

唐代白瓷、青瓷、彩瓷、三彩传入阿拉伯，激发了阿拉伯陶工的灵感，从此诞生了白釉彩绘陶系列，如波斯三彩、青花釉陶……阿拉伯陶瓷艺术也丰富了中国陶瓷的造型。

Early Islamic Pottery

早期阿拉伯陶瓷

[英] 亚瑟·莱恩 著
程庸 王安娜 译



学林出版社

Early Islamic Pottery
早期阿拉伯陶瓷

[英] 亚瑟·莱恩 著
程庸 王安娜 译



学林出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

早期阿拉伯陶瓷 / [英] 莱恩著 ; 程庸, 王安娜译,
—上海 : 学林出版社, 2014. 8

ISBN 978-7-5486-0742-7

I. ①早… II. ①莱… ②程… ③王… III. ①陶瓷艺术—工艺美术史—阿拉伯半岛地区—9~13世纪 IV. ①J537

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 156440 号

早期阿拉伯陶瓷

作 者 —— [英] 亚瑟·莱恩

译 者 —— 程 庸 王安娜

责任编辑 —— 吴耀根

装帧设计 —— 周剑峰

出 版 —— 上海世纪出版股份有限公司学林出版社

地址: 上海市钦州南路 81 号 3 楼

电话 / 传真: 64515005

发 行 —— 上海世纪出版股份有限公司发行中心

地址: 上海福建中路 193 号 网址: www.ewen.cc

印 刷 —— 上海叶大印务发展有限公司

开 本 —— 787 × 1092 1/16

印 张 —— 6

字 数 —— 10 万

版 次 —— 2014 年 8 月第 1 版

2014 年 8 月第 1 次印刷

书 号 —— ISBN 978-7-5486-0742-7/J·93

定 价 —— 38.00 元

译者序

本书英文版书名为《早期伊斯兰陶瓷》(Early Islamic Pottery), 主要描述了公元9世纪至13世纪阿拉伯伊斯兰陶瓷的起源与发展过程, 作者是英国著名陶瓷专家亚瑟·莱恩 (Arthur Lane)。

世界上任何一个地方的陶瓷发展都与中国关系密切, 阿拉伯陶瓷也不例外, 本书第三、四章, 作者详尽考察了伊斯兰陶瓷与中国陶瓷的关系。有西方专家认为, 9—11世纪的伊斯兰陶瓷取得了伟大的成就, 其辉煌程度足以和中国陶瓷相媲美, 根据本书描述, 伊斯兰陶瓷之所以能够取得如此辉煌的成就, 一个重要的原因是受到中国唐代陶瓷的影响。

作者在分析伊斯兰陶瓷与唐代陶瓷的文化交流时指出, 美索不达米亚的锡白地彩饰釉陶, 不管是绘上蓝色还是绿色的纹饰, 都是对中国器物的仿效。唐三彩、唐青花、唐白瓷、长沙窑、越窑等陶瓷传入阿拉伯之前, 阿拉伯地区还没有白地彩饰釉陶, 因此, 以莱恩为代表的西方专家认为, 阿拉伯白地彩绘釉陶是在中国唐代陶瓷的影响下产生、发展起来的, 随后才有了波斯三彩、青花釉陶等。唐代陶瓷的传播过程, 首先是阿拉伯陶工在唐代白瓷的刺激下, 开始试制白地釉陶, 比如在铅釉中加入微量锡, 于是

出现了不透明的白地釉陶；接着尝试在白地上施彩，于是形成了各类彩色釉陶，包括三彩、青花釉陶等。

在伊斯兰陶瓷借鉴中国唐代陶瓷技术的同时，唐代陶瓷也借鉴了伊斯兰部分文化元素以及装饰方法，比如在唐三彩、越窑中有些器型带有阿拉伯器皿形制的特点。这表明在唐朝，中国与阿拉伯地区的文化交流十分密切，这两个地区的文化交流构成了世界文化交流史上重要的组成部分。

