

THE HISTORY OF ARTS AND CRAFTS
OF TANG DYNASTY

唐代工艺美术史

尚 刚著

浙江文艺出版社

唐代工艺美术史

尚 刚 著



00144930

浙江文艺出版社

责任编辑 李庆西

封面设计 王 坚

唐 代 工 艺 美 术 史

尚 刚 著

出版发行 浙江文艺出版社
(杭州体育场路 347 号 邮编 310006)

经 销 浙江省新华书店

印 刷 浙江兴发印刷厂印刷

开 本 850 × 1168 1/32

印 张 12.875

字 数 320 千字

插 页 2

日 期 1998 年 11 月第 1 版

1998 年 11 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 7-5339-1098-2/J · 85

定 价 18.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

前 记

这部工艺美术断代史，除了必须交代的内容之外，也想借工艺美术对世风民情做些说明。因为，作者相信，它们的联系太紧密，几乎每件工艺美术品都是世风民情的物证。至于是否说足、说透，那是作者的能力问题。

本书的主体是正文和史料简编，正文概不大段引文，但加方括号标出所据文献史料。方括号内的数字与本书附录一《唐代工艺美术史简编》中各则史料的次第相符，数字共有三个，第一个代表章，第二个代表节，第三个是序号。

《简编》中的各则史料相当于通常的引文。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。

正文还附注释，若干注释也含文献史料性质，但它们或年代较晚，或个人以为价值略低，囿于识见，鱼目混珠在所难免。

这书的基础是作者一九九二年答辩通过的博士论文，论文导师是王家树先生。论文的答辩委员是徐苹芳、田自秉、王家树、常沙娜、奚静之五位老师。老师们都对拙文提出了深刻批评，徐苹芳老师和田自秉老师还为论文撰写了评语，这些均为修改指示了方向，是作者特别感激的。修改中，作者虽尽力而为，但由于愚钝和闭塞，谬误在所不免，敬请读者不吝指正。

书中，对前辈、时贤的成果参考、引用多多，尽管已随文注出，但对他们，仍应表达由衷的感谢，对其出色研究，仍应表达诚挚的敬意。

尚 刚

一九九七年二月

目 录

第一章 绪言 1

- 第一节 关于分期 1
- 第二节 工艺美术与时代 2
- 第三节 工艺美术的生产 8

第二章 织绣印染(上) 20

- 第一节 引言 20
- 第二节 著名丝绸产地及其盛衰 26
 - 一 益州 26
 - 二 扬州 27
 - 三 黄河下游地区和定州 28
 - 四 吴越和越州 29
 - 五 西北和西州 31
 - 六 吐蕃 32
- 第三节 著名丝绸品种 34
 - 一 纱、罗、縠 34

二 绫、绮	36
三 锦	41
四 织成	48
五 缣丝	50
六 线毯	53

第三章 织绣印染(下)	68
--------------------	-----------

第一节 丝织纹彩	68
一 前期的重要图案题材	68
二 联珠纹织物和与之相关的若干问题	75
三 题材的演进	80
四 “瑞锦”及“异纹”	84
五 常服纹彩	85
六 色彩	86
第二节 印染	88
一 染色	88
二 绞缬	89
三 夹缬	90
四 蜡缬、灰缬	92
五 其他	94
第三节 刺绣	95
第四节 葛、麻、棉、毛制品	101
一 葛、麻织物	101
二 棉织物	104

第四章 陶瓷

117

第一节 引言 117

第二节 邢窑和白瓷 122

一 邢窑 122

二 其他窑场 125

三 白瓷的崛起及其背景 128

第三节 越窑与青瓷 130

一 越窑 130

二 其他窑场 134

第四节 长沙窑与彩绘瓷 138

一 长沙窑 138

二 其他窑场 142

三 关于“唐青花” 144

第五节 黑瓷、花瓷和绞胎 147

一 黑瓷 147

二 花瓷 149

三 绞胎 150

第六节 三彩 152

第五章 其他门类

170

第一节 金银器 170

一	金银器与唐代生活	170
二	造型	176
三	装饰	187
第二节	铜镜	202
一	铜镜	202
二	其他铜器	216
第三节	玉石器	219
第四节	漆木器及其他	224
一	漆器	224
二	木器、竹器和象牙器	230
第六章 尾语		258
第一节	风格及其演变	258
第二节	承传与影响	264
附录一 唐代工艺美术史料简编		273
附录二 征引书目		379
附录三 图片目录		394

