

中国隋唐五代习俗史

本卷提要

唐代，是我国封建社会光彩夺目的时期。隋唐五代的习俗，杂彩纷陈，内容极其丰富。这一时期习俗的特色是：反映了封建盛世的繁荣与光辉；充分体现了我国民族融合和相互同化的进程，社会习俗的开明与开放性，以及它们对周边地区、国家和后世的巨大而深远的影响。本卷习俗史意图从若干史实的钩沉中尽力反映出上述特色，并努力写出新意。本书分为总论、节令、服饰、饮食、住行、婚姻、丧葬、游艺民族习俗等九个方面，且多层次地叙述隋唐五代的社会生活。当然这仅是一个侧面，但这侧面却是这段历史的重要有机部分。按照当前史学体例的发展，人类的历史必将写成全方位的历史，本书正是这方面的一个尝试。

一、隋唐五代习俗概述

隋唐五代是我国历史上一个极为重要的时期。我们把隋唐五代有关的衣食住行、婚丧嫁娶、民族风情等等习俗，经过筚路蓝缕、爬梳归纳以后，综合出其三个特点。

隋唐五代习俗的开创性中华民族是一个善于吸取外来长处但更善于创新的民族。唐长安城的建制许多方面是开创性的：

“唐长安城布局整齐，规制严密。在规划制度上，它不仅继承了前代都城的传统制度与丰富经验，而且因势改革，开创了一代都城建筑的新制，是我国古代规划布局最为规范化的一座都城。”

隋唐时代的丧葬俗和陵寝制度，也有独创的地方，常常别出一格，出人意表，说明始作者构思的巧妙和精神的开放。昭陵六骏，在各朝陵墓制度中就独一无二。它的石刻艺术精湛，成为世界闻名的宝贵文物，记载着当年这些战马与主人李世民东西征战的功劳。尤其令人感到具有独创性的，是这些战马中，“却刻着带箭的骏马，还有一匹驼鸟，则办法简直前无古人”。至于乾陵武则天墓前的无字碑，则更是隋唐习俗文化的独创杰作，历史上这样做的，恐怕现存地面的绝无仅有了。不管武则天这位历史上独一无二的女皇帝当年如何想，这种无字碑建置则是独创的。也可算作隋唐葬俗的一种开创性吧。

服饰习俗，也有许多“前无古人”的创举。就拿唐中宗女儿安乐公主那条百鸟裙子来说，正看一色，旁看一色，日中一色，影中一色，虽一直作为奢侈的实例，但其在制工方面的精巧、构思的独创性方面，是值得肯定的。现时人们的最常见的裤子式样，也是从隋唐时定下的。妇女化妆习俗，也丰富多彩，给后人许多启发。唐时已有假发，杨贵妃即以假髻为头饰。使用涂面的化妆品也是唐代妇女的一大发明，《中国古代妇女化妆》一书统计当时贵族妇女擦面的面脂，配药料达到54种，使她们肤色洁白如玉，光悦妍华。日本服装史专家认为：“唐代是中国文化登峰造极的时候，制度具备，文化灿然。即如服装一项，周汉时所未能完备者，到唐代都更加完备”。

饮食风尚，也颇见创新。饮膳经典的成批出现，大型宴会的频繁举行，名菜名点的驰名，都说明饮食文化的成熟。而茶文化和饮茶风尚在社会大众中普遍传布，酒文化的日益向高雅型发展，都表现了隋唐社会繁荣的特点。茶业专家陆羽和他的《茶经》把我国茶文化推向了第一个高峰，使得这一特殊文化现象成为中华文化的重要象征之一。

隋唐五代习俗的开放性隋唐时期之所以昌盛繁荣，其中一个重要的原因，是这个社会的开放。隋唐社会的开放，可分为三个方面：第一，是国内各民族之间的开放，用唐朝的话说，便是“华”、“夷”或“汉”、“蕃”之间的开放。台湾学者傅乐成先生有一点是说得很对的，他在比较了唐代文化与宋代文化特点之后评价说：“大体说来，唐代文化以接受外来文化为主，

张永禄：《唐都长安》第24页。

鲁迅：《看镜有感》。

原田淑人：《中国服装史研究》第85页。

其文化精神及动态是复杂而进取的”。唐太宗李世民有一句名言，道是：“自古皆贵中华，贱夷、狄，朕独爱之如一，故其种落皆依朕如父母”。正是这种正确的民族开放政策，在唐朝社会里，华夷和汉蕃的习俗风尚常常互相交融，彼此同化，出现“胡着汉帽，汉着胡帽”的相互摹仿的情况。在长安和其他一些城市的市肆酒店里，常常有不少西域来的姑娘卖酒献歌，使唐朝都市充满异乡情调和饮食业的异国风俗。

唐代习俗的开放性还表现在君臣、君民可以不分等级地共同参加节日盛大活动。唐高宗永徽三年（652年）的一个节日，皇帝曾亲临皇城门楼和百姓一起观灯。睿宗太极元年（712年）元宵佳节，都城灯会尤其盛观，燃灯达到5万盏，引得城里少女数千人和宫内的宫女千人都上街看灯踏歌，皇帝也登临城楼观看，热闹非常。《唐摭言》记载了一个热闹的比球故事：有一年，各地会京应考的进士正在长安的月灯阁比赛马球，突然窜进来几个神策军军官，非要和他们比赛，结果身手不凡的新进士刘翊打败了所有对手，引得在场观看的几千观众大声欢呼。

唐代习俗风尚的开放的另一个表现，是男女界限不十分严格，男尊女卑的思想和男女授受不亲等等道统观念尚不像后世那样深。唐朝女子可以成群结队自由到街上观灯，还可以骑着高头大马在马路通衢招摇过市。我们从《虢国夫人游春图》中女子们神采飞扬的姿态可以看出她们自由的心态。《新唐书》记载大将郭知运曾雇人教女伎驴上击毬。《剧谈录》记载一位女子的高超毬艺。男女地位方面的开放，表现在女子婚姻束缚较少，性问题比较开明。《唐前婚姻》一书说：“在唐代，对处女贞操还并不太重视，就是妇女再嫁，也相当自由。”《旧唐书》中关于武则天的亲女儿太平公主，为其母亲推荐男宠，使张昌宗兄弟入宫得宠的故事，相当典型地说明唐初性关系的开放。而谏官朱敬则在朝堂上公开说：“陛下内宠，已有薛怀义、张易之、昌宗，固应足矣。近闻尚舍奉御柳模自言子良宾洁白美鬢眉，左监门卫长史侯祥云阳道壮伟，过于薛怀义，专欲自进堪奉宸内供奉。无礼无仪，溢于朝听。”云云。武则天竟不加责怪，更可见此类事情在唐朝早习以为常。