由于译者水平有限，祈盼专家学者、广大收藏爱好者批评指正。

2014年7月18日

目录

第一章 / 1

伊斯兰概观

第二章 / 7

倭马亚王朝

——伊斯兰装饰的发源，以及对陶工技术的初期贡献

第三章 / 16

和中国的首度接触

——9世纪和10世纪美索不达米亚的阿巴斯流派

第四章 / 29

撒玛拉罕地区和波斯的彩绘陶瓷

第五章 / 35

埃及法蒂玛王朝的虹彩绘画和刻花陶瓷

第六章 / 45

普通陶瓷：伊斯兰陶瓷的地下世界

第七章 / 51

塞尔柱土耳其人和波斯陶瓷的新纪元

第八章 / 57

塞尔柱刻划，模制和轮廓勾画陶瓷

第九章 / 66

波斯和美索不达米亚虹彩绘陶瓷

第十章 / 72

波斯彩瓷珐琅彩“Minai”和拉杰瓦德纳“lajvardian”陶瓷

第十一章 / 77

釉下绘画：埃及，美索不达米亚和波斯

结论 / 84

第一章

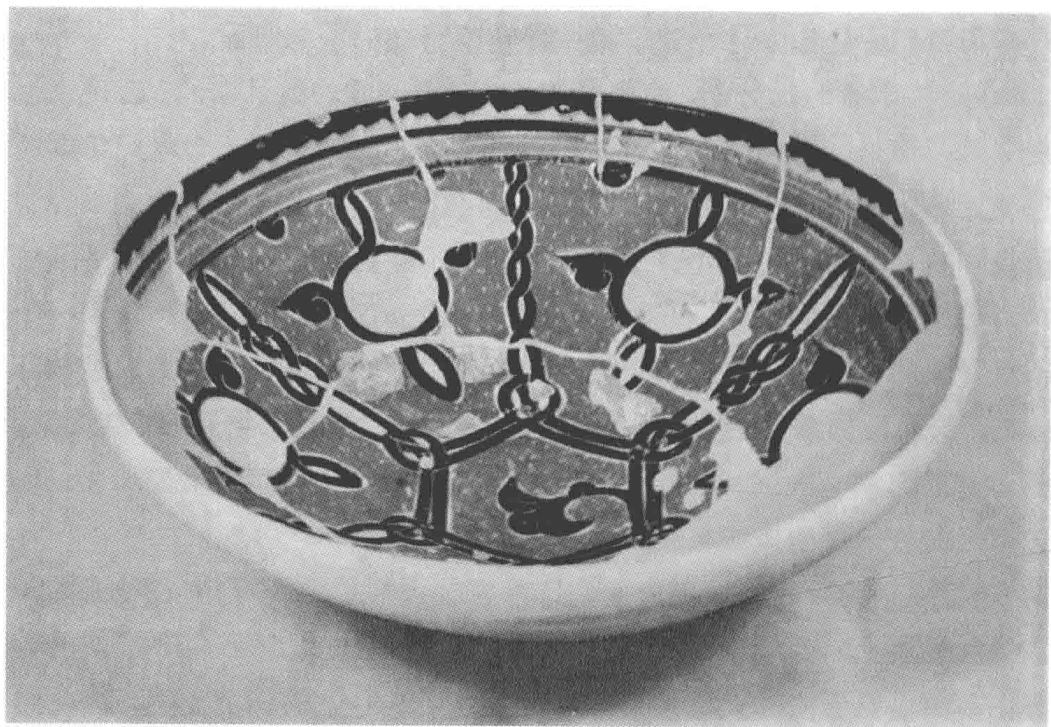
伊斯兰概观

伊斯兰首先是一个宗教：它发轫于阿拉伯军事政体，逐步融合出一个由被征服的疆土所共享的文明。公元632年穆罕默德逝世时，他未竟的抱负是将阿拉伯各部族统一成一个帝国，自己则是其政教统一的首脑。他不曾料想到，仅仅100年出头，阿拉伯政权就扩张成一个疆域范围超越罗马帝国的霸权，东越乌浒河（Oxus）和印度河（Indus），西穿北非、西班牙直抵大西洋。波斯萨珊王朝已完全被它兼并，位于拜占庭的东罗马帝国也拱手让出了自己位于地中海东南沿海的全部行省。

