

莫作寻常黼绣看

——缂织技术的中华化再讨论

陈 巍

(中国科学院自然科学史研究所)

摘 要: 缂织技术在欧亚大陆上起源甚早并广泛传播。最早其原材料以羊毛为主,其纹样主要以埃及、叙利亚及古希腊风格为主。缂织在公元前6世纪就已出现于阿尔泰地区,但已知缂丝最早于中国唐代于西域地区出土,且纹样简单。北宋时期缂丝技术已经传播到中原地区及江南一带,但直到宋徽宗年间,缂丝才因凭中国绘画艺术而完全融入中国丝织传统。尽管目前对缂丝传播的过程已有不少论述,但仍有一些不清晰之处需要进一步的探讨,同时各文明之间的比较性和全球性视野在传播研究中也应当加强。在尽可能搜集不同文明中缂织技术传播细节的基础上,或许可以总结出以缂织传播的一些特点,并为其他奢侈品制造技术的传播研究提供参考。

关键词: 缂丝; 刺绣; 北宋; 中国画

缂是一类纺织工艺的通称,其工艺特点为通经回纬,即经线通贯织物整个幅面,纬线则根据所显示花纹的需要,以手工按轮廓用回纬或回纬的方法逐块织成,而不贯穿全幅。^① 缂织工艺在欧亚大陆和美洲各自独立起源,其中欧亚大陆的缂织技术有可能起源于小亚细亚,随后向其他地方扩散。通过适应千差万别的纤维原料,依托于各地区已有近似技术,承载不同地域文化特

^① 缂织物在现代英语中称为 tapestry,该词词源可追溯于古希腊近锡尼线性文字 B 中的 ta-pe-ja,也有可能源于波斯语 tūfan,意为转动、纺线和编织 (Partridge 1966, 3371)。从宽泛意义上讲 tapestry 可以指以挂毯为主要形式的各种织物,而不论其是使用编织还是刺绣工艺 (例如著名的 Bayeux Tapestry 实际是刺绣)。但严格来说, tapestry 只用于表示纬线显花,通经断纬的织物。

色的图样花纹，编织技术逐渐融入到不同文明的技术传统之中，形成稳定的传承结构。由于编织物以其工艺繁复、外观华丽、表现细腻等特点，常被视为奢侈品和贵重的收藏品，故而为纺织史学者所重视，而其传播和发展历程也成为技术传播史中一个重要的研究案例。

本文所讨论的缂丝是编织技术中国化的产物，很有可能自中国西北地区早已有之的羊毛织物演化而来。以往国内外学者对中国缂丝技术的科技认知、起源和发展、出土遗存和代表性作品已有较多论述^①，而不断增加的考古资料也在很大程度上充实了论述框架。然而已有研究尚存在一些不足，如对缂丝技术本身的讨论较多，但对于其生产组织、消费与社会需求以及所属文化对其发展与扩散的驱动因素考察较少；另一方面论者也多把视线聚焦于某一特定文化区内（如中原王朝或西域文明）缂丝技术的发展状况，而很少对缂丝技术在不同文明之间的传播与发展状况进行比较，这使得以往研究往往欠缺全面的通盘考虑，有时把普遍出现的现象视为具有独特性的特征。

缂丝技术作为历史上奢侈品生产技术的代表，自最早出现以来多次极为成功地融入异质文明，其材质从最初的羊毛发展到亚麻、丝绸、棉线乃至金、银箔，各文明的文化符号在缂丝物上鲜明而交织地呈现出来。缂丝工艺作为缂织技术与丝织传统融合的产物，是缂织技术在全世界传播的组成部分，其发展过程与缂织技术在世界其他地区、其他时段和其他技术传统中传播的历程具有可比较之处，因此本文首先回顾早期缂织技术传播的过程，总结其特点，并为后半部分缂织技术的中国化提供参照。中国丝织传统接纳缂丝，在诸文明接纳此项技术共有的一般性外，亦具有中国当时历史与境的特殊性，这将在后半部分中详细分析。

① 和许多其他技术一样，对于缂丝的起源与传播，学界主要有缂丝技术从西亚通过回鹘等民族传入中原地区、缂丝系从西亚传入的羊毛技术华化而来以及缂织技术源于中国三类观点。缂丝技术外来的观点较早由 Carrmann (1948) 系统阐述，他从文献、实物以及语言学等方面论证缂丝源于中亚的羊毛，通过回鹘人向东传播。其说影响很大，多为西方学者所接受 (Grousset 1961, 276)，中国台湾学者索子明的论文也间接援引此观点 (1979a, b)，马拉格又为此观点进行文献和考古资料的补充 (Malagó 1988, 1991)。中国大陆及海外华裔学者多持缂丝系改造自外来羊毛技术的论点，随着考古发现的材料不断增加，大陆学者的论述不断完善 (魏松卿, 1958; 陈娟娟, 1979; 武敏, 1991, 1992, 1996; 孙佩兰, 1994, 1995a, b; 赵丰, 1992, 2004, 2005, 2012)。还有一些学者认为缂织技术源于中国本土，如盛余韵 (Sheng, 1995) 认为战国马山楚墓出土的“B 型纬线起花缘”可能是缂工艺的先声。而大村西圃 (朱启铃, 1913)、赵承泽 (1980) 则把缂丝与中国早已有之的“织成”联系起来。王岩 (1991) 认为“织成”与缂丝都是从棉分化出的高级织物。对此问题多有争论 (陈娟娟, 1979)，而扬之水 (2006) 则持折中观点，认为织成词义在历朝有所变化，早期织成特指具有纬线显花效果且按成品设计的织物。



1 早期纺织技术的传播与特点

学者们多认同通经回纬的纺织技术发源于小亚细亚,有人把土耳其南部的加泰土丘(Çatal Höyük,约公元前6000)带有类似于基里姆地毯(kilim)风格的壁画作为新石器时代即已出现纺织技术的证据,显然过于乐观^[1]。然而地中海地区遗留下的纺织品数量极少,古埃及新王国时期法老图特摩斯四世(Tuthmosis IV,死于公元前1391或前1388年)墓葬中发现的三块残片^[2]成为目前发现年代最早的通经回纬织物。其中带有墓主人祖父图特摩斯三世(死于公元前1425)的纹样的两块残片被认为年代最古老。由于一方面图特摩斯三世曾远征巴勒斯坦,带回大量纺织品,而当时又有不少叙利亚人在神庙里充当工匠,人的交往可能带动了技术的传播;另一方面这几块残片表现出地中海沿岸纺织技术传统向古埃及纺织技术传统渗透的迹象,因此学者们通常认同古埃及的纺织技术由中东地区传播而来^①,叙利亚很可能是古代纺织物早期传播的中心,^②从这里纺织技术向古埃及、希腊、波斯等地扩散。在中国新疆地区的小河墓地,考古学者们发现了年代较早的使用纺织技术的织物,这里的纺织纹样较为简单,但在新疆地区其他年代较晚的墓葬中发现的纹样则更加繁复,且混合了源自不同文明的文化因素^[3]。此外在南美洲安第斯地区,人们也独立发明了纺织技术。根据纺织技术早期传播的历程,可以大致归纳出如下特点。

1.1 同源技术并存

在古代遗存中,广泛存在使用与纺织技术相近,但出现年代可能更早的一类工艺的织物,即以纬线贯穿全幅的平纹织物为地,根据需要以绕纬或回纬的方式织入彩色纬线,浮于地纹之上形成花纹。这类工艺在花纹解决思路上较纺织技术为简单,实际是在已经具备较好稳定性的织物结构上妆花。严格意义上的纺织物则没有地子,直接用不同颜色的纬线回绕经线形成图案。

^① 实际上古埃及最早的刺绣上的兽纹也和欧亚草原西部、美索不达米亚以及叙利亚等地的装饰风格近似,尤其是叙利亚(Crawford and Davis 1941)。

^② “二战”期间在土耳其西北部秘密发掘的Dorsk墓葬中出土的羊毛毯据说使用了纺织技术,其年代约为公元前第三千年中期(Mellaart 1959)。Barber(1991,166)说约公元前1600年的叙利亚Teqa遗址所发现的织物残片可能暗示着当时该地已经掌握纺织技术,但未见正式发表的论述。

