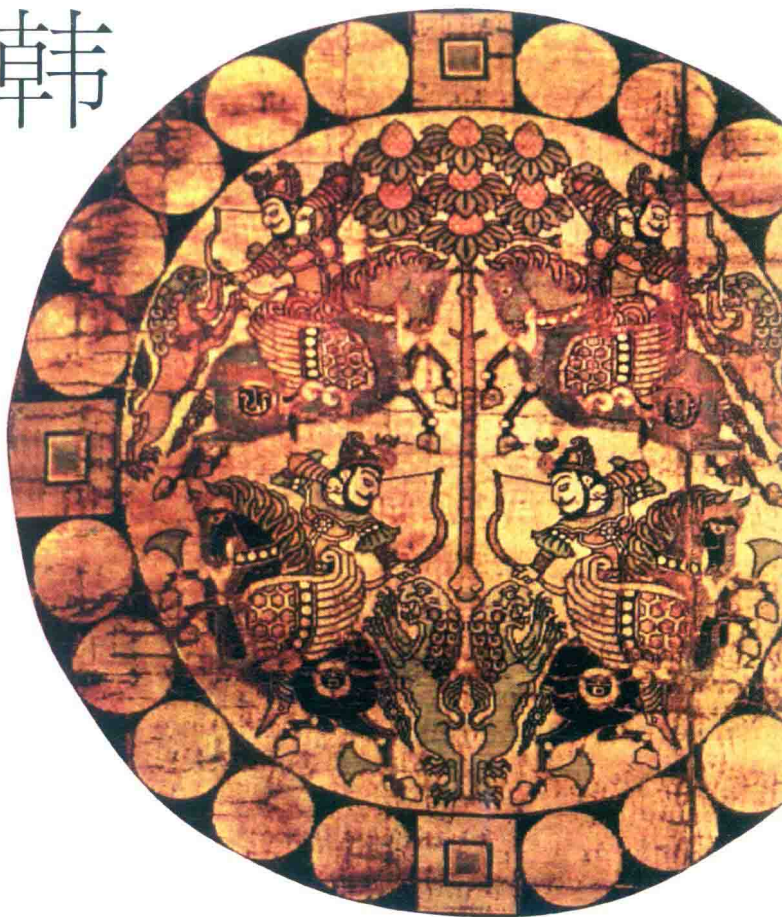


唐宋 中国与日韩 工艺美术交流 研究



朱彦 著



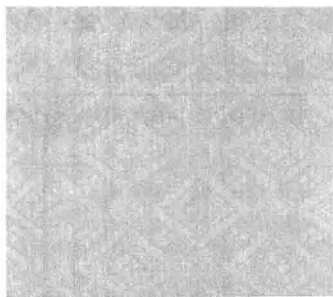
清华大学



唐宋
中国与日韩
工艺美术交流
研究

朱彦 著

清华大学出版社 北京



内 容 简 介

唐宋时期是东亚三国工艺美术交流史上的鼎盛时期,以中国为中心的工艺美术造作通常是日本、韩国效仿的典范,并对它们后世的制度、信仰和生活方式产生了重要影响。本书按照工艺美术门类划分,以科学严谨的方法处理中日韩古代文献和实物,主要讨论了唐宋时期中国与日本、韩国在织绣印染、陶瓷、漆器及其他门类的交流情况,其中交流物品的品目、时间是论述的基础,交流中的艺术风格的演变及其成因是解说的重点,并进一步揭示了中国古代造物文明在历史上幅员辽阔的东亚汉文化圈中所处的核心地位。

本书封面贴有清华大学出版社防伪标签,无标签者不得销售。
版权所有,侵权必究。侵权举报电话:010-62782989 13701121933

图书在版编目(CIP)数据

唐宋中国与日韩工艺美术交流研究/朱彦著. —北京:清华大学出版社,2018
ISBN 978-7-302-48816-3

I. ①唐… II. ①朱… III. ①工艺美术—文化交流—文化史—研究—中国、日本、韩国—唐宋时期 IV. ①J509.2②J509.313③J509.312.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 273111 号

责任编辑:王琳
封面设计:傅瑞学
责任校对:王荣静
责任印制:杨艳

出版发行:清华大学出版社

网 址: <http://www.tup.com.cn>, <http://www.wqbook.com>
地 址: 北京清华大学学研大厦 A 座 邮 编: 100084
社总机: 010-62770175 邮 购: 010-62786544
投稿与读者服务: 010-62776969, c-service@tup.tsinghua.edu.cn
质量反馈: 010-62772015, zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn

印装者: 北京建宏印刷有限公司

经 销: 全国新华书店

开 本: 170mm × 240mm 印 张: 36 字 数: 603 千字
版 次: 2018 年 9 月第 1 版 印 次: 2018 年 9 月第 1 次印刷
定 价: 88.00 元

产品编号: 076449-01

序

2000年,《手艺的思想》出版后,连续数周排在三联韬奋学术畅销书排行榜,我既惊喜也感到疑惑,因为彼时社会上有所谓的“千禧年”到来之际的怀旧风潮,“老物件”之类的图文书出了不少,也很热卖,我很好奇买我的书的读者都是一些什么人,他们又是何会喜欢它,因此,我不时会上网看看读者的反应。有一天,突然看到一篇《温暖的消逝》的文字,与我一些熟悉的学生或朋友写的不同,这位叫“寂航”的作者,对《手艺的思想》的评论角度既客观但同时又对手艺的人文思想价值的揭示有一种带有感情的赞赏,文章的生发源于我书中的篇章,但同时又有作者个人经历和会心,这种发自内心的文字显然是没打算让我这个作者看到的,因而更为真诚可贵。于是我以“杭老师学生”的名义给“他”的博客留了言,不久知道了她的出身——川大古代文学硕士研究生的身份,于是心里有个念头渐渐成型:我在艺术史论系从教和担任系主任,多年来一直苦恼于艺术院校培养艺术历史人才的局限,这就是懂艺术的年轻学生文史基本功底的欠缺,因而久有希望古代文学或文献专业出身的生源前来加盟硕博队伍的想法。几个月之后,我趁在四川大学开会的机会,与这个叫“寂航”的作者见面,同时提议她考虑报考清华大学美术学院艺术史论系的博士研究生,这就是我与朱彦的第一次见面。

朱彦如愿考上后,果然不负众望,在文献查索、典籍阅读、论据使用等方面驾轻就熟,文史基础扎实,是那一届学生中的佼佼者。我当时给她的主要任务就是抓紧补习艺术史的有关课程,熟悉视觉图像解读和实物考据、品鉴的方法,以期一年半以后,确定博士论文的写作方向。

这时,我正接受上海大学美术学院的上海市教委高校高地计划支持的“东亚三国工艺交流计划”项目,题目是我报的,我的本意是随着中国的崛起,文化相伴政治的角力,必定也会在东亚地缘政治中有所反映,而此时艺术何为?我既不希

望出现如冈仓天心那样的日本文化主导东亚的思想,也不愿意看到新的文化优越性霸权,中、日、韩(还有朝鲜)、蒙,在唐以来的历史中,我中有你,你中有我,互为影响,这一点,在传统工艺的流变和发展中,体现得尤为典型,因此,我决定申报东亚三国的工艺交流计划,来沟通古代文化与当代发展的关系,促进东亚文化的平等交流讨论,并期待在世界全球化的趋势中,通过东亚具有相同传统的“工艺”的溯源,挖掘美学特性,指引当代工艺的创作和交流,来彰显区域文化价值,促进彼此的理解和尊重。

计划分三大部分:一是历史研究;二是东亚现代工艺家的创作和互访;三是创作成果的巡回展览和研讨会。三个内容中,历史部分最难,虽然此时我已有一位生长在韩国的博士研究生鞠文丽完成了有关中韩古代家具交流的博士论文,但工艺领域门类众多,唐、宋、元、明,各有侧重和影响方式,没有良好的古代文献功底和工艺典籍的钩沉技巧,难以胜任。我想到了朱彦,虽然此时她入艺术之门时日尚短,但正如当年田自秉师让我梳理历代工艺美术思想作为基本训练,尔后竟决定了我的博士论文方向的前车故事,我对朱彦的安排,也值得冒险。