隋唐五代习俗的兼容性隋唐社会之所以迅速发展，原因之一是它能恢宏大度、兼容并包。胡俗蕃风早在初唐盛唐便很盛行。向达先生《唐代长安与西域文明》一书中列举了唐朝一代兼容并包东西南北各国各族歌舞习俗的大量实例。唐朝可贵的兼容并包政策，使这些外来习俗能自然融合到唐风中去，成为后来中华民族风俗的一部分。印度的佛教传到中国，很快改造为汉化佛教，至今在东亚流行的正是中国化的佛教，而非印度本色的佛教。隋朝有九部乐，唐代有十部乐，其中大都为西域少数民族的乐曲和来自印度、朝鲜的音乐，最后形成为统一的唐乐。至今受到世界欢迎的仿唐乐舞，实际包含着唐时许多民族乐舞的内容。唐代许多婚俗、丧俗、服饰习俗、饮食风尚，原来也都是由北方、西方、西南方传到中原的，后来全转变为汉族的传统礼仪和常见食品。“拥有无与伦比的同化力量和非凡的再生力”——这是英国历史学家汤因比对中国文明的评价。读了我们这本《中国隋唐五代习俗史》，会得出这样的结论的。

傅乐成：《汉唐史论集》第380页，《唐型文化与宋型文化》。

《资治通鉴》卷一百九十八《唐纪》十四，贞观二十一年。

《旧唐书》卷七十八《张行成传附张易之、昌宗传》。

二、隋唐五代节令习俗

(一) 绚丽多彩的节令习俗

隋唐五代是中国传统节令习俗蓬勃发展的新时期。隋朝的统治时间虽然短暂，但它在重建大一统中央集权国家的过程中，所制定的各项制度和形成的风俗习尚，为唐代的政治制度和风俗习尚奠定了基础。唐代不仅继承、发扬了前代节日风俗的传统，而且随着各民族文化和中外文化交流的空前繁盛，不断吸收其他民族的节令风俗的营养，从而使唐代节令风俗文化更加绚丽多彩。五代十国虽然短暂而混乱，但在风俗习尚上却延续唐代的传统，其奢侈淫靡之风甚至有过之而无不及。

隋唐五代时期，中国传统节令的种类在继承发展的基础上趋于稳定。

节令种类包括：元旦、立春、人日、上元、晦日、中和节、社日、寒食、清明、上巳、端五、朝节、三伏节、七夕、中元、千秋节、中秋、重阳、冬至、腊日、岁除、大酺、三长斋等，其中绝大部分节令是承袭前代，而中和节、千秋节则首先出现于唐代。隋唐五代的节令为后世节令种类奠定了基础，宋元以后的节令基本沿袭隋唐而较少变化。

隋唐五代时期的节令风俗的内容极其丰富多彩，盛况空前，令人目不暇接。以元旦的节令风俗为例。正月一日，当时又称作元旦、元辰、端日、三元、元朔。每逢元旦，君臣上下，四民大小，都要举行一系列的活动，庆祝新年的开始。除夕时，各地都要举行盛大的傩戏表演和送社仪式。唐李焘《秦中岁时记》中说：“秦中岁时日，傩作鬼神状，二老人名为傩翁傩母。”傩翁一般身穿“朱衣画裤”，傩母一般是“青衣画裤”，戴有面具，其他傩鬼则是“染面唯白齿”。在激昂热烈的锣鼓伴奏下，傩鬼们跳着表现驱疫赶鬼内容的舞蹈。这时的傩戏，娱乐成分已经很浓，发展为一种“以歌为职，娱神又娱人”的歌舞。当时最受人重视的当属“守岁”习俗。宫廷中的守岁活动极尽奢华，据说隋炀帝时，每逢除夕夜，就要在皇宫燃起巨大的篝火，所用的木材都是名贵的沉香和檀木，一夜就烧去200多车，燃烧时火焰冲天，高达十余丈，香闻数十里。唐代也是“燃巨烛，燎沉檀，荧煌如昼”。宫殿内大摆宴席，皇帝王妃公主一同观看千余人表演的傩戏。一些侍臣幕僚纷纷应制作诗，赞颂君主圣明，天下太平。

唐代诗人杜审言有一首《守岁侍宴应制》诗道：“季冬除夜接新年，帝子王孙捧御筵。宫阙酒星河低拂树，殿庭灯烛上熏天。弹弦奏节梅风入，对局探钩柏酒传。欲向正元歌万寿，暂留观赏寄春前。”诗中所写的辉煌明烛、冲天篝火、盛大御筵、管弦歌舞、弈棋行令等，勾画出一幅生动的宫廷除夕风俗画。

元旦之日，宫廷里要举行盛大的朝会典礼，皇帝接受百官的朝贺，将柏叶、屠苏酒等物赐给群臣，以示同贺新年。

从除夕到元旦，宫廷和民间都要燃放爆竹（这时的爆竹是燃烧竹竿，取其爆裂之声辟鬼去邪），在门上悬挂桃符，以避邪。唐代名相张说有一首《岳州守岁》诗：“桃枝堪辟恶，爆竹好惊眠。歌舞留今夕，犹言惜旧年。”

《全唐诗》卷六十二，中华书局1960年版。

《全唐诗》卷八十九。

正反映了这种风俗。

元旦这天，还有许多风俗活动。如相聚饮宴，饮屠苏酒，向长辈奉献由葱、姜等五种辛辣菜蔬制成的“五辛盘”。据说服“五辛盘”能“通五脏，辟厉气，去内热”。唐人薛能《除夜作》诗云：“茜旆犹双节，雕盘又五辛。”

这里以五辛盘作为元旦的标志。当时还流行吃“胶牙饧”。白居易《岁日家宴戏示弟侄等兼呈张侍御二十八丈殷判官二十三兄》诗中有“岁盏后推蓝尾酒，春盘先劝胶牙饧”的诗句。胶牙饧类似今北方的关东糖，元旦吃它，可以“验齿之坚脱”。人们在元旦还制作“鸡丝蜡燕粉荔枝”，相互馈送；用盘盛柏叶一枝，柿、桔各一个，从中分开请亲邻分享，取其谐音，认为是“一岁百事吉之兆”。此外，还有“服豆”、“服桃汤”、“弹鬼丸”、“贴画鸡”、“烧鹊巢”、“造华胜”、“嫁枣李”、“祝富贵”等各种风俗。