为了使绕纬的部分更加坚固和美观，通常使用搭梭、打结等技术来避免不同色块之间裂缝的出现。在地子上使用通经回纬制成的织物，有时会被误认为是刺绣，或被归为缎纹。

在古埃及图特摩斯四世墓葬中发现的残片 no. 46526-46528，均是在白色底上纬出象形文字或花纹，所用颜色多至六种。为避免平行于经线的色块边缘之间产生的裂缝 (slit tapestry)，工匠将毗邻不同色块的相邻纬线绕于同一根经线之上，造成色块之间的锯齿状边界 (dovetailed tapestry)。为避免因此在美观上造成的缺陷，工匠采取使用更纤细紧密的纬线或稍稍松开经纬线相交处，使得交点变得圆润以减小锯齿的突兀感 (no. 46527)，或在锯齿处织入一根暗色线来缝补裂口 (no. 46526)。^① 但同墓中发现的另一块残片 (no. 45629)，则是把几根粉色和绿色纬线浮于白色麻布的纬线之上，形成纬缎，而不是像纬织那样把不同色块截然分开，这块残片也使用了“通经回纬”，但严格来说不算纬织物。这种技法在古埃及中王国时期第 11 王朝 (约公元前 2130—前 2040) 的织物上就已出现，此时埃及织工已经懂得在亚麻平纹底布上打入额外的成束纬线穿绕形成 U 形或 S 形花纹或穗状装饰 (图 1a)。此外还有织物将穿入平纹底料的纬线变换方向成为经线，这种工艺在中王国到罗马时期一直存在 (图 1b)。但在新王国之前的这类工艺一般都只采用同色纬线，图特摩斯四世墓中的纬缎应是古埃及已有工艺对色彩更加鲜艳的纬织技术进行模仿而织成的。

与图特摩斯四世出土遗物情况类似的是南美印加文明发现的同源技术却类型相异的通经回纬织物。例如在利马附近的 Huaco de los Muertos 遗址 (约公元 6—10 世纪)，既发现了图案为祭司人像及其法器的羊毛织物，也发现了以通经回纬工艺叠织于平纹棉布上的鱼头纹织物。^[4]

中国新疆若羌小河墓地 (距今约 4000 年，新疆文物考古研究所，2007) 出土的大量使用通经回纬工艺的织物，则呈现出另外两种同源技术。其一为绕纬，即把不同色块边缘的彩色纬线环绕于经线，形成纬向条纹，主要用作毛织斗篷的装饰带 (如 02XHMC10 等)。另一种为回纬，即在织物纬向末端把纬线从最边缘的由两根合股相并经线处绕回，形成织物的单侧或双侧幅边，

① 在年代略晚的图坦卡蒙墓中发现的纬织物则放弃了锯齿状边界的处理方式，而只是将不同色块的纬线绕于相邻经线，因此形成一定裂纹，这种处理方式一直持续到科普特 (Coptic) 时期 (Barber 1982)。

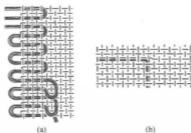


图1 古埃及中王国时期的绕纬

(a - 中王国 11 王朝时期麻织物; b - 织入的纬线变为经线)

其宽度通常少于1厘米(新疆文物考古研究所, 2004)。其中绕纬应属于缂毛工艺, 但小河墓地发现的装饰带没有花纹变化, 打入的纬线数量也不多, 显得较为原始古朴。在死海北岸的 Jericho 遗址约为稍晚于公元前 2000 年的地层中, 也发现了类似与回纬的加固织物幅边的方法。通过基因测定, 发现小河人群基因为北亚东部人种与欧洲人种混合^[5],^①但目前还没有足够证据表明年代接近的两个地区之间存在技术上的联系。

1.2 作为奢侈品的社会角色

古埃及固有的纺织品以白色平纹麻布为主, 色彩丰富且花纹多样的织物几乎是爆发式出现的, 这应当与古埃及新王国法老们对近东地区开展掠夺有关, 而缂织物及掌握该技术的工匠则成为重要的战利品之一。在图特摩斯四世的墓葬中, 人们发现了带有图特摩斯二世称谓的缂织残片 (no. 46526), 缂织物作为祖传遗物予以传承, 显示出当时这类纺织品的贵重价值。对于新王国时期墓葬中缂织物的用途, 大部分学者认同发现者 Cater 的观点, 即它们是礼服的残片^[6]。而 Janssen 则认为这些残片更像是用来遮覆陪葬遗物^[7]。不论如何, 这些花纹被精心保护的织物在当时都被作为财富的象征。在时代略晚的国王谷里一些墓葬中的发现表明, 这些缂织物随后在古埃及蔚成风尚, 出现了不少较为廉价的模仿品。如一件残片以埃及传统的弓箭纹为底纹, 其上

① 小河文化中流行人偶、面具等特点, 与鄂毕河流域、南西伯利亚以及贝加尔湖地区的一些文化遗存相似, 这可视为其文化中来自北亚东部的因素(郭物 2011)。

添加的红色和黑色是织上的，而蓝色和绿色则是画上的^[8]。另一方面，追求奢侈的法老们不遗余力地扩大纺织技术的应用范围，在死于公元前 1323 年的图坦卡蒙墓里，纺织物已包括有长袍、腰带和手套等^[9]，而这些用途也几乎一直保持到公元初年的科普特时期。

生产纺织物所必备的工具较为简单，所需的只是等级社会制度下容易满足的大量手工劳动，纺织技术能够利用最简单的织机织出设计复杂、颜色鲜艳细腻且不必循环或重复的图案，这无疑容易使它向技术基础薄弱但具备一定经济能力的区域传播。例如像地中海东北沿岸的许多地区一样，古希腊主要用简易的悬挂式织机生产纺织挂毯，然而织物在所用材料、颜色、花纹等方面更加复杂多样，并引入当时代表奢华的各类原料。例如公元前 4 世纪的马其顿腓力二世墓葬所发现的长方形挂毯就使用了贝紫（murex purple）染料，并以宽 0.25 毫米的金丝为纬线^[10]。众多名贵原料的使用以及耗费浩繁的人工，使得纺织物几乎成为各地区王公贵族的专属物品，这使得纺织物的社会保有量远小于其他种类的织物，同时也促进着纺织技术的跨地区传播。

作为成为技术传统新元素的纺织技术也促进了生产方式的转变。古埃及中王国时期主要由妇女承担纺织工作，从壁画里可以看到女人纺线和用平织机织布，而男人洗布和拧紧绳子^{[8]45}。而在新王国时期，壁画中逐渐出现男性使用立式织机的场景，表明新的织工群体与新式织机存在紧密联系，而纺织技术也正于此时在埃及出现了。一些人类学家认为这是传统社会中的保守主义倾向于让新的群体来对新技术进行试错，同时旧有生产技术仍能继续维持生产的经济性原则的体现。这些男性织工的生产环境非常恶劣，整日“膝盖顶着胸口，甚至艰于呼吸”^{[8]290,291}。男性与女性织工在纺织业中的位置似乎就此确定下来，从古典时期的希腊记载中我们可以看到更多“女性主要生产家用织物，而男织工则要生产到市场出售的织物”一类的记载。

1.3 图案纹样反映各文明特色

在图特摩斯四世墓中发现的几件纺织物，无不反映着古埃及的文化特色。其中三块残片上用象形文字织有法老的名讳，而在 no. 46526 上还交错编织着古埃及特色的莲花和莎草图案。作为王室享用之物，纺织品显然要承载所在文明最具特色的文化符号。

古希腊人很早就在小亚细亚建立殖民地，从而逐渐从神话和史诗等古典文化中构建了希腊化风格的纺织传统。在先前流行的几何纹、植物纹和动物



纹的基础上，希腊人将其在几何与雕塑上的伟大成就移植到纺织领域，把织物纹样扩展到人物肖像范畴，精确的人体比例，准确反映人物内心的晕色使用以及恰到好处的几何布局，都使得希腊化风格的织物将其随意设计图案的优点发挥得淋漓尽致。^①

随着古希腊文化向西亚乃至中亚地区传播，希腊化风格的纺织品也开始与古波斯、古印度等地的文化相融合，创造出更加丰富的图案题材。不少羊毛织物开始反映武士、贵族、妇人等凡人的面貌。例如新疆洛浦山普拉墓葬出土的年代约为公元前1世纪的彩色羊毛灯笼裤上的武士人像，该武士手持长矛，高鼻深目，眼珠呈蓝色，身着四瓣花纹服装，而右裤腿上又有羊毛织人首马身纹，可追溯到希腊神话故事中的马人坎陀耳（Centaur），一部分学者认为这幅壁挂具有希腊化风格^[11]。而另一部分学者则认为武士人像与乌兹别克斯坦南部的卡尔查延（Kalchayan）出土的陶俑像及钱币头像非常相似，加之马人所吹奏笛子不是希腊常见的双管，倒是中亚常见的单管笛，从而认为这件壁挂出于古波斯帕提亚王朝（公元前247—前226）的东北部^[12]。从技术角度来看，该壁挂使用24种不同色阶的纬线编织，有许多条状的晕色，从而使图案极具立体效果。根据所用材料，这件马人武士羊毛主要使用安哥拉山羊毛，系来自西亚的原料。总之，这件出土于中亚东部区域的羊毛显然是多种文化相互融合下的产物。