朱彦的家乡是四川西昌,是个多民族杂居地区,她虽是汉族,但在我看来她颇有彝族的血性和藏族的仁义,她的倔强和固执,在日常人际上屡屡受人误解,但反映在学术上,她的独立和坚强,却是让我最少操心的一个。项目交给她后,她埋头查阅了大量的文献资料,梳理了唐代至明清以来的三国工艺交流情况,做得颇为全面,上海任务完成后,她感到三国的历史纵向梳理体量太大,难以深入,而此次文献整理,也引发了她深入探究的兴趣,因此在博士论文选题的时候,她最终选择了唐宋时期三国的工艺交流研究。我当然支持,因为,东亚三国的传统工艺有着共同的源头和血脉,但唐宋时期又各自形成特点,追本溯源,不仅能通过物质文化交流的坐标轴,廓清唐宋工艺辐射的脉络,丰富文化史的研究,同时,在织绣印染、陶瓷、漆器及其他门类的交流情况的展开中,其中交流物品的品目、时间等,又形成了不同区域不同需求的互动关系,由此研究交流中的艺术风格演变及社会成因,正是以往古代物质文化史研究薄弱的环节。

作为一个“80后”青年学者,朱彦的研究方法也可圈可点。她并没有局限在名物训诂或文献查抄,而是将工艺美术交流研究与民族志、图像学、佛教艺术、制度史等相关学科知识的综合与互动,突出的例子是,她论文中有关中国与朝鲜的

步摇与步摇冠、隋唐舍利函与朝鲜舍利函、唐代与日本的装饰用玉交流及宋代“祭器图说”对朝鲜的影响等几个特具代表性的个案研究,纵横交错,旁征博引,将三国复杂的工艺交流及其与社会发展之间的关系恰如其分地放在“物”的文化迁移上,从而较好地揭示了同源文化在不同地区的流变本质。

2012年下半年,我离开清华来到中国美术学院工作,对于我来说,回故乡,虽是人生的一次艰难选择,但得失无可厚非。而对于仍然留在清华园还没有完成学业的我的硕博士研究生,却有一种大雁单飞的孤单,我深深内疚但无能为力。要感谢他们自己的坚强,也要感谢我多年的老友兄长尚刚教授的帮助,继续指导他们,还有艺术史论系诸位同仁的呵护与关爱。朱彦在博士后期间又再逢佳缘,在清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞教授的提携下,得以参加开馆展的筹备,并独立负责有关明清家具等中国传统器物的策展工作,因而亲身感受文物精华,从而思想与现实、文献与实物互证,一时蔚然。

我为朱彦的学术成长感到由衷高兴,并祝贺她的学术成果正式出版。

杭 间

中国美术学院副院长

2017年8月3日写于杭州至北京高铁,

4日凌晨完稿于望京寓所

前言

唐宋时期是东亚三国工艺美术交流史上的鼎盛时期,以中国为中心的工艺美术造作典范通常是日本、韩国效仿的对象,并对它们后世的制度、信仰和生活方式产生了重要影响。本书力图在全面梳理中日韩古代文献和实物的基础上,采用工艺美术研究中按照门类划分的基本方法,主要讨论唐宋时期中国与日本、韩国在织绣印染、陶瓷、漆器及其他门类的交流情况,其中交流物品的品目、时间是讨论的基础,交流中的艺术风格演变及成因是解说的重点。

布、绁、绢、纱、锦、绫、罗是唐代中日织绣交流的主要品种,在此时期日本的古代文献中,详细记载了它们的出现时间、庸调尺幅、产地区、赏赐情形、名目与价格、服用情况等。其中绫、锦等高档织绣品的织造时间大约在8世纪初,团窠纹、龟甲纹是仿照唐代的传统,染色技术中对酸、碱剂和媒染色剂的使用以及套染技术,都与唐人的做法风神相通。唐代输入新罗的织绣品种有锦、绫、罗、帛,新罗输入唐朝的织绣品种有锦、鱼牙绁、朝霞绁和金总布,其色淡红、状若朝霞的朝霞绁备受唐人喜爱,与唐锦中用红色尤多、对红色尤其偏爱有关。印金和饰金是宋辽夏金丝绸上极富代表性的装饰技法,在高丽丝绸中也很常见。日本袈裟中反复表现的牡丹唐草纹、茉莉花唐草纹、折枝花纹、柿蒂花纹、麒麟纹、牡丹纹等,均是南宋时期织绣品中的常见纹样。

