

古物新知

王世襄題



尚 剛 著



吸收与改造

说金漆

元朝御容

鸳鸯鸂鶒满池娇

苍狼白鹿元青花

生活·讀書·新知 三联书店

尚
刚
著

古 物 新 知

王
世
襄
題



Simplified Chinese Copyright ©2012 by SDX Joint Publishing Company

All Rights Reserved.

本作品中文简体版权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可，不得翻印。

图书在版编目(CIP)数据

古物新知 / 尚刚著. —北京: 生活·读书·新知

三联书店, 2012.9

(细节阅读)

ISBN 978-7-108-04136-4

I. ①古… II. ①尚… III. ①工艺美术史—中国—古代—文集 IV. ①J509.22-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第124347号

封扉题签 王世襄

责任编辑 杨 乐

装帧设计 蔡立国

责任印制 郝德华

出版发行 生活·读书·新知 三联书店

(北京市东城区美术馆东街22号)

邮 编 100010

经 销 新华书店

印 刷 北京图文天地制版印刷有限公司

版 次 2012年9月北京第1版

2012年9月北京第1次印刷

开 本 720毫米×880毫米 1/16 印张 20.75

字 数 170千字 图片236幅

印 数 0,001-6,000册

定 价 58.00元

目 录

- 序（李庆西） / 2
- 中国古代工艺美术与其特点 / 8
- 风从西方来——初论北朝工艺美术中的西方因素 / 22
- 吸收与改造——6至8世纪的中国联珠圈纹织物与其启示 / 32
- 唐锦的功用 / 44
- 鹤嘴瓶·凤首瓶·胡瓶 / 50
- 唐代的特种工艺镜 / 56
- “襄阳做髹器”——唐代襄州漆器 / 76
- 朝霞初起，春花竞发——唐代工艺美术色彩刍议 / 82
- 说“金漆” / 100
- 纳石失在中国 / 104
- 蒙元织锦 / 132
- 元朝刻丝的功用与其折射的文明 / 146
- 元代刻丝大威德金刚曼荼罗——兼谈织佛像与佛坛的区别 / 158
- 元朝御容 / 170
- 鸳鸯鹳满池娇——由元青花莲池图案引出的话题 / 210
- 苍狼白鹿元青花 / 218
- 元朝青花与伊斯兰文化 / 242
- 有意味的支流——元代工艺美术中的文人趣味和复古风气 / 254
- 中土初起西南风——元代汉地工艺美术中的藏传佛教因素 / 274
- 中国工艺美术的史料和史学 / 288
- 跋 / 309
- 插图目录 / 314

序

李庆西

平生有二怕，一怕开会发言，二怕给人作序。所幸现在不用参加那些洗脑作秀的会议了，作序的应酬自也不多。给尚刚这部文集作序，确是一桩勉为其难的事情，因为对中国古代工艺美术，我是十足的外行，说深说浅恐怕都不靠谱。尚刚却惦着同窗老友的情谊，很想在彼此渐入老境之际留下可资纪念的文字，我很理解他这一番心意，竟贸然答应下来。

三十三年前，我和尚刚相识于黑龙江大学。我们都是“文革”期间下放黑龙江的知识青年，但各自的农场几乎相距上千公里，如果没有1977年的高考绝对无缘走到一起。那时我们都在中文系，在一个班，还住一个宿舍。荏苒不留的四年工夫一眨眼就过去了，彼此居然有了像是过命的交情。其实，并没有一同经历大风大浪的事情。我本人因参与文学社团活动，曾被卷入一些不大不小的麻烦，那些事儿跟尚刚无关，可他总是为我打抱不平。这是性情使然。性情上我们大率相近，而专业兴趣却是各有所好。我喜好文学，尚刚则于史学一途用力甚勤。他对中国古代文化艺术情有独钟，尤其是古代美术。后来知道尚刚有家学根底，他父亲是中国美术史专家，母亲是画家，自幼就有这方面的熏陶。毕业后出差去北京，有几