另一方面，我们也能够发现来自东方的元素向西对地中海沿岸地区的织物所呈现内容产生影响，有时这类影响是随着丝绸的向西流动而产生的。从公元前4世纪左右阿尔泰地区的巴泽雷克墓葬中，我们已经能够发现带有战国时期楚地风格的风鸟纹^[13]以及鹿角纹样^[14]，而公元前后至公元3世纪，中原风格的菱格对鸟纹、对兽纹则能在克里米亚半岛的刻赤以及叙利亚^[15]等地寻到踪迹。不过总体上，作为文化符号的中原文明风格花纹远比作为物质的中国丝绸的传播速度慢。萨珊波斯作为古代丝绸贸易的中转站，其对以兽纹为代表的丝织品装饰风格对古代西方世界造成冲击，这从它直接影响了晚期科普特织风格^[16]即可窥见一斑。

1.4 本章小结

根据纺织技术的早期传播，我们能够总结出在后世传播中时常显现的几

① 希腊化时代晚期的织物对人物的表现力到达顶峰，其代表性作品如波士顿博物馆、克利夫兰博物馆等机构收藏的几幅希腊酒神羊毛挂毯（Arensberg, 1977）等。

个特点：第一，纺织技术通常只占某一地区所拥有的纺织技术知识的一小部分，与纺织技术相伴的有一系列同源技术，而纺织技术往往在该技术序列中占据成本最高但观赏性最好的显著位置，相对简单的生产条件和优异的图形效果是它易于传播的根本原因，然而纺织技术也往往面临着同源或相近功能的技术的竞争（包括平纹、斜纹、缎纹、刺绣、针织等）。第二，纺织物的使用与当地统治阶层的经济实力有密切关系，从一开始纺织物就带有鲜明的奢侈品标签，这种性质使得它极受贵族阶层的追捧，并被模仿、变型，相对廉价且生产周期较短的刺绣或缎纹常成为纺织的替代技术，纺织物在社会纺织品总保有量中所占比例仍然是很低的。第三，由于纺织技术在呈现花纹方面具有明显优势，因此纺织物的表现内容能够鲜明地反映古代各文化的独特性及文化间的融合，其图案往往取材于当地的文字、传说故事、王公贵族肖像等，织物呈现的内容很早就与当地美术发展史紧密联系了。

基于以上所述种种技术优势，加之羊毛生产与消费在古代世界的扩张，源于地中海沿岸的纺织技术开始向外扩散。与文化的创造性结合给予纺织技术传播极强的生命力，承载着已有文化符号的纺织物通过种种方式进入新的文化区，并与当地文化碰撞交融，形成新的特色。这不仅使纺织物能够以表现力强的特点从众多纺织技术中脱颖而出，而且为研究者追踪纺织技术的传播提供了线索。从考古发现来看，从公元前6世纪到公元前后，以羊毛为主要形式的纺织技术已经在从地中海沿岸到新疆东部的欧亚大陆上都广为传播了。

2 宋代之前中国与纺织技术的相遇

2.1 中国早期的通经回纬工艺

前文已述及中国境内年代最早的通经回纬织物为小河墓地所发现的遗物，但在这里出土的装饰条上难以找到纺织技术与中原文明直接的联系。而在以小河遗址晚1000年左右的巴泽雷克遗址中，则不仅可以看到受中原影响的凤鸟纹和鹿角纹织物，在一块排列方形布块的暗红色毛布上还能看到站在祭台前的两对女子以及作为边缘纹饰的狮子纹，这些都带有鲜明的波斯风格，因此这块布很可能割裂来自西亚地区的一整幅壁挂织物，在被割裂后缝在马具上作为装饰物^[17]。巴泽雷克地区显然是早期中西贸易通道上的一个中转站，



被称作“公主的嫁妆”的中原风格纺织品^[18]，应当是通过贸易从汉地辗转得来的。

西汉张骞凿空西域后，中原王朝与中亚地区的交往更加直接而密切。因此我们能够在蒙古诺音乌拉匈奴墓葬、洛浦山普拉墓葬、楼兰墓葬（约公元1世纪）、营盘汉晋时期墓地等遗址中，都很容易找到织锦、刺绣等具有中原文化元素的丝织品，同时在这些遗址中我们也时常看到缙织物，然而，似乎没有多少迹象表明缙织技术与丝绸原料在此时此地萍水相逢融为一体。同时中原地区也缺乏与缙织相关的出土遗物。

那么在唐代之前中原地区是否了解通经回纬工艺呢？有学者认为战国时期马山楚墓中出土的“B型纬线起花绦”使用了穿绕织法，把花纬以连续的短浮线形式压在地组织上面，这类工艺与后世缙织中的“绕缙”比较接近，从而为后世缙丝技术的出现提供了技术铺垫^[19,20]。对此赵丰持不同观点。马山出土的绿地纬与花纬数量为1:1，花纬实际是在地纬与经线形成的平纹织物上经过绕纬而显花，赵丰认为这些绿应属于“织、编结合类织物”，从属于起源于中国的锁绣体系^[21,22]。

有学者从文字学的角度出发，认为先秦已经出现“缙”字，所以理所当然也就存在缙丝技术。这种观点也存在争议，一些学者认为先秦时期的“缙”字是指“缝制而成之带”或“皮、绢合作绣地的刺绣品”^[19]等，还有学者甚至认为所释简牍中的字不是“缙”而应释为“緁”，是“具有带钩、错金银、有佩饰，可以是紫色的带”^[23]。总之，从文字角度说先秦时期中国即已存在缙织工艺，欠缺可靠依据。

此外“织成”与缙织技术之间的关系仍引起一些学者的争论。文献中记载的“织成”是什么，历来引发极多争论。日本大村西涯认为织成就是缙丝，朱启铃虽认为织成与缙丝是两类事物，但并未加以明确区分。赵承泽^[24]列举从汉代到唐代对织成的记述，认为织成是使用通经回纬工艺的织物，范畴上包括后来的缙丝，从汉魏到隋唐有从厚重向轻薄转变的趋势。明确以“织成”为名的织物目前仅有日本正仓院所藏年代为8世纪的“七条织成树皮色袈裟”，而亦因技法相近而被归为织成之列。而对于织成袈裟，则因“用一根通梭纬丝做底，结合非通梭织出花纹”而应为妆花绢，但赵丰亦认为妆花是通经回纬，“其真正的影响开始仍是唐代的缙丝和织成”^[25]。

综合前人论述，很明显“织成”与缙织都使用通经回纬，属于同源技术，其不同点在于“织成”是在平纹上用花纬挖梭显花，而缙织物则不用平纹织

物作地，直接以回纬形成色块。《北堂书钞》引《魏百官名》中有“黄地织成障泥”，杜甫有《太子张舍人遗织成褥段诗》中将织成归于“段”（即缎），都直接表明织成有地这一性质。“织成”之所以由厚至薄，显然与不同时代用不同厚度的平纹织物作地有关。缂丝技术出现后，织成逐渐分化为采用妆花的各类织物。

前文已经提到在古埃及墓葬、南美洲印加文明遗址以及小河墓地中就同时存在缂织物及其同源技术，相比缂织技术，在平纹织物上穿入颜色或粗细不同的纬线以显现花纹的缂纹或妆花工艺与已有技术传统应当更具连续性，因此更容易为各文明所独立发明。在缂织技术缺席的早期中国，织成也能呈现绝不重复、变化不定的花纹，这使得它越发受到权贵阶层的青睐，南北朝末年已经超过刺绣，被规定为皇帝袞衣的制作工艺。然而织成虽好，比起更加轻薄花纹更无瑕疵的缂丝尚有不如其，故缂丝崛起之后，“织成”一词的含义就悄然发生变化，通常指“按照成品样式设计图案”^[26]，而在技术上织成则演变为使用妆花的缎、纱、罗等。

