

丝绸之路

设计与文化

论文集

包铭新

主编

东华大学出版社

丝绸之路

设

化

包铭新 主编

上海市重点学科建设项目支持，项目编号：B601

图书在版编目（CIP）数据

丝绸之路：设计与文化/包铭新主编. —上海：东华大学出版社，2008.9

ISBN 978-7-81111-477-5

I. 丝… II. 包… III. 丝绸之路-文集 IV. K928.6-53
中国版本图书馆CIP数据核字（2008）第144129号

责任编辑：马文娟

装帧设计：陈 瑶

丝绸之路·设计与文化

主编：包铭新

主编助理：田俐力

出版：东华大学出版社

地址：上海市延安西路1882号

邮编：200051

电话：021-62193056

发行：新华书店上海发行所

印刷：苏州望电印刷有限公司

开本：889×1194 1/16

印张：8

字数：262千字

版次：2008年10月第1版

印次：2008年10月第1次印刷

书号：ISBN 978-7-81111-477-5/G·063

定价：49.00元

这本论文集是一次主题宽泛的论坛的成果。丝绸之路是文化交流的象征，设计文化是主办者感兴趣的领域。来宾们大多有着历史或考古的专业背景。这样，这些看似意旨各异的论文仍然有一个交集，那就是设计文化的传承发展和碰撞交融。

这个论坛是东华大学服装·艺术设计学院主办，具体由院理论部来组织。上世纪70年代中后期东华大学的前身华东纺织工学院就开始中国古代纺织科技史的研究，80年代又延伸到中国染织服饰史的范畴，逐渐加重了人文和艺术的色彩。其间学校的系科不断扩展，至90年代改制成综合性大学，但人文艺术学科力量薄弱，研究水准不高，亟需提升。岁月匆匆，新旧世纪交替，这样的情况也没有很快得到改善。学科建设乃长期积累之事业，决不可急功近利，决不能一蹴而就。但行动迟缓也易失去此中国高等教育百年一遇的大发展契机。我们审时度势，得一攀龙附凤之策。通过与国内外高水平学术机构和专业人士之合作，来加快我们进步的速度。

所以，我们与敦煌研究院、敦煌吐鲁番学会、新疆考古所、新疆维吾尔自治区博物馆、大英博物馆、维多利亚阿尔伯特博物馆以及吉美博物馆等机构紧密联系，共同研究，取得了相当的成果。我们在校内成立了敦煌服饰研究中心，敦煌吐鲁番学会染织服饰专业委员会和中韩服饰研究中心，构建了一个个交流和合作的研究平台。

同时，我们又每年举办学术论坛，力邀四方才俊来宣读论文，共享彼此的工作成果。我们还聘请了不少学者来校作专题讲座，其中有一些还成为我们的客座教授。东华学子不出校园，就能聆听到不同领域中一流专家的真知灼见，洞悉他们的最新研究动态。

这本论文集的内容，与去年的《丝绸之路——艺术与生活》有相通之处，但精彩似又过之。扬之水先生讨论设计在中国古代的内涵，发前人所未发。她引经据典，参之以图，证之以物，由法式而样式，从画样到图式，并以仙山楼阁图为例，娓娓道来，举重若轻。赵丰和赵农两位教授殊途同归，无论是宇文恺与大兴城，还是窦师纶与陵阳公样，都为我们显示了如何从古代设计家入手研究古代设计之途径。此三篇为一组，可作中国古代设计史研究之新范本，足以纠眼下此题目很多论著罗列材料泛泛而谈之弊。

《丝绸之路上的吐蕃番锦》和《撒答刺欺在中国》两文在内容上略有重合处，若再加上《山普拉墓地出土的汉晋拈金线绁棉》则又成一组。三篇的研究对象都是丝绸之路上的纺织品。丝路遗存来源复杂，研究者切忌就事论事。除了要熟悉历史文献和考古材料，还要具备国际视野。林梅村教授为我们树立了典范。他历数吐蕃番锦、西域胡锦和中亚撒答刺欺锦相关之出土文物如家珍，并能用敦煌文书中之相关文字来加以印证。齐东方教授讨论的虽然是粟特银器而非织物，但其理则一，仍可归入此组。齐教授高明之处在于，他谈银器形制时很小心很实证，但笔锋一转，由器具而设计，由设计到文化，使文章具有了宏大叙事的气势。以上研究者，都谨慎地对待丝绸之路上发现的文物，对其制造者和产地不轻易下结论。因为不管是织绣品还是金银器，都可能是不同民族及其文化冲撞融合的结果。活跃于上世纪下半叶的染织服饰史中国学者，则往往倾向于把中国境内出土的文物归为中国本土产品。这种差异或变化视作是发展的或正面的。

《天国的装饰——敦煌早期石窟装饰艺术研究之一》及以下四篇论文都围绕着西北石窟艺术本身展开。赵声良研究员揭示了佛教中天国的概念是如何落实为视觉形象，即石

窟的形制和纹饰，并以藻井、忍冬纹和天宫伎乐为例，层层剥离，昭显了敦煌石窟艺术中来自印度、中亚和本土的文化源流。贾一亮的《镜像与现实——唐代敦煌经变礼佛舞伎服饰比较研究》仅就敦煌石窟中的礼佛舞伎服饰进行讨论，主要使用的也仅比较一法。但在与礼佛乐伎、世俗舞人、菩萨和天王等壁画经变图中之不同形象一一比较之后，对礼佛舞伎服饰的研究亦可告一段落。贾一亮不愧是赵声良研究员的高足，赵先生一贯提倡做研究选题可小一点，要做就做彻底。张晶教授做的是甘肃北朝石窟中的飞天图像。除了敦煌，她还对肃南金塔寺、天水麦积山和武威天梯山等处石窟中的飞天一并进行了比照分析，做成图表，从北凉、北魏、西魏至北周，一目了然。张朋川教授的《甘肃张掖地区石窟寺的北魏壁画》一文，是当年他亲自参加肃南文殊山和日乐县童子寺二处石窟考古调查时所得第一手材料之讨论。难得两位张教授又是上阵父女兵，考古对张晶而言可谓家学。