唐代陶瓷中仪式用具的主要造型,如砚、碗、枕、瓶、净瓶、盖罐、三足罐等是奈良三彩的主要仿制对象,晚唐以后,高杯、高足盘、执壶等日用瓷器逐渐成为日本陶瓷器型模仿的重点。入宋以后,中日陶瓷交流中较有代表性的是茶入、天目、香炉和花瓶,它们都是以宋代器型为样本,在日本诸窑展开仿制。高丽青瓷技术来源于越窑青瓷,在12世纪徐兢出使高丽时,已颇为宋人称道,其中梅瓶、瓜形瓶、注子、盏托和香炉等是高丽模仿宋代器型的主要品种。日本和韩国对宋代陶瓷的模仿,都是基于在饮酒、饮茶、品香、闲赏等方面对宋人生活的追摹。

金漆、螺钿和雕漆是唐宋时期中日韩三国共有的漆器技法,但因为材料和审美差异等原因,在三国又各自发展出各具特色的漆器技法。正仓院文书中揭示了金漆在日本的用途是髹涂金属制品以防锈,高丽则是中国政府的金漆取给之地。螺钿漆器在宋代大量输入中国,一时风靡,这与日本螺钿的用材优于中国有关。高丽螺钿漆器中特别多见的技法是唐代螺钿镜中的“宝装”。南宋时期的雕漆传入日本以后,发展出一种直接在木器上雕刻花纹,再髹饰一层薄漆的独具日本特色的“镰仓雕”,直到近代仍有生产。

此外,在其他门类中,我们通过对中国与朝鲜的步摇与步摇冠、隋唐舍利函与朝鲜舍利函、唐与日本的装饰用玉交流及宋代“祭器图说”对朝鲜的影响等几个具有代表性的个案研究,意在展示工艺美术交流研究与民族志、图像学、佛教艺术、制度史等相关学科知识的综合与互动。

唐宋时期工艺美术交流在风格上主要体现在色彩、图案、造型和技法四个方面,它们不仅奠定了日本和韩国后来若干工艺美术风格的基本格局,也在中国与周边的物质文明交流史中发挥了重要意义,其中的经验仍可为今日工艺美术提供借鉴。

目 录

第1章 引言	1
1.1 问题的提出	1
1.1.1 文化地缘意义上的中日韩三国	1
1.1.2 工艺美术交流史意义上的唐宋时期	6
1.2 文献综述	16
1.2.1 既往研究	16
1.2.2 文献史料	24
1.2.3 实物资料	29
1.3 研究方法 with 谋篇布局	33
1.3.1 方法：工艺美术风格中的“共相”与“异相”	33
1.3.2 谋篇：工艺美术门类交流的呈现与归纳	34
第2章 织绣印染	37
2.1 唐风影响下的日本织绣印染	37
2.1.1 布、绁、绢、纱	37
2.1.2 锦、綾、罗	70
2.2 宋日织造技术和织绣品交流	116
2.2.1 日本“博多织”的传说	116
2.2.2 袈裟的东传	120
2.3 唐与新罗的织绣品往来	144
2.3.1 输入新罗的唐代织绣品种	147
2.3.2 输入中国的新罗织绣品种	151
2.3.3 文献中的“高丽锦”	153

2.4	宋丽织绣品往来	156
2.4.1	输入高丽的宋代织绣品种	156
2.4.2	输入中国的高丽织绣品种	159
2.4.3	宋丽织绣装饰交流	162

第3章 陶瓷

3.1	唐日陶瓷交流	166
3.1.1	仪式器具：唐三彩的接受与奈良三彩	176
3.1.2	日用器：越窑青瓷与绿釉、灰釉陶	196
3.2	宋日陶瓷交流	199
3.2.1	茶器：东传日本的唐物茶入和天目茶碗	199
3.2.2	文房器：宋代香炉与花瓶的东传	224
3.3	宋丽陶瓷交流	239
3.3.1	输入高丽的宋代陶瓷	239
3.3.2	输入宋朝的高丽陶瓷	246
3.3.3	宋丽陶瓷装饰交流	248

第4章 漆器

4.1	唐宋时期中日漆器交流	257
4.1.1	金漆：正仓院金漆与中国金漆用途比较	257
4.1.2	螺钿	259
4.1.3	木画在日本的发展	270
4.1.4	雕漆：宋代雕漆与日本镰仓雕的起源	274
4.1.5	唐宋描金漆器与日本蒔绘	292
4.2	宋代中朝漆器交流	296
4.2.1	输入朝鲜的宋代漆器	296
4.2.2	输入中国的高丽漆器	298
4.2.3	漆器技法交流	300