尽管织成并不等同于缂织技术，但由于其产品与缂织物有相似之处，因此当古代中国人偶然遭遇缂织物时，容易用织成来统括可能采用缂织的织物，例如《魏略》中说“大秦国以野蚕作织成氍毹，文出黄白黑绿氍毹”^[27]。此外在文献里我们可以找到名为“氍毹”“毼毹”等毛织物，常出现于域外使臣向中原王朝进行朝贡贸易的记载之中。对于这些名词究竟对应何种毛织物，不少学者们展开过讨论。如马雍认为“氍毹”是法卢文“ko śava”之对音，是西域人对织花粗毛毯的称呼，再向前则可追溯到梵语的 ko śa，意为“茧”，在古印度这种织物也有可能用野蚕丝织成。梵语中的 kau śeya 在阿拉伯语中又译为 ghūshiyat，意为覆盖在马鞍上的垫子^[28]。“氍毹细者谓之毼毹”，劳弗^[29]与张星烺等学者都认为“毼毹”是波斯语 taftan 的音译，意为纺织、织毡。贾逸逸^[30]等学者认为，“毯”可能就是由“毼毹”演化而来。三国吴人万震在《南州异物志》中记载“氍毹，以羊毛杂群兽之毳为之，鸟兽、人物、草木、云气、作鸛鹤远望轩若飞也”^{[27][3157]}，可见这个时候的中原人已经对当时西亚盛行的科普特风格羊毛有所了解。唐玄宗年间，先后有中亚小国米国（今塔吉克斯坦片治肯特）献上“拓壁舞筵”^[31]、安国（今乌兹别克斯坦布哈拉）献上“佛林绣氍毹一，柘必大氍毹二，绣氍毹一”^{[31][3158]}。在记载中把“拓壁”或“柘必”，氍毹与“绣氍毹”区分开，表明拓壁应当是和绣毯不同的一类织物。其中“拓壁”或“柘必”应为波斯语‘atabī 的对音，在当时



不同作家笔下含义略有不同，其中年代较早的 12 世纪作家 Garnānī 说它是“带有规则黑白条纹的布”，而年代稍晚的 Ebn Jobayr 则说这是“用不同颜色的丝线或棉线织成的织物”^[32]。几种说法都没有清楚指出该物用了何种技术。由于安国所献氍毹有来自佛蒜（拜占庭）者，则“拓壁大氍毹”也有来自西亚的可能，这一词有可能是拜占庭所用希腊语 *tapetos* 的对音，意为厚重织物，而西亚毛毯中编织也是最重要的织作工艺，因此不能排除米国、安国所献毛毯是羊毛织成的可能性。从以上记载可看出，唐代及之前，中国人已经知道来自西亚的平纹毛毯，而其命名多来自 *taftan* 系统，其传播途径多为海上。但 *taftan* 毕竟不是严格意义上的缂丝，因此依靠这些文献记载并不能确定唐代之前缂丝已经在中原地区出现。

总而言之，在唐代及以前，中原地带很难说已经掌握缂织技术，与之接近的有“织成”，即在平纹地上织入彩纬显花。通过海路，一些源自西亚的纺织品来到中原地区，由于光艳的色彩而引人注目，但目前还难以找到实物证据以确定它们是否为缂织物。

2.2 缂丝的出现及早期使用

很显然缂丝技术有两个要素，即掌握缂织技术与获得作为纺织原料的丝绸。在这两个要素长期并存的各个地区，人们都有可能发明缂丝。^① 例如中世纪拜占庭极为重视丝绸生产和贸易，在其控制下的埃及地区，很早就把来自拜占庭和波斯的丝绸应用到其传统的科普特风格缂织物上，^② 而现存最早的拜占庭缂丝织物是制于 970 年前后班贝格主教使用的缂丝挂毯，这件挂毯主要图案为骑士及侍女，上下以两层连珠纹为边缘，均符合拜占庭丝织风格^{[1]:390,391}。拜占庭风格的缂丝当时影响很大，与伊斯兰宫廷丝织品纹样十分接近^{[1]:327}。此外，1993 年在以色列 Jericho 一处年代为公元 9 世纪早期到 13 世纪晚期的洞窟中发现了 9 片缀有缂丝带的亚麻织物，其花纹在 10—11 世纪的埃及织物中常见^[33]。而穆斯林在公元 8 世纪前后已经开始控制中亚西部地区，那么缂织技术，与中国后来出现的缂丝有无关系？

① 赵丰（2004，93）提到梵蒂冈圣彼得大教堂中藏有公元 100 年左右的缂丝，暂未查找到相关文献，待增补。

② 例如现藏于波士顿艺术博物馆的骑士水鸟鱼纹缂织，就是在亚麻地上用丝线织出图案，其年代约为公元 5—6 世纪；柏林 Staatliche 博物馆也藏有一件使用了红色和白色纹线的骑士纹缂带，年代约为公元 8 世纪（Lewis，1973）。

缂丝在宋人记述中又作刻丝、剡丝、克丝、刻色作等。由于“缂丝”一词的两个音节都存在文异音同的现象，现代学者们开始追溯这一词属于外来词的音译之可能性。美国学者 Cammann (1948) 提到“缂丝”在宋代应读为 K 'o - ssü，而与该读音接近的有阿拉伯语词 khazz 和波斯语词 qazz^①，南宋初年出使金朝的洪皓从回鹘人那里知道了 K 'o - ssü 一词，在其《松漠纪闻》中记载回鹘人擅长“以五色线织成袍，名曰剡丝”，这有可能反映了回鹘人借用波斯语 qazz 中“一种丝绸衣服”的义项来指称以丝绸为原料，使用通经回纬技法制成的织物。Cammann 认为中原地区的缂丝系由回鹘人传来。Cammann 没有注意到在《突厥语大辞典》中也有读音近似的词 kə z，意为“秦的一种丝织品的名称”，很可能也是“缂丝”的对音。喀什噶里认为“回鹘人的语言是纯粹的突厥语”，因此对于回鹘人来说，缂丝也并非本土原产，《突厥语大辞典》称契丹为“秦”，称宋朝为“马秦”，然而契丹与拜占庭恰好分列于《突厥语大辞典》里世界的东西两极，因此单纯以语言线索来追寻缂丝传播的路径显然远远不够。不过值得注意的是，从中古时期的“拓壁”或“柘必”（'attabi）到宋代的“剡丝”（qazz），两种不同的词源反映了从海路到陆路这一缂织技术传播路径的转变。

中国境内出土的早期缂丝均分布于中原文明的边缘地区。西域居民大约于公元 3—4 世纪学会养蚕缂丝、织造丝绸，有可能在这之后不久缂丝就已出现。在考古发现中，西域缂丝最早发现于阿斯塔那张雄夫妇合葬墓（新疆维吾尔自治区博物馆，1973）。根据墓志，该墓女主人死于唐垂拱四年（688），即这件缂丝必然是公元 688 年之前的产物。这条缂丝被织成绶带用作舞俑的束腰带，幅宽仅 1 厘米。其所用花纹颜色十分丰富，草绿色地，用大红、橘黄、土黄、海蓝、天青、白色、沉香等八种彩线织成四叶形纹，并使用了分段退晕工艺，具有较好的层次感。此外经纬线密度较缂毛大幅增加，达到经密度 15 根/厘米，纬密度 116 根/厘米。与阿斯塔那墓葬年代相近的有青海都兰吐蕃墓葬群，整体年代从北朝晚期至唐代中期，在其中年代为唐代的墓葬中发现了“蓝地十字花缂丝”，这片缂丝纬向宽度为 5.5 厘米，织造特点是它并不严格按照换影需要进行刻断，而是即使在同一颜色区域内，也有镂空的

① 阿拉伯语 khazz 系从波斯语 qazz 借用而来，两词在蒙古人入侵前的西亚文献中十分常见。其最早出现年代远远早于中国宋朝，可见并非是从东方向西传过去的词语。两个词的大致含义有：生丝；一种著名的布，由羊毛或丝绸织成，也指一种完全用丝的布；一种丝绸衣服等（Serjeant, 1942）。



情形出现，技艺显得并不熟练^[34]。从纹样来看，都兰出土的“蓝地十字花缂丝”的花纹题材也出现于时代相近的敦煌丝织品中。都兰是丝绸之路青海道重镇，出土的丝织品中不乏带有浓厚异域风格的粟特锦、中古波斯人使用的钵罗婆文字锦等^[35]，这块缂丝是否是都兰本地所产，目前还不能确定。