在这片广袤的国土上，哈里发们，或者说先知的继承者们，理论上说是同时行使着宗教神权和世俗大权。事实上，要过了好几个世纪伊斯兰信徒才在被征服的民众中占到多数。与此同时，只要不扮演政治不稳定因素，其他宗教也是被允许的。非穆斯林不能担任管理职务，还需缴纳只对穆斯林豁免的税负。一旦他们选择入伊斯兰教，他们就进入了一个不分种族的兄弟会。教徒们有义务前往麦加朝觐，不同种群的人民彼此信任；而阿拉伯语，可兰经的语言，犹如拉丁文之于地中海基督教国家，成为这里的 *lingua franca*（通用语言）。是宗教给予阿拉伯文明力量，使之历经所有的政治风暴和战争蹂躏而屹立不倒。

哈里发们的政治权威不像他们作为宗教首脑那样绝对，阿拉伯人的种族统治基本上只延续到倭马亚王朝（Umayyad, AD. 661–750）。其时首都都在前罗马行省内的大马士革，此地尚未形成自己的都市文化，因此阿拉伯宫廷不得不效仿罗马黎凡特（Levant，地中海东岸的罗马行省）的

生活方式。但公元750年阿巴斯家族 (Abbasids) 推翻了倭马亚统治，他们决定将首都东迁至底格里斯河畔的新城巴格达，从而掀开了新的一页。与地中海的文化连结如今变得松散，伊斯兰基本上成为一个亚洲文明。公元750年至850年这一个世纪被恰当地称为“伊斯兰复兴”。阿巴斯家族占据哈里发之位长达5个世纪，但该时期帝国的政治联盟却在持续解体。倭马亚家族的最后一名幸存者已逃往西班牙，并在科多瓦 (Cordova) 建立起反对派哈里发；当地各朝廷只在名义上与阿巴斯结盟，实际上在埃及和波斯壮大着自己的实力。不仅如此，强悍的新族群开始从东面入侵亚洲，正如阿拉伯人曾经从西面所做的那样。到了11世纪，塞尔柱 (Saljuq) 突厥人从里海更远处接管了哈里发们已无力维系的世俗统治。早已皈依伊斯兰教的塞尔柱人，再度巩固和复兴了该教的繁荣。但下一波从东面而来的入侵者则完全不同，蒙古人在13世纪摧毁了阿巴斯哈里发并屠杀了数万人，随后他们皈依伊斯兰教，并着手重建这个几乎被他



撒马尔罕泥釉碗，十世纪，维多利亚与阿尔伯特博物馆藏品



波斯米奈彩碗，十二世纪晚期，维多利亚与阿尔伯特博物馆藏品

们亲手葬送的文明。这段历史发生在13世纪末，即本书讨论的时间下限。

伊斯兰文明的发展离不开这些王朝更替的命运，早在叙利亚的倭马亚王朝就邀请或驱逐各国的工匠们，这种做法也被后世政权所效仿。巴格达、撒马尔罕、开罗相继成为艺术和承传的中心，一个政权衰落时，工匠们就会四散而去寻求财富——也许是跟随某个王子，也许为某个新王朝所御用——因此该王朝就得以一举继承某个在别处成熟的艺术传统。匠人们的流动性在很大程度上解释了伊斯兰国家在特定时期令人讶异的一致性风格。而艺术品本身的流通也传播了风格和艺术，这就加重了艺术史家们判定作品产地的难度。