第5章 其他门类	304
5.1 唐与新罗金属器交流	304
5.1.1 中国与朝鲜的步摇与步摇冠	305
5.1.2 隋唐舍利函与朝鲜舍利函	319
5.2 唐与日本的装饰用玉交流	341
5.2.1 冠饰	343
5.2.2 佛饰	351
5.2.3 经卷装裱	356
5.3 图样：宋代“祭器图说”对朝鲜的影响	359
5.3.1 “祭器图说”概要	359
5.3.2 《绍熙州县释奠仪图》中的“祭器图说”	362
5.3.3 “祭器图说”在朝鲜的流传	379
第6章 结语	388
6.1 唐宋时期东亚工艺美术风格交错的表现及演变	388
6.2 典范的意义：物质文明交流史中的中国与周边	397
参考文献	398
附录一 7~14 世纪中国·朝鲜·日本工艺美术品 交流年表暨史料简编	416
附录二 正文图版目录	529
后记	561

1.1 问题的提出

“工艺美术”是个后起的语词,在中国的历史尚不足百年。在古代,它们通常是指含有艺术价值的手工制品,就生产形态来说,它们等同于手工业,而就文化形态来看,它们则属于造型艺术。根据材质,可以将工艺美术粗分为织物、陶瓷、漆木、金属、玉石和竹牙角玻璃六类;根据用途,又可分为蕴含艺术价值的日用品和欣赏品两类,但日用品和欣赏品之间,也并没有断然的界限,所有的日用品都能欣赏,而多数欣赏品也能日用,只不过,作为欣赏品的工艺美术品,在材质上往往更高贵,制作也常常更讲究。传统工艺美术研究的内容包含工艺美术品的造型、装饰、材料、技术、认识功能、审美意义、生产格局、时代主流、基本风貌和文明价值等。而工艺美术交流史,则着眼于一定时期、特定区域内,外来工艺美术在当地被吸收、融合之后,形成具有自身特征的工艺美术面貌,在此交流和传播的过程中,相互影响的工艺美术之间,艺术风格发生了怎样的改变?造成这种艺术风格面貌改变的若干组成部分如造型、装饰、材料、工艺等因素的表现如何?以工艺美术为载体,传播、发扬或者拒绝、放弃了哪些文化因素?它们背后的原因又是什么?对这些问题条分缕析的层层深入,将是本书努力搭建的工艺美术交流史,进一步限定,我们关注的范围是中国与日本、韩国,讨论的时段是唐宋时期。

1.1.1 文化地缘意义上的中日韩三国

把“东亚”作为一个整体来进行文化研究,日本人最早具有这个自觉意识,据日本思想家子安宣邦的介绍,美国东方学者芬诺洛萨(Ernest F. Fenollosa, 1853—1908)于明治十一年(1879年)受东京帝国大学之邀访日时,积极向日本学术界传

播西洋哲学,并重新发现中国和日本美术在人类文化史上的意义。芬诺洛萨的“重新发现”,是对东洋的美术加以美学的批评,并以美术史的方法加以叙述。他说,各个时代的美术“在空间的配置、线条以及色彩之美各方面,都富有该时代的特色……可以从各时代的美术工艺品中流露出来的国民意识来进行考察”。^{〔1〕}也就是说要从东洋美术的内部来具体分析,“观察它线条、颜色的浓淡、表现技法的巧拙,以及如何以上述这些来表现伟大的创意”^{〔2〕},提倡以东西洋美术的共通原则来评价东洋美术。由芬诺洛萨所论述的中国、日本,以及古代朝鲜的美术史遗稿,经由他的遗孀玛丽以及日本诸门生的编撰,于1921年以《东洋美术史纲》之名出版,该书的结构是:“把中国美术史的起源和展开,置于‘受到太平洋美术的影响、希腊和波斯帝国美术的感化后,自立地开展’这样的观点来论述。也兼及古代朝鲜和日本佛教美术的成立与发展史(是受到中国影响,也透过中国而受到希腊美术的影响)。又论及中国和日本美术发达史,藤原时代、镰仓时代、北宋时代、南宋时代、足利时代之特色。最后几章是:‘近世中国美术:清朝,即满洲朝廷’(第十五章)、‘京都近代平民美术:四条派’(第十六章)、‘江户近代平民美术:浮世绘(版画、插画、风俗画)’(第十七章)。芬诺洛萨在这本书的论述中有一个明显的意图,明白表达在绪论之中:‘分别看待中国美术和日本美术的发展史,是本书的第三个特色。这两国的美术大体上密切相关——它们的关系不仅仅是像希腊美术和罗马美术之间的关系,而是各自在某个层面上起作用,彼此互相交错,就如同做工精细的花饰一般。换言之,和汉美术的兴衰,毕竟是同一出戏码的不同演出而已。这是本书所希望证明的。’^{〔3〕}”京都帝国大学的考古学家滨田耕作有《东亚文明的黎明——由考古学观之》(1903年)进一步点明了把东亚作为整体研究的关注重心:

古来以整个中国为主,和东方毗邻的朝鲜半岛、日本列岛之间,在天然地形上形成一个亲密的文化团体。此段历史毋庸赘言,我真正关心的是这个东亚文明究竟如何产生?文化又是透过什么样的途径而波及这个团体的各个个体?于何时发生?……问题。

〔1〕 子安宣邦:《东亚儒学:批判与方法》[M],陈玮芬,译,台北:台湾大学出版中心,2004:4。

〔2〕 同〔1〕

〔3〕 同〔1〕:7

因此,我试图以考古学观点略述以中国为主,涵盖朝鲜、日本之“东亚”文明的缘由。当中也将兼及当今学术界对这个问题的看法,特别是我自己的看法。^[1]

金山正好于1942年出版的《东亚佛教史》则以佛教为具体研究对象,践行了一番以东亚为整体的研究方法:“从印度、南海诸国开始,经过中南半岛,然后到(中国)西藏、西域诸国,再到中国(内地)、蒙古、满洲,又传入朝鲜半岛,最后进入日本。我们可以看到这个传播过程所涵盖的广泛地域内,各时代的佛教有非常多元的开展”。^[2]与我们的专业相关,在佛教美术研究领域内,这种按照地域来讨论特殊题材和特殊样式的表现形式和演进过程的研究,早已取得丰硕成果,著名学者如日本的宫治昭教授和中国的李静杰教授都在研究佛教图像中土化的过程方面做出了杰出的贡献。

而我们目下所展开的东亚工艺美术交流研究,主要着眼点也是关注工艺美术从中国本土到朝鲜半岛、再到日本岛国的演进轨迹,其中地缘和文化两个因素,是开始解读唐宋时期东亚工艺美术交流之前需要特别厘清的背景知识。

朝鲜半岛因与中国接壤,自古至今便因便捷的陆路交通而与中国往来频繁,无论是在人员流动还是在物资运送方面,他们都因得天独厚的地理条件而与中国保持着至为密切的联系,这客观上也为工艺美术品和工艺家的交流提供了便利条件。新罗在唐居住者众多,关内、河南、河北、淮南、剑南、山南、江南7个道的19个州府(即归义、徐、泗、海、登、密、青、淄、洺、兖、金、江、台、楚、扬、池、宣州和京兆、成都府)均有分布,在新罗人聚居的地方还存在着新罗村、新罗院、新罗坊、勾当新罗押衙等新罗社区和机构,并允许在来华新罗人聚居的山东半岛及江浙部分地区,设立管辖新罗人的自治机构,使这些新罗人享有一定的自治权,到中国来从政、从军、从商、从学的新罗人不计其数^[3]。唐代前往朝鲜半岛的交通路线,有陆路也有海道,据贾耽记载,陆道为“营州入安东道”,海道为“登州海行入高丽、渤海道”,“渤海是建立今东北地区的一个王朝,控制了辽东半岛一带沿海地区,这条海路即由登州(今山东蓬莱)出发,横渡渤海海峡,然后沿辽东半岛东南海岸线和朝鲜半岛西海岸线航行,到唐津浦口(今仁川南)登陆上岸,‘乃东南陆行,七百里至

[1] 浜田青陵,东亚文明的黎明[M],大阪:创元社,1939:11.

[2] 金山正好,东亚佛教史[M].东京:理想社,1942:6.

[3] 杨昭全,何彤梅.中国——朝鲜·韩国关系史(上、下册)[M].天津:天津人民出版社,2001:116-171.

