

隋唐工藝史

蓋瑞忠 撰著

臺灣省立博物館印行

隋唐工藝史

蓋瑞忠 撰著

臺灣省立博物館印行

臺灣省立博物館人文科學叢書

隋唐工藝史

撰著者：蓋 瑞 忠

發行人：楊 仕 俊

發行所：臺灣省立博物館出版部

地址：臺北市襄陽路二號

出版登記證號碼：局版台業字第肆壹柒伍號

印刷者：榮民印刷廠

地址：臺北市西園路二段281巷32號

電話：3075130—9

出版日期：中華民國七十八年一月

出版人文科學和自然科學叢書的旨趣

一座現代博物館，就學術研究、知識傳遞及文化影響諸功能來說，與圖書館或大學院校有同樣的重要性；而就社會性作用而言，依西方人的看法，認為博物館應該要做到教育國民 (Education)、娛悅大眾 (Entertain) 和充實人生 (Enrich) 等三方面，叫做三E原則。在我們的觀念裡，這三E原則也就是博物館推行社會教育的指標。

臺灣省立博物館推行社會教育工作，除了辦理經常性標本陳列、專題展覽、巡迴展覽、藝文展覽以及演講、座談、討論、田野觀察、實地訪問等各式各樣活動以外，也配合我們的性質和任務印行出版品作為一項重要方式，這種方式的優點是可把要表現的事項作系統性而且較為完整的描述，影響作用自然就較為深刻，再加上印刷物保存時間久，流傳面也較廣大，其教育效果是可以肯定的。

本館的出版品，除了展覽或活動的介紹說明一類印件，每年都數量可觀，自有其一定程度的教育作用外，主要的尚有半年刊（英文）、年刊、貝類學報等三種學術性刊物，通俗性刊物則有「臺灣博物」一種。近年，我們又發行英文專集與半年刊相併作國際交換之用，並編印通俗性專集提供為中小學學生課外讀物。這些出版品，學術性的，一方面作為研究報告或學術論著的發表園地，一方面也向國內外學術界；尤其是與本館性質相關的博物館界，傳達一些學術研究資訊，本館因此而交換得來的研究報告或學術著作資料，對我們的研究工作，亦頗有觀摩參考價值。至於通俗性的刊物和專集，對青少年的課外閱讀，應該是有相當助益的。根據得到的回響，使我們相信以出版品來發揮博物館的社教功能乃至於促進學術研究是一種相當有效的方式。因此，我們決定在配合本館的性質和任務原則下，再出版人文科學叢書和自然科學叢書。這樣做的目的，在人文科學方面是想印行有關文化、文物、藝術、民俗以及人類學、民族學、社會學、歷史學諸類著述作品，以強調人文價值，有益於讀者提昇精神境界。在自然科學方面，則尋求動物學、植物學、地球科學諸種基礎性研究報告或學術著作，予以梓行問世，以有助於自然現象之探究，自然資源之保育與利用，尤其是與臺灣本土有關的圖鑑類書，更要爭取由本館印行。兩類叢書均要求具有相當學術水準，均可作為相關研究之觀摩參考。

我們使用「叢書」一詞，乃是希望在經費能力許可及能選得到合適材料情形下，繼續不斷的出版，不預定編印冊數，也不預定停止期限，長時間累積下去，將來應是一筆有價值的資產。

顧名思義，博物館當然是以物（標本）為靈魂，學術研究主要以物為對象，社會教育也主要以物為媒體，但是以書刊等文字圖片資料相輔而用，是必要而有意義的。這就是本館之所以編印人文科學和自然科學叢書的宗旨，因作「出版人文科學和自然科學叢書的旨趣」短文，略述其義以代序言。

楊仕俊

中華民國七十三年十二月七日於臺灣省立博物館

自序

工藝活動是科技進步、發展的基礎，也是生活、藝術、文化活動的具體暴露。不僅具有物質文明的實象，同時也具體地反映了精神生活的動向。因此，研究其肇始，演進與創新的規跡。思想脈絡，正所以宏揚中華文化，重振前人功績的方法之一。然而研究歷史，從事史著，必須具備史學知識和素養；研究工藝活動，更得具備美工方面的相關知識和專門技術，兩者缺一，皆有未周，這也是我國蘊積豐厚的工藝史園地，至今鮮少開墾者的主要原因？！