另一处缂丝集中出现的地方是敦煌。自藏经洞被发现之后，敦煌所藏遗物散落世界各地。赵丰等学者已经较为系统地整理了藏于英、法等国相关机构的缂丝织物。敦煌发现的唐代缂丝织物的时代大约从7世纪下半叶到9世纪，其用途主要是制作经卷系带、幡头包边、经帙饰带。明代张习志在“题朱克柔刻丝牡丹”中说“刻丝作盛于唐贞观开元间，人主崇尚文雅，书画皆以之为襍帙，今所谓包首锦者是也”^[36]，即认为作为书卷装饰的缂丝出现于公元7世纪晚期至8世纪上半叶之间，这与敦煌所发现缂丝的时间和用途都比较吻合，只是敦煌缂丝所使用的文书更集中于佛教经卷。敦煌发现的这些缂丝织物的共同特点是幅宽很窄，被作为幡头两侧包边的“红地团窠立鸟纹缂丝”的宽度只有2.7厘米，而在经帙中充作装饰带的缂丝宽度仅有1.2~1.3厘米^[37]。值得注意的是敦煌所发现的缂丝在使用中全部都与宗教用途有关。一方面是寺院在敦煌经济活动中占据着举足轻重的地位，富有的寺院拥有自己的农田及依附于其上的农户、各种作坊，并且参与经商与借贷等事务。另一方面是人们的佛教信仰虔诚敬重，正如有学者说“佛经乃神圣之物，所以理应受到最高的礼遇”^[38]，信徒们对供养寺院几乎不遗余力，这些都使得寺院成为当时能够消费缂丝的主要阶层。在花纹方面，英藏的一件绢地彩绘幡头的红地团窠立鸟纹缂丝包边，中心为立鸟纹样，四周装饰有绿色花瓣及花蕾，被认为是属于蜀地锦绫中的陵阳公样^[39]。由此可见敦煌缂丝织品与中原地区纺织传统的关系较阿斯塔纳和都兰等地都更为密切，这与敦煌更接近中原文明核心区域的地理位置有关。

通过对新疆阿斯塔那、青海都兰和敦煌等地早期缂丝织物的考察，我们发现无论是在地方豪族的墓葬里，还是藏经洞中发现的经幢、系带等，绝大多数缂丝织物仍然以绛带、包边、装饰带等作为主要外在形式，呈窄幅长条形，花纹相对简单，在工艺上以早期缂丝的平缂、绕缂技法为主，而缺乏成整幅的大型织物。这显示出迄至唐代中后期，缂丝技术的发展主要还是受西域早已有之的缂毛传统的影响。缂丝技术于唐代终于在中原文明的边缘地带出现，但从其功能来看，并没有因其图案纹样上的优势脱颖而出，在工艺品中处于陪衬状态，这显然与其在世界其他地区备受青睐的待遇形成极大反差。

为什么此时缂丝没有迅速占据贵重纺织品的核心地位呢？大约可以从以下原因予以解释。

第一，从技术传统方面来说，中国传统织物以经线显花的锦为正宗，其兴盛期一直持续到唐初。而在五胡十六国时期，随着不少汉人为躲避战乱迁移到西域，使得汉地织锦技术与当地纬锦传统相结合，形成质量较有竞争力的丝线纬锦，北朝晚期我们已经能得知在吐鲁番（高昌）及附近地区存在丘慈锦、疏勒锦、高昌锦等织物种类，很显然以地名为命名，应当是因为锦上花纹展现了与中原织物明显不同的当地特征。西域织物于初唐时期随着东西方交往的畅通开始大量进入中原腹地，都兰就是当时东西纺织传统交汇的地区，在这里既出现了努力向汉地经锦外观靠拢的斜纹纬锦，还发现了上有古波斯文纹样的波斯锦。各种纺织传统的交汇促使了缂丝在中原边缘地区的迅速传播和壮大，但纬锦进入中国丝织传统同样需要一个过程，直到晚唐到辽代，中原内地才开始大量生产斜纹纬锦和缎纹纬锦^{[25]66-71}，而缂丝也于此时迎来传播的更好的技术传统和欣赏心态上的接受环境。

第二，需要考虑与缂丝相竞争的其他丝织品种。西域地区丝织品的花纹尽管很有特色，但总体而言仍不如中原纺织发达地区的织物那样精细。缂丝织物的纹样起初主要模仿缂毛织物，色彩主要是平涂的块面，缺乏退晕或晕染的效果^[40]，其细腻程度远逊于中原区域发展历时弥久的刺绣。中国刺绣在战国时期即以成为丝绸之路上极受欢迎的商品，历代又受到统治阶层的赏识，成为制作皇族及文物百官服饰的主要工艺。唐代刺绣处于快速发展阶段，官方也对该项技术投入巨大，如唐代贵妃院中的刺绣工多达700人。可观的生产规模、成熟的技法和纹样都是当时初创不久的缂丝难以望及项背的，加之中原地带还存在织成等同样可以随意设计图案花纹的丝织种类，而提花机技术的成熟也使得相比之下缂丝作为普通显花布料的成本过于高昂，缂丝在一段时间内受到打压是容易理解的。

第三，缂丝在此时尚未拥有利于展示其优势的题材。如前所述，缂织物往往与所属文明紧密结合，成为典型文化符号的载体。但在唐代初年，来自西域且主要以胡人为生产者的缂丝还难以接近中原文明的精英阶层。不过缂丝制造者们很快找到了便捷的进取之道，即唐代盛行的佛教绘画。公元7世纪的佛教绘画充斥着本土和外来的混合因素，如当时的著名画家尉迟跋质和尉迟乙僧的作品被评价为“皆是外来物像，非中华之仪”，他们擅长用很厚的颜料涂抹在绢上，以营造突起的立体感^[41]。这类技法在一些石窟壁画中也有



展现，而展现立体感正是擅长晕色的缂丝的优势。不过目前还没有发现唐代大尺幅的观赏缂丝，这或许与其耗费不貲有关，在这一点上缂丝又败给了刺绣。在敦煌只发现缂丝绦带的时候，刺绣已经能在这边陲小地创造出诸如《灵鹫山说法图》（7世纪末）和《释迦如来说法图》（8世纪）这样气势恢宏的巨制了。

3 宋代缂丝的中国化

3.1 从带到面

前文已经提到日本奈良东大寺正仓院收藏的“七条织成树皮色袈裟”，该袈裟收录于天平胜宝八年（756）圣武皇后向东大寺捐献宝物的账册之中，因此名称与时代都确切无疑。该袈裟长245厘米，宽139厘米。除这件织成袈裟外，正仓院还收藏有几条缂丝带，其宽度为2.5~4.3厘米，花纹多为几何形或十字形花瓣，在技法上比较熟练地使用了勾缂，即用较深的线在纹样外缘清晰地勾出其外轮廓，而且使用了纸背片金的缂金工艺^[43]。纸背片金的出现，表明这几条缂丝带的年代最早为唐代晚期，因为这种工艺是在唐代晚期到辽代人们为了获取更多金箔而把金箔制得越来越薄，以至于过于脆弱难以织入织物，只好用纸或其他背衬来支撑金箔而出现的^{[43]98}。由正仓院的这几件藏品可以略见唐代织成与缂丝规模的反差。另一件大型织成是现藏于辽宁省博物馆的织成金刚经，其年代为后梁贞明二年（916），其幅宽为29.3厘米，长713厘米，采用蓝地黄字模仿蓝叶泥金的写经方法，共缂有5000余字，按纬线密度56根/厘米来计算，需要4万余根纬线才能织出。鉴于其尺寸之大，学者们认为织造时应当使用了大花楼束综提花机^[44]。仅花本就已经如此浩繁，织成相对于刺绣和缂丝的劣势显露无遗。这时工匠们或许已经开始考虑运用新的技术手段来制作这类花纹绝不重复的织物了。

依托于宗教题材，中国的缂丝似乎终于走入大尺寸的时代。在中原周边的辽、西夏等政权统治地区，宗教始终是缂丝织造的一类重要题材，这种倾向一直持续到元朝仍然存在，“番僧帝师之幡幢璎珞以及装经裹佛之饰”^{[45]19}，无不广泛使用缂丝。由于吐蕃曾占领敦煌一带，佛教密宗有可能对敦煌等西北地区的缂丝产生影响，如西夏黑水城遗址中所见的缂丝唐卡中的绿度母形象^[46]。另一方面缂丝开始用作极为贵重的服饰材料。如在《辽史》中曾记载

皇帝在祭祀时身穿“红克丝龟文袍”^[47]，而辽代墓葬中还曾出土缂丝所制的帽、靴，但即使在贵族墓葬中，缂丝织物也出土不多，这表明即使是达官贵人，也只能使用少量缂丝织品。大尺幅的缂丝织物似乎只供皇家使用，如辽宁法库叶茂台出土的缂金山龙，长达2米，用于包裹尸体，其纬线密度可达100根/厘米^{[43]49}。辽代缂丝主要采用勾、绕、结（在断裂处有时使用纬丝相互搭接）等技法，在技术和纹饰上都与青海都兰联珠纹缂丝接近，赵丰认为两者之间可能存在着传承关系。