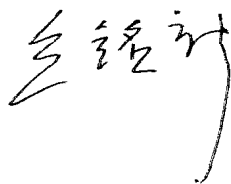
余下诸篇的内容和形式差异都较大。敦煌文书卷帙浩繁，内容丰富而散乱，是相关研究的重要材料，但解读不易。其中有一个基本的障碍，是文书所使用的很多特殊的异体字。黄征教授之《敦煌俗字考辨方法要论》深入浅出，把破解“字谜”的方法公诸同好，可谓功德无量。王炳华先生是西北历史考古界的前辈，对丝路上的出土文物知之甚详，以此为背景，聚焦于服饰，识见自高。刘学堂教授《欧亚古代美术作品中的神奇组合：“猎人”、动物、太阳纹和“卐”字符》一文，以古代美术作品中箭纹和卐字符象征意义的分析解读，来探索欧亚间文化交流的方式和途径。《略谈柳树纹样瓷》虽短小轻松，却反映一个学者所特有的“天真之眼”，因为好奇而产生兴趣，所以能对生活中的种种事物和现象细心观察和体会，真正的学术研究或许就会随之而生。

我们的论坛是上海国际服装文化节和东华时尚周的一个组成部分。在论坛进行的同时，上海以及东华校园里还举办着许多时尚活动，有模特儿的角逐，有设计师的评选，有奢侈品的推广，这些无不流光溢彩，吸引着世俗的目光和年轻的心。但我们的论坛并不寂寞。当学者们在台上侃侃而谈时，下面坐满了不同专业和年级的学生，听到会心处，有人凝神屏息，有人手舞足蹈。看来我们的攀龙附凤之策是奏效的。

龙凤之招引，需有云泽梧桐。在此我要感谢近年来校方对发展人文学科的高度重视，以及李柯玲院长的大力支持，使我们拥有这样一个良好的环境和氛围，方有各路精英来聚。

这次论坛的会务，主要博士生李蕊负责；论文编集后先后由硕士生孙颖和王婧怡反复校对后才交付出版社，在此也一并表示感谢。

愿东华大学早日成为人文艺术的学术高地。



2008年5月30日

东华逸夫楼



目 录

- 001 造型与纹样的发生、传播与演变——以仙山楼阁图为例 扬之水·中国社会科学院
009 丝路时代的大兴城与宇文凯——古代营造设计的一个范例 赵农·西安美术学院
015 窦师纶与陵阳公样——兼谈唐代的丝绸设计程式 赵丰·东华大学
- 023 丝绸之路上的吐蕃番锦 林梅村·北京大学
033 山普拉墓地出土的汉晋拈金线绛棉 王博·新疆维吾尔自治区博物馆考古部
041 撒答刺欺在中国 陈彦姝, 尚刚·清华大学
047 粟特银器与丝绸之路 齐东方·北京大学
- 055 天国的装饰——敦煌早期石窟装饰艺术研究之一 赵声良·敦煌研究院
061 镜像与现实——唐代敦煌画经变礼佛舞伎服饰比较分析 贾一亮·东华大学
069 甘肃北朝石窟寺飞天图像初探 张晶·华东师范大学
077 甘肃张掖地区石窟寺的北魏壁画 张朋川·苏州大学
- 081 敦煌俗字考辨方法要论 黄征·南京师范大学
089 从考古资料管窥西域服饰文化 王炳华·中国人民大学
095 欧亚古代美术作品中的神奇组合:
“猎人”、动物、太阳纹和“卐”字符 刘学堂·新疆师范大学
103 关于敦煌壁画中人物肤色变色现象的讨论 包铭新, 查琳·东华大学
111 略谈柳树纹样瓷 袁宣萍·浙江工业大学
115 设计与文化·传承与创新 也谈服装设计与传统文化 杭侃·北京大学

造型与纹样的发生、传播和演变

——以仙山楼阁图为例

扬之水

扬之水,1954年生,浙江诸暨人。中国社会科学院文学研究所研究院。

一

会议的题目是“设计与文化”，因此先要扣题讨论“设计”¹。

中国古代关于设计一事，我以为，所包括的主要内容有两项，一为法式，一为样式。

关于法式，可检出《墨子》中的一段话以见精义。《墨子·法仪》：“子墨子言曰：天下从事者，不可以无法仪。无法仪而其事能成者，无有也。虽至士之为将相者，皆有法，虽至百工从事者，亦皆有法。百工为方以矩，为圆以规，直以绳，正以县（悬）。无巧工不巧工，皆以此五者为法。巧者能中之，不巧者虽不能中，放（仿）依以从事，犹逾己。故百工从事，皆有法所度。”所谓“以此五者为法”，据《营造法式》所引，“直以绳”句下有“衡以水”，与《考工记》同，是法为五也。这一节的本意是论治国，却援百工之事为喻，而我们正可以把它还原为百工之事。法仪在先秦时代即于礼仪与技术紧密结合的基础上建立起来，后来的“法式”乃与此“法仪”相当，它被一直延用下来，而成为中国古代工艺制作的总纲。

法仪或曰法式一旦确立，百工依法从事，中规中矩，则不论巧拙，均可做出合格的产品。在缺席“设计”一词的古代设计史中，法式正是设计史中的重要语汇，即今所谓“关键词”，它使工艺品的生产有组织，有秩序，不仅容易达到标准化，通用



编者加：陈瑶摄于
“丝绸之路设计与
文化”论坛 2008
上海

注释

注1：现代意义的“设计”，是一个新词，《辞源》、《辞海》、《汉语大词典》对此均无释义。《现代汉语词典》“设计”条曰：“在正式做某项工作之前，根据一定的目的要求，预先制定方法、图样等；设计师，设计图纸。”专业研究者的解释稍为详细，如张道一《跨世纪的造物艺术》：“关于‘图案’一词，连同‘设计’和‘意匠’，是近百年来在工艺美术部门所习用的。其中有的是汉语中早见的（如意匠），有的则是依据汉字义所造的复合词（如图案、设计），先为日本人所使用，以后才介绍到我国，而现在多为公用词了。从词义上看，三个词的内涵是相近的：图案：‘图’就是‘图样’；‘案’就是‘方案’，即造物之先所作的图样和方案。意匠：‘意’就是‘意图’，‘匠’就是‘匠心’，即文艺创作之构思、构想、意图和匠心。设计：‘设’就是‘设想’；‘计’就是‘计划’，即在做事之前的设想和计划。”《张道一文集》，安徽教育出版社，1999，265～266。按以上是近世对于设计一事的表达方式，但它似乎无法贴切描绘中国古代关于“设计”的种种事项与以及它的特点。

注2：雷德侯：《万物》：“对相似器物加以比较，能够发现青铜器设计者发挥创造性的余地是有限的。在他进入角色之前，器物的整体结构——形状、比例和大小——都已经确定了。只有在特殊场合，才要求工匠变更传统类型。一般情况下，只能在严密的框架中工作，而用以填充给定块面的方法就成为工匠们的兴趣所在。他的拿手好戏是变换现成的装饰母题。他将装饰母题当作模件，对其加以调整，使之适合需要填充的块面的具体形状和比例。”张总等译，三联书店，2005，54。