回借宿尚府，于其父尚爰松教授多有指教，老先生神气清朗，警效言笑宛似《世说新语》里的文学贤良。

本科毕业，尚刚考取庞薰蕪先生的研究生，进入中央工艺美术学院（今清华大学美术学院）深造。我回杭州工作后，彼此常有书信往来。80年代的北京对我很有吸引力，那时经常找出差机会往北京跑。尚刚带我四处转悠，逛故宫，游颐和园，近之北海、景山，远之香山、碧云寺、卧佛寺。我很喜欢跟他一起逛琉璃厂，每回总能淘弄到一些有趣的旧版书。那时候故宫展出许多古代名画，亲眼看到那幅《清明上河图》还真是让人大为惊诧，我们就趴在玻璃柜上，一连看几个钟头。看画时听尚刚讲解也是一大享受，在那些殿堂馆阁之间转了一路，听他从界画说到南宋院体，从马远、夏珪说到明四家，每每获益良多。虽是走入工艺美术一途，但尚刚的画史功底甚好，后来台湾幼狮文化事业公司的同行委托我在大陆组约关于古代画家和绘事的书稿，我就逼着尚刚写了《林泉丘壑》，前些年此书还由北京大学出版社出了简体字的修订版。

尚刚搞工艺美术史有一点儿偶然，他读研本来是想考美术史专业，不巧那年唯有工艺美术史招生，事到临头只能迁就。雪泥鸿爪，人生无定，此亦一例。既入庞先生门下，尚刚则安心读书，没有丝毫的焦躁。现在想起当时的情形，我内心更是十分钦佩。80年代犹似狂飙突进，各种新观念、新思维涤荡着学术界的各个角落，整个社会充满变革的气息，那是年轻人崭露头角的时节。尚刚倒是一副甘坐冷板凳的硬扛劲头，那些年他几乎没有发表什么东西。研究生毕业时，他给我寄来那篇研究元代工艺美术的硕士论文（后由辽宁教育出版社出版），翻看着厚厚的一叠油印稿，不由大为叹服。我不熟悉文中引述的那些器物，对那个游牧民族的王朝也所

知甚少，可是读起来并不费劲。尚刚通过对大量史料的爬梳剔抉，寻绎那些古物的文化记忆，考证源自大漠与草原的审美性格。显然，他将自己的思路嵌入了一种明晰的历史架构和丰赡的知识背景。不难看出，他的阐述将实物与文献考据结合得很好，这番学问一开始就做得很有境界。80年代是方法论的年代（可能文学界尤甚），尚刚却从未惑于那种炫技之道，他的治学方法似乎并不前卫，说到底还是王国维的“二重证据法”（或曰“三重证据”，工艺美术所称“实物”有传世作品与出土文物二种）。此中道理甚明，可是做起来真还不容易。

一般说，擅由史料入手者，容易流于细琐的个案研究，而尚刚的长处却是见微知著，因小识大。他做研究实非短钉懒祭之功。他脑子里总有一个大框架，眼界很阔大。而且，他对工艺美术品的赏鉴亦绝无那种骨董行的趣味。在他眼里，器物的制作及品格总是联系到礼乐沿革、政事兴替，乃至世风民情。换句话说，他是将工艺美术作为认识中华文明和中国历史的一种途径。所以，他的几部专著（包括学位论文）题目都做得很大。至90年代初，他做博士论文时，已将研究领域转向了唐代。何以跳过两宋，直追唐风？我不记得是否问过其中的缘由。但我感觉，他在追寻异域文化影响中土的历史踪迹，还原一段中西互动的艺术演进过程。唐代是中西交通最频繁的时期，工艺美术也最易感受域外之风，从器形、纹样到材料（譬如烧瓷所用的钴料）概莫能外。如果说，蒙元帝国是以入主中原的姿态打造了工艺美术的殖民风格，那么唐人则是一种“拿来主义”，坦然面向萨珊（波斯）、大食、拂菻（拜占庭）、粟特等西域诸国，大胆汲取艺术的养分。

涉及中西交通的学问都比较艰深，因为是一种跨界文化，因为本身就

是边缘叙事，许多史料要从一些冷僻的文献中去勾稽。此中的甘苦我无从体会，但是对于尚刚的用功，对于他的博学，作为老同学我是早有领教。我还知道，他对萨珊王朝和中亚艺术是专门下了工夫的——那是80年代后期，他在莫斯科高等艺术工业学校进修，借助苏俄学界在这方面的优势，从资料积累到研究思路都打下了坚实基础。厚积薄发，庶几成其大功。所以，他无论梳理文脉之传承，还是叙述各种纹样、款式与地域、民俗之关系，论说唐人艺术风格之发展演变，都显得那么从容自如。