3.2 北宋缂丝的生产组织

尽管丝织业极为发达，但缂丝在宋朝出现的时间似乎略晚于周边地域。宋真宗景德二年（1005）辽朝与北宋相互致送的礼单，可以发现只有辽方的礼单中有缂丝花罗等，而在北宋的礼单中，却找不到缂丝的踪影^[48]。而目前台北博物院所藏缂丝中，提署年代最早的是宋仁宗景祐二年（1035）春为庆祝皇帝诞辰而作的一幅“万寿图”。不过宋代缂丝产量增长很快。太平兴国三年（978）设立文思院掌“造金银、犀玉工巧之物，金采、绘素装钿之饰，以供舆辇、册宝、法物凡器服之用”，最初有大小30个作坊，后又并入后苑造作所的11个作坊。其下就有克丝作、绣作等作坊。这一制度一直沿袭到南宋。

除中央设置官营作坊外，北宋还有一些特定产地，如洪皓在《松漠纪闻》^[49]中记录迁入秦川一带依附宋朝的回鹘人“又以五色线织成袍，名曰‘剌丝’，甚华丽”。洪皓是饶州鄱阳（今江西鄱阳）人，登科后主要在南方做主簿、司录一类的小官，有可能没有见到过缂丝这类奢侈品，该记载未必意味着缂丝对中原人而言还是一种闻所未闻的事物。居住于秦川一带的回鹘人为熟户，所谓“熟户”，是指当时依附于宋朝的各少数民族部落^[50]，宋朝对其控制较为松散，没有明确的赋税制度，这些回鹘人生产的剌丝应当主要用来与周边进行贸易。该记载同时说回鹘人常“为商贾于燕”（贸易对象为辽朝及后来的金朝），也与途经的西夏人做买卖。剌丝应当也属于贸易商品之一，从西北地区流入契丹、西夏统治地区。回鹘人“奉释氏最深”，所织的缂丝有可能以宗教题材或他们早已熟悉的传统纹样为主。回鹘人织造的缂丝是什么样子的？我们或许可以从20世纪80年代在喀什发现的麦盖提绢袍一窺究竟。该绢袍属于在喀什定都的喀喇汗王朝遗物^[51]，而喀喇汗王朝正是西迁的回鹘人所建立的伊斯兰化王朝。这件绢袍的前襟、两肩以及袖口处各饰有



宽约6厘米的花卉纹缂丝绉，所用颜色丰富，晕法熟练，立体感很强。主要使用了齐缂、绕缂等技法。回鹘人也“善捻金线”，应当也生产缂金。

庄绰《鸡肋编》^[52]中记载了北宋缂丝的另一个产地定州，该记载已经成为学者们复原古代缂丝工艺的主要依据。定州“刻丝”已不仅局限于“以五色线织成袍”，而是“随所欲作花草禽兽状”，可以“作百花”，表明这里的缂丝在纹样表现上更加复杂。其用途有给贵妇人做衣物，一件衣物需要“终岁可就”。由此可以看到当时定州缂丝生产工艺的几个特点：织机简单（“不用大机”），织造方法原始，花纹自由。但从文献中不易看出这里主要采用家内纺织还是在作坊里互相协作的生产方式。定州位于何处，学者们尚未形成一致结论，主要有河北定州和甘肃武威二说。笔者认为位于河北的可能性更大。首先，直到北宋河北依然是一个重要的丝织中心，也是北宋宫廷用绢的最大来源地，其产量和质量都在全国首屈一指^[53]。第二，庄绰《鸡肋编》中，与定州缂丝相并列的地名里，单州成武县（今山东成武）、泾州（今甘肃泾川）、鄠州（今陕西鄠县）等，都在宋朝境内，而兴州（今宁夏银川）则在文中特别标明是属于西夏统治地区。从时间上看，书中所列织物均是宋朝当时的产品，没有追溯到几百年前的前凉时期的。第三，《三朝北盟会编》记载靖康二年（1127）二月三日癸亥“金人取丝一千万斤，河北刻丝六千八百匹”^[54]，由于数量是匹，而不是幅，可见到北宋末年缂丝在河北已经有成批量生产。《鸡肋编》所反映的是北宋后期缂丝生产的状况，如果定州位于河北的话，应当能存有如此数量的缂丝。

尽管我们难以考察缂丝在陕西和河北的生产组织情况，但从以匹论数来看，很可能是由官府组织，以织物充抵税赋的。定州出产的刻丝以花草禽兽为题材，可能来自于官府的特定需求。而文思院下属的克丝作，其产品又主要用于“舆辇、册宝、法物”等，换句话说，这些缂丝很可能仍属于实用型织物。元代陶宗仪《南村辍耕录》^[55]中记载：“锦褙克丝作楼阁，克丝作龙水，克丝作百花攒龙，克丝作龙凤”，表明不少缂丝被用于书画装裱之用。《宋史》中记载官员“告身”（委任官员的凭证）须配以锦褙，花纹有“八答晕”“翠毛狮子”等^[56]，这里的锦褙实际也可能用缂丝做成。缂丝本身轻薄且易于设计图案，使用得当的话不会对书画本身喧宾夺主。但作为书画装裱的缂丝，必定也要承载与书画相协调的花样纹饰。具体到北宋时期，花鸟、攒龙、楼阁等类似于小品画就成为用于装裱的缂丝纹样的最佳题材。如南宋赵昌《写生蛱蝶图卷》就用缂丝紫鸾鹊谱做裱首，而夏禹王《蜀江晚泊图

卷》也用缂丝黄鸾谱装裱^[40]^[53]。这就为书画型缂丝的出现铺平了道路，并出现了一批艺术家式的缂丝匠人。缂丝本身演变为美术作品的主角，同时也完全融入了以皇帝为核心的文人精英阶层集团。

3.3 中国文化语境对缂丝技术的内在需求

缂丝于宋代渐成艺术品，这并不仅仅因为缂丝具有奢侈、华贵、便于实现所设计的图样等优点以及自唐代撰、勾等技法的基础上进一步大幅创新。同时我们从唐代以来的中国文化发展中，也能看到对缂丝这一类丝织产品的内在需求，而这是在之前中国已有的纺织技术传统有所欠缺的。

首先是中国书画长期以绢作为主要载体的特点。尽管中国发明了用于书写的纸张，然而在很长一段时期内，大量书画作品依然在绢上写就。以丝织品作为书画载体，有很多优点，如其自身组织结构为绘画提供了变化多端的肌理效果，丝织品多空沁水，丝绸发色鲜明准确，色域宽广，便于画家描绘层次丰富细腻的撞色和晕染，尤其有利于院体画家们的发挥。直到元代之后文人画进一步兴起，纸才逐渐成为中国书画的主要载体^[41]^[24]。工笔画家在绢上作画，欣赏者（主要是皇帝等权贵阶层）很自然会产生书画内容与作为载体的丝绸融为一体的愿望，而控制大量财富和权力的精英阶层有能力以此作为探索新的丝织技术的导向。唐代以来色彩运用在工艺美术中的涌现^[57]同样提示着把丝绸本身变为画作的可能性。在这种需求下，将“作百花，使不相累亦可”的缂丝由装裱材料升格为画面表现的中心，承载书画的核心内容，甚至达到“光彩绚烂，绩如精致，虽绘事所不逮”^①“夺天工之巧，极机杆之工”^②的程度。

在中国传统书画语境中，作伪和代笔并受人指责。在模仿前人画作的同时展现作者思想的细微之处，也是中国书画的一项传统，优秀的仿作也能受到后人激赏。宋徽宗作为当时院体画风格的引领者，本人既不打击不同风格的画作，也不排斥在满意的画师作品上署上自己的名字。在这种传统下，用丝织品来模仿画作，似乎比用笔墨来模仿画作，显得更具创新色彩。因此当时区别于寻常匠人的一批缂丝艺人脱颖而出，他们不仅工于缂织技术，同时谙熟书画。在代表性缂丝作品中，我们往往容易发现其展现题材的书画源头。