图1 漳州窑仙山楼阁图盘·日本静嘉堂藏



图2 错金铜博山炉·河北满城西汉中山王墓出土

化，程式化²，因而很容易形成规模，且又格外方便于功能的置换³。

在法式的基础上产生了样式、样式的传播和演变。可以《考工记》中的论述为据。它说，“国有六职，百工与居一焉”；“坐而论道，谓之王公；作而行之，谓之士大夫；审曲面势，以飭五材，以辨民物，谓之百工”；“知者创物，巧者述之，守之世，谓之工”。如果从设计的角度来解读这段论述，那么“坐而论道”之王公，即法式的制订者；“作而行之”的士大夫，为法式的贯彻者。“审曲面势，以飭五材，以辨民物”，即因材施教，做成合用之器，此便是工匠。再从另一个层次说，所谓“知者创物”，即有智慧、有才干者创制新式。“巧者述之”，孙诒让《周礼正义》引《说文》“述，循也”，因曰这里的意思是“循故法而增修之”，即一面遵行旧式，一面用“增修”的办法使它符合新的需要。器物的造型与纹样在制作过程中不断完善、日趋完美之后，逐渐成为稳定的图式，于是，“守之世，谓之工”，是继承、传播犹系之于工匠。那么可以说，“知者创物，巧者述之，守之世，谓之工”，此即构成中国古代设计发展史的一个基本框架的“三段论”。

关于样式，上古情形，就文献记载来说不是很详细，我们只能设想其时工艺品的制作会有图谱。这里所谓“图谱”，只是意在说明工艺品的制作必有所遵循，而并不确定它的具体形式。中古以后的情形便已多见于记载，古文献中与此相关的主要词汇为“起样”；“画样”，“位置小本”，“样”。它是设计的形式，也是传播的依托。

如段成式《酉阳杂俎·续集》卷六《寺塔记下》：长安翊善坊保寿寺有先天菩萨一帧，“本起成都妙积寺。开元初，有尼魏八师者，常念大悲咒。双流县百姓刘乙，名意儿，年十一，自欲事魏尼，尼遣之不去，常于奥室立禅。尝白魏云，先天菩萨见身此地，遂筛灰于庭。一夕，有巨迹数尺，轮理成就。因谒画工，随意设色，悉不如意。有僧杨法成，自言能画，意儿常合掌仰祝，然后指授之，以近十稔，工方毕。后塑先天菩萨凡二百四十二首，首如塔势，分臂如意蔓；其榜子有一百四十鸟树；一凤四翅，水肚树。所题深怪，不可详悉。画样凡十五卷。柳七师者，崔宁之甥，分三卷，往上都流行。时魏奉古为长史，进之。后因四月八日，赐高力士。今成都者是其次本”。这里所描述的先天菩萨图应是汉传密教图像，不过对于我们的讨论来说，它的重要在于记述了画样的创作过程，其中稍涉神异的部分只是表明创作者的灵感来源，是仍以可信者为多。刘意儿是先天菩萨图的创意者，杨法成绘录她的构思，用这样的合作方式，完成作品的设计，于是成为画样四方流布。

又张彦远《历代名画记》卷三详述东都洛阳敬爱寺中的画迹和雕塑，其中说到：“佛殿内菩萨树下弥勒菩萨塑像，麟德二年自内出，王玄策取到西域所图菩萨像为

注释

注3：比如建筑的互换：宫殿—官署—住宅—庙宇（舍宅为寺之例，如唐长安翊善坊保寿寺本高力士宅，天宝九载舍为寺，——《酉阳杂俎·寺塔记》）。相同的规模，只须改变室内具有功能性质的各种设施，即可完成这种置换。此外，几乎任何外来的因素，都可以很快在中土既定的秩序中找到位置。比如佛教艺术中的宝帐、华盖、伞幢等等，不过是把中土原有之物换一个身分，一切都可以用人间秩序方便置换。

样。巧儿张寿、宋朝塑。王玄策指挥，李安贴金。”“大殿内东西面壁画。刘行臣描。维摩诘、卢舍那，并刘行臣描，赵龛成。”“禅院内西廊壁画。开元十年吴道子描。日藏月藏经变及业报差别变。吴道子描，翟琰成。罪福报，应是杂手成，所以色损也。”“讲堂内大宝帐。开元三年史小净起样，随隐起等是张阿乾，生铜作并蜡样，是李正、王兼亮、郭兼子。”“又大金铜香炉。毛婆罗样，后更加木座及须弥山浮趺等，高一丈二尺。张阿乾蜡样。”“画绢幡十三口。金铜脚长一丈二尺。张李八写并成。又四口，亦长一丈二尺，杂手成。”这一段记述与我们讨论的问题相关者有三，一是“佛殿内菩萨树下弥勒菩萨塑像，麟德二年自内出，王玄策取到西域所图菩萨像为样”，这里涉及到图式的另一个来源，即它是来自异域殊方的现成作品，而在中土直接成为设计图，于是止须塑者、指挥者（即安排工艺流程者）、贴金者。二是器物的设计与制作，所谓“史小净起样”、“毛婆罗样”，后者之所谓“样”，在这里是作动词用，因此都是说设计稿的制作。又画绢幡为“张李八写并成”，此所谓“写”，也应是绘制设计稿。三是壁画的绘制过程。“描”即白描，郭若虚《图画见闻志》卷三称作“位置小本”者，应即此类，不过前者是直接起稿于墙壁，后者是“描”在图册⁴。

可以说，在中国古代设计史中，所谓“画样”，通常就是设计图⁵，画样一旦被广泛采用，便逐渐定型成为图式，因此也往往有了相应的命名，如李肇《唐国史补》卷中：“襄州人善为漆器，天下取法，谓之‘襄样’。”如《历代名画记》卷十曰窦师纶“创瑞锦宫绦，章彩奇丽，蜀人至今谓之‘陵阳公样’”。“某某样”标示着图式的确立，它是前一轮设计的成功，又预示着下一轮设计的开始，——图式的移植，正是设计的一个重要范畴。就题材来说，中国古代工艺美术的各个门类始终是互相影响，互为借鉴，因此图式的移植正是设计者驰骋巧思的一个广阔天地。