隋唐五代节令风俗的内容丰富多彩。这里根据文献将各个节令所进行的活动列表于下，以便读者对隋唐五代节令风俗有一个全面的了解。

节日名称	风俗活动内容
元旦	雉戏 送灶 守岁 火城 朝会 饮屠苏酒 赐柏叶 吃五辛盘 胶牙饧 粉荔枝 辟柿桔 服豆 食鸡子 燃爆竹 贴画鸡 烧鹊巢 祝富贵 弹鬼丸 服桃汤 造华胜 嫁枣李
立春	出土牛 吃春盘 赐春胜 剪春胜 剪春花 戴春燕 为春鸡 贴春字 作春饼 游春
人日	剪华胜 造面茧 食煎饼 赐綵胜 登高 宴饮
上元	燃灯 作灯轮 弛禁夜 开重门 踏歌 结彩楼 观乐舞 进寿礼 出游
晦日	祠门户 赛紫姑 拔白发 送穷子 酹饮食 作膏糜弃 破衣 饮酒
中和节	休假 进农书 司农进种稷 上春服 作中和酒 祭勾芒 赐尺 赐宴 献生子 宜春酒 游曲江 赐御诗 迎富贵 果子
社日	祀社神 祈稔盛 制春酒 造环饼
寒食	禁火 作麦粥 为醴饧 染青饭 炊绀饭 饒鸡子 乾堆 蒸饼 饧粥 画鸭卵 造醪醢 制桑落酒 饮梨花酒 插柳枝 献彩球 制假花 秋千 打马球 蹴鞠 扫墓 焚纸钱
清明	改新火 赐新火 煮新茶 宴进士 打球会 拔河 斗鸡 踏青 辟马蚘 采荠菜
上巳	修禊 宴曲江 置赏亭 赐柳 赏胜地 赐柳眷 献鞋履 祭蚕神

《全唐诗》卷五百五十八。

《全唐诗》卷四百四十七。

由上表可见隋唐五代的节令风俗是多么绚丽多彩，它的内容涉及礼仪、祭祀、宗教、文学、歌舞、饮食、服饰、娱乐、体育等诸多方面，将它贯穿起来，便是一部生动的隋唐五代社会史。

这一时期产生了隋杜台卿《玉烛宝典》十二卷，唐韩鄂《岁华纪丽》四卷，唐官方编定的《唐月令注》等记述隋唐五代时期节令风俗的著作。

（二）节令风俗的新内容

隋唐五代是中国节令风俗划时代的大变革时期。节令的特性发生了重大变化，自汉魏以来的以禁忌、迷信、祓禊、禳除为主要特征的节令风俗，开始转变为娱乐型和礼仪型，成为名符其实的“佳节良辰”。随着这一特性的转变，节令风俗的许多内容也发生了变化，在元旦，爆竹的驱鬼之意渐趋淡漠，而成为人们除旧岁庆新年的娱乐喜庆活动。击鼓驱鬼除瘟疫的祭祀形式——驱傩，虽然仍含有浓厚的宗教色彩，但娱乐的成分大大加强，成为一种“娱神又娱人”的歌舞。元宵节祭神灯火变成了人们游观的花灯。上巳节的祓禊已为踏青游春所替代。中秋节的拜月礼仪变成了文人墨客玩月、赏月的消遣。每逢佳节，宫廷中大摆宴席，歌舞通宵彻夜，欢度良宵美景。民间则是“士女如云，车马塞路”。《隋书·柳彧传》说：隋文帝时，京城及外州，每正月望夜，“高棚跨路，广幕陵云，袿服靓妆，车马填噎。肴醑肆陈，丝竹繁会，竭货破产，竞此一时”。这段文字反映了隋代长安元宵之夜的盛况，也体现了节令习俗在性质上的转变。

这一时期，不仅节令风俗中原有的内容向娱乐型转变，而且产生出许多新的风俗，极大地丰富了古代节令风俗的内容。比如，大量的娱乐活动出现在节令风俗中，荡秋千、放风筝、打马球、步打、拔河、射箭、走马、斗鸡、斗百草、乞巧等等，形式各种各样，内容绚丽多彩。这些娱乐活动在不同季节、不同的节日中进行，具有鲜明的季节性，极大地增加了当时节令习俗中的娱乐性因素。

唐代还产生了一些新的节日，如千秋节、中和节等。此外，将元宵赏灯的时间正式定为正月十五。晦日送穷、清明扫墓、改“端五”为“端午”、中秋赏月、重阳正式定为节日等都始于隋唐时代。

隋唐五代时期，有关节日的神话传说故事，不再笼罩在一片神秘的迷雾中，原来充满妖异、灾变、吉凶、忌讳、卜筮等迷信色彩的内容开始被具有人情味和浪漫气息的内容所代替，体现了节令的愈加生活化。比如，唐代出现了钟馗捉鬼的传说故事，并迅速在民间广泛传播，于是到晚唐五代时，滑稽有趣的钟馗取代了汉魏时的凶神荼、郁垒，成为家家户户驱鬼避邪的门神。再如，起源于自然崇拜的拜月习俗，演变为赏月、玩月等娱乐活动。人们仰望皓洁的月亮，产生出无穷的憧憬和遐想，于是便产生了吴刚砍桂树、唐玄宗夜游月宫等美丽的传说。这都反映了这一时期中秋节赏月习俗的盛况，同时也反映了隋唐五代时期人们丰富的生活情趣和节令风俗的新面貌。

中国节令风俗的特点之一，就是礼俗与风俗紧密结合。这一特点在隋唐五代时期表现得很充分。比如，清明祭扫本是民间习俗，到唐玄宗时列入礼典，就变成了礼俗。在隋唐两朝的礼典中，元旦时举行迎春、迎神之仪，社日的祭社神，上巳日的春禊，千秋节的庆典，改换年号，册立太子，公主出嫁及吉兆等国家大喜庆，举行的大酺等都是重要的礼俗，同时，这些又是节令风俗中必不可少的内容。

下面就隋唐五代节令风俗中的新内容分别加以论述。

门神钟馗“门神”一词，始见于《礼记·丧大记》郑玄注：“君释菜，礼门神”。古代祀典中有五祀之说，所谓“五祀”，即祭祀门、户、井、灶、土地等五神。门神就是其中之一。周朝时，门神无名又无姓，虽然《礼记》中已有门神的记载，但此时门神并无具体物象可指。到战国、两汉时，才逐

渐形象化，出现了图绘的司门之神——神荼和郁垒。

大约到晚唐及五代时候，门神由神荼、郁垒换成了钟馗。宋代沈括《补笔谈》卷三引吴道子的钟馗画上唐人题记及高承《事物纪原》说：开元年间，唐玄宗从骊山校场回来，忽然得了恶性疟疾，巫师们用尽了心计，忙活了一个多月也未能治好。一天深夜，玄宗梦见一大一小两个鬼，小鬼身穿绛色衣，一脚着靴，一脚赤足，腰间挂着一靴，来盗窃杨贵妃的紫香囊和玄宗皇帝的玉笛。这时一大鬼“戴帽，衣蓝裳，袒一臂，鞞双足，乃捉其小者，剗其目，然后擘而啖之。”唐玄宗惊问道：“你是谁？”大鬼回答：“臣钟馗氏，即武举不捷之进士也。誓与陛下除天下之妖孽。”唐玄宗大梦醒来，病一下好了。于是召大画家吴道子，告诉他梦中所见形象。吴道子不愧为一代画坛大师，听完后挥洒丹青，一会便画成了。玄宗皇帝瞪视很久，说道：“真想不到与我梦里的形象一样！”赏给吴道子百金，并题诗一首。