① 张习志题赞朱克柔《牡丹图》（朴文英，2009，117）。

② 赵孟頫跋《宋刻丝米芾临唐太宗御笔法帖》（朱启钤，1997，1985）。



例如在与宋徽宗《瑞鹤图》题材极为接近的《缂丝仙山楼阁》^[58]中，织造者精确地计量颜色的使用和线条的走向，缂纹正如严谨的院派画家一般，而在楼阁内的人物尽管尺寸微小（人高2厘米左右），但对于表情和神态的处理极为细致。这与院体画家追求极致工整的心理也是吻合的。致力于在模仿的基础上有所创新的缂丝艺人并没有受到书画家们的歧视，而是被接纳进文人交游圈之中。朱克柔《山茶蛱蝶图》被明代文从简评价为“古澹清雅，有胜国诸名家风韵，洗去脂粉，至其运丝如运笔”，^①被视为不亚于书画名家。进入精英文化网络也为缂丝艺人进一步汲取文化素养提供良好的环境。

对于宋代院体画家而言，皇帝作为最大的艺术赞助人的重要意义是无与伦比的，其品味与资助决定着众多画家的作品是否能够流传。为取悦宋徽宗，北宋末年的院体画往往展现出精心构建画面往往到了略有僵硬的程度，展现出为求工整而不惜一切代价的焦灼心理，这种抑郁而急切的心理在传为宋徽宗所作的《五色鹦鹉图》中展现得淋漓尽致。与此类似的是南宋缂丝大家朱克柔所作《缂丝鹁鸰红蓼》^{[58]35}，从红蓼的小枝到树叶，都因鹁鸰的重量而微微弯曲，同水中浑然不知危险的游虾相映衬，给观者带来引人入胜的张力。这必然是受到精妙构图的院体画家们的影响的。另一方面，宋代宫廷花鸟小品画在五代黄筌“黄家富贵”的理念基础上融合“徐熙野逸”的风格，得到快速发展，院体画中花鸟画所占比重几乎达到一半。《宣和画谱》所载，主要为表现富贵、寓意吉祥的题材。院体画风细腻纤巧，且小品画常常尺幅短小，这正适合缂织技术运用于书画的丝绸仿制品，画风细腻便于发扬缂丝立体性强、色彩丰富的优点，尺幅短小便于需要繁重劳动量的缂丝作品达到较高数量。

就丝织传统本身而言，缂丝也得到发展的良好机遇。一方面，相比唐代的刺绣，缂丝显然在图像的表现力上更胜一筹，其显花的纬线密度达到100根/厘米左右（图2），大大超出唐代刺绣20~30根/厘米的密度，这无疑使得宋代缂丝作品能够较前朝刺绣更加细腻地展现墨色的浓淡变化，适应书画的需求。而两宋之际缂丝织造重心的南移，又使得缂丝技艺浸染于深厚的文化底蕴和繁荣的社会经济之中，逐渐被推向顶峰，同时也赢得了宋徽宗“更知应是宣和物，莫作寻常青绣看”的赞誉。明代吴宽也赞赏宋代缂丝“机中织锦惭秦娥，唐宫刺绣如拙何”^[42]，认为其表现力远胜旧有的织锦与刺绣。不

① 文从简题朱克柔《山茶蛱蝶图》（补文英，2009，118-119）。

过由于宋代刺绣同样向摹制书画的方向转变，并创造出诸多新技法，缂丝并没有完全取代刺绣在中国丝绸传统中的地位，可以说宋代是缂丝、刺绣两大名贵刺绣技法并行发展，共同繁荣的时期。另一方面，某些种类的织物在宋辽时代的兴起也为缂丝的发展提供了更好的契机。如在辽代贵族墓葬中能够发现一些运用通经回纬技法的妆金锦（由更普遍的形式缎纹纬锦在组织上进行纬插合而成）、妆花绫、妆金绫，北宋末年到南宋时期则出现了色织罗和织金罗^{[25]286-288,293-296}，这些织物有可能是前代“织成”发展的新阶段，同样运用通经回纬技法的妆金织物与缂丝的并行，也与世界上其他地区的普遍情况相符。

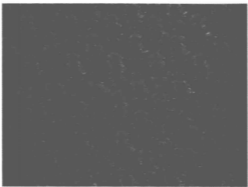


图2 宋代缂丝《富貴長春》局部放大图^[26]

4 结论

中国缂丝作为纺织技术与中国丝织传统融合的产物是一个漫长的历程，对这一过程的认识应当把它置于纺织技术在世界范围内传播的脉络之中，就能发现作为技术传播的一个案例，缂丝所具有的普遍性与特殊性。该项技术起源于小亚细亚地区，以羊毛纺织传统及纬线显花织物为技术语境，但由于它在色彩、花纹等方面的显著优势，该项技术很快在亚非欧三洲交界处传播



扩散，并赢得统治阶层的青睐。作为奢侈品，纺织技术与社会精英阶层联系紧密，并很容易承载所在文明最有代表性的文化符号。这成为纺织技术传播的一大特点，同时也应当是衡量该项技术在某个文化中传播程度的一个标准。

中国境内很早就出现了通经回纬的羊毛织物，纺织技术与丝织传统的共存时间也很漫长，但与其他文明（如拜占庭文明）相比，中国缂丝出现的时间显然较晚，纺织技术进入中国文化的速度较慢。这与中国传统纺织技术能够满足自身文化需求有关。同时中国以经线显花、亚麻和丝绸为主要纺织原料的传统也与西亚地区有明显差异，加之早期中华文明常以“华夷有别”之类的警戒心态对待外来文明，纺织技术在中原文明的边缘地带逡巡数百年。直到东西方文化相互激荡，不同纺织技术传统共存相互冲击的唐代，纺织技术才进入中国。

然而，在中原地区出现并不等同于技术传播的完成。进入中原文明区的羊毛与缂丝在很长一段时间内并不受文化精英们的青睐，主要用途是做装饰系带、经幢等。但书画装裱这一功能使得缂丝开始与文化精英有所接触，并根据需求调整自身花样纹饰、改进表现技法，最终缂丝展现出自身颜色鲜艳、可以随意设计图案绝不重复等优点，成功变为中国书画传统中的一个重要组成部分，并通过从实用型到艺术型的转变，最终融入中国文化。这并不意味着缂丝取代了中国早已有之的刺绣、织成等技术类型，而是跻身并更加丰富了中国丝绸传统。

由于可获取的古代材料的限制，关于缂丝生产的许多问题，显然是不容易解决的。例如缂丝艺术家朱克柔等，与那些普通缂丝工匠之间的关系；艺术性缂丝是如何组织生产的；缂丝艺术家与赞助人之间互动的细节等。如能在进一步挖掘材料的基础上，形成系统的问题框架，把纺织技术在世界各文明中的生产、认知和消费进行比较，将能给我们带来对于作为一类奢侈品生产工艺的纺织技术传播更加全面、深入的认识。

参考文献

- [1] Jenkins D. 2003. *The Cambridge History of Western Textiles*. Cambridge: Cambridge University Press: 41.
- [2] Carter H and Newberry P. *The Tomb of Tutmosis IV*. Westminster: Archibald Constable and Co, 1904: 143-144.

- [3] 李文瑛, 康晓静. 新疆青铜时代服饰研究. 艺术设计研究. 2014, 1: 69-78.
- [4] G. T. Peruvian Textiles. Museum of Fine Arts Bulletin. 1924 (22), Aug. 33-35.
- [5] Tan M et al. Craniometrical evidence for population admixture between Eastern and Western Eurasians in Bronze Age southwest Xinjiang. Chinese Science Bulletin. 2013 (58), 3: 299-306.
- [6] Carter H. Embroidery and Its Probable Evolution. Embroidery, 1932, 1: 7-10.
- [7] Janssen R. The "Ceremonial Garments" of Tuthmosis IV Reconsidered. Studien zur Altaegyptischen Kultur. 1992; 217-224.
- [8] Barber E. Prehistoric Textiles. Princeton; Princeton University Press, 1991; 159.
- [9] Crowfoot G and Davies N. The Tunic of Tut' ankhamun. The Journal of Egyptian Archaeology. 1941; 113-130.
- [10] Granger-Taylor H. The Emperor's Clothes; The Fold Lines. The Bulletin of the Cleveland Museum of Art. 1987 (74), 3. 114-123.
- [11] 李吟屏. 洛浦县山普拉古墓地出土羊毛袍图案马人考. 文物. 1990, 11: 72-74.
- [12] 赵丰. 锦程. 香港: 香港城市大学出版社, 2012a; 97-101.
- [13] 鲁金科. 论中国与阿尔泰部落的古代关系. 考古学报. 1957, 2: 37-48.
- [14] 沈爱凤. 从青金石之路到丝绸之路: 西亚、中亚与亚欧草原古代艺术溯源. 济南: 山东美术出版社, 2009; 601-602.
- [15] Simmons P. Crosscurrents in Chinese Silk History. The Metropolitan Museum of Art Bulletin. 1950 (9), 3: 87-96.
- [16] Kitzinger E. The Horse and Lion Tapestry at Dumbarton Oaks; A Study in Coptic and Sassanian Textile Design. Dumbarton Oaks Papers. 1946 (3); 3-72.
- [17] Lerner J. Some So-Called Achaemenid Objects from Pazyryk. Notes in the History of Art. 1991 (10), 5: 8-15.
- [18] Rudenko S. Frozen Tombs of Siberia; The Pazyryk Burials of Iron-Age Horseman. Berkeley and Los Angeles; University of California Press.
- [19] 彭浩. 信阳长台关楚简补释. 江汉考古. 1984, 2. 64-66.
- [20] Sheng A. The Origin of Chinese Tapestry Weave; A New Hypothesis Based on Recent Studies of Archaeological Finds and Chu Material Culture. Textile History. 1995 (26) .1: 53-74.
- [21] 赵丰. 马山一号楚墓所出绦带的织法及其技术溯源. 考古. 1989, 8: 745-750.
- [22] 赵丰. 成是贝锦; 东周纺织造技术研究. 上海: 上海古籍出版社, 2012b; 104.
- [23] 李家浩. 楚墓竹简中的“昆”字及从“昆”之字. //著名中年语言学家自选集·李家浩卷. 合肥: 安徽教育出版社. 2002. 306-317.
- [24] 赵承泽. 从新疆出土的三件织品谈有关“织成”的几个问题. //中国纺织科学技术



