部遊戲閒書《長物志》的文震亨，最終竟以朱明王朝殉國者的悲劇命運收場，這兩種身分、兩件史實並列，在晚明特殊時空與文人自身處境下，也許並不特別突兀<sup>74</sup>。文震亨一方面深陷於其所相信的文化之中；另一方面是以自我調侃、反諷的態度，將物世界看成虛構，如同清言小品經常流露出由色悟空的省察，《長物志》亦反映出晚明文人特有的解悟方式，由「長物」到「非長物」，由歷史古物到神話包裝，由反制流行到締造流行，由虛擬到真實……《長物志》或可視為文震亨對晚明時代解悟的一份見證文獻！

<sup>74</sup> 與文震亨相似命運的人，尚有祁彪佳，祁氏曾經建造一座寓山園，為當時有名的園林，所費不貲，然而祁氏亦與文震亨一樣，最終為大明殉國。那麼這樣一座文人品味的宅院，是否意味著在明朝走入夕陽、文化衰頹、國勢即將覆亡時，文人為保衛傳統文化，所尋求的一座避風港？文震亨以文人強勢的口吻撰寫物的評價論述，而祁彪佳則選擇了實際將文人品味實踐在園林建築中。

# 物的神話

## ——晚明文震亨《長物志》的物體系論述

毛 文 芳

### 提 要

四庫館臣常以「掉弄筆墨」、「強作雅態」等語彙來嘲諷晚明文人的著作，隱含了對當代遊戲書寫的貶抑。晚明《長物志》一書，作者文震亨援引晉朝王恭「長物」的典故而來，卻扭轉王恭「平生無長物」的傳統意涵，鄭重地將閒適遊戲多餘無用之物，一一作誌品評，《長物志》展現了晚明奇特的物觀與書寫姿態。本論文由符號學的角度出發，參酌法國學者羅蘭·巴特的《神話學》與尚·布希亞《物體系》二家的學說，探察《長物志》符號語意系統建構出來的種種意涵。

本文第一部分為緒論，由「長物」一詞，探討晚明新興的物觀與書寫，並提出本文的理論基礎。第二部分為物的氣氛論述，首先探察物的詩意修辭，其次以起源的懷慕、文化時間的標誌、古物現在的異質文化風格、熱情與裝飾等角度，討論超越邊緣性的古物收藏。第三部分為物的評價論述：先探究「古雅」如何建構為物的終極價值，次討論兩重意識形態的論述面向，再次分析《長物志》一書如何以文化威權的語言策略，締造新的流行文化。第四部分為

---

結論，筆者以長物成爲非長物、古物的神話包裝、以反流行締造新流行、虛擬變成真實等四個面向，爲本文作結。

---

## A Mythological Study of Things—The Case of Wen Chen-heng's *Chang-wu chih* from the Late Ming

MAO Wen-fang

Many works from the Late Ming period were regarded as playful writing and thus evaluated either sarcastically or negatively by the compilers of *Ssu-k'u ch'üan-shu*. A writer in this period who authored *Chang-wu chih*, Wen Chen-heng borrowed the term “superfluous things” from the Chin dynasty author Wang Kung, who had been famous for his leisurely way of writing. Wen, however, surprised us with a new interpretation of the term. Wen solemnly classified lots of so-called superfluous things and treated them with a special atmospheric discourse. *Chang-wu chih* represents a new way of viewing superfluous things and a new writing attitude of people of the Late Ming period. In this thesis, I adopt a semiotic framework and employ two theories for reference: they are from *Mythologies* by the French cultural anthropologist Roland Barthes, and *Le Systeme des objets* by the sociologist Jean Baudrillard. I try to illustrate the deep, complex semiotic and mythological structure that *Chang-wu chih* reveals.

The first part of this essay is prefatory, exploring, from the term “superfluous things,” the new view of things and mode of writing in the late Ming, and setting forth the theoretical foundation of this study. The

---

second part is a discourse on the atmospherics of things, first surveying the poetic rhetoric of things, then discussing the transcendence of boundaries by the collection of antiques, through such themes as nostalgia for origins, indices of cultural time, the exotic styles of antiquities in the present, passion, decoration, and so forth. The third part is a critique on the evaluation of things: first to be discussed is the way “ancient elegance” was constructed as ultimate values for things. We then turn to a discussion of double consciousness, followed by an analysis of how the linguistic strategies of *Chang-wu chih*, as a cultural authority, created a new popular culture. In the fourth part, the conclusion touches on four aspects: treating “superfluous things” as “extraordinary things”; the mythological packaging of antiques; creating new popular culture by opposing popular culture; and the treatment of simulacra as realia.

**Keywords:** superfluous things    mythology    the Late Ming  
Wen Chen-heng    system of objects    semiotics