这虽是一则传说故事，但它是具有史实根据的。唐代吴道子确实画过钟馗像。唐张彦远《历代名画记》卷九说：“吴道子有《十指钟馗》传于代”。“钟馗”当是“钟馗”。宋人黄休复《益州名画录》记载，吴道子的钟馗图在唐亡以后，曾被蜀后主王衍所得。吴道子画钟馗图之后，唐玄宗下令将钟馗像“因图异状，颁显有司”，使钟馗开始成为辟邪驱鬼的门神。这一点还可以从张说《谢赐钟馗及历日表》、刘禹锡《为李中丞谢赐钟馗历日表》、《为淮南杜相公谢赐钟馗历日表》等文中得到印证。当时，每逢新年，唐朝皇帝便将钟馗像和新历日赐给近臣，而赐予钟馗像的目的是“图写威神，驱除群厉，……增门户之贵。”可见，钟馗已经具有门神的职能了。

唐代敦煌流行一种六言体歌谣，称作《儿郎伟驱傩》，是每年十二月民间驱傩时所唱。在敦煌石室遗书中有一首《儿郎伟》，题目是《除夕钟馗驱傩文》。傩文唱道：“亲主岁领十万，熊罴爪硬，铜头银额，魂（浑）身总着豹皮，尽使朱砂染赤，感称我是钟馗，提取江游浪鬼。”唐代除夕的驱傩仪式中，钟馗作为驱鬼的神而受到尊重，这从另一个角度说明钟馗在唐代民间的流行程度。

总之，钟馗从唐代确立门神地位，经过几百年，至宋代才广泛流传开来。

唐代敦煌春联 春联，又名对联、楹联、门对。它也源于古代的桃符。最初，人们在桃符上画门神或写神荼和郁垒四字，后来，人们又在桃符上写一些驱灾避邪、保佑平安的词。关于中国最早春联的记载很不一致。据黄休复《茅亭客话》记载：五代后蜀每到除岁，诸宫门各给桃符一对，一般都写“元、亨、利、贞”四字。当时蜀太子长于文词，在本宫策勋府桃符上题了“天垂余庆，地接长春”八个字，“以为词翰之美”。有人认为这是中国最早的一副春联。据《蜀梼杌》和《宋史·西蜀孟氏世家》记载：后蜀孟昶在归宋的前一年，乾德元年（963年）岁除日，自命笔题桃符，其辞为：

“新年纳余庆，嘉节号长春。”后人大都认为“楹帖始于桃符，蜀孟昶‘余庆、长春’一联最古。”后人大都认为春联源于五代时的后蜀。

本世纪40年代，在莫高窟藏经洞里的敦煌遗书中，发现了我国最早的春联。卷号是斯坦因0610，录文如下：

岁日：三阳始布，四序初开。

福庆初新，寿禄延长。

又三阳 始，四序来祥。
福延新日，庆寿无疆。
立春日：铜浑初庆垫，王律始调阳。
五福除三祸，万古（殄）百殃。
宝鸡能辟恶，瑞燕解呈祥。
立春（著）户上，富贵子孙昌。
又三阳始布，四孟初开。

故往，逐吉新来。
年年多庆，月月无灾。
鸡 辟恶，燕复宜财。
门神护卫，厉鬼藏埋。
书门左右，吾儁康哉！

以上文句从内容、形式上分析确为春联无疑。首先，时间上吻合。“岁日”、“立春日”正是我国春节书写春联的时候。第二，文句对偶，为联句格式。春联源于对偶句，经汉魏时代的骈体文、隋唐律诗的长期影响，逐渐形成以文句对偶对仗为特征的春联文体。敦煌春联大部联句工对，名词、副词与动词对偶相当，符合春联的文体。第三，内容多为祈福禳灾之言。对偶句、联语起源很早，但不能算做春联，这是因为它们没有新春喜庆的内容。而敦煌春联中“福庆初新，寿禄延长”“年年多庆，月月无灾”等内容都反映了人们对新年的美好祝愿。第四，敦煌春联最后明确指出：“书门左右，吾儁康哉！”表明这些文句是写于门之左右的，所以，当为春联无疑。

敦煌春联写在斯 0610 卷的背面，前后均无题记，其正面是《启颜录》的抄本，尾题：“开元十一年捌月五日写了，刘丘子投二舅。”这可以确定春联的年代，在开元十一年（723 年）左右，比孟昶写春联早 240 年。这样，我们可以说敦煌春联是迄今为止，得以保存下来的我国最早的春联。

晦日送穷 农历每月的最后一日，叫“晦”，其中正月的“晦日”被视为一年的开始，所以受到古人的重视，形成节日，称作“晦节”。

在唐代的晦日风俗中，有一个重要的内容——送穷。随着唐代社会生产的发展和经济的繁荣，带来了贫富矛盾的进一步激化；人们希冀能摆脱贫穷困苦的生活，过上美满富裕的日子，所以，送穷习俗应运而生。

送穷习俗源于有关“穷神”（穷鬼）的传说。《唐四时宝鉴》记载：“高阳氏子好衣弊食糜，正月晦日巷死。世作糜，弃破衣，是日祝于巷，曰除贫也。”高阳氏，即传说中炎黄联盟的首领颛顼。宋陈元靓《岁时广记》卷十三“号穷子”条引《文宗备问》云：“昔颛帝时，宫中生一子，性不著完衣，作新衣与之，即裂破以火烧穿著，宫中号为穷子。其后以正月晦日死，宫人葬之，相谓曰：‘今日送穷子也’。”可见，传说中的“穷神”是颛顼的儿子，生性喜穿破烂衣服，喝稀饭，即使做了新衣服给他，也要用火烧破了才肯穿，人们叫他“穷子”。后来，“穷子”在正月晦日死去。人们祭祀他，逐渐相承成俗，称之为“送穷子”、“除贫”。

送穷的具体日期，有说是人日（农历正月初七）前一天；有说是正月二十九（称“穷九”）；但多数说法是在正月晦日，因为唐人记载“穷神”死于该日。送穷的习俗反映了古代人民希望在年节交关、辞旧迎新之际，送去

旧日岁月的贫穷、辛酸和苦难，迎来幸福美好生活的心态。正如唐代诗人姚合《晦日送穷三首》中所描述的那样：“年年到此日，沥酒拜街中。万户千门看，无人不送穷。”每年的晦日，家家户户都要在街中洒酒祭送穷神，希望给自家带来富裕。但是封建社会阶级压迫的现实，使“穷神”只光顾贫苦的劳动人民。因此，年年送穷神，却年年送不走。姚合以辛辣的笔锋揭示了这一现实。他在诗中说：“送穷穷不去，相泥欲何为？今日官家宅，淹留又几时。古人皆恨别，此别恨消魂。只是空相送，年年不出门。”