尚刚的博士论文出版时，我有幸作为责任编辑，打理过一些出版事务。我至今记得当初编稿时感觉，那部长达三十万字的《唐代工艺美术史》完全不像时下学者的手笔，那写法极简雅，文字亦极俭省，却将问题说得很透彻，是一种很有品性的著作，颇有民国大师论学求道的风范。说实在的，我不喜欢当今的著述风气，现在的许多人文著作在局部的研究深度上或许已超越前人，但是总显得意趣卑微，而且那种行文似通非通的学院腔多半给人知识拼盘的感觉。还有，值得一说的是，尚刚那书里差不多有十万字篇幅是作为附录的史料简编，这是一个前人未有的贡献。从浩如烟海的古代文献中钩沉辑佚，尚刚不知熬了多少灯下勤勉之夜，这不惮辛劳的心意是要与同行们共享求知的欢悦。他在该书前记中写道：“有心人每痛感工艺美术文献史料的匮乏、零散，把检索出的它们汇辑起来，但愿能方便学人。”我想，这也是金针度人吧。

当然，尚刚并非只关注一些大问题。博物酌理，穿穴逗漏，于幽昧之处亦自有发明。现在呈献于读者的这部《古物新知》，便是有着不同于作者其他著作的一面。书中收入论文和学术随笔二十篇，除了一前一后两篇概论性质的文章（前者讲述学科要领，后者可谓专业史料津梁），其他都

是在个案或专题研究中自有创见的心得之作。这也是尚刚多年治学的一个总结。较之他的几部工艺美术断代史专著，我总觉得，这里的文章更有一种人文情趣。过去读孟森、陈寅恪的集子，很陶醉于那种由旧闻故实展开的考述，旁征博引，缘物见事，进而发前人未发之覆。尚刚作文，大率也是追求这一路笔法。

譬如，书中《鸳鸯鹳鹇满池娇》一文，考证元青花中莲池图案之范本所自，从元代造作制度说起，推测必有其尊贵来源。更由元人诗文印证文宗御衫刺绣上称之“满池娇”的池塘小景，继而联系出土实物中元集宁路达鲁花赤的夹衫图案。又追溯南宋临安夜市售卖的“挑纱荷花满池娇背心儿”，还又说到对明清刺绣和陶瓷彩绘的影响，说到《金瓶梅》里边西门庆妻妾的首饰样式……一篇三千多字的文章，集纳了制度／风俗、宫廷／民间、实物／文献之诸多信息，参稽互证，纵横应合，可谓丝丝入扣。

又如《说“金漆”》一文，考辨明代以前髹造所用的“金漆”一物，更见文献检索之妙趣。见诸明人《髹饰录》等古籍的说法，金漆是掺入颜料或黄金的大漆，而作者据宋代方志和元人诗文的描述，却判断它本为一种天然树脂。文章进而引述《通典·食货》和《元丰九域志》有关金漆产地台州贡赋的记载，给出有力证据。同时，综核日本、朝鲜和唐代文献，指出古代日本、朝鲜是更大的金漆产地，甚至直到元代仍有朝鲜金漆（新罗漆）输入中国。而在中国，天然金漆至南宋已完全消失。由于明代实行海禁，再无舶来金漆，用颜料或黄金加工的大漆便成了替代品。这番“金漆”词义变迁的叙事，实在让人感想良多。

我很喜欢《古物新知》里这些敷衍故事、辨析名物的篇什。像篇幅较大的《元朝御容》是关于元代帝后肖像的专题研究，由供奉、祭祀等

礼仪制度说到御容绘制与织造，说到物料与配色，又通过存世作品分析其制作工艺，考察其中隐含的蒙元帝王的文化倾向，等等。另一篇《鹤嘴瓶·凤首瓶·胡瓶》则有抉隐发微之妙，是关于一类器物命名的讨论，根据唐墓壁画中带执长瓶的异域风格，对照某些萨珊银器之流口形制，展开西方渊源之话题。而在《苍狼白鹿元青花》一文中，探讨蒙古族的颜色好尚、生活习俗和数字观念对元青花的重大影响，可见陶瓷等器物的工艺发展如何浓缩了民族的文化史、生活史，从而提出工艺美术史研究不能仅着眼于技术和艺术的观点。