第一章

绪 言

第一节 关于分期

有唐一代，历二十二帝，绵延近三百年。大唐的各类史事自来引人关注。不过，关注对象既异，认识评价自殊，故而专家们的分期也常常不同。若在工艺美术，最大的界线应当划到天宝十四载与十五载(755、756年)之间。因为，天宝十四载的岁末，爆发了贻患无穷的安史之乱，它不仅是大唐帝国由盛而衰的转折点，还粉碎了工艺美术旧格局的根基，催化了新风范的确立。当然，制约工艺美术演进的因素实在太多，因此，把安史之乱做为界线也必定是相对的。无论如何，也不该期望在与之年代相邻的作品中，看出判然的区别。但唐代工艺美术的前后差异毕竟因安史之乱而变得比较显豁醒目，因为，制约演进的主要因素(如与西方联系的多寡、产区的变迁)就是由它促成的。

倘若把近三百年的历史仅只一截为二，解说也必定粗疏，为使之稍许细致，下面，还要循例引入初、盛、中、晚的概念。由于工艺美术自有品格，这样，对它们的界定也会有别于一般，即：

初唐——武德元年至弘道元年(618—683年)，大体历高祖、太宗、高宗三帝，凡六十六年；

盛唐——嗣圣元年至天宝十四年(684—755年)，大体历武则

天、中宗、睿宗、少帝、玄宗五帝，凡七十二年；

中唐——天宝十五载至宝历二年(756—826年)，大体历肃宗、代宗、德宗、顺宗、宪宗、穆宗、敬宗七帝，凡七十一年；

晚唐——宝历三年至天祐四年(827—907年)，历文宗、武宗、宣宗、懿宗、僖宗、昭宗、哀帝七帝，凡八十一年。

初唐、盛唐为前期，中唐、晚唐为后期。同前期与后期的工艺美术相比，初唐与盛唐、中唐与晚唐的差异无疑有些模糊，不过，依然可以辨识。它们的划分均以君王为界断，主流工艺美术也是封建政治的物质体现，而君王则是封建政治的代表，他们的好恶总要左右工艺美术的走向。至于本书选择的两位君王，对工艺美术，都有作为。武后临朝是盛唐的开端，武氏革命，雷厉风行，在那众多的改易中，也包含了服色、绣文等重要的工艺美术内容，并且，还有天枢、九鼎等特大型的工艺造作。文宗践阼是晚唐的启始，这位软弱的天子虽乏帝王之威，却慕帝王之道，其崇俭抑奢、改易品官常服花纹等种种举措也令工艺美术的面貌多少改观。

第二节 工艺美术与时代

安史乱前，大唐帝国繁荣富强，昌明发达，因而，有了绝域入贡，万邦来朝的盛况。那时，西北有陆路沟通中外，东南有海道联络东西，使团相望于途，商队络绎不绝。空前畅达的交通引出了空前频繁的文化交流，尤其是与西方的密切联系同工艺美术有大连。

西方的文明大国是萨珊波斯(地在今伊朗，公元651年，为阿拉伯人的大食攻灭)[1.2.1~1.2.3]、大食[1.2.4]和拂菻(即拜占庭)[1.2.5~1.2.6]，那里地饶珍异，俗尚工巧，制作精丽。居处

中亚的粟特人可以康国(今乌兹别克斯坦撒马尔罕)为代表,他们生活在两大文明区之间,东西来风、左右逢源,不仅工艺制作繁盛发达,还在当时的国际政治经济、文化艺术交流中,扮演了重要的角色[1.2.7~1.2.8]。唐人好奇,以致出现了这样的描述:在康国,每值男婴降生,必使之口含石蜜,手握明胶,以期在日后的商旅生涯中,巧语甘言,牢攫钱财[1.2.9]。这样的描述似乎太过离奇,但却会堂而皇之地载入正史,它体现的应该是粟特人的经商天赋和贸易地位,唐人对此必有亲身感受。