送穷的具体做法，是把“送穷”和“洒扫庭除”结合在一起。据《唐四时宝鉴》所记，当时的人们根据“穷子”“好衣弊食糜”的特点，于正月晦日这一天“作糜，弃破衣”，“糜”就是粥。《唐六典》膳部有“节日食料”一节，云：“晦日，膏糜。”“膏糜”就是现在的肉粥。“弃破衣”是将陈旧破烂的衣物弃掉，表示送别穷困。唐代大文学家韩愈十分注意对当时世俗民风的记述，他写了一首《送穷文》，真实地记述了唐代送穷这一岁时风俗。他说：“元和六年（811年）正月乙丑晦，主人使奴星结柳作车，缚草为船，载糗与粳，牛系轭下，引帆上檣。三揖穷鬼而告之曰：‘闻子行有日矣’。”送穷还要为穷鬼上路准备“交通工具”，即用柳条、青草编缚的车船，而“粮”（干粮）和“粳”（米）便是给穷神路上食用的“干粮点心”了。经过一番拜祭后，烧掉车船，表示送去了“穷神”。

晦日送穷的习俗一直流传到明清，成为正月里的一项重要习俗。

中和节 农历二月初一的中和节是唐代中叶时才出现的节日。它的出现很有趣。唐中叶以前，人们重视三月三日上巳节和九月九日的重阳节。唐德宗贞元元年（785年）九月二日下诏，以“方今边隅无事，蒸庶小康”为由，定正月晦日、三月三日、九月九日为“三令节”。每逢三令节，都要举行盛大的宴会，皇帝与百官同乐。到贞元五年（789年），德宗又决定另置新的节日。据《李蔡邕侯家传》记载：贞元五年的一天，德宗对宰相李泌说：以往上巳和重阳都有宴会，但上巳往往与寒食节的时间相近，而春季没有节日可以宴饮一番，想在二月创置一节，哪天合适呢？李泌回答道：二月十五日以后，虽然春暖花开，但与寒食节相近。二月初一桃李花开，又与晦日相近。晦日，名字不佳，不宜为节。所以，我请以二月初一日为中和节。德宗十分赞成，下诏以二月初一日为中和节，取代晦日，内外官员休假一日，并举行宴会。“三令节”改由中和节、三月三日上巳节和九月九日重阳节组成。

为祝贺德宗皇帝御置中和节，皇帝在曲江池大摆宴席，宴请百官。席间，君臣饮酒赋诗，同庆佳节。德宗《中和节赐群臣宴赋七韵》诗曰：“东风变梅柳，万汇生春光。中和纪月令，方与天地长。”描绘了中和节春暖花开的景象。李泌等诸臣也纷纷赋诗奉和。李泌《奉和圣制中和节曲江宴百寮》诗云：“风俗时有变，中和节惟新。轩车双阙下，宴会曲江滨。”吕渭《皇帝移晦日为中和节》诗写得最为精彩，诗云：“皇心不向晦，改节号中和。淑气同风景，嘉名别咏歌。湔裙移旧俗，赐尺下新科。历象千年正，醕醑四海多。花随春令发，鸿度岁阳过。天地齐休庆，欢声欲荡波。”诗中的“赐尺下新科”、“醕醑四海多”两句说的是中和节时的“赐尺”和“酿中和酒”的风俗。宋陈元靓《岁时广记》卷十三引《唐书》记载：“以是日，进农书，司农献穉；王公戚里上春服，士庶以刀尺相遗；村社作中和酒，祭勾芒，

聚会宴乐，名为享勾芒，祈年谷。”每逢中和节，朝廷里都要举行盛大的仪式，百官进献农书，负责管理农田水利事务的司农寺进献稷（禾名），以表示务农之意。而皇帝则要举行耕种仪式，并象征性地赐给人民百谷果实，以示劝民努力从事耕织。同时，将刀尺、中和酒赐给臣下，以示恩宠。《新唐书》卷一三九《李泌传》：“泌谓：‘废正月晦，以二月朔为中和节，因赐大臣戚里尺，谓之裁度。’”皇帝将尺赐给臣下的用意是希望臣子裁断自己的言行是否正确。皇帝所赐的尺是由掌郊祀圭璧及天子器玩、后妃服饰等事务的中尚署负责提供，有“镂牙尺及木画柴檀尺”。在民间，人门则互相以刀尺相送。

制作和饮用中和酒，也是中和节主要的风俗之一。中和酒，又名宜春酒，有许多种。在贞元六年（790年）百官庆贺中和节的曲江宴上，大臣权德舆作《奉和圣制中和节赐百官宴集因示所怀》诗，中有“赧歌武弁侧，永荷玄化醇”句。玄化醇是唐代官宴上所饮的一种中和酒。

中和节之所以能够设立，除了唐德宗的个人因素外，还与农历二月春分自古就有祭祀勾芒神的风俗有关。勾芒，是传说中的日神和春神。日神勾芒之所以也兼作春季之神，这是由于上古时有一种流行的观点，认为春夏为阳、为天、为日，秋季为阴、为地、为月。所以日神又兼作春季之神了。孔颖达注《礼记·月令篇》说：“其神勾芒者，谓自古以来主春立功之臣，其祀以为神。是勾芒者，主木之官，木初生之时，勾屈而有芒角，故言勾芒。”可见，勾芒一名，是带有物候意义的名词，是春季作物初生的象征。

隋唐五代时期祭勾芒的具体方法，由于缺乏资料，难于表述。据后代的习俗，推想当时的祭勾芒的活动是制作太阳糕，并用以祭日。太阳糕的制作方法是：用江米制成糕，在糕上用米面做一只一寸长的小鸡，或在糕上印戳象征鸡的图形。太阳糕采用鸡的形象是根源于古人相信日中有三足鸟（金鸡）的观念。民间在祭太阳日神勾祭时，除供太阳糕，还要诵读《太阳星君经》，经文中有农业的内容，说明了中和节与农业的关系，表明唐代创置“中和节”实为祈求农作物丰收的节日。

赐火、扫墓之俗 寒食和清明是农历三月里的两个节日。寒食节期间只能吃凉东西，故又称“冷节”。又因有禁火的习俗，也称“禁烟节”。禁火习俗传到唐代更加盛行，而且十分严格。唐玄宗天宝十载（751年）三月诏敕，严申寒食禁火。当时官府执行禁火甚严，每到此节，村社的里正用鸡毛翎到各家灶灰中去扫掠，如果毛翎变焦了，就要治罪，可见唐人对寒食节的重视。

虽然如此，如经皇帝特许，豪门权贵在寒食节的晚上即可燃火。韩翃《寒食》诗借古喻今，讽刺了这种不公。诗曰：“春城无处不飞花，寒食东风御柳斜。日暮汉宫传蜡烛，轻烟散入五侯家。”