细书染翰，追惟始事。尚刚著述立旨甚高，往往要从事物的原点出发去考察其来龙去脉，这种自设门槛的治学精神如今怕是不多见了。尚刚常对我发感慨，说工艺美术史的文章难写，因为只有作品没有作者（工匠多于史无征），不像美术史、文学史能见人见事。我知道，这无奈的慨叹之中隐含着对自己一种极高的要求。他总在追求一种更有效的阐释途径。

明年恰是尚刚从事中国工艺美术史研究三十周年，我想，这本《古物新知》的出版正是他给自己的一份祝贺。不敢为序，姑书之以志同学深谊。

2011年冬至于杭州

中国古代工艺美术与其特点

一、定义、起源与本质

在古代，工艺美术就是含有艺术价值的手工制品。其生产形态等同于手工业，其文化性质则属于造型艺术。20世纪90年代以来，在中国的学科目录上，工艺美术竟被艺术设计（或设计艺术）取代，其实，在工业文明到来之前，工艺美术品不仅是艺术设计的主体，并且是其中最富人文色彩、最具审美价值的精华。

“工艺美术”是个后起的语词，在中国的历史尚不足百年。语词虽晚，但它涵盖的若干门类却是最早的艺术创造，在中国，纵使不把更早的饰品包罗在内，也大约能上溯到8000年前。由此开始的4000年是中国的新石器时代，它的基本特征除石质工具的磨制外，还包括制陶和纺织的

出现。织物易腐难存，但玉石器和陶器则展现了先民卓越的艺术才华。鉴于年代往往不明的岩画的存在，如今已经很难认定工艺美术孕育了美术，但仍然可以确信，在中国的原始社会，工艺美术比美术更成熟、更辉煌，而原始的绘画【图1·1】和雕塑【图1·2】，也常常附丽于工艺美术。

工艺美术是什么？对此，业外人士还常有误会。依照不会引出歧义的理解，可以根据材质，把工艺美术粗分为丝绸等织物、陶瓷、玉石、金属、漆木及竹牙角玻璃等六类。这样，就能明白看出，其主体是蕴含着艺术价值的日用品，此外，还有欣赏品。欣赏品，现在又通称“特种工艺美术”。其实，在日用和欣赏之间，从来就没有断然的界

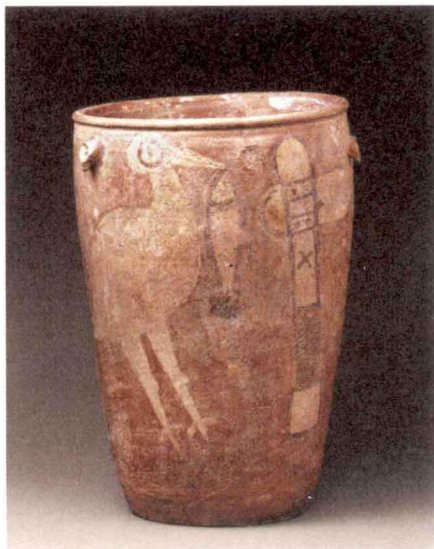


图1·1 鹤鱼石斧图彩陶缸



图1·2 黑陶鹰尊

线，所有的日用品都能欣赏，许多欣赏品又可使用，只是，欣赏品的材质往往更高贵，制作常常更考究。有人愿从奇技淫巧的视角品评工艺美术，把鬼斧神工当做衡量价值的最高标准，其偏颇已不言自明。若一定要从中搜寻出可取之处，那么，也至多仅与特种工艺美术相通。

二、适用的原则

除去少数纯供玩赏的作品以外，工艺美术最关心适用，造型和装饰往往体现着功能的需要。中国古代长期以农耕民族为主体，与其定居生活相适应，器物造型大多安定稳重，便于陈放。而在游牧民族入主的时代，便携器物为数众多，这体现的是统治民族马背上的生活，他们生活形态的演进又令器形不断变化。辽代皮囊壶造型的发展就是明证，其器身由扁趋圆、提系部分从孔到梁，体现的正是契丹民族的生活从游牧过渡到半定居。较细微的变化表现在同类器物的体量差异，一样是注子，茶汤是热的，故茶注不配注碗，酒液是凉的，故酒注每配注碗以加温【图1·3】；一样是酒具，硕大的往往反映着所贮酒的温和，小巧的则每与酒的浓烈相联，这犹如今日通常不以小杯饮啤酒，不用大碗喝白酒。装饰与功能的联系不及造型密切，但日用容器的装饰有从立体向平面发展的明确趋势，如元以来的陶瓷装饰已大体是彩绘的一统天下，这无疑同彩绘的器物更宜清洗有关，因为其装饰与器表大体平齐，不易藏污纳垢。