对伊斯兰陶瓷的研究仍处在高度猜想阶段。东伊斯兰建筑上使用的装饰瓦砖是地面上仅存的中世纪陶瓷形式。尽管这些瓦砖常常被古董商们剥下，散落在那些对其环境和来源一无所知的西方藏家手中。陶瓷器皿是1880年代开始进入西方市场的，它们发掘于像波斯古城赖伊（Rayy）或是美索不达米亚北部古城拉卡（Rakka）那样的被毁损城市的垃圾堆中，古董商们对单件器物的出处之说基本都是不可信的。很少有完整的罐子，大部分都由碎片黏合而成，釉彩和画面则因腐蚀而失去了光彩。然而岁月也带来了恰如古罗马玻璃器皿所拥有的、吸引人的包浆或虹彩。所谓的“修复”艺术在伊斯兰陶瓷上达到了顶峰，在多数是位于巴黎的作坊里，那些缺失的碎片被其他花瓶上的碎片代替，或用石膏仿制，再加上精妙的绘画，就能骗过最专业的高手。真罐子常常被重新装饰或加上伪造的铭文。这是个几乎不为人知的领域，而这些不可思议的伪作已经得到了认可。幸运的是，过去40年里专业考古学家开始在伊斯兰实地进行科学发掘，他们来自法国、德国，如今更多是美国。令人遗憾的是，英国学术界在伊斯兰研究的其他领域表现卓越，却未能领先于伊斯兰艺术和考古研究。我们对伊斯兰早期陶器的了解随着这些发掘而大大增加，但几乎还没有窑址被发现，加之穆斯林不用陶器陪葬，没有拥有陶器和相关器物的墓群，因而也没有办法像中国那样通过墓葬考古来帮我们厘清陶瓷史。

7世纪以来不加修饰的实用陶瓷自然在伊斯兰世界处处可见，本书对此亦有观照，但我们主要的兴趣还是那些更精美的器物。如前所示，它们的发展是在王朝更替和竞争的大背景下发生的。就像那些陶工们，我们的注意力也要随着历史的展开而从一个国家转移到另一个。此处我们不讨论西班牙和北非，因为对其早期陶瓷我们所知甚少。除了历史脉络，我们还必须始终注意中世纪早期中国艺术在伊斯兰世界所享有的声誉。中国陶瓷早在公元800年就抵达近东，并博得了赞助人阶层很大的好感，否则伊斯兰陶工们不可能有机会开始自己的尝试。第二波来自中国的影

响于12世纪抵达，第三次在15世纪——尽管这已经超出了本书讨论的范畴。中国唐、宋和明代的外销瓷在各个不同时期引发了伊斯兰陶工的灵感，并开启了新的发展。前两次的影響力主要集中在技术方面；对白瓷的模仿导致了9世纪白釉的运用，而12世纪则开始讲究胎土本身的白。和这些材料相关的器型，装饰和颜色等都出于伊斯兰陶工们自己的选择，它们代表了陶瓷史上最高的成就之一。



撒马尔罕泥釉陶器，9—10 世纪

上图：棕色地釉白绘彩罐，剑桥大学费兹威廉博物馆藏品

下图：黄绿番茄红及紫色绘制碗，维多利亚与阿尔伯特博物馆藏品

第二章

倭马亚王朝

——伊斯兰装饰的发源，以及对陶工技术的初期贡献

9世纪之前的伊斯兰陶瓷几乎是可以忽略的。但是倭马亚艺术相当重要，它集各种装饰变化之大成，衍生出随后的大多数伊斯兰装饰，其中包括陶瓷。艺术家们从东西方被召来，装饰位于大马士革与耶路撒冷的清真寺，以及沙漠边缘的宫殿或狩猎之屋，如姆沙塔宫（Mshatta）和库塞尔阿姆拉城堡（Kuseir Amara）。西方元素占据了主导地位。追随当时正流行于叙利亚的希腊—罗马晚期风格，这些装饰流露出对自然主义的动物、古瓮，以及卷草纹的热爱。

相较这种地中海式的自然主义风格，它们也继承了古代东方亚述和巴比伦的传统。和希腊—罗马的薄片镶饰一样，这一传统早在被阿拉伯占领之前就已流行于帕提亚（Parthian, BC 249-AD 226）和萨珊（Sassanian AD 226- 641）统治之下的美索不达米亚和波斯。它在形式上不断重复对称图案、秉性抽象，其最常见的主题包括充满幻想的“圣树”，完整或裂成两半的棕叶卷草纹，玫瑰花饰，梯形城垛，以及被萨珊国王视为皇权象征的对翼。