二

仙山楼阁图是明清工艺品中的流行纹样，并且也为明末清初的外销瓷所广泛采用



图3-1 三神山图·四川彭山东汉崖墓出土三号石棺



图3-2 西王母图·甘肃丁家沟十六国墓壁画

注释

注4：郭若虚：《图画见闻志》卷三曰：北宋高益，太宗时为翰林待诏，“被旨画大相国寺行廊阿育王等变相暨炽盛光、九曜等，有位置小本，藏于内府。后寺廊两经废置，皆飭后辈名手依样仿临”。又记高文进事曰：重修大相国寺时，命文进效高益旧本画行廊变相等。又卷六“相国寺”条曰，“四面廊壁皆重修复后，集今名手李元济等用内府所藏副本小样重临仿者，然其间作用，各有新意焉”。

注5：如《营造法式》卷一二“彫插写生华”条述栱眼壁内的纹样装饰法，曰：凡彫插写生华，先约栱眼壁之高广，量宜分布画样，随其舒卷，彫成华叶，于宝山之上，以华盆安插之。又《玉海》卷六九“绍兴礼器”条曰，南宋绍兴十五年，“王晋锡言：大礼斋庙礼器已对御府《博古图》画样制其尊罍等五百九十六件，合讨论制造”。又《挥麈录·前录》卷一：太祖皇帝朝，尝诏（重）修先代帝王祠庙，每庙须及一百五十间以上，委逐州长吏躬亲点检，索图赴阙，遣使覆检。令太常礼院重定配享功臣，检讨仪相，画样给付。又《大金集礼》卷二九“皇后车服”条曰：“大定十九年检定皇后车服制，二十二年奉都省处分，彩画样本付有司。”等等。明清时代的例子更是不胜枚举。

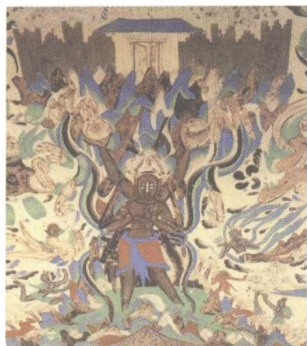


图4-1 莫高窟第二四九窟西壁壁画



图4-2 莫高窟第一五九窟南壁

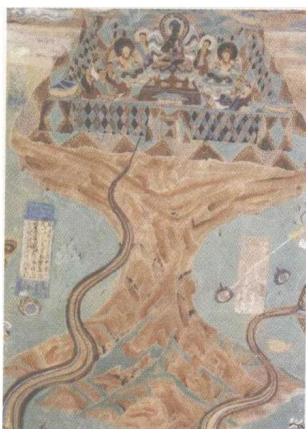


图4-3 莫高窟第八五窟南壁壁画

而远播海外，当然这差不多已是它流行的终端。比如日本静嘉堂藏两件漳州窑仙山楼阁图盘。盘内心用丛林、群峰、舟楫、楼观和景物之间的留白表现大海中的瀛洲仙境，笼罩楼阁又聚成一缕而飘渺升起的一团云气点明这是似真若幻的神仙世界。高阁两边一对凌空的仙人，一侧有飞架的虹桥，桥头两人正在走向风景⁶（图1）。

此纹样的意义源自一个古老的传说。《史记·秦始皇本纪》：“齐人徐市等上书，言海中有三神山，名曰蓬莱、方丈、瀛洲，仙人居之。”《汉书·郊祀志》云，此三神山者，其传在渤海中，去人不远，盖曾有至者，诸仙人及不死之药皆在焉。其物禽兽尽白，而黄金白银为宫阙。未至，望之如云；及至，三神山乃居水下；临之，患且至，风辄引船而去，终莫能至云⁷。海中三神山的样子，按照《拾遗记》中的形容则是“上广下狭”⁸。书虽晚出，不过对神山的这种想象却可能很早。

汉代博山炉的造型和纹样即以传说中的神山为题材，著名的一件自推河北满城西汉中山靖王刘胜墓出土错金铜博山炉。炉通高二十六厘米，座底圈足装饰错金卷云纹，炉座透雕海浪和浪中腾跃而出的三龙为擎，做成层峦叠嶂的炉身与盖便好似从海中被龙擎出的神仙世界（图2）。四川彭山江口县高家沟东汉崖墓出土的三号石棺刻有三神山图，神山的造型也似上广下狭的博山炉，山顶有平广之台，仙人在平台上或弈棋，或抚琴⁹（图3-1）。上广下狭的神山造型以后又用来表现西王母所居的昆仑山，如甘肃丁家沟十六国墓壁画中的西王母图¹⁰（图3-2）。佛教东传之后，昆仑山的名称又可以对应于佛经中的须弥山。《拾遗记》卷十“昆仑山”条曰，“昆仑山者，西方曰须弥山，对七星之下，出碧海之中”；“从下望之，如城阙之象”。于是在佛教艺术中须弥山的造型也被设计为上广下狭，一如本土固有的神山之式¹¹。如莫高窟时属西魏的第二四九窟窟顶西坡，壁画绘阿修罗立在大海中，手托日月，背后上广下狭之山，为须弥山，山顶有城，城中央是宫门半启的忉利天宫¹²（图4-1）。又莫高窟中唐第一五九窟南壁《法华经·药王菩萨本事品》，画面的左上角各有一座位于大海中的须弥山，山顶一佛二菩萨结跏趺坐，这是表现日月净明德佛向一切喜见菩萨等宣讲《法华经》¹³（图4-2）。又莫高窟晚唐第八五窟窟顶东坡《楞伽经·罗婆那王劝请品》有释迦楞伽城说法图，图中的摩罗耶山也是同于须弥山的造型，山顶平台上有

注释

注6：《静嘉堂藏吴州赤绘名品图录》，图54、55，静嘉堂文库美术馆，平成1997年。按另一件与此大致相同。

注7：此据《史记》〈正义〉引，与《汉书·郊祀志》字句略不同。

注8：《初学记》卷五引《拾遗记》曰：“海中三山，一名方壶方丈；二曰蓬壶蓬莱；三曰瀛洲，形如壶，上广下狭。”