昔新會梁任公著《中國學術思想變遷之大勢》，其論清代學術，章末結論有云：「有清二百餘年之學術，實取前以二千年之學術倒捲而繅演之，如剝春筍，愈剝而愈近裡；如啖甘蔗，愈啖而愈有味」。這種精神、氣魄與興味，作者心竊嚮注之，乃效而取中國數千年來之工藝活動而繅演之，首作《中國工藝史導論》一編，揭示其當然、必然之大勢，進而為中國工藝史作有系統有組織之敘述；次取斷代併列方式，作《宋代工藝史》、《秦漢工藝史》、《隋唐工藝史》、《元明工藝史》、《清代工藝史》、《先秦工藝史》等編以實《中國工藝史導論》之未盡。索予明教授對作者之計畫努力，許為「體大思精」「深切時需」，固不無溢美之嫌，然其所謂：「惟以個人之力，而從事於如此鉅大的編纂工作，其所遭遇的困難，當可想而知」，誠為由衷之言。換言之，由於學養的不足，而對浩如煙海的美工史料，抉擇取舍之間，不免有「如登刀山，愈登而刀愈尖；如掃落葉，愈掃而堆愈厚」之感！成書雖然不易，但「晷路藍縷，以啓山林」之志未戢，希望有以一磚之拋，能夠激起更多的浪花或漣漪，為中國工藝史這塊蠻荒園地，夥同有志，共力開墾。由

當我把《宋代工藝史》和《漢秦工藝史》兩個斷代的專題出版以後，已經看到同類的書籍，陸續出版了有三、四個專冊。夫無論其內容與表達的技巧和方向如何，至少工藝史的研究，出現了可喜的回應。學界已不再視工藝活動為「匠事」、「雕蟲小技」、「士大夫不為」的卑賤之事，一掃史家那種「詳於朝而畧於野」的迂腐觀念，逐漸擴大了視野，充盈了心胸。我們衷心的希望能夠的更多、更精彩的、更具啓導性的作品出現，為復興文化作一些務實的功夫。

隋唐時期的工藝活動，有因襲傳統者，也有創新者。因襲的工藝中，當然也不免有所更張或改進，那是在老幹上吐新技，值得珍惜；創新的工藝則係接受了外來思想、技術和材料的影響，不再拘謹於「老子化胡」的自大心態，漸有「胡漢交融」的新氣象！特別是雕佛、三彩、雕版印刷和瓷器，對於宋代及其以後的影響，可謂非常深遠！

在本書中，我們把隋唐前後的魏晉六朝和五代期間的工藝活動，也作了綱領式的揭示，這是因為計畫中不再以專冊的面目出現之權宜剪裁，好在工藝活動是廣續的活動，相信能夠邀讀者諒解。

本書和前幾冊的工藝史的寫作性質相同，均屬草創期的作品，既無成書可資援引，亦無剽竊因襲的機會。在長期爬梳之間，荷承良師益友之指導鼓勵，借用

各專業研究之成果，始具此種面目，所以不敢掠人之美，謹向有關作者致謝。特別是大陸上的考古資料之獲得，除了披露他們的姓名之外，未能作更詳細的介紹，尤覺歉疚，希望他們能夠體諒。

台灣省立博物館楊仕俊館長，能在經費十分拮据的情形下，開闢了人文科學和自學科學叢書的園地，篤實踐履於「三E原則」—教育國民(Education)、娛樂大眾(Entertain)和充實人生(Enrich)的社會教育指標，其魄力之大，眼光之遠，誠非抱殘守缺之士大夫所敢望其項背者。若無此一機緣，本書之難與讀者見面，屬意料中事，所以不得不鄭重的向這位老教育家敬致由衷的感謝。至於本書的舛謬掛漏，在所不免，敬盼方家教正。

蓋瑞忠 於台灣省立嘉義師範學院
中華民國七十八年六月

隋 唐 工 藝 史

目 次

楊序

自序

第一章 緒論	1
第一節 前人種樹	1
第二節 佛教文化的激揚	6
第三節 落紅化泥護新葩	10
第二章 國勢與社會	15
第一節 隋唐的國勢	15
第二節 隋唐的社會	22
第三節 工技官署與工技人物	31
第三章 紡織、印染與刺繡	49
第一節 染織的生產型態	49
第二節 紡織品類及地理分佈	53
第三節 紡織品的文樣與印染	59
第四節 刺繡	65
第四章 陶瓷新姿	71
第一節 羅馬不是一天造成的	71
第二節 青瓷、白瓷與彩瓷	75
第三節 獨樹一幟的「唐三彩」	87
第五章 金屬工藝	97
第一節 鐵金屬與非鐵金屬	97
第二節 精緻金工的勃興	102

第三節	銅鏡與錢幣	112
第六章	雕塑藝術	127
第一節	見山仍是山	127
第二節	是宗教的歸宗教	131
第三節	鐫碑及其他	148
第七章	老幹新枝話漆藝	163
第一節	沉寂的髹飾期	163
第二節	浮雲掩月的髹飾	168
第三節	老幹發新枝	171
第八章	雕版印刷的萌芽	183
第一節	文化風景之前奏	183
第二節	文字版面雕印	187
第三節	圖畫版面雕印	192
第九章	竹木工藝與建築	203
第一節	竹木家具業	204
第二節	木製車船	213
第三節	建築	218
參考書目		231
附錄一	秦漢工藝史目錄	
附錄二	宋代工藝史目錄	
附錄三	佛教造像例	
附錄四	隋唐陶瓷造形例	