新罗王城(今朝鲜半岛东南庆州)’”。^{〔1〕}到宋代,高丽与北宋的交通主要以海路为主,海路分南北两条,北路由登州出发,向东直航,横渡北部黄海,抵达朝鲜半岛西岸的瓮津;北航线的另一支,则由密州板桥镇启程,出胶州湾,东渡黄海,直航朝鲜半岛西海岸。南路,则由明州、泉州、杭州、广州几个重要港口可至高丽。北宋前期与高丽的交通主要取道于北路航线,登州是两国使节、商人来往的主要港口。但随着与辽国军事竞争的开展,自1074年以后,则主要利用南路航线,明州和泉州成为两国航线的重要港口。

相对来说,在唐宋时期日本与中国的交通就要间接和困难得多。隋朝使节前往日本,先由陆路到朝鲜半岛的百济,再渡海经壹支(今壹歧岛)、竹斯(今筑紫岛),然后到达日本本土,这也是南北朝时的航线。日本遣唐使入唐有南北两条航线,一条是北路,即先渡海到新罗王城,然后经过壹歧、对马,到达今韩国仁川附近(朝鲜半岛南畔与济州岛之间),然后或通过海路直渡黄海,或再分成两路,一路沿朝鲜半岛西岸,一路沿辽东半岛东岸,达到登州登陆。南路有两条,一条从筑紫西岸南下,经南岛,渡东海,达到扬子江口;另一条则从今日本筑紫的值嘉岛(五岛列岛和平户岛的旧名)附近直接横渡中国东海。^{〔2〕}北宋时,日本政府禁止百姓私自渡海贸易,犯者货物没官,本人定罪,因此往来于两国之间的商船都是中国的商船。它们一般是搭乘六七十人的小型帆船,从两浙地方出发,横渡东中国海,到达肥前的值嘉岛,然后再转航到筑前的博多,北宋末时,不少船只从博多(在今福冈)深入日本海,驶进越前的敦贺。南宋时期,日本政府转而采取开放的政策,日本商船相继来到中国,他们“冒鲸波之险,船舳相衔,以其物来售”。^{〔3〕}多时一年达四五十艘。宋朝对日本的贸易港口,主要是明州,其次是福州、泉州、华亭等,日本方面对中国的贸易港主要是博多。

那么,这里该解说的问题就有,在隋唐五代时期,朝鲜半岛与中国之间因为还能大体依靠陆路,因此交流也异常频繁。但日本与中国的交通则不可避免地要依靠海路,当时东方的航海事业还相当落后,鉴真东渡屡行屡败,遣唐使在往返的途中也多次遭遇风涛而颠覆漂流,因此与中国的交往相对来说是比较疏远的,又加

〔1〕 陈高华,陈尚胜.中国海外交通史[M].台北:文津出版社,1997:59-60.

〔2〕 木宫泰彦.日中文化交流史[M].胡锡年译.北京:商务印书馆,1980:79-86.

〔3〕 开庆四明续志卷八:黜免抽博倭金//梅应发等.浙江省开庆四明续志[M].台北:成文出版社有限公司,1972.

之每次航海路线都要取道百济和新罗,则在工艺美术品的输入输出方面远远不及朝鲜半岛,不少物品的流通也间接通过朝鲜。而到宋代时,因为航海技术的逐步发达,日本和高丽的贸易和人员往来基本都是通过明州、杭州、福州、泉州、广州等重要港口,日本从中国输入工艺美术品也不再需要经过朝鲜半岛,可以自由地按需所求发展出自己的风格。

此外,虽然有遣唐使携往日本的正仓院宝物号称代表唐代工艺品的最高水准,但我们不要忘了,仅仅只是工艺美术品的输入并不能真正影响工艺美术风格的改变,重要的还是掌握工艺技术的工匠带去此项手艺,才能真正引起工艺美术的交流和融合,唐代正仓院宝物与同类日本工艺品技艺水准差异巨大的原因可从中索解,陈寅恪先生也早有明鉴:“综合隋代大工艺家宇文恺、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”^[1]。这当然是理想的工艺美术交流状态,唐代工艺美术中每染胡风也是得自于北方和西方工匠的人主中原。