在唐代的寒食、清明风俗中，除禁烟更加严格之外，又产生出一种新的风俗，即在清明这一天，重新钻木取火，称作“取新火”。据《唐辇下岁时记》载：“长安每岁清明，（尚食）内园官小儿子于殿前钻火，先得上进者，赐绢三匹，金碗一口。”皇帝每年清明日要举行隆重的赐火仪式，把新的火种赐给群臣，以示皇恩浩荡。宋陈元靓《岁时广记》卷十七引《迂叟诗话》云：“唐时唯清明取榆柳之火，以赐近臣戚里之家。”唐诗中对禁火赐火的景况有真实的描绘。韩翃《清明日赐百僚新火》诗云：“朱骑传红烛，天厨赐近臣，火随黄道见，烟绕白榆新。荣耀分他日，恩光共此辰。”王濯《清明日赐百僚新火》诗亦云：“御火传香殿，华光及侍臣。星流中使马，烛耀

九衢人。”在清明节，能得到皇帝所赐新火是很荣幸的，所以得到新火的近臣无不感激涕零，特别那些小官。唐代宗时，溧水（今属江苏）县令窦叔向忽然得到皇帝赐给的新火，使他倍感荣耀。他作《寒食日恩赐火》诗：“恩光及小臣，华烛忽惊春。电影随中使，星辉拂路人。幸因榆柳暖，一照草茅贫。”从这些诗中看出，唐朝皇帝除了把新火赐给身旁的近臣外，还常派宦官（中使）用蜡烛将新火送到外地赐给地方官，以示勉励和恩宠。得到新火的官员用柳条接得中使传来的新火，插在门前，以炫耀于人。后来人们争相仿效，相沿成俗，每逢寒食、清明，便在家门前插有杨柳枝条。

扫墓祭坟是寒食、清明节期间的重要活动。虽然这种扫墓风俗起源甚早，但在寒食、清明节时进行扫墓则开始于唐代。据《旧唐书·玄宗纪》载：开元二十年（732年）四月二十九日，唐玄宗鉴于当时“寒食上墓，礼经无文，近代相传，浸以成俗”的现状，下诏“士庶之家，宜许上墓，编入五礼，永为常式”。自此，寒食扫墓用诏令形式正式确定下来，并列入五礼中。值得注意的是唐代的寒食节和清明节已逐渐合二为一，所以，在这两个节日都有扫墓的活动，到宋代时，扫墓主要在清明节里进行。

唐代的扫墓之风很盛。每逢寒食、清明节到来，“田野道路，士女遍满，皂隶佣丐，皆得上父母丘墓。”远在他乡的人，时遇寒食也要想办法赶回家乡为祖辈扫墓。刘禹锡贬为永州司马后，无法回家扫墓，他感叹道：“先墓在城南，……近世礼重拜扫，今阙者四年矣，每遇寒食，则北向长号。”到唐中期以后，朝廷更主动地为官员寒食上墓提供方便。如长庆三年（823年）规定“文武百官有墓茔在城外并京畿内者，任往拜扫。”在外州者，“任准令贰年限请假”，并可“衔恩乘驿”，前往祭扫。

扫墓，包括为墓加土、剪除杂草、修整树木、在墓前焚纸祭祖等。扫墓是对死者的怀念，亲人亡故，生离死别，心情总是悲痛的，因此，扫墓总是带有伤感的情怀。白居易《寒食野望吟》诗描写了清明扫墓的凄凉情景。诗写道：“乌啼鹊噪昏乔木，清明寒食谁家哭。风吹旷野纸钱飞，古墓垒垒春草绿。棠梨花映白杨树，尽是死生别离处。冥冥重泉哭不闻，萧萧暮雨人归去。”从诗中可以看出唐代在扫墓上寒食与清明是一回事。同时也表明当时扫墓已有制纸钱和烧纸钱的习俗，这种纸钱是特制的，又叫“冥钱”或“瘞钱”，是送给鬼神或死人在冥世间使用的。先秦时代多用实际流通的帛布，到汉代则用按流通钱币铸制的“瘞钱”，到唐代才开始有剪纸为钱的习俗。

《旧唐书·王屿传》说：“汉以来，葬者皆有瘞钱，后俚俗稍以纸剪钱为鬼事。”关于扫墓烧纸钱的习俗，唐诗中也多有涉及。王建《寒食行》云：“三日无火烧纸钱，纸钱那得到黄泉。”张籍《北邙行》亦云：“寒食家家送纸钱，鸱鸢作窠衔上树。”到五代时，烧纸钱不仅十分普遍，而且进入了宫廷，成为皇家礼乐的内容。《新五代史》卷九，记载了天福八年（943年），晋出帝“寒食，望祭显陵于南庄，焚御衣、纸钱。”注曰：“焚衣野祭之类，皆间巷之事也，用之天子，见礼乐坏甚。”《清异录》亦记载：“周世宗发引之日，金银钱宝皆寓以形，而楮帛大如盂口，其印文为：黄曰‘帛台上宝’，白曰‘冥游亚宝’。”可见，焚纸钱之俗已被皇家接受，而且纸钱的花样形制也日益增多。

柳宗元：《寄许京兆孟容书》，《全唐文》卷五七三。

《唐会要》卷二十三。

唐代出现的烧纸钱习俗一直沿袭至今，成为清明扫墓的主要内容之一，而纸钱风俗实质上反映了中国传统的事死如生的观念。

千秋节与帝王生日节 中国帝王以生日为节始于唐玄宗开元十七年（729年）设置的“千秋节”。《唐会要》卷二十九记载：开元十七年八月五日，尚书左丞相乾曜、右丞相张说率文武百官上表，请以玄宗生日八月五日为“千秋节”。玄宗同意，并布告天下。天宝二年（743年）改“千秋节”为“天长节”。自玄宗起，唐、五代皇帝除代宗至穆宗及文宗未专起节日名称外，都有自己的生日节名称。现列简表如下：

帝王姓名	生日	节日名称
唐玄宗李隆基	八月五日	千秋节（天长节）
唐肃宗李亨	九月三日	天成地平节
唐敬宗李湛	十月十日	庆成节
唐武宗李炎	六月一日	庆阳节
唐宣宗李忱	六月二十二日	寿昌节
唐懿宗李漼	十一月十四日	延庆节
唐僖宗李儂	五月八日	应天节
唐昭宗李晔	三月二十二日	嘉会节
唐哀帝李柷	九月三日	乾和节
后梁太祖朱温	十月二十一日	大明节
后梁末帝朱瑱	九月十二日	明圣节
后唐庄宗李存勖	十月九日	万寿节
后唐明宗李嗣源	九月九日	应圣节
后唐末帝李从珂	正月二十三日	千春节
后晋高祖石敬瑭	二月二十八日	天和节
后晋出帝石重贵	六月二十七日	启圣节
后汉高祖刘知远	二月四日	圣寿节
后汉隐帝刘承祐	三月九日	嘉庆节
后周太祖郭威	七月二十八日	/永寿节
后周世宗柴荣	九月二十四日	天清节
后周恭帝柴宗训	八月四日	天寿节

