



文◎刘显波

# 生活的机锋

## ——明代全素工黄花梨大禅椅赏析

明至清前期是我国家具史上的黄金时代，这个时期的家具造型艺术达到了世界家具艺术的高峰。作为世界文明史上的一笔巨大财富，它是中国家具民族形式的典范，更是明清工艺美术宝库中的明珠。它的造型代表着中国的品位和尊贵，在世界文明史上也拥有不可替代的地位。

自汉魏六朝时期佛教西来并繁盛于我国后，佛教对中华文化的影响，渗透到人们的知识结构和日常生活的方方面面。留存至今的唐宋以前的古建筑中，有相当大的部分即为佛教建筑。为供奉高大的佛像，中土出现了高大楼阁式的新式佛殿，丰富了传统殿堂的形式。同样地，佛教文化对中国家具文化也产生了重大影响，据王世襄先生考证，明式家具两大造型体系之一的“束腰式”，便渊源于佛教石窟建筑的须弥座。

除在形式上为中国家具艺术提供养分外，佛教文化更重要的是在哲学和美学上给中国古典家具以深

刻的内涵。正如禅宗先是在宋元时代滋养了陈朱理学，继而在明代又化入阳明心学，这种润物无声的影响也发生在古典家具发展史中。因此，一些特殊类型的明式家具在名称前直冠以“禅”字，也就无足为怪了。这些家具本是寺院生活的产物，被与禅师来往密切的文人士大夫们借鉴、搬用乃至改造、完善于俗世生活，使它们逐渐成为成熟的明式家具体系的组成部分。并且由于这类家具所附着的高洁清雅气象，它们特别为庭院幽居的知识阶层所喜爱，通常摆放于佛堂、书斋等宅院中的清静处所，是明式家具中尤其雅致的构造。

禅椅的形制来源于唐代禅师打坐参禅的坐具，在一些古代佛教题材绘画作品中，常可见到它的使用。在元人画《长眉罗汉图》（图一）、明戴进的《达摩六代祖师像卷》中，可以看到禅师们在禅椅上打坐的情景。从画中利用材料的天然形状制成的这几张禅椅上，我们可以看出这种坐具的鲜明特点——

坐面宽大，足以盘腿坐于其上；后背和扶手均为空灵的框架，却为打坐者隔离出了一个自我的空间，可供其在此相对独处，从容地思考。

这对明代大禅椅（题图）是以黄花梨木制成的，除显然直接渊源于上述两幅古代绘画中的禅师打坐椅外，又随着明式家具设计的进步而更趋成熟合理。黄花梨，又名降香黄檀，是特产于我国海南岛的名贵硬木。存留到现在的明代家具中，大部分为黄花梨制品。这种木材以其温雅的色泽，油润细腻的质地和行云流水般灵动的纹理而得到了明代上至达官显贵，下至一般市民阶层的普遍喜爱。黄花梨不必上漆，只须经抛光处理和烫蜡保养，就会随着时光的流逝而日益美观。在这对素工大禅椅上，黄花梨木的美丽纹章被很好的表现了出来。因为年代的久远和木材油性的渗溢，它已经呈现出深红的色泽，从面板和圆材组成的椅身边缘的反光上，可以看出由于长期使用而产生的“包浆亮”，即一种温润、厚重的

特殊光泽感。变化多端的纹理在圆润端凝的椅身上隐起游走，因此不须要任何雕琢，光素的椅身正是禅意的最好寄托。

禅椅的结体属于无束腰式造型体系，这是一种从建筑上的大木梁架构造方式上衍生而来的造型方法。其特征是家具的腿足与面板之间直接相连，而且，由于受到梁柱形制的影响，无束腰式造型的家具也绝大多数用圆材横竖相接构成。为了加强稳定性，无束腰式的家具承袭古建筑的柱子，为开张稳定而采用下舒上敛向内倾仄的“侧脚”造法，多用侧脚，即腿足与面板常大于90度相接，行内术语称之为“四腿八挖”。当然，侧脚造法也只是无束腰式造型的一种常法，并非在所有无束腰家具上均如此应用。这对大禅椅便由于所占空间的广阔、坐板的方正以及禅椅在结体上要求带有的庄严气势因此并未出侧脚，而是在所有横竖材相接的位置采用直角相接的形式，来表现禅椅所应具备的阔大的体量感。