伊斯兰的艺术家们逐渐融合这两种艺术风格，甚至追求形式更胜自然。比如说缠枝葡萄纹一开始只是有着不规则的尾结，每一个结圈包含着一片叶子和一束葡萄，有时叠加；随后它长出松尖并混杂着不属于自己的摇曳枝叶；到后期特别是11和12世纪，它绚丽地开出花来，已经几乎看不出和缠枝卷草有什么相像的地方了。盘旋的棕叶卷草纹是伊斯兰瓷器中常见的底纹，但只有那些小小的从枝干中不时伸展出来的缠绕卷

丝，才透露出它是棕叶纹的本质。

尽管伊斯兰艺术很快摒弃了萨珊时代的棕叶纹，但它充分发扬了半棕叶纹，整个阿巴斯时代它被持续地用于陶器装饰。和缠枝葡萄纹一样，半棕叶纹在演化中逐渐失去了裂片，它因此形成的“裂叶”形式能让我们直觉地联想起词语阿拉伯蔓藤图饰 (arabesque)。而且，每一个半棕叶纹都不是从主干上延伸出来的，相反，阿拉伯艺术家们从半棕叶纹本身的尖角处或裂开处描绘新的枝干，这样的方法可以让这些纹饰无止境地四处蔓延。阿拉伯艺术向来不吝于打破古典装饰中那些矩形、圆形和横条饰带的框框，它沉迷于无限重复无所不在的图案，这是一种能在最让人晕眩的几何图形中得到数学乐趣的天性——我们不得不佩服伊斯兰巧匠们在器物表面进行设计的能力，即使该器物形状笨拙如普通水罐。

阿拉伯艺术使用文字装饰亦独一无二。无论希腊文还是拉丁文字母都未能带给艺术家类似的灵感，中国人对书法的看重和穆斯林不相上下，但中国文字装饰是有节奏地萃取单字，让它们散落在其他装饰之间。伊斯兰书法则既可交织单个字母，又可保持文字的连续性（译者注：唐代长沙窑的诗歌铭文壶，大多是连续性的文字装饰）。它一路向左的书写比任何反复的横条饰带都更能有力而精妙地结合设计图案；在不影响明晰的前提下，字母本身也得到了最大的装饰。不求绝对精确的话，伊斯兰文字装饰可以大致分为两大类：带尖角的库菲体 (kufic)，它从石刻演变而来；和圆形的纳斯黑体 (naskhi) 流畅草书。库菲体出现较早，但在纳斯黑体流行后它仍然保留，这既有宗教的原因，也因其好看。两种书体常出现在同一器物之上，前者的庄重抵消了后者的圆滑。如果铭文比较重要，那通常是因为它选自可兰经。陶瓷上罕有艺术家签名、受惠者的名字和制作日期，但充满了对（无名）拥有者的祝福。正如下文将提及的，只有在波斯，铭文会有文学含义。

已被过分强调的是伊斯兰教艺术中对表现具象人物与动物的禁令，这实际上并未在可兰经中阐明，而只是存在于圣训 (Hadith) 或先知言

行录中。这类清教徒般的戒令在基督教中也有。但是即使它成功地禁止了清真寺中的具体图像和绘画，该禁令也很少在哈里发和埃米尔们度过世俗时光的宫殿中得以施行。不管技巧如何，7世纪以来的伊斯兰艺术家们在各种物体上描绘人像和动物形象，必须承认他们缺乏希腊—罗马文明那种天然的造型感觉。但论绘画，无论是绘于墙壁、书本还是陶瓷之上，阿拉伯人表现人物和动物的语言是令人叹服的，他们实现了在单个或双平面上的线性节奏，而并不追求解剖学或空间上的现实主义。陶瓷上描绘的物体很少站立在“水平线”上：它们在器物有限的空间内盘旋，其姿态和器物本身的平衡关系经过非常审慎地考虑。我们必须指出近东人根深蒂固地热爱两种组合形式，一种是将两个物体并排安放在位于中央的树或其他主题物两侧；另一种是在一个横条饰带中连续地设置物体图像。在抽象设计中能发现严格的对称性；而远东艺术中极富特点的平衡、不对称则在伊斯兰艺术中甚为罕见。