注9：《中国画像石全集·7》，图一五七，河南美术出版社等2000年。注10：《甘肃丁家沟十六国墓壁画》，重庆出版社，1999，1。

注11：关于这一问题的详细讨论，见赵声良：《敦煌壁画风景研究》，中华书局，2005。

注12：此图之详解，见贺世哲：《敦煌图像研究·十六国北朝卷》，264~266，甘肃教育出版社，2006。

注13：贺世哲：《法华经画卷》，图八六，商务印书馆（香港）有限公司，1999。

用各色宝石嵌就的楞伽城，释迦在城中说法¹⁴（图4-3）。集大成的一幅，为莫高窟晚唐第九窟北壁东侧《维摩诘经·见阿閼佛品》中的维摩诘手接大千图。“大千世界”是维摩诘手中托起的一朵祥云，云朵中是群峰环抱的大海，海中有象征无动如来说妙喜世界的山川、宫殿、天人，又有一对海浪中的摩羯鱼。海中央立着三头六臂的阿修罗，阿修罗头顶须弥山，山腰缠两条人首蛇身的龙，山顶有无动如来说法，成山字形排列的楼阁是忉利天宫。右侧为连接忉利天宫与阎浮提的三道宝阶（图4-4）。此为晚唐画迹，构图紧凑，刻画精细，意义明晰，是“手接大千图”的成熟样式。而分解图式，可以清楚见出它是几个图式的一种完美组合。大海、须弥山，山腰之龙，都是传统图式，如前面举出的例子。这里引人注意的是表现忉利天宫的楼阁，它的成熟样式完成于初唐。如莫高窟第三四一窟北壁、第三三八窟西壁龕顶弥勒上生经变中的兜率天宫（图5-1），如第三二九窟南壁阿弥陀经变中的西方净土。当然设计者的取样也是来自当时流行的宫室图，图的来源又不外世间的华美之建筑。宫殿楼阁的表现形式依画面构图的需要可繁可简，而纹样的核心是成山字形排列的一组。在成为通行的图式之后，它便可以根据不同的需要而赋予不同的名称与意义，然后组织为新的艺术语汇。如莫高窟初唐第三二一窟无量寿经变中祥云托起的宫殿。据《无量寿经》，无量寿佛国诸菩萨、阿罗汉所居宅舍、楼阁、宫殿，高下大小随其所愿，此即经文的图解¹⁵（图5-2）。作为一种叙事语汇，这一楼阁图式在唐代已是南北流行。浙江省丽水市龙泉塔出土一件《阿弥陀经》卷一残卷，纸本墨书，上图下文相互对应¹⁶（图5-3）。图中以阁道相连成山字形排列的楼阁与敦煌经变画中的楼阁造型一致，不过取了简约的形式，它在这里是用来表现下方经文所云极乐国土中的楼阁“以金银、琉璃、颇梨、车渠、赤珠、玛瑙而严饰之”。

既为图式，楼阁图自是一种稳定的样式而久被传承。郑州新密平陌宋大观二年壁画墓墓室北壁上部绘一幅祥云托起的宫殿，殿阁布局一如唐式成山字形排列（图6）。墓室西北壁上部的一幅为祥云缭绕中缓步行来的地藏菩萨，旁有僧徒代持锡杖，云气之外的空间一对合掌跪拜的夫妻，榜题曰“四（泗）洲大圣度翁婆”¹⁷。泗洲大圣即地藏菩萨。充当接引之任的原应是净土信仰中的观音，而地藏信仰与净土信仰本来并不相关，不过地藏信仰发达之后，与原有

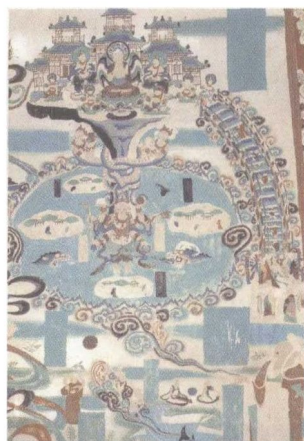


图4-4 莫高窟第九窟北壁东侧



图5-1 莫三八窟龕顶



图5-2 莫三二一北壁



图5-3阿弥陀经残卷·丽水市龙泉塔出土

注释

注14:楞伽山是位于印度半岛南端的锡兰岛，即今斯里兰卡。相传为释迦宣讲楞伽经处。楞伽经变“不见于古代印度、中亚以及中国新疆龟兹等地的石窟中，表明它们很可能是唐代敦煌画师的独创”。贺世哲：《楞伽经画卷》，商务印书馆（香港）有限公司，2003，16。

注15:施萍婷：《阿弥陀经画卷》，图一九，商务印书馆（香港）有限公司，2002。

注16:东京国立博物馆：《中国国宝展》，图135，朝日新闻社，2004。

注17:郑州市文物考古研究所：《郑州宋金壁画墓》，图六二，科学出版社，2005。按它在书中被称作“仙界楼宇图”。



图6 新密平陌壁画墓北壁上



图7 榆林窟第三窟西壁北侧壁画



图8 仙山楼阁图·重庆市博物馆



图9 明青花八仙寿星香炉·巴特勒家族藏

的弥陀、观音信仰结合，又以净土法门易行普及，深入民间，而出现了西方净土变相、阿弥陀像、观音像与地藏像的组合¹⁸。在这一幅壁画中，地藏菩萨竟至替代了观音而来“度”翁婆，则图中所绘天宫自然是代表将被“接引”所往的西方净土。

佛教艺术中普遍使用的楼阁图式在设计者的画样安排中本来运用得十分灵活，敦煌榆林窟西夏第三窟的一幅画面则更有意思。它是巨幅文殊变中的一个远景。浮现在大海和祥云之上的一簇群峰，山字形排列的楼阁为山峦环抱，山背后半弯彩虹，山脚下一个岩洞，洞门半开，自内射出一束白光（图7）。此原是《华严经》中所说的清凉山，但山脚下射出神异之光的岩洞却像是道家有关山洞天说的图解¹⁹。壁画的这一设计构思似乎意味着楼阁图式正在发生的一个新变化。而重庆市博物馆藏一幅元代《仙山楼阁图》册页也显示了楼阁图式意义的延展和转变（图8）。

两宋以降，随着祝寿风气的日益兴盛，神仙题材的纹样也空前发达起来，所谓“神仙道扮”之类，或明喻或暗喻，几乎都包含了“愿祝嵩高，岁添长命缕”之意²⁰。撷取已有的成熟的图式来为工艺品设计新的装饰纹样，应该很是自然，正像当年经变画的设计者把本土三神山的图式用作表现佛经中的须弥山、摩罗耶山。或者说，在造型与纹样的设计领域里，通常是“资源共享”，道教艺术与佛教艺术的相互影响，互为借鉴，更是贯穿始终。晚期的例子，可举英国巴特勒家族收藏的一件明代青花八仙寿星图炉，炉身题记曰：“清华信士潘达仁、同室胡氏，喜奉香炉一面于福地高湖山白云庵中佛前供奉，祈保合家清吉，子嗣早招，福有攸归。皇明天启乙丑岁仲春月之吉，僧性幻谨题。”此“乙丑”即天启五年（1625年）²¹（图9）。这是佛道一家最为明确的一例。它在时人的观念中也正是如此。《西游记》第五回曰仙女向悟空说道，王母开阁设宴，“请的西天佛老，菩萨、圣僧，罗汉；南方南极观音；东方崇恩圣帝，十洲三岛仙翁；北方北极玄灵；中央黄极黄角大仙。——这个是五方五老。还有五斗星君，上八洞三清、四帝、太乙天仙等众；中八洞玉皇九垒、海岳神仙；下八洞幽冥教主、注世地仙，各宫各殿大小尊神，俱一齐赴蟠桃嘉会”。这里列举的王母蟠桃会嘉宾，几乎抵得元明时代祝寿纹样的人物谱，而将明仇英所绘《群仙会祝图》与之同看，便仿佛是与它对应的一份画样（图10）。