隋 唐 工 藝 史

第一章 緒 論

第一節 前人種樹

在中國歷史的座標上，秦漢而後至隋唐，大約是三百六十八年。在這段漫長的時間裏，由於社會衝突和民族衝突時起，戰爭連綿不斷，朝代更替頻繁，樂天知命，安土重遷的傳承思想，形同瓦解！如果說這是一個動盪、混亂、黑暗的時期，似不為過；說它是一個上承秦漢，下啓隋唐的重要過渡時期，確也不容置疑。在這不算太短的時間裏，確實有些突出的事例，值得我們注意：

第一、在思想領域裏，老莊的玄學思想，符合了轉口進入國內的佛教思想相契合，「非湯武而薄周孔」。士庶多崇尚清談，放任無羈，超然物外，而具玄虛、怡靜、超脫的特色。竹林七賢式的人物，可作代表。在某種意義上說，可以視為思想觀念的進步；在另一種角度上看來，無疑地成為大傳統下的一種反動。其反映在工藝美術方面者，開始打破過去在造形上和紋飾上的傳統，出現了或創立了一種具有清秀、疏朗的藝術風格。

第二、東漢自桓靈時代開始，便已埋下經濟、政治、軍事的危機，在獻帝以後乃相繼表面化、行動化。始三國，迄兩晉，已經擾攘不休，民不聊生；南北朝之際，更變本加厲，爾虞我詐，干戈時起！社會解體，政經凋疲。文化遭受嚴重摧殘與破壞，自屬勢所不免。而且由於戰亂頻仍，迫使各民族四處流徙，苦難日亟。但在另一方面看來，未嘗不是民族交融的大好機會！各民族之間的交流雜處，更促進了手工業和特殊技藝的發展，浸演而成隋唐發展手工業的重要基礎。

第三、手工業的從業人員，多數具備了一定程度的獨立營生條件和自由。因為在三國時期，便有獨立戶籍的「百工」；東晉以來，更確立了番役制度；南朝一宋、齊、梁、陳又有所謂「納資代役」的措施。這些不同的措施，對手工業而言，多少都產生了鼓勵作用，允許業者在一定的範圍內，可以經營自己的行業而不受限制，也促使枝附於東主的技術工人，有機會獨立經營自己的事業，比較自由地進行生產和技術改進。技藝的互動，必然產生某種程度的觀念與技術的革新，進而對某些手工藝品導致市場的競爭事業，這是非常可喜的。

檢證此期的工藝品類，最具有突出成就者，當推運輸工具如諸葛亮的木牛流馬，馬鈞所改良的紡織機械，再其次則為日用品的瓷器。木牛流馬已經失傳，紡織機的改良將於第三章進行討論。瓷器承襲了漢代「類瓷」的成果以後，不斷地進行研究、改良，從造形的求新，

釉藥的改進，窯溫的控制，都有了長足的進步，終於發展成功了後來的青瓷系統、黑瓷和敷釉的畫象，直接激勵了隋唐和兩宋的瓷業成就。試看南朝的青釉刻蓮紋六耳罐，北朝的黄釉印花胡人歌舞雙係壺，當知該一行業發展的實況不虛。



圖 1—1 南朝 青釉刻蓮紋六耳罐

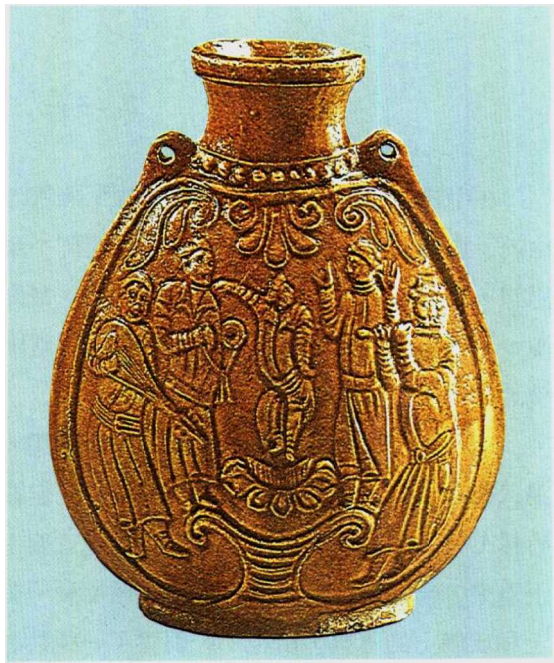


圖 1—2 北朝 黃釉印花胡人歌舞雙係壺

除了陶瓷器的成就之外，其他如雕刻、金屬工藝、漆器、雕版印刷、織錦等業，都有可觀的進展。其在基礎科學的研究發展方面、數學、醫學、地理學和造船、天文學各方面，也有他們的成就，都影響着爾後的工藝活動。試就傳統的工藝和基礎科技兩方面，略申其盛。