- 史编委会. 中国纺织科技史资料(第三集). 北京: 北京纺织科学研究所, 1980: 4-37.
- [25] 赵丰. 中国丝绸通史. 苏州: 苏州大学出版社, 2005: 66.
- [26] 扬之水. 技术中的艺术, 或者相反. 读书, 2006, 9: 148-157.
- [27] 李昉. 太平御览. 北京: 中华书局, 2006: 3156.
- [28] 马雍. 新疆佉卢文书中的 *košava* 即“氍毹”考——兼论“渠搜”古地名. 马雍. 西域史地文物丛考. 北京: 文物出版社, 1984. 112-115.
- [29] 劳弗. 中国伊朗编. 北京: 商务印书馆, 1964: 321.
- [30] 贾应逸. 新疆地毯史略. 北京: 轻工业出版社, 1984: 15-19.
- [31] 王钦若. 册府元龟. 北京: 中华书局, 2006: 11238.
- [32] Serjeant R. Material for a History of Islamic Textiles up to the Mongol Conquest. *Ars Islamica*. 1942 (9): 54-92.
- [33] Shamir O and Baginski A. Textiles' Treasure from Jericho Cave 38 in the Qarantal Cliff Compared to other Early Medieval Sites in Israel. 13th Biennial Symposium of Textile Society of America. 2012. 9. 19-22.
- [34] 许新国、赵丰. 都兰出土丝织品初探. 中国历史博物馆馆刊, 1992. 63-81.
- [35] 霍巍. 吐蕃时代考古新发现及其研究. 北京: 科学出版社, 2012: 238.
- [36] 中国美术全集编辑委员会. 中国美术全集·工艺美术编6·印染织绣. 北京: 文物出版社, 1985: 218.
- [37] 费日·L. 吉美博物馆藏敦煌纺织品概述. 赵丰主编. 敦煌丝绸艺术全集·法藏卷. 上海: 东华大学出版社, 2010.
- [38] 谢和耐. 中国五世纪的寺院经济. 兰州: 甘肃人民出版社, 1987: 84-219.
- [39] 赵丰. 敦煌丝绸艺术全集·英藏卷. 上海: 东华大学出版社, 2007a: 74.
- [40] 陈娟娟. 中国织绣服饰论集. 北京: 紫禁城出版社, 2005: 143.
- [41] 苏立文. 中国艺术史. 上海: 上海世纪出版集团, 2014: 154.
- [42] 朴文英. 缂丝. 苏州: 苏州大学出版社, 2009: 112.
- [43] 赵丰. 辽代丝绸. 香港: 沐文堂美术出版社, 2004: 98.
- [44] 国家文物局. 奇迹天工——中国古代发明创造文物展. 北京: 文物出版社, 2008: 63.
- [45] 朱启铃. 存素堂丝绣录. 贵州紫江: 存素堂无冰阁, 1928: 19.
- [46] Wardwell A. The "Kesi Thangka" of Vighnantaka. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. 1993 (80). 136-139.
- [47] 脱脱. 辽史. 北京: 中华书局, 1974: 906.
- [48] 李焘. 续资治通鉴长编. 北京: 中华书局, 1980: 1375.
- [49] 李岗田. 长白丛书(初集). 长春: 吉林文史出版社, 1986: 15-16.

- [50] 李延. 北宋西北少数民族地区的生熟户. 思想战线. 1992, 2: 60-67.
- [51] 赵丰. 大漠联珠——环塔克拉玛干丝绸之路服饰文化考察报告. 上海: 东华大学出版社, 2007b: 11.
- [52] 庄焯. 鸡肋编. 北京: 中华书局, 1983: 33.
- [53] 邢轶. 宋代河北的丝织业. 河北学刊. 1990, 5: 69-74.
- [54] 徐梦莘. 三朝北盟会编. 上海: 上海古籍出版社, 1987: 588.
- [55] 陶宗仪. 南村辍耕录. 上海: 上海古籍出版社, 2012.
- [56] 脱脱. 宋史. 北京: 中华书局, 1977: 3842-3846.
- [57] 尚刚. 古物新知. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2012.
- [58] 董文娥. 缙织风华: 宋代缙丝花鸟展图录. 中国台北: 国立故宫博物院, 2009: 89-92.
- [59] Arensburg S. Dionysos; A Late Antique Tapestry. Boston Museum Bulletin. 1977 (75): 4-25.
- [60] Azarpay G. Sogdian Painting: the Pictorial Epic in Oriental Art. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981.
- [61] Barber E. New Kingdom Egyptian Textiles; Embroidery vs. Weaving. American Journal of Archaeology. 1982, 3: 442-445.
- [62] Compareti. Iranian Elements in Kashmir and Tibet; Sasanian and Sogdian Borrowings in Kashmir and Tibetan Art. Transoxiana. 2009 (14). http://www.transoxiana.com.ar/14/compareti_iranian_elements_kashmir.html.
- [63] Lewis S. The Iconography of the Coptic Horseman in Byzantine Egypt. Journal of the American Research Center in Egypt. 1973 (10): 27-63.
- [64] Mellaart J. The Royal Treasure of Dorak. Illustrated London News. 1959. 11. 28. 754.
- [65] Partridge E. Origins; A Short Etymological Dictionary of Modern English. London and New York: Routledge, 1966: 3371.
- [66] 陈娟娟. 缙丝. 故宫博物院院刊. 1979, 3: 22-29.
- [67] 郭物. 通过天山的沟通: 从岩画看吉尔吉斯斯坦和中国新疆在早期青铜时代的文化联系. 西域研究. 2011, 3: 75-82.
- [68] 孙佩兰. 丝绸之路话刺绣、缙丝. 上海工艺美术. 1994, 4: 25-27.
- [69] 孙佩兰. 丝绸之路上的刺绣与缙丝. 西域研究. 1995, 2: 54-61.
- [70] 孙佩兰. 对缙丝起源研究中几个问题的看法. 丝绸. 1995, 7: 47-51.
- [71] 新疆博物馆文物队. 且末县扎洪鲁克古五座墓葬发掘报告. 新疆文物. 1998, 3: 2-18.
- [72] 新疆维吾尔自治区博物馆. 1973年吐鲁番阿斯塔那古墓群发掘简报. 文物. 1975, 7: 8-26.
- [73] 新疆维吾尔自治区博物馆. 新疆且末扎洪鲁克一号墓地发掘报告. 考古学报. 2003,



1; 134.

- [74] Rawson J. The British Museum Book of Chinese Art. London: British Museum Press, 1992.
- [75] 新疆文物考古研究所. 2003 年小河墓地发掘简报. 新疆文物, 2007, 1: 1-55.
- [76] 朱伯雄. 世界美术史. 济南: 山东美术出版社, 1987.
- [77] 赵丰. 唐代丝绸与丝绸之路. 西安: 三秦出版社, 1992.
- [78] 牛启铃. 清内府藏刻丝书画录. 黄宾虹、邓实编. 美术丛书, 第 3 册. 南京: 江苏古籍出版社, 1997.
- [79] 新疆文物考古研究所. 2002 年小河墓地考古调查与发掘报告. 边疆考古研究, 2004: 338-398.