如果说倭马亚时期陶瓷作品已隐约包含了伊斯兰艺术未来的装饰特点，它在技术方面的特征则显然是被后世的陶工们继承和发扬了。倭马亚朝廷本身对陶瓷并不偏爱，所以陶瓷器皿也只作为厨房和后院的家常之用。该文明的其他时代亦如此，贵族用珍贵的金属或玻璃餐具，即便穷人的餐桌也有普通金属、木头甚至皮革器皿与陶瓷竞争。波斯萨珊王室那些精美的金银器可以为任何一个当代博物馆增辉，但其仆人用的陶瓷在历史上不堪一提。早先并非如此，公元前12世纪到公元前5世纪，亚述、巴比伦、阿契美尼德国王们的宫殿和形迹所至都有精心装饰的砖石墙面，上面刻画着真人大小的人物和动物形象，并施以彩釉。可惜到了萨珊时期这一伟大的近东传统就消失了。

伊斯兰陶瓷发扬的所有技术都滥觞于地中海地区，而不是亚洲内陆。主要产于意大利阿莱佐和高卢格洛弗桑克的“赭色粘土陶”(terra sigillata)在大西洋到幼发拉底河一带早已流行；它用浅浮雕图案精巧地进行模压，再覆上一层不同于真玻璃釉的亮红色。这种颜色古希腊陶工也用，却

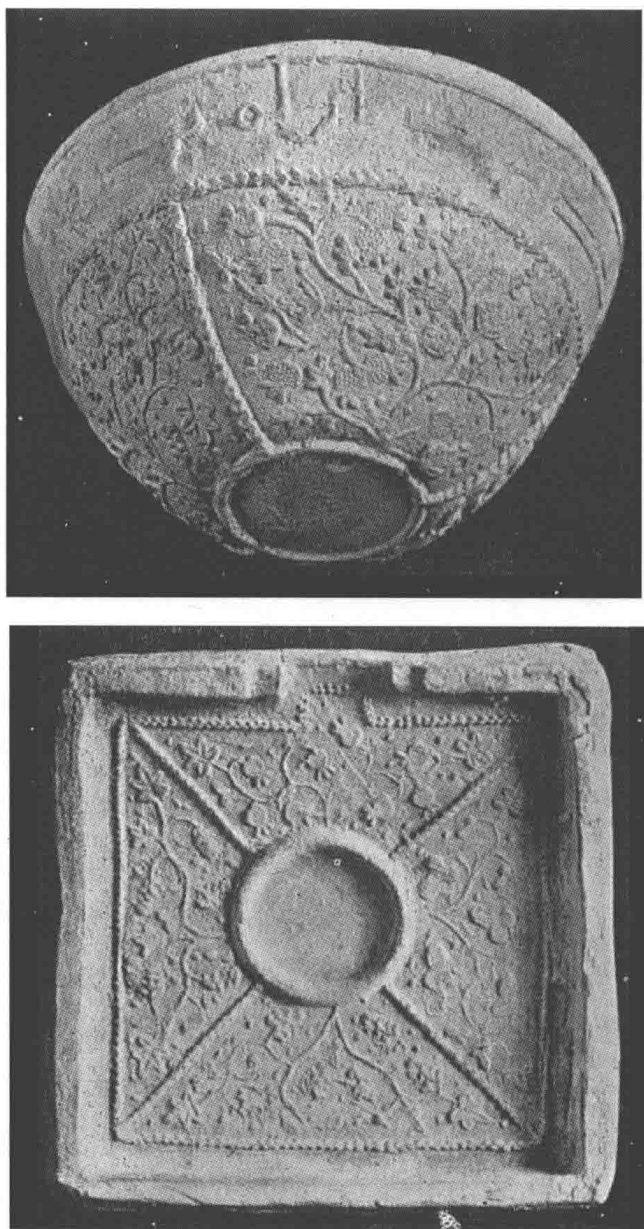


图2-1

没有被伊斯兰人采纳。但伊斯兰人用浮雕法模压的无釉素陶却很可能是此类罗马“赭色粘土陶”模印工艺在中世纪的延续。图2-1即为这一系列的早期作品，分别为一个小杯和基座。尽管发掘于古城苏萨，它很可能