一、傳統的工藝

所謂傳統的工藝，係指因襲前期已有的工藝活動，或將前期工藝品目有所改善的活動，俾有別於本期新發展的工藝品目而言。

三國時代，魏都洛陽，僅四十五年而亡（西元二二〇～二六四年），故在美術工藝方面除本於東漢時期的原有項目略有損益之外，並無若何貢獻，而且遺物極少。說得明白些，除了鑿窟造象和佛教的一些法器而外，亦惟銅駝、石犬、翔鳳、銅人、奇獸、蟾蜍、兵車、武器之類。銅駝、石犬，遺物在魏武帝陵墓；翔鳳在昭陽、太極兩殿；銅人在行馬門外，內殿則陳列有龍鳳、奇獸和玉井之九龍、蟾蜍。這些青銅器物的鑄工之技巧如何？石材雕琢、審美意識與技術若何？兵器的品類、形狀、材質等等，實際上亦缺乏實物為之驗證矣。

蜀漢建都於「天府之國」的四川成都，亦僅四十三年而終（西元二二一～二六三年）。

這個偏處於西南的國家，除了西南邊的腹地較廣，可供開拓之外，幾乎四面受敵。因此，他們的經濟生活幾乎完全仰賴自給自足。塩井的開鑿，自兩漢的畫象磚（石）的雕刻中可以證實；紡織工業中的蜀錦，可以視為國家經濟命脈之一，這也表示該地區的蠶桑、紡織，必然受到國家的獎勵。在軍事上的科技應用，當以木牛流馬最為世人所稱道。雕刻方面，近年來也發掘了若干東漢時的畫象石與畫象磚，或許正說明了工藝家之卓越成就。

吳都南京，因有長江天塹可憑，故主國的時間也長於魏蜀，共計有五十九年。考察他們的工藝活動，吳主孫權的夫人趙氏，「能書畫，善巧藝，曾以采絲織龍鳳之錦，繡帛作五岳列國之地形。又以膠續絲，髮作輕幔。時人有機、針、絲三絕之署」。^①用她的技藝和蜀錦相較，美則美矣，巧則巧矣，蜀錦擔負了國家經濟命脈，具有普遍性；趙氏的「三絕」，却只能算是她個人的藝術成就，影響於國計民生者少。其他的工藝作品如名工潘芳之製金螭屏風，也曾名噪一時。至於銅鏡、陶瓷器、雕刻、車船的建造等等，亦頗可觀。

兩晉至南北朝的兵爭禍結，社會擾攘的情景並不少遜於三國時代。就美術工藝探索，沿襲者如銅鏡、兵符、紡織品、漆器、陶瓷器、文具、雕刻、造象等，繼續發展成長着。其中有兩項值得注意的活動是「假面」和「縹盜」。前者給戲劇藝術開創了新的形式；後者則為唐宋的南方瓷器奠立了發展基礎。因為演戲用的假面具如胡人面、金目銀齒的獅子面等，都是六朝時代著名的金屬工藝品。論其根源，據傳係北齊蘭陵王長恭和敵人作戰時，嫌自己的相貌不夠威武，不能給對方心理上的威脅，於是便想出戴獐獐恐怖的面具來威脅敵人，結果收效甚大。當時便有戲劇家編製「蘭陵王入陣曲」來形容其戴假面破敵的故事。由此而發展成後來的戲劇臉譜，足見其影響之深遠了。平情而論，在當時冶金技術具備相當基礎的情形下，鑄造一些金屬面具並不困難，但是敷演成為臨陣驚敵的工具，敷演成為爾後戲劇表演上的道具或臉譜，在觀念上是很新鮮的，影響的深遠則非始料所及。



其在日常用器的製造方面，我們從國立故宮博物院所藏之六朝鐵竈的設計觀察，金工人員已能將外形具體化、灶牀與通風管道的科學化，控制裕如而寄予甚高的評價，見圖1—3所示。

圖1—3 六朝 鐵竈 國立故宮博物院藏

紡織品的進展，各王國的情形相類似，都以織錦最爲突出，雖然產量不多，但在花紋設計方面，品類繁雜，看看文字記載中的名目，不由得會令人訝異織工的智慧 and 巧藝了。舉幾個顯著的例子，可以幫助我們去理解：

鄴錦，爲鄴都工官所主持的織錦單位，作品有鶴紋錦、回文錦、鴛鴦綺等名目；

梁、陳的作品中，有所謂登高紋錦、光明文錦、茱萸紋錦、交龍紋錦、蒲桃文錦、斑文錦、鳳凰文錦、朱雀文錦、辟邪文錦等。^②這些不同名稱的錦，實際上都是以所編的花紋來命名的。譬如在錦上織出鶴形紋，便稱爲鶴紋錦；織出鴛鴦、蒲桃的花紋，便名之爲鴛鴦紋錦和蒲桃紋錦……這大致上還是要歸功於織機的改良和織工的靈巧。