不过在很多情况下，因为受到器物大小的限制，人物的特定身分未必明确表现出来，设计者只是取来固有的楼阁图式，然后在楼阁内外安排各色人等，便成就了新的表现内容。如台北故宫博物馆藏两件宋代缙丝《仙山楼阁图》（图11），前举元代同

注释

注18:张总:《地藏信仰研究》,422,宗教文化出版社,2003。

注19:见张君房:《云笈七籤》卷二七《洞天福地》之“十大洞天”、“三十六小洞天”。

注20:刘子囊:《齐天乐·寿史沧洲》,《全宋词》册四,2705,中华书局,1965。

注21:上海博物馆:《上海博物馆与英国巴特勒家族所藏十七世纪景德镇瓷器》,图二,上海书画出版社,2005。

题绘画也是如此。宋人寿词云“昨夜洪临跨鹤，翌早绿华骖风，今日岳生申。须信神仙侣，引从降蓬瀛”²²，乃是最具世俗意义的神仙故事解读。

明代这一题材设计与制作俱见精采的是楼阁人物金簪，如江西南城明益庄王墓出土属之于万妃的一批金簪²³。九件金簪主题一致，依仿《天水冰山录》的命名，便是金累丝楼阁群仙首饰²⁴。有了这样一个名称，图式所包含的意义便全部浮现出来，用今所谓“相关链接”来说，当日的诗歌、小说、戏文，与织绣、玉器、漆器等工艺品中的相同图式都可以互为诠释。

九件金簪依插戴位置和名称的不同而造型各不相同，细分，则是挑心一，分心一，掩鬓两对，鬓簪一对，簪一（图12）。——据简报刊出的单色照片，两对掩鬓簪脚向上，分心一支簪脚向后平伸，然而以后发表的彩照，此五件金簪的簪脚均一律向下，却是错误的。这里设计的要义当是“随类赋形”。楼阁图式依然是传统的山字形排列，但却依造型之别而灵活变化。祥云意味着想象，楼阁宫室象征美丽富足的无忧之境，这一基本寓意几乎是一成不变的，因此它成为最易识别的视觉语汇。分心的造型与纹样差不多是传统图式的套用。掩鬓的云朵式造型与选题材的图式正好相合，当然反过来说也可以，那么就是图式的选用决定了掩鬓的造型。依照前面描绘出来的发展轨迹，在此可以看到它是宋元明绘画中楼阁图式的移植，而被成功设计为一种新的视觉形式。

现在回到前面所举远销海外的漳州窑仙山楼阁图盘。时间与空间漫长和广远的传承过程使它的基本寓意不断得到肯定，至此这一古老的图式已经成为意义明确的吉祥图案。从设计史的角度来看，这些排成序列的图像背后，显示着有一个为设计者所掌握的记录着若干图式的图谱。当然此图谱可以有形的画样，也可以只是存在于师徒的转相传授和不同工艺的相互借鉴中。它是比画样更为稳定的传播与继承的依凭。史籍疏于记载的有关设计者的工作，分量很重的部分便是图式的选择和移植。要把理念转换为容易识别的视觉语汇，设计者在图式的选择上该是最有着实用的考虑，而图式的传播，也许在很多情况下只是单纯的样式，却并不包括其中的文化内涵，那么易地之后，完全可以为图式赋予另外的含义。因此相似的构图常常不是来自工艺的传承、

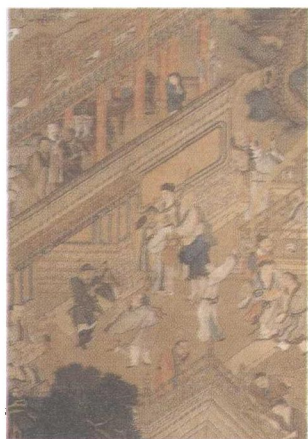


图10 群仙会祝图局部一

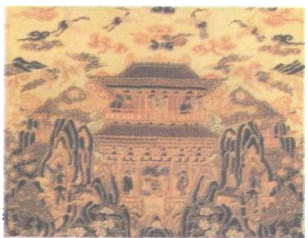


图11 缙丝仙山楼阁图册局部·台北故宫藏



图11b 群仙会祝图局部二



图12-1 金楼阁人物挑心·益庄王朱厚焯墓万妃

注释

注22: 石麟:《水调歌头·寿》,《全宋词》册五,3543。按“今日岳生申”,系用《诗·大雅·崧高》之典,即“崧高维岳,骏极于天;维岳降神,生申及甫”。周宣王之舅申伯出封于谢,尹吉甫作诗送之,言岳山高大,而降其神灵和气,以生甫和申伯。

注23: 江西省文物管理委员会:《江西南城明益庄王墓出土文物》,《文物》,1959(1),48。

注24:《天水冰山录》列有:金厢楼阁群仙首饰一副,金厢累丝楼台人物首饰一副,金厢摺丝人物楼台首饰一副,金厢珠宝楼台人物首饰一副,今楼台殿阁嵌大珍宝首饰一副,金厢楼台人物嵌珍宝首饰一副,金厢寿星楼阁嵌宝首饰一副。

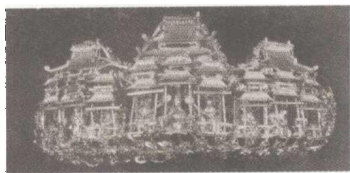


图12-2 金楼阁人物分心·益庄王朱厚焯墓万妃



图12-3 掩鬓一



图12-4 掩鬓二



图12-5 鬟簪



图12-6 金楼阁人物簪一·益庄王朱厚焯墓万妃

文化的传承，而只是显示着一个共同的图式来源。用已有的图式讲述新的故事，或用新的图式演绎古老的传说，大约可以算作设计史中内容尤其丰富的部分。

重新审视前面提出的“三段论”，即所谓“知者创物，巧者述之，守之世，谓之工”。此中也正贯穿着图式的创立、确立与承袭。在这样的结构里，第一，工匠可以方便利用“知者”的创造，并在制作过程中不断改进和完善。第二，它为造型与纹样的发生、传播和演变奠定了基础，艺术表现的程式以图谱的形式广为传播而为工匠所掌握，这时候的所谓“设计”，便主要体现在各种程式化的艺术语汇的移植、组合与拼接。我们因此也可以说，造型、纹样传播与演变的轨迹中，承载着对设计者和设计史的一种最为贴近的叙述。