明式家具中的无束腰式造型由于多用圆材，可供装饰的面积便不太大，因此主要使用依附于造型走向的线脚作为装饰语言，以至于有人将明式家具称为“线脚的艺术”。而这一对禅椅在设计上，连基本的线脚装饰也被摒弃不用，显示了设计者对构形能力的相当自信：仅凭横竖材与椅面的结构比例的完善，便足可表现出禅椅所要求具备的所有美德。因而从对整个结构的分析上我们将可以看出，以横竖材的线条分割构造来调整空间关系，在这里既是一种造型语言，也是一种装饰语言。

椅面从整个椅高的中点将禅椅分为上下两个组成部分，四足承托椅面的同时，也在面板下形成一个四方的空间。对盘坐其上的人来说，心理上要求这个空间既具备基

石一般的稳定感，又能给其以既不外扩又不内收的自持感，四足直角接地正十分适合这种要求。从整体上比较，腿足的圆材较扶手、背框用材均要粗硕，进一步以力度对比加强了其稳定性。然而从空间对比来说，两个同样大小的空间仍使得下部显得太空，若在椅面下加装牙板又会破坏整体的气韵通行。因此设计上便采用在腿足靠近椅面处四面加装罗锅枨的方式，罗锅枨及将罗锅枨与椅面边缘的长条形的面分为三份的两条短直木“矮老”与椅面共同形成一种向下覆盖的势能，使重心下移。这样的处理既找到了整体的平衡感，又因罗锅枨的曲尺形为以直材为主调的构形语言带来一种变化。

扶手与背框在禅椅上并非徒具装饰性，椅面必须宽大适于人体盘坐决定了身体与扶手和背框并不会接触，即使有所接触也并不会十分舒适——倚靠并非禅椅所要提供的功能。然而这三面的存在，却起到了将打坐者周围的空间与大环境相对隔开的分界作用。一方面，打坐者坐于其上可以顿生一种遗世独立的平和心境；另一方面，这种分隔又不是简单绝对、生硬冷清的。因此，实际上并无屏蔽的空间中，通透感与分界感同时存在，静心于其间的参禅味道便有可能得益于它的暗示与引导，接近佛教真如体验中“真空妙有”的高深境界。

尽管禅椅是全素工，未加任何线脚及雕刻装饰，但并不说明它在制作上不精良。实际上，这种全素工的工艺手法，才是对制作者装饰水准的真正考验。黄花梨木木性精良，只有精工的处理方能显示它的魅力。因此，与古意盎然的树根、藤条、竹节制随形禅椅不同，在这里，处处可以发现制作者的匠心，只是自然的质感与人工的巧思互相联结发挥，以致难以察觉而已。

全器不出明榫，所有的接合点均以暗榫相接，不破坏材料的光润感。尤其是扶手与背框在转角处以45度闷榫拍合，在圆材的接触点突显出了坚挺明朗，于细节处加强了禅椅所具的阔大的包容性。另外，罗锅枨及正面的管脚枨所采用的是方材，在全体的正圆形直材中，增添了一点变化性。为了减弱其间的冲突，所有方的转折面又均作了“倒楞”处理，使之除去生硬感，变得柔和而方中带圆。还有一点也是很有趣的布置，正面的管脚枨由于同时也是脚踏，做得较为接近地面，并在下方加装了牙条，与之相应的后背的管脚枨便做得比两旁的更高，这在明式家具的文法中，被叫作“步步高”。这样处理顾及了两方面的平衡，既与前面近地的枨相呼应，又与高出扶手的背框相配合。

总之，这对禅椅具备一种整体的和谐，是各种构造语言有机配合的产物。它充分利用了明式家具造型成法的优点。同时，又深刻表现着佛教哲理中的“空”。它的功能，不过是为参悟佛法的人提供一个静坐的平台，然而它具备的美感，却已然能够启发人们的哲思。■



图一：元人画《长眉罗汉图》