漆器的製作，較兩漢亦有進步。不僅髹飾和采畫如石季龍在鄴宮太武殿所作的金漆瓦鐫，窮極工巧。即一般的器物，漆飾亦有進步。不過，最能令人稱羨的漆藝，則爲乾漆造象（夾紵法造象）。這種工藝原本在秦漢之際已經發明成功，但多應用在一般的器物上。東晉時，佛教信徒爲了宣傳上的便利，常常把廟宇裏的銅像、木雕像或雕石之佛、菩薩、彌勒等，載於車上或扛於肩輿神龕上，遊行於大街小巷。可是這等材質的雕像非常沉重，長時間的巡遊非常辛苦，因而便想出使用夾紵法來造象，不但可以與金石木質的雕像維妙維肖，更可以克服遊行時的辛勞，因而夾紵造象的風氣，瀰漫各地，延及隋唐，此風未戢。東鄰的韓國、日本，這種漆像也很多，都是傳自留學中國的僧侶云。

毛筆自蒙恬而後，不斷改良。六朝人製筆，更特別注意筆桿上的美化。梁元帝使用爲筆桿的材料中，有白象牙雕成者，有金銀鑲成者，有犀角雕成者，亦有特選的斑竹製成者，雖與書畫所用之毫無涉，在裝飾上却展現了各種材質的精細手工藝本領。梁人製筆桿的特色中，還有一種叫作「綠沉漆」筆管，並在筆管的漆地上，雕鏤文句和浮雕文象，極盡豪華之能事。後來一些帝王如宋徽宗、清乾隆帝之類的人物，便「有例可援」而越發奢靡了。

由於筆管的考究，書寫用的筆頭，也力行研究其製作技巧。元人所謂的健、圓、尖、圓、固無論。蕭子雲採用胎髮爲柱製筆，未免有些殘酷，況且亦不了解其效用，只能姑妄存之，算是特例。但一般正統的製筆家，在選用毫毛、抗刷、綑紮、黏附等過程，却十分嚴謹。

製墨，當時以九江、廬山的松煙爲主，其他的烟墨，尚未得見記載。墨塊（丸）上的題識、裝潢，此時亦不多見。但是因爲製成墨丸，用時即須研磨爲汁，因此製硯的工藝，亦因而倡盛。據傳當時的硯格，多以鳳池硯爲主，亦即後世所稱的鳳字硯。就硯材的選擇言，除縉石可供利用外，尚有瓦硯、銅硯、峯硯等。

紙在六朝，因爲宗教經典，符錄和讀書人的需要量增加，乃有了實質的改良以及生產量的增加，較之前期，無論品質，產量和名稱，皆有過之，例如：

晉武帝時張華以水苔所造的側理紙；用蜜蒙花所造的蜜香紙；

蕭齊高帝所設置的紙官署，製造著名的凝光紙；

梁製之紅箋；陳有彩箋；

衛夫人監造有魚卵紙；蘭亭序所用之蠶繭紙、黃紙、布紙等名稱，不勝枚舉。視東漢蔡倫以木膚、麻皮造紙，直不可同日而語矣。

二、基礎科技的研究發展

科學和工藝，本是難分難解的整體活動。魏晉到隋唐之際，當然也不純然是研究，發明科學技術的源頭。我們之所以在此提出討論的主要原因，是因為在這段時間內，有許多知識份子，誠樸的百姓，面臨着國家社會的空前動亂，面臨着宗教泛濫，面臨着逃避現實的清談玄學勢力；他們不反對信仰自由，却不屑於誤人誤己；他們雖然無力扭轉國際大勢，却不甘願隨俗浮沉。於是，他們各就所好、所近、所長，埋首於「前科學」的領域裏，從事實用技藝的研究，希望對國計民生有所裨益。然而十分遺憾的是，這些實際的發明和發現，如果不是因為外國人的「指引」，我們自己並不把它當作是科學技術看待。例如竹蜻蜓、簸分器、馬匹的胸帶頸帶、輓和轅、風箏、活塞風箱、紡織機之類。李約瑟在〔中國之科學與文明〕中，分類列舉，津津樂道。而我國的知識份子，特別是傳統的史學家，却甚少重視之者。如今，這些「雕蟲小技」在科學家看來，它們都是物理學和技術學方面的重要先導成就，都被科學史家所肯定，這些年來的學者專家，始有「興味」進行不同層次的研究。

魏晉六朝時的基礎性科技研究，分布面非常廣泛，從數學研究、醫學和藥物學研究，以及天文學、物理化學、地理學等等，幾乎都未間斷。

就數學研究來說，從漢代開始，就能夠「術數窮天地，制作侔造化」。順流而下，魏有劉徽；晉有葛洪、張邱建、夏侯陽；東晉以後如姜岌、趙甌、錢樂之、何承天、祖冲之、庾曼倩、殷紹、信都芳、張于信、甄鸞……，他們不但精於數學，進而考覈曆法天文，因此，他們的名字也能登錄於史冊，流傳下來④。