在唐朝的疆域内,胡人几乎随处可见,尤其是在都城巨邑和西北、东南的缘边地区,每有大批西域人士长期居留。玄宗时代,来华胡人的数量达到高峰。天宝七载(748年),鉴真和尚第五次东渡失败,随船漂流至海南岛,得当地豪强冯若芳三日款待。冯若芳是大海盜,从西亚海上劫掠来的异域奴婢数量极多,居处方圆可几百里。^①乾元元年(758年),在广州的西亚人竟能多到啸聚攻城,逼得刺史韦利见弃城而逃^②。上元元年(760年),驛将田神功纵军大掠扬州,残杀西域商胡数千,^③这些攻城、罹难的番客大都是在安史之乱以前来华的。唐政府对使团入京的人数有限制,但到贞元元年(785年),仅因归途断绝而长期滞留长安的西域使者及其从人,仍有四千之众。^④

那时,西方人士在中国的能量很大,不仅可以奉使朝贡、传教布道、坐贾行商,机巧制作也是他们的特有之长。开元初年,安南市舶使周庆立召波斯僧广造奇巧[1.2.10]只是一个例子,更早、更有名的例子还推何稠。隋炀帝时,他仿造波斯贡献的金钱锦袍,能“逾所献者”,又以绿瓷仿玻璃,可“与真不异”。入唐,此人仍在,官拜将作少匠、少府监[1.2.11],而这位工艺通才的祖籍却在中亚[1.2.12]。一些有西方背景的人还能居高官、任显职,最著名的是安禄山、史思明,这两位叛乱的祸首,都是有中亚血统的“杂种胡人”。胡人是唐代社会关注的一大热点,

人们普遍相信，胡人怀异能、雄资财、通机巧、识奇宝，他们及其宗教信仰、风俗习惯、服饰器用一再成为史官文士描述歌咏的对象，胡人对唐代社会广泛而深刻的影响也由此可见一斑了。

尤其是在唐前期，同外部世界的密切联系令异域的物产、文明源源进入中国，如家畜、鸟兽、毛皮、羽毛、花草、树木、食品、药材、香料、颜料、矿石、宝石、器具、书籍等等，几乎无所不包。对此，美国学者谢弗在其名著《撒马尔罕的金桃》（吴玉贵汉译为《唐代的外来文明》）中，研究深入，成果甚丰，经他缕述的唐代外来物品有十八类，一百七十余种^⑤。由于当时的东亚处在中国文化圈的范围之内，能与华夏相抗衡且自具风貌的文明主要在西方，故西方文明最受唐人关注。

在来自西方的物品中，织锦、金银器、玉石器、玻璃器备受青睐。如今，这方面的知识既可得自对唐代文献的检索，又能随考古学的进展而不断充实。当时，人们慕胡俗、施胡妆、着胡服、用胡器、进胡食、好胡乐、喜胡舞、迷胡戏，胡风流行朝野，弥漫天下。因此，中国的工艺美术创作，尤如织锦和金银器，也常常浸染上浓郁的西方色彩。来自西亚及其迤西地区的影响固然强烈而深远，但每被淡忘的中亚更不容忽视。因为，那时最重要的交流通道是丝绸之路，倘若走它，则不论中国，抑或西亚，同另一方的物质文化交流大都要由粟特人居间中介，他们的喜恶弃取对交流的品种，以至纹样、款式不会没有影响。何况，粟特人的织锦和金银器也行销四方，名传天下。前面说过，在唐代的工艺美术中，这两个门类恰恰胡风最盛。

工艺美术的艺术取向还与统治集团的背景、好尚等息息相关。李唐王朝的根基扎在北方，皇家本是传统悠久的关陇贵族，他们建都于北方，延揽、任用的政治、经济、军事、文化人才也大多出自北方，中央性的官府手工业仍然集中在北方。