每逢皇帝生日，全国休假三日，举行盛大庆祝活动，“朝野同欢”。在宫廷，群臣向皇帝祝寿，献上甘露、醇酎和“万岁寿酒”。此外，王公、外戚、士庶等都奉献寿礼，各道节度使为博得皇帝欢心，也进献大量的珍物宝玩。永泰二年（766年），代宗生日，“诸道节度使进献珍玩、衣服、名马二十余万计。”大和四年（830年），盐铁使王涯进降诞绫罗锦彩等共14800匹，银器100件。据《新唐书·礼乐志》记载：群臣上寿时，一般由侍中代表群臣跪奏：“称千秋令节，臣等不胜上庆，谨上千万岁寿。”皇帝则举酒答道：“得卿等所献寿酒，与卿等内外同庆。”然后，皇帝按等级赏给王公大臣金镜、珠囊、缣彩、绢帛、银器等，并且赐宴百官，观赏歌舞百戏。酒酣之时，君臣们纷纷赋诗助兴。唐代诗人郑嵎作有一首长诗《津阳门诗》，描写了唐玄宗过“千秋节”的盛况。诗中云：“千秋御节在八月，会同万国朝华夷。花萼楼南大合乐，八音九奏鸾来仪。都卢寻橦诚齷齪，公孙剑伎方

神奇。马知舞彻下床榻，人惜曲终更羽衣。”诗人注解：“上始以诞圣日为千秋节。每大酺会，必于勤政楼下使华夷纵观。有公孙大娘舞剑，当时号为雄妙。又设连榻，令马舞其上。……又令宫妓梳九骑仙髻，衣孔雀翠衣，佩七宝瓔珞，为霓裳羽衣之类。”由此可窥见唐代帝王过诞圣日的盛况。在民间，百姓们要作“寿酒宴”，并配以名叫“赛白帝”、“报田神”的乐曲，然后相对欢饮。唐玄宗《千秋宴》诗中：“处处祠田祖，年年宴杖乡”之句就反映了民间过千秋节的风俗。

唐朝五代是佛教发展的鼎盛时期，所以其影响更加广泛而深刻。佛教节日很多，其中以“佛诞日”为盛。唐玄宗开始以生日作为节日，恐与佛教的影响有关系。这一点从帝王生日节带有浓重的佛教色彩也可以反映出来。从代宗大历四年（769年），“降诞日，百僚于章敬寺修斋、行香、陈乐大会。”起，后代的皇帝在生日这天，都要“广集缁黄，多为法会”，文武百官，各道进奉官，沙门道士齐赴寺庙内修斋行香，讲道论佛。皇帝本人还经常邀请沙门道士进宫讲论儒、佛、道三教的异同或讲论佛道经典。如后唐明宗“应圣节”，百官于敬爱寺设僧斋，召缁黄众于中兴殿论难经义。在诞圣日内皇帝大多下令禁止屠宰牲畜，只能吃素或肉干和肉酱（古代分别叫“脯”和“醢”），目的是宣扬佛教“不杀生”的教义。此外，皇帝诞圣日这天还剃度僧尼，如大历八年（773年）代宗生日，曾“度僧尼凡二百余人”。

唐玄宗始置的帝王生日节对后代影响很大。宋代皇帝及一部分掌权参政的皇太后都将生日命名为某某节。明清两朝，皇帝、皇太后生日统统叫“圣寿节”或“万寿节”，皇后、皇太子生日则称“千秋节”，不再单起节日名称。

帝王生日节具有浓厚的封建色彩，是中国封建专制统治的产物，但它也丰富了中国节令风俗文化内涵，体现了中国节令风俗受到统治阶级影响的特点。

（三）繁华热烈的节日盛况

在隋唐五代的节令风俗文化中，除了各种新的节令风俗外，还有大量的与前代相同的节日种类和内容。虽然它的形式和内容变化不大，但是因为社会的极盛，所以这一时期的节日较之其他朝代呈现出更加繁华热烈的盛况，放射出耀眼的异彩。

这一时期的节日活动不仅规模宏大，参加的人数众多，而且豪华奢侈之风盛行，特别是封建统治者在举行节日活动中，不惜民力，为追求享乐，铺张奢侈，挥金如土。比如，隋炀帝于正月十五日，在洛阳举行盛大的百戏表演。《资治通鉴》记载：“戏场周围五千步，执丝竹者万八千人。声闻数十里，自昏至旦，灯光烛天地；终月而罢，所费巨万。”所以，薛道衡《和许给事善心戏场转韵诗》说当时的盛况是“万户皆集会，百戏尽前来”。唐代富庶而强盛的国力使节日活动更加盛况空前。史籍中记载，唐朝正月十五夜，从王公贵族到平民百姓无不走出坊门，夜游观赏那争奇斗艳的各式花灯。“士女无不夜游，车马塞路”，甚至有的人被挤得悬空而起，“俘行数十步”。皇家制作的花灯也极尽奢侈之能，玄宗开元元年（713年）正月十五日，在安福门外作一巨型灯轮，高达20丈，上边缠绕五颜六色的丝绸锦缎，用黄金白银作装饰，灯轮悬挂花灯五万盏，如同五彩缤纷、霞光万道的花灯一般。同时有数千女子在灯轮下轻歌曼舞。可谓“月下多游骑，灯前绕丽人。欢乐无穷已，歌舞达明晨”。繁华热烈的灯节虽是统治者寻欢作乐、粉饰太平的产物，但也给普通百姓增添了节日的乐趣。

节日风俗本身就具有民众性。在隋唐五代的节日风俗中，像清明踏青、端午竞渡、重阳登高等则主要盛行于民间，受到广大人民的喜爱。二月二日为踏青节，“都人士女，络绎游览，缙幕歌酒，散在四郊”。“骈于山林水畔，纵观如堵”。端午竞渡之风也很盛行，竞渡这一天，士民百姓、州县官吏、文人学士，以及妇女儿童，无不涌向现场，或呐喊助威，或一饱眼福。“两岸罗衣破晕香，银钗照日如霜刃”，可见妇女观众为数不少。唐代竞渡的规模、声势，在一些诗文中得到了如实反映。“鼓声三下红旗开，两龙跃出浮水来。棹影斡波飞万剑，鼓声劈浪鸣千雷。”鼓声、浪声、助威声，把竞渡气氛推向高潮，表现了竞渡时的热烈欢腾的场面。

生活在太平盛世的隋唐人民，都具乐生、贵生的人生态度，追求快乐幸福的生活。所以，在节日风俗中流行着大量的体育、娱乐活动，如拔河、秋千、斗鸡、蹴鞠、马球、斗草等，这些都极大地丰富了中国节日风俗的内容。