有基礎性的科學研究，方有機會發展精密工業，舉其要者如渾天儀、地動儀、地理圖、綾紡機、磨車、活塞風箱、連弩、吊橋、拱橋、記里車、指南車、木牛流馬……科學家們孜孜矻矻，埋首研究。或就原有者加以改正，或因興趣與需要而作獨立之發明如拱橋、地理圖、釉藥、溫度控制等。此等演進與發明，正所以啓導隋唐科技工藝的更上層樓。下面試舉綾紡機一事，藉見其演進情形：

首先，我們都承認的一件事實是，中國的紡織工業，一直是家庭式的手工業型態，機杼的設計和應用，亦不甚求精，改進的速度亦很緩慢。到了三國中的魏，情況始為之一變。因為當時的扶風人馬鈞，有「巧思絕世之譽，乃將綾織機加以改良，省時省力而又呈功」。這樣簡略地介紹，我們並不能完全理解馬鈞的能耐究竟如何，於是晉人傅玄所寫的〔馬鈞傳〕序文，便有很大的幫助。他說：「馬先生，天下之名巧也。少有游豫，不自知其為巧也。……為博士居貧，乃思綾機之變，不言而世人知其巧矣。舊綾機五十綜者五十躡，六十綜者

六十躡。先生患其喪功費日，乃皆易以十二躡。其奇文異變，因感而作者，猶自然之成形，陰陽之無窮……」。「馬先生之巧，雖古公輸般、墨翟、王近爾；漢世張平子不能過也」。這種描述和贊譽，想不為溢美，蓋其後綾織機之改進，此為嚆矢也。

無論傳統工藝或精密科技，魏晉六朝之際雖時局不靖，社會失序，仍有其演進項目。至於演進的原因，因為各朝代的情況不一，因素自不相同。或因宗教活動之擴延、激盪；或因經濟物資之轉移；或因戰爭，或因生產需要，或因個人興趣……無論何種因素，若就科技工藝而言，都是值得稱頌的，都是隋唐工藝活動的先鋒。

第二節 佛教文化的激揚

席爾柯（Arnold Silcock）在〔中國美術史導論〕裏嘗說：「中國吸收外來因素於傳統文化的特殊容受能力，極像食蟲草花的吸取飛蠅，所吸收消化的祇是精華，而把軀殼糟粕剩下」。對於佛教文化之東來，至被邊陲民族所建立的政權所吸收、翼護和分播於中國本土的情形極為相似。佛教徒眾們在工藝美術方面所保存的，不可磨滅的貢獻和影響，厥為開鑿石窟、浮雕、造象和建浮屠等藝術思想和技巧。這些偉大的建築、雕塑、繪畫等，深深滲入中國原有的文化層中，融合成為中國文化的一部分營養素。同時，經過涵蘊、消化之後，復分播至朝鮮，日本和中南半島各國。

研究中國宗教的學者大都會承認：中國是徹徹底底的「多神信仰」的社會，無論是何種宗教的信仰對象，都可被納入龐雜的中國鬼神系譜中而任人挑選崇拜。楊慶堃稱這種現象為中國人宗教生活中的「市場情況」（Market Situation），這也就是說，任何宗教、任何神祇，只是滿足人類欲求的工具，人們根據其自己的欲求來挑選能夠滿足其欲求的鬼神，作為其崇拜的對象。在這種情形之下，對於各種各樣的鬼神，自然可以兼容並蓄，並且隨時可以轉換崇拜的對象。佛教文化和崇信佛教的行為，在此時恰好碰上國內原有的鬼神都不能解決戰亂、貧窮、災害和絕望的情況下，乃選擇了佛教。希望藉外來的神祇，完成人們「功利取向的行為模式」。

佛教文化雖然具有其精深的哲理，也適逢其會的進入東方動亂的中國，甚至還有一些主政的權貴使用政治力量推銷、翼護，他應該是唯我獨尊的宗教。但是正如前面所分析的情形，宗教在中國人的心目中，只是一種複雜而非專一的精神寄托，只是企圖滿足其欲求的工具。在以儒道為主體的文化體系中，也像「泥牛入海」似的，「入中國而中國之」，摻入了中國傳統中的孝、悌、忠、信，禮義廉恥等因素在內了。這也就是說，虔誠信奉佛教，宏揚佛法的人固然很多，儒家思想、學說雖然一時遭受了佛教文化藝術的衝激，但是在社會、政治、文化上，多神信仰的行為模式未變，人們選擇其崇拜鬼神的對象也沒改變。不過，無論如何，佛教文化對於工藝美術的貢獻，還是不應被漠視的。為了明瞭隋唐時期工藝活動深受佛