图版说明

图1 漳州窑仙山楼阁图盘 日本静嘉堂藏

图2 错金铜博山炉 河北满城西汉中山王墓出土

图3

1、三神山图 四川彭山东汉崖墓出土三号石棺

2、西王母图 甘肃丁家湾十六国墓壁画

图4

1、莫高窟第二四九窟窟顶西坡壁画（西魏）

2、莫高窟第一五九窟南壁壁画（中唐）

3、莫高窟第八五窟窟顶东坡壁画（晚唐）

4、莫高窟第九窟北壁东侧壁画（晚唐）

图5

1、莫高窟第三三八窟西壁龕顶壁画（初唐）

2、莫高窟第三二一窟北壁壁画（初唐）

3、《阿弥陀经》残卷 浙江省丽水市龙泉塔出土

图6 郑州新密平陌宋大观二年墓室壁画

图7 敦煌榆林窟第三窟西壁北侧壁画（西夏）

图8 缂丝《仙山楼阁图》局部（宋）台北故宫博物馆藏

图9 《仙山楼阁图》（元）重庆市博物馆藏

图10 明青花八仙寿星图炉 英国巴特勒家族藏

图11 《群仙会祝图》局部台北故宫博物院藏

图12 明益庄王墓出土金累丝楼阁群仙首饰

1、挑心

2、分心

3、掩鬓一

4、掩鬓二

5、鬟簪

6、簪

丝路时代的大兴城与宇文恺

——古代营造设计的一个范例

赵农

赵农，1962年7月出生于西安，1987年7月毕业于中央工艺美术学院史论系，获文学学士学位。现为西安美术学院美术史论系主任，教授，博士研究生导师。中国工艺美术学会理论委员会常务委员。主要著作有《中国艺术设计史》、《园冶图说》等。



一、“大兴城”营造非宇文恺一人之力

宇文恺（公元654~612年）是隋代著名的建筑家和设计家。出生于北周贵族宇文世家。正是这个出身导致了隋初改朝换代之际，而祸乱及身，死里逃生。

“宇文恺，字安乐，杞国公忻之弟也。”、“恺少有器局。家世武将，诸兄并以弓马自达，恺独好学，博览书记，解属文，多伎艺，号为名父公子。”但是隋朝建立，杨坚“及践阼，诛宇文氏，恺初亦在杀中，以其与周本别，兄忻有功国，使人驰赦之，仅而得免。后拜营宗庙副监、太子左庶子。庙成，别封豳山县公，邑千户。”（《隋书·宇文恺传》）。从文中提及的“及践阼，诛宇文氏，恺初亦在杀中”可知当时杨坚581年登基，宇文恺此年27岁。

大兴城的兴建，与宇文恺的规划有密切关系。“及迁都，上以恺有巧思，诏领营新都副监。高颎虽总大纲，凡所规画，皆出于恺。”（《隋书·宇文恺传》）。

但是《隋书·帝纪第一》记载的关于建新都的人员中，有“大匠刘龙、钜鹿郡公贺娄子幹、太府少卿高龙义等创造新都”，未提及宇文恺。这与“高颎虽总大纲，凡所规画，皆出于恺”的说法仍有些出入。

大匠刘龙在《隋书·何稠传》后附录，有“性严明，有巧思。齐后主知之，令修三爵台”，曾参与北齐大邺城的营造，这也是隋大兴城在某些地方效仿大邺城的一个原因。在隋文帝杨坚登基后，刘龙曾“拜右卫将军，兼作大匠。迁都之始，与高颎参掌制度”的记载。

贺娄子幹在开皇元年以军功进爵钜鹿郡公，随后又在凉州一带抗击土谷浑，其中在开皇二年“征授营新都副监，寻拜工部尚书”（《隋书·贺娄子幹传》）。此外，《隋书·虞庆则传》中也有被任命为“封彭城郡公，营新都总监”的说法。《隋书·张昺传》中也有“迁太府少卿，领营新都监丞”的记载。当然也还有遗漏的材料。1956年西安十里铺出土《唐故邛州别驾陇西公李绍墓志》中，提及“祖询，上柱国，营新都大监”，《隋书·李询传》中尚未记载。

因此，应该是多人领衔其职。其中大匠刘龙、钜鹿郡公贺娄子幹、太府少卿高龙义、彭城郡公虞庆则、太府少卿张昺等人。

因此，大兴城为众人参划之作。

按推测，宇文恺在大兴城营造时（开皇二年，公元582年）约28岁。当时并未确定是营造大兴城的唯一主持人。只是在后来营造东都洛阳时，完成了一系列工作，才被

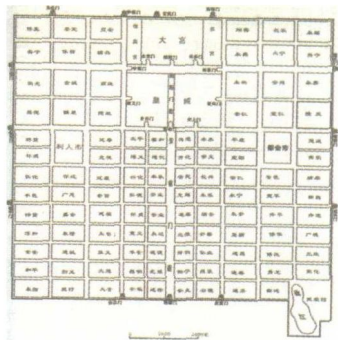


图1 隋大兴城图

后人推誉为大兴城的设计者。

早年的宇文恺还担任宗庙副监，以及疏通渭河与黄河等，卓有成就。但是“兄忻被诛，除名在家，久不得调”，此事在开皇六年（公元586年），宇文恺32岁。

因此，在复出之后，宇文恺极力为隋文帝制作了许多豪华的项目工程。如“拜仁寿宫监”，为文献皇后修陵墓，也“复爵安平郡公，邑千户”（《宇文恺传》），进入了浮华的生活中。

隋炀帝时，宇文恺担任营造东都的“副监”；建造军中大帐，下坐数千人；制造能够行动的宫殿等等，除了机巧，常常是“帝大悦”、“帝弥悦焉”、“前后赏赉不可胜纪”。

二、隋文帝杨坚的设想

隋朝开国皇帝杨坚相传为东汉太尉杨震14世子孙。据说出生时“紫气充庭”。少年时长期在寺院居住，因此，性格孤疑，猜忌多虑。后随父荫，曾为隋州刺史，后袭爵为隋国公。北周气衰，百官劝进，而禅让于杨坚。于是东征西讨，平定天下，使中国结束了分裂，重新统一。