造型和装饰都要合宜，妄求奇异，滥施雕琢与适用的原则大相径庭。不妨于用是一般的尺度，有助于用是更高的标准，这样，工艺美术之美就受到了限制，其创作有如戴着镣铐的舞蹈。适用束缚了庸手，也玉成了巧匠，他们的姓名虽多已不传，但无数作品都是其智慧和才华的丰碑。楷模是汉代的钲灯【图1·4】和唐代的香囊【图1·5】，它们融美观与适用于一身，构思之巧、制作之精令人惊叹，其设计原则至今仍可视典范。

图1·4 长信宫灯



中国古代工艺美术与其特点



图1·3 青白瓷刻花酒注和注碗



图1·5 葡萄花鸟纹银香囊

三、材料与技术的制约

任何作品都是以材料制成的，材料的不同必定带来产品的差异。中国古代容器以陶瓷、金属、漆木为主要材料，后两类的造型可方可圆，大小皆宜，而陶瓷却基本是圆的变化，尺度也适中，这就是材料造成的。陶瓷以黏土等为原料，拉坯时，过大过小已然不易。焙烧中，坯体还要收缩变化，坯体越高大，变形越显著。对同样大小的坯体，圆的变化小于方直，而人的视觉难以分辨不很周正的曲线，却对稍有变化的直线极其敏感，扭曲的造型既不美观，也不适用，因此，古代陶瓷造型几乎都同尺度适中的圆有关，过大过圆和方直的造型仅见于不惜成本的高档制作。

材料的作用还渗透到更细微的方面，如早期青花瓷的图案呈色虽都靠氧化钴，但色调却往往不同，有凝重、淡雅之分，还有鲜亮、灰暗之异，基本原因就是钴料的化学成分不同，是西方的高铁低锰，还是中国的高锰低铁。甚至，似乎无关宏旨的辅料也会带来变化，可仍以陶瓷为例，清代彩绘瓷的花纹【图1·6】往往比明代【图1·7】精细，这是因为清人常在彩绘颜料中调油，而明人却是调胶，油的质地远远比胶细腻。既然材料如此重要，那么，在不小的程度上，一部工艺美术史也可看做材料的历史。

在一定意义上，工艺美术的历史还是技术的历史。这不仅因为材料必须借助技术制作才能转为产品，更在于不同的制作技术常常要引出产品的差异。原始陶器的胎体有厚薄之别，厚胎的可用手制，也可轮制，而薄胎的却非轮制不可，假设没有快轮的发明，蛋壳陶【图1·8】的产生就不可思议。青铜器的铸造可用合范法，也可用失蜡法，但唯有失蜡法才能使器物玲珑剔透【图1·9】。与汉魏相比【图1·10】，唐以来的绫锦图案【图1·11】往往形象细腻、线条圆润、色彩丰富，这实在得益于纬线起花技术的启用。

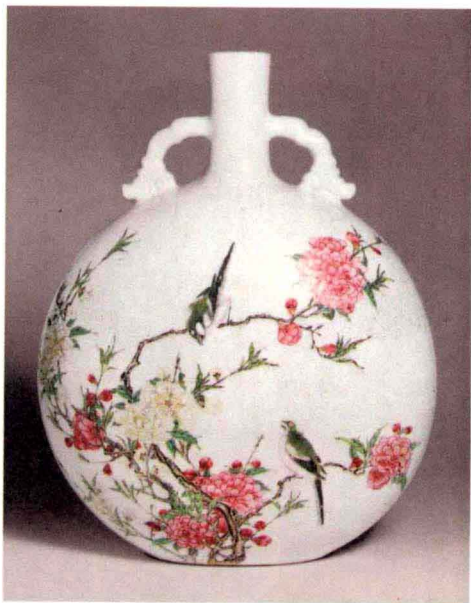


图1-6 粉彩花鸟纹扁瓶



图1-7 五彩鱼藻纹罐



图1·9 曾侯乙青铜尊盘



图1·8 蛋壳黑陶高柄杯