教影響的所以然之故，在此先作一前導式的介紹是有其必要的。

沿著以往所開闢的「絲路」往來於中亞和印度，仍以北方的長安西行為捷徑。可是在魏晉六朝時期，這條通路的起點區域，却都被當時所謂的「胡」人所控制。因此，佛教文化之東進，最先接觸的就是這些所謂的「胡」人。特別是北魏人對佛教的獎掖，更加速了佛教傳播的速度和幅度。席爾柯說：「就北魏人說，除了一個穩定的政府和對於佛教的獎掖外，一無貢獻。……但他們對於佛教的獎掖，却為中國本土藝人開放了一道新的靈感的洪流。後者雖屬於被征服民族，但却成為實際的勝利者，用於宗教紀念物和裝備的金錢之揮霍，可見於迄今還存在的種類繁多的遺物，尤其在堅硬的山岩上鑿成的石窟和碩大的佛像。至於宗教感情的虔誠，則可見於石像所示寧靜而了無煩慮的笑容。……雖然，中國最早石窟的構築便開始於這世紀的後半——名僧樂傳某次看到了千尊佛像的妙景，便著手主持這些石窟的開鑿，它們因此便以千佛為名」。⑥這種籠統的說法，未必能道盡當時佛教昌盛，道教頑抗，儒學衰微的實況。依〔魏書〕「釋老志」、「高僧傳」等記載，當時由西域的月支、罽賓、天竺、扶南、摩勒、康居、于闐、安息等地而來的僧侶傳教士，已分別在武昌、洛陽、長安、廣州、壽春、江陵、青州、廬山、揚州、建業、荊州、河西等地，傳佛法 and 駐寺。⑦他們的活動幅度既廣，名僧亦多，影響於工藝美術者亦最多。舉其要者有數事：

(一) 窟寺的構築

(二) 雕塑視野與技術的進步

(三) 造象的風行不衰

(四) 佛寺建築

上述幾種活動不但震撼了當時的社會人心，也影響了後代的思想與觀念，同時在工藝美術界也激起了清新的思想漣漪，突破了華夷思想界限，融鑄成新的文化藝術。試分別臚述其梗概。

中國石窟的構築，規模最大，最為著名者有三：雲岡、敦煌和龍門。如依其開鑿的先後次序言，則敦煌的莫高窟為首，山西的雲岡次之，洛陽的龍門石窟又次之。按石窟之始鑿，原本起於印度的阿扎陀石窟，大約在紀元前一世紀左右。有人認為中國的窟寺建築，即係仿自印度的阿扎陀石窟，但從窟內所雕塑的佛像，窟寺的形狀，裝飾等條件研究，似乎沒有明顯的跡象可以證明是傳自印度。故大村西崖認為可能係信徒依據經典上的敘述所摹造的，不無道理。⑧

敦煌的莫高窟，開鑿於前秦苻堅建元二年，由沙門樂樽主其事。他在鳴沙山營造石窟佛像以後，斷斷續續有許多信眾，鳩工穿鑿石窟於其附近的山崖絕壁之間。延及唐代，此一石窟之大，西自九隴坡、東至三危峯，鑿成的石窟有千餘龕，所以又稱為「千佛巖」，這是中國鑿窟造象的嚆矢。

北魏文成帝時代，山西大同縣西武州（周）山中，僧人曇曜，奏准鑿窟築寺於此。最初的範圍不大，〔清一統志〕謂：「石窟十寺，元魏始建，歷百年而工始完，內有元載所修石佛十二龕」。接着又引舊志云：「石窟十寺，壁立千仞，石窟千孔，佛像萬尊，山最高處曰『雲岡』」。前後所記不同，似乎令人迷惘。實際上即使加上後來不斷的擴建，也不過造成了大小相間，長及里許的石窟寺耳，世稱「雲岡石窟」。據〔魏書·釋老志〕所載：「曇曜白帝於京西武州塞，鑿山石壁，開窟五所，建佛像各一，高者七十尺，次六十尺，雕飾奇偉，冠於一世」。又據〔水經注〕卷十六（上）云：「水側有石祇洹舍，並諸窟室，比丘尼居也。鑿石開山，因崖結構，真容巨壯，世法所希。山堂水殿，煙寺相望，林淵錦鏡，綴目新眺」。這樣的描繪，幾乎是人間仙境。但是雲岡石窟自創建之後，其名並不彰顯，唐時嘗名之為「靈巖寺」，地點亦頗難實指。直到清季，始由考古家發現並證實，其名乃大著於世。

雲岡石窟經發現確定以後，乃知其中部大窟九個，西部大窟五個，就是〔魏書·釋老志〕所載曇曜所始鑿者。窟中有二層至五層，重疊如樓。窟內造象大者六七丈，小者矮至數寸。石壁上又鑿有佛像、浮圖、幡幢、寶蓍等。「建製奇偉，雕飾工緻，在我國歷史上、宗教上，以及東方藝術上，俱有極重大之價值」。（〔辭源〕：雲岡石窟條）。

魏孝文帝時，比丘尼慧成，秉承了皇帝的旨意，在洛陽城南三十里的龍門山崖上，開鑿了龍門石窟。

龍門石窟有古陽洞和賓陽洞。古陽洞開鑿最早，造像、銘題也最多。傳世的魏碑龍門二十帖，即在此窟之內。洞壁所造之神龕、雕像，密密麻麻，幾無立錐之地。賓陽洞開鑿較晚，但工程時間却使用了二十四年（宣武帝景明元年至孝明帝正光四年），人工動員了八十萬二千三百六十六人。^⑨