隋唐之前，北方为少数民族长期统治，几百年的共同生活使

汉、胡取长补短，逐步实现了民族大融合，以致陈寅恪先生敏锐地指出，在北方，为汉、为胡的标准是文化高于血统，“凡汉化之人即目为汉人，胡化之人即目为胡人，其血统如何，在所不论。”^⑥那时，异域人士大量入迁中土，元魏的都城洛阳标领时会，“附化之民，万有余家”，^⑦西方的金玉宝物更成了宗亲勋贵炫耀的对象，^⑧这可从考古发掘中得到实证，在南北朝的墓葬和遗址里，常有西方的工艺品出土。入隋，这种情形有增无已，最突出的是官府的营造制作，根据西方学者的统计，在隋代的六部尚书中，工部尚书的非汉人比例最高，占了百分之四十五点五，^⑨陈寅恪先生则说：“综合隋代三大工艺家宇文恺、阎毗、何稠之家世事迹推论，盖其人俱含有西域胡族血统，而又久为华夏文化所染习，故其事业皆借西域家世之奇技，以饰中国经典之古制。”^⑩

既然对文化的兼容并蓄早已蔚成风气，故唐人对汉胡之别、华夷之辨也就不会在意。帝王家首先就是表率，太宗皇帝李世民便自用胡瓶，还郑重地以之赏赐大臣[1.2.13]，在咸亨四年(673年)的房陵公主墓中，既绘有胡瓶，又画出高足杯、五足大盘等洋风十足的器具，^⑪至于废太子李承乾的渴慕突厥风俗则早已流入怪诞荒唐，被视为妖奇。^⑫帝王之家尚且如此，唐前期工艺美术的胡风弥漫就是理中之事了。

安史之乱持续八年，而后，藩镇割据、宦官专政、南衙北司之争、朋党之争，种种内耗纠结缠绕，兼以强敌环伺，侵扰不断，终于把强盛的大唐拖向衰亡。同西方交往的骤减及交往性质的变迁与工艺美术关系密切。其实，征兆在战乱之前已然崭露，天宝十载(751年)，戍边大将高仙芝胡作非为，令众叛亲离，但逻斯(今哈萨克斯坦江布尔城附近)一战，被大食等杀得惨败，高仙芝仅以身免，从此，唐朝的势力退出中亚。四年之后，安史乱起，中国政府无力西顾，未久，吐蕃乘虚进占河陇，丝绸之路于是中断。即令日后还有短暂的恢复，但已无改丝路衰颓的大局，

这种状况一直延续到骁勇善战的蒙古人崛起之前。

与西方的交流基本靠海道维持，往还的主要是西方商贾，乘坐的大体是西方船只，主动权操在西方手中。而东方的航海事业还相当落后，因此，鉴真东渡会屡行屡败，直到五代，就连近海航行仍然艰难之极。自然，还有草原之路可以联络东西，但占据北方草原的游牧民族争斗不息，对中国的中央政府叛服无常，中外交流若仰仗这条苦寒之路，实在没有多少保障。

尽管在中、晚唐，中外海船依然频频出入口岸，但交通东西的两条主道毕竟失去了最重要的一条，因此，在“两唐书”和《册府元龟》等史籍中，唐后期来华的西方使团的数量锐减，特别是地处内陆的中亚地区，这里在政治上已为阿拉伯人控制，而同唐朝的经济、文化往还也大体中止了。海道往来的性质也与陆路不同，几乎全属纯粹的贸易，经济、文化交流的意义虽存，而政治的内涵却微乎其微。在中唐，虽然胡风依旧流行，但已较少新内容，更像是盛唐的一种回音，到了晚唐，时代愈去愈远，这回音自然也就越发低微了。虽然唐前期的工艺美术胡风弥漫，但西方风格已经被改造，而到后期，中国风格便越发明朗、日益自觉了。这里的原因很多，不过，丝绸之路畅通与否，无论如何，不能忽视。

在中国的远洋事业崛起之前，凡西北丝路畅通之日，即中国工艺美术受西方影响较大之时，如汉、唐前期、元，凡西北丝路阻隔之日，即中国工艺美术受西方影响较小时，如唐后期、宋。若以同一历史时期做比较，最好的例证当然是北朝和南朝。这显然是一条规律，但它似乎从未经人提起。