隋文帝杨坚虽为开国皇帝，但是为人多猜疑。“素无术学，不能尽下，无宽仁之度，有刻薄之姿”（《隋书·帝纪第二》）。

宇文恺的哥哥宇文忻早年与杨坚深交，并在杨坚即位时，多有襄助，后封杞国公。不料因积功渐高，为杨坚所忌讳，借口削去官职。梁士彦亦原为北周大将，后在杨坚手下多立军功，却为杨坚猜忌，以至心怀私怨。此时，梁士彦与宇文忻密谋，不料泄密，结果一世功臣宇文忻“伏诛，年六十四，家口籍没”。梁士彦“伏诛，年七十二”。此时为开皇六年（公元586年），宇文恺32岁。

与宇文恺同事大兴城的高颎，也不得善终。

高颎虽是一个机智自律之人，并多次求请辞官，以避权势之祸，但是在杨坚晚年，仍然被“除名为民”。隋炀帝即位，高颎虽重新启用，但是高颎对隋炀帝的诸多胡作非为多有微词，后来竟被隋炀帝“下诏诛之，诸子徙边”，应照了高母早年的“汝富贵已极，但有一斫头耳”的箴言。

开皇十七年（公元597年），“鲁国公虞庆则以罪伏诛”（《隋书·帝纪第二》）。

因此，宇文恺生活的时代，是一个新朝初稳，危机四伏的时期。

隋文帝孤疑，便极力炫耀天子威严，建立新都。

《类编长安志卷之二》记载：按《通鉴》“隋文帝厌嫌长安故城制度狭小，又宫内多妖异，纳言苏威劝帝迁都，帝以初受命难之。夜与威及高颎共议，明旦通直散骑庾季才奏曰：‘下臣仰观玄象，俯察图记，必有迁都之事。且汉营此城，将八百岁，水皆碱卤，不甚宜人。愿陛下协天人之心，为迁都之计。’帝愕然，谓颎、威曰：‘是何神也。’太师李穆亦上表请迁都，帝省表曰：‘天道高明，已有应徵，太师人

望，反抗此请。’”、“其地在汉故城之东南，属杜县，周之京兆郡万年县界，南值终南山子午谷，北据渭水，东临灞、滻，北枕龙首原，创筑京城曰大兴城。”、“依式先筑宫城，次筑皇城，亦曰子城，次筑外郭城。”

《类编长安志卷之二》记载：“《新说》曰：隋文帝开皇二年，嫌汉长安城水碱苦，宫殿摧倒，有妖魅，遂迁都于龙首山南，诏宇文恺创建大兴城。先修宫城，以安帝居。次筑子城，以安百官，置台、省、寺、卫，不与民同居。又筑外郭京城一百一十坊两市，以处百姓。”

于是，大兴城兴造于开皇二年（公元582年），是年隋文帝杨坚认为原先北周都城，地处渭河之畔，甚至有夜梦洪水入城之思（《隋唐嘉话》）。加之常年战乱，荒芜杂丛，无法体现天子威严，于是下诏曰：“此城从汉，凋残日久，屡为战场，旧经丧乱”，并认为“龙首山川原秀丽，卉物滋阜，卜食相土，宜建都邑，定鼎之基永固，无穷之业在斯”（《隋书·帝纪第一》）。随后命令高颉等人创造新都。很快，第二年（开皇三年，公元583年）“春正月庚子，将入新都”（《隋书·帝纪第一》）。

因此，大兴城的总体规划和设想，还在于隋文帝杨坚的主意。

但是，隋朝仅仅存在了37年，对杨坚“定鼎之基永固，无穷之业在斯”的梦想，是一个大大的讽刺。

三、大兴城的规划

后世重视大兴城的规划，是因为这是中国古代最重要的规划设计的城市。同时，也可以看出宇文恺和同事们的机巧。

《考工记》：“匠人营国。方九里，旁三门。国中九经九纬，经涂九轨。左祖右社，面朝后市，市朝一夫”。汉初天下未定时，萧何便“营作未央宫”、“宫阙壮甚”、“非壮丽无以重威”（《史记·高祖本纪》）。但是，汉长安城仍然是一座先建宫殿，后筑城池的营造方式。而长安城经过了西晋、十六国、北朝的交替，处处是残垣断壁，野兽出没的荒地。

因此，宇文恺们在规划大兴城时，观察地形时以龙首山（原）为依托，利用山势走向的六条山冈，规划了大兴城的位置。“象乾卦六爻，故于九二置宫殿，以当帝王之居，九三立百司，以应君子之数，九五贵位，不欲常人居之，故制置元都观及兴善寺以镇其地”（《雍录·卷三》）。

《隋书·地理志》记载：“京兆郡开皇三年，置雍州。城东西十八里一百一十五步，南北十五里一百七十五步。东面通化、春明、延兴三门，南面启夏、明德、安化三门，西面延平、金光、开远三门，北面光化一门。里一百六，市二。大业三年，改州为郡，故名焉。置尹。”、“大兴”得名于“高祖龙潜，封号大兴，故至是改焉”。

实际上，大兴城（长安城）东西宽9721米，南北长8651米，周长约35.5千米。面积84平方公里。分为宫城、皇城、外郭城三部分。

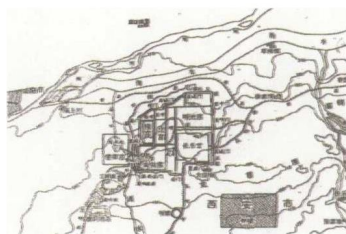


图2 汉长安附近地势图

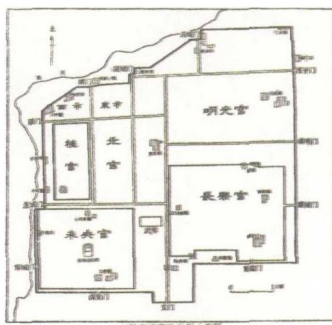


图3 汉长安城



图4 长安城模拟鸟瞰图

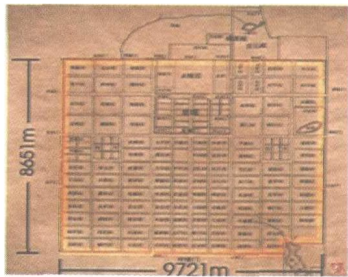


图5 大兴（长安）城面积