除了上述的窟寺之外，洛陽不遠的鞏縣，也有石窟四五處，其建構均屬雲岡系列，但是開鑿的時間和督造人則不詳確。無論如何，石窟佛寺的開鑿不僅注入了新的藝術風格，啟發了新的思想路向，同時也為建築界拓展了視野！特別值得注意的具體事實是，立雕之因物象形，大小由之。而浮雕的奇偉生動，徹底改變了前期碑碣雕刻的形態。建地不受地形地物限制，以及半圓形和三邊形的「拱」之應用，尤足稱道。

在造象方面，佛教東來之前甚少見，可見者僅有殉葬品的俑，但所費功夫也不多。魏晉六朝以降，造象卻成為工藝美術家的熱門活動。王昶在〔金石萃編〕裏說：「造象始於北魏，迄於唐之中葉（忠按：事實上宋元仍有在原窟續造的記載）。大抵所造者，釋迦，彌陀，彌勒及觀音勢至為多。其初不過刻石，其後或施以金塗采繪。其形體之大小廣狹，製作之精粗不等」。根據〔釋老志〕上所載的造象尺寸、數量，使用赤金、黃金等材料的龐大數字看來，直令人咋舌。^⑩在名匠之中，戴顓擅長光顏圓滿之妙技；石匠雷卑之瑞石釋迦像，可謂極盡鐫琢技術之最了。而若干默默無聞的雕琢匠人，却不知凡幾呢！

佛寺與浮圖（塔）建築，亦隨佛教文化而俱來。現存最古的一座寶塔，應該是河南嵩山的十二面磚造建築——建於西元五二三年，亦即南朝梁武帝普通四年，北魏行正光曆的第二年。此塔造形雄健而輪廓優美，足為後代浮圖建築所取法。至於佛寺的建築與僧尼之數繁多、豪富，在社會上更形成了一個特殊的階級。趙德麟寫道：「會昌五年，始令西京留佛寺四，僧准十人；東京二寺，節度觀察同。華汝三十四治所得留一寺，僧准西京數（十人），其餘刺史州不得有寺。凡除寺四千六百，僧尼笄冠二十六萬五百，其奴婢至十五萬，良人枝附為使令者倍笄之數，良田數千頃，奴婢日率以百畝編入農籍。」（原注：本朝景德中，天下二萬五千寺，嘉佑間三萬九千寺）。

這麼龐大的僧尼數字，加上「僧奴」和「良人枝附」的人數，自然形成社會上一股無形的勢力，欲除之而不易。但是這些人不事生產者多，因而便造成國家社會的沉重負擔。唐武宗會昌五年的滅法，固為搜集銅材以鑄錢，或為佛道二教鬥法的結果若從整體看來，又何嘗不是基於生產，稅收等經濟利益呢！僧眾寺廟之眾多，消耗社會資源不貲，固屬事實，不過有時候他們也做一些社會福利事情。例如〔全唐詩〕謂：「西京化度寺內有無盡藏院，施舍日盛。開國而後，具積至不可勝計，常使名僧監藏。一分供天下伽藍修理之用；一分施天下飢餓；一分充舊供無遮之會。城中士女有大車載錢帛，捨之棄去而不知姓名者。」^⑪又如：「化度寺內有無盡藏院，即信行所立京師施舍，後漸崇盛。貞觀之後，錢串金鏤積眾不可勝計，常供名僧監藏，供天下伽藍修理。藏內所供，涼、蜀、趙威來取給，每日所出，亦不勝數。或有舉便，亦不作文約，但望至期還送而已」。^⑫

浮圖亦寫作浮屠或佛圖，皆屬梵語音譯，義為寶塔。佛教東來之後。我國始有寺塔的建築。據傳建浮圖的目的，是為了貯存佛骨之用，這也是由印度移植過來的說法。它的建築層級形式，亦沒有一致的規定。有五、七、九、十三層者，亦有六、八、十層者；有四面者，亦有六面八面者；有周圍開窗者，亦有密閉者。就材料而言，不但有磚造、石造、木造和磚石混造者，同時也有琉璃與磚石混合建造者。無論其本身結構如何，寶塔的建築，在中國建築史上是一種美化庭園、點綴環境的中國式建築，脫離原有浮圖建築常規已甚遠。而日本、韓國的浮圖建築，則大體上係以中國形式為主流，殆無可疑。

魏晉六朝的工藝活動中，受佛教文化影響最深者，厥為上述鑿窟、造象、雕刻與建浮圖最為耀眼。這些活動到了中唐以後雖稍戢，但在唐人的壁畫、塑壁、建築、器具等作品中，仍然可以看到影響它的痕跡。尤其隋唐時的佛教，因為有道教的韻韻，加上長時期受中華文化的浸潤，佛已不是原來的佛，道教亦不是純粹的道教了。牠們只是人們祈福禳災的一種訴求對象罷了。