于此，还应留心一个有意味的事实，即比起现实中异域文明的源源进入和造型艺术的大量描绘来，唐人传奇对外来事物表现出的热忱姗姗来迟，大约晚了两个世纪，到八、九世纪之交，才进入高潮。当年，谢弗教授对此做过讨论，他的解说也言之成

理：这类作品的流行与文学的趋向有关联，而其底蕴则是对大唐盛世的怀恋。^⑬如描述外来珍宝、奇物的最有名的著作是晚唐的《杜阳杂编》，谢弗认为，其作者苏鹗“仅仅是用一些诡怪灵异、赏心悦目的物品填充了这个没落时代在实际进口物品方面的空白”。^⑭

唐后期工艺美术的转向还与产区的变化有很大关系，除去相对稳定的益州（治今四川成都）、扬州及其周边地区，唐前期，北方的生产水平明显高于南方，著名产品多出自两京与河北、河南两道（约略相当于今河北省南部与河南、山东两省）。自安史之乱发动，北方战祸频仍，经济屡遭摧残，而南方却相对安定，这就吸引了包括工匠在内的北方民众纷纷南迁避兵，推动了当地工艺美术的发展，尤其是江南东道的北部（今江苏省南部、浙江省北部和安徽省东南部）一带，产品的数量和质量不断提高，还时时超过了北方。

工艺美术的面貌总与产区的风土民情、社会环境密切相关。南北差异本渊源有自，隋唐以前，中国分裂垂三百年，南方的主要民族构成不似北方那样驳杂，文化氛围也因汉族的主导地位和与西方的较少联系而更加纯净。不同的背景造就了不同的工艺美术，南方秀美、北方雄强，差异一望即知。“南方水土和柔，其音清举而切诣，失在浮浅，其辞多鄙俗，北方山川深厚，其音沉浊而讹钝，得其质直，其辞多古语”，这是隋初人论音辞；^⑮“江左宫商发越，贵于清绮，河朔词义贞刚，重乎气质”，这是初唐人评文学；^⑯“山东之人质，故尚婚娅，其信可与也，江左之人文，故尚人物，其智可与也，关中之人雄，故尚冠冕，其达可与也，代北之人武，故尚贵戚，其泰可与也”，这是中唐人议旧俗。^⑰由这些简赅的议论可以知晓，那时，人们对南北的民俗、文风等差异十分敏感。数百年的历史沉积很难改变，作用于工艺美术，自然生出了南、北的不同风貌。

有心人不难体察到这样的趋向：初、盛唐的工艺美术是北朝的发展，而在中、晚唐，却隐约在延续南朝的典范。促成转向的主要原因是同西方联系的多寡和产区的变迁，而这些都是由安史之乱直接引发的。

第三节 工艺美术的生产

唐代的工艺美术可分为官、民两大类。官府的生产在官办的作坊中进行，造作秉承上命，依靠能工巧匠，选用优质原料，产品精细考究，最具时代特色，对民间的生产影响很大。官作坊或隶地方政府，或归内廷管理，而更重要的则直属中央的少府监及将作监。

少府监，高宗、武后时，曾称内府监、尚方监，所辖中尚、左尚、右尚、织染、掌冶五署，制造帝王后妃、宗亲贵戚、内外臣工的舆服用及各类玩好，产品包括了除陶瓷之外的传统工艺美术各门类[1.3.1~1.3.2]。将作监，高宗、武后时，曾称缮工监、营缮监，它营造皇家和中央政府等的土木建筑，而其甄官署则“掌供琢石、陶土之事”[1.3.3~1.3.4]，如三彩俑、马等丧葬明器等也应归它烧造。

太子是国之储君，太子家令寺的部分职掌是生产将作、少府两监不造的物品[1.3.5]，有时，太子还会在宫禁之内另置作坊，以致引出谏诤。^⑧

归内廷的作坊专为满足帝王后妃的奢侈服务，如隶内侍省的掖庭局[1.3.6]、宫中的尚功局[1.3.7]，玄宗时代后期，杨贵妃集“三千宠爱在一身”，那时，宫中专为她造作的锦绣金玉之工竟达千人[1.3.8~1.3.9]。^⑨

地方性官作坊则依据物产资源和技术条件，散处相关州府，其中，织锦坊数量最多。