不过,和与西方工艺美术交流追求形似不同,形似的背后不过反映的是一种风俗的接纳,唐时“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”^[2]。东亚工艺美术交流则更多的是出于一种内在的“神似”,这种神似最直接的指向就是礼乐制度——代表儒家文化,代表王权,代表伦理和社会秩序,也代表当时最高的文明。新罗积极模仿唐制,比如,在与工艺美术密切相关的衣冠制度方面,于智证王三年(503年),仿中国定国号,制定丧服法,采用谥法。法兴王七年(520年)“春正月,颁示律令,始制百官公服,朱紫之秩”^[3]。真德女王三年(649年)“春正月始服中朝衣冠”^[4],翌年,“始行中国(唐高宗)永徽年号”^[5]。日本在孝德天皇(645—654年)即位后,以“大化”为年号,积极仿照唐朝的典章制度进行改革,名为“大化革新”。大化革新以后,于大宝二年(701年)制定《大宝律令》,又于养老二年(718年)制定《养老律令》,《养老律令》中的《衣服令》分皇太子、亲王、诸王、诸臣朝服、制服、服色、内亲、女王、内命

[1] 陈寅恪. 隋唐制度渊源略论稿[M]. 北京: 中华书局, 1963: 79.

[2] 尚刚. 隋唐五代工艺美术史[M]. 北京: 人民美术出版社, 2005: 4.

[3] 金富轼. 三国史记[M]. 孙文范等校刊. 长春: 吉林文史出版社, 2003.

[4] 同[3]

[5] 同[3]

妇礼服、朝服、制服、武官礼服、武官朝服等条目,其中的服饰制度也基本渊源自中国^[1]。文武朝的遣唐执节使粟田真人到达大唐国土后,唐人见了便说:“闻海东有大倭国,谓之君子国,人民丰乐,礼仪敦行,今看使人仪容大净,岂不信乎”^[2]。又评粟田真人说:“朝臣真人者,犹中国户部尚书,冠进德冠,其顶为花,分而四散,身服紫袍,以帛为腰带。真人好读经史,解属文,容止温雅”^[3]。其时正处于在文化程度上几乎与唐朝对等的第三期、第四期遣唐使时代,遣唐使者的仪容堂堂,连素以礼仪之邦自居的中国人也不禁瞠目。

在对日、韩朝贡的回赐中,代表中华衣冠礼制的服饰品占据了十分重要的角色,比如紫衣、朝服、锦袍、腰带、金带、银带、鱼袋等。围绕礼仪制度的物质文化交流,除去衣冠以外,日、韩二国也频频请益诸如乐器和祭器等,比如高丽成宗二年(982年)五月,因为朝廷建立礼乐制度,对理论依据的需要日渐迫切,便遣博士任老成从宋朝请来《大庙堂图》《社稷堂图》《文宣王庙图》《祭器图》和《七十二贤赞记》。再如高丽文宗三十二年(1078年)六月,宋徽宗遣使前往高丽颁赐“卿国信物”,其中就有“红黄牙笛十管”“镂金红黄碌牙拍板十串”“红黄牙箏箏十管”等乐器^[4]。实际上,这些承载着制度传播的礼仪器物,也往往成为日本和韩国古代工艺美术生产中的重要样本来源,因为以官府生产为中心,所以不计工本;因为建设礼制的需要,所以积极引进技术,努力效仿形制。中华物质文明中的种种精髓,便因此礼仪制度而在东亚文化圈中得以神通并影响遥深。

1.1.2 工艺美术交流史意义上的唐宋时期

唐宋时期中国与日本和韩国的工艺美术交流,主要通过朝贡、贸易、宗教和文化四种形式进行,以下便分述论之。

1. 朝贡

日本遣唐使从舒明二年(630年)八月派遣犬上三田耜开始,到宇多天皇宽平六年(894年)九月停派为止,前后共任命过19次(其中包括迎入唐使一次,送唐

[1] 会田范治,注解养老令[M].东京:有信堂,1964.

[2] 续日本纪卷三:文武纪三//菅野真道等.续日本纪[M].[日]伴信友校,东京:岸田吟香等,1883.

[3] 旧唐书卷一百九十九:东夷传//刘昫等.旧唐书[M].北京:中华书局,1975.

[4] 高丽史卷九:文宗世家三//郑麟趾等.高丽史[M].台北:文史哲出版社,2012.