元宵观灯 元宵，即农历正月十五日夜，是古代祭祀“太一”的节日。在汉代，元宵祭祀已有燃灯之俗。到隋唐时代发展成娱乐性的元宵观灯。隋朝初年，每逢正月十五夜，京城和各州县，人们“充街塞陌，聚戏朋游。鸣鼓聒天，燎炬照地，人戴兽面，男为女服，倡优杂技，诡状异形。”隋文帝提倡节俭治国，于是下令严禁元宵张灯及娱乐活动。而他的儿子隋炀帝却与他相反，竭力铺张奢侈。他所举行的元宵节盛典，规模宏大，戏场绵亘八里，演员达三万人，京兆地区为赶制几万件歌舞戏装，致使京城绢锦全部用完。《隋书》形容当时的盛况是“大列炬光，火烛天地，百戏之盛，振古无北”。

张建封：《竞渡歌》，《全唐诗》卷二百七十五。

《隋书》卷六二《柳彧传》。

到了唐代，以观灯为中心的元宵节，气势更为壮观，内容更为丰富。

根据唐代政府规定，元宵节期间，取消夜禁三天（十四、十五、十六）。金吾开禁，让市民上街观灯，纵情欢乐。

唐代元宵节是一项全民性活动，上至皇帝后妃，下至平民百姓无不上街观灯。唐诗中有许多诗篇描绘灯节的盛况。佚名《正月十五夜》诗序中说：“京城正月望日，盛饰灯火之会，金吾弛禁；贵戚及下里工贾，无不夜游，车马骈阗，人不得顾，王主之家，马上作乐，以相夸竞，文人皆赋诗以纪其事。”如崔液《元宵》诗曰：“谁家见月能闲坐，何处闻灯不看来。”元宵佳节彻夜灯火通明，热闹非凡。在这欢乐的时刻，谁能在家闲坐呢？“九陌连灯影，千门度月华。倾城出宝骑，匝路转香车。”“他乡月夜人，相伴看灯轮。光随九华出，影共百枝新。”这些诗都反映了元宵节的盛况。

隋唐时的彩灯花样繁多，制作豪华精致。有灯轮、灯树、灯楼、走马灯等。灯轮本是佛会灯具的形式，即所谓“法王轮”，用锦绮、金玉作装饰，上燃无数盏灯。史籍中记载玄宗制二十丈高、挂五万盏的灯轮。灯树又称“火树”，就是在形状如树的灯架上悬挂灯彩。《开元天宝遗事》记载：“韩国夫人，置百枚灯树，高八十尺，竖之高山，元夜点之，百里皆见之，光明夺月色也。”灯楼是用灯彩结成的彩楼。唐玄宗曾命能工巧匠制成灯楼，高一百五十丈，广二十间，上悬挂珠玉金银制的坠穗，微风一至，金石相互撞击，发出乐器般的声响。将这些灯彩组合起来，便是规模更大的“山棚”。山棚高达百余丈，其上建有蓬莱、方丈、瀛洲等传说中的神山，并装上彩灯，可以想见灯市的壮观绚丽的场面。

清明踏青与娱乐活动 隋唐五代时期，清明踏青郊游的风气十分盛行，城中的士庶倾城出游，流连于桃红柳绿的春色中，有的则干脆留宿野外。《开元天宝遗事》记载：“都人士女，每至正月半，各乘车跨马，供帐于园圃或郊野中，为探春之宴。”长安妇女郊野春游，遇名花便在草地上设位，挂红裙于树枝，以为野餐的帷幔。唐诗中也有描绘清明踏青盛况的诗句。杜甫《清明》诗：“著处繁花务是日，长沙千人万人出。”顾非熊《长安清明言怀》诗：“明时帝里遇清明，还逐游人出禁城。九陌芳菲莺自啭，万家车马两初晴。”五代时，踏青之风仍然流行。后蜀诗人卢延让《樊川寒食二首》诗说：“寒食权豪尽出行，一川如画雨初晴。谁家络络游春盛，担入花间轧轧声。”生动地描写了当地寒食节时景色和踏春出游的热闹情景。

当时踏青的日期，因时因地而异。长安踏青有时也在二月二日，如《旧唐书·代宗纪》：“大历二年（767年）二月壬午，（代宗）幸昆明池踏青。”有时也在上巳日，《唐辇下岁时记》说：“三月上巳，有赐宴群臣，即在曲江，倾都人物，于江头禊饮踏青。豪家缚棚相接，至于杏园。”有时也在正月十五、正月初八进行。

在寒食、清明节时，人们还要进行打秋千、蹴鞠、拔河、马球等体育娱乐活动，敦煌写本《节候赏物》说，寒食节君上赐臣下：“假花、龙球毬、子推饼、鞭、秋千、气毬、饧粥、饼餈。”从这份赐物单，可以推知寒食节前后活动内容的丰富，其中，“气毬”就是供蹴鞠时的球。当时，蹴鞠活动主要在寒食、清明节时进行。唐人仲无颜在《气毬赋》中描写寒食节人们蹴

郭利贞：《上元》，《全唐诗》卷一百一。

韩仲宣：《上元夜效小庾体》，《全唐诗》卷七十二。

鞠的情景，“寒食景妍，交争竞逐，驰突喧闹，或略地以丸走，乍凌空似月圆。”球场上，人们相互奔逐，人欢球跃，热闹非常。王维《寒食城东即事》也写道：“蹴鞠屡过飞鸟上，秋千竞出垂杨里。”“秋千”则多属于仕女儿童们的娱乐活动。值得注意的是寒食赐“鞭”，是用赐马鞭的办法来鼓励打马球。马球在唐、五代非常流行，史籍和文物中有大量的关于马球的记载和实物资料，近人也有专文论述马球，但打马球的高潮在寒食、清明前后却很少有人指出。唐朝皇帝亲临梨园亭球场观看马球赛，多在每年的二、三月。按唐时的习俗，新榜进士要在月灯阁（今西安大雁塔东）举行马球赛会，时间也在二、三月，正是关中平原寒食踏青的时节。韦应物《寒食》诗：“綵绳拂花去，轻球度阁来。”张籍《寒食内宴二首》诗：“廊下御厨分冷食，殿前香骑逐飞球。”也是写寒食打马球的情景。敦煌写本《唐宫词》：“寒食两日坊内宴，朝来排是清明，飞龙更取 鸟，催促球脚下踏城。”明确指明了马球赛的时间。

拔河，也是清明节进行的娱乐活动。《封氏闻见记》记载：“中宗曾以清明日，御梨园球场，命侍臣为拔河之戏。”唐玄宗李隆基曾组织了一次有一千多人参加的拔河比赛，“挽者至于余人，喧呼动地，蕃客庶士，观者莫不震惊”。

端午竞渡“端午竞渡”就是在农历五月五日端午节开展的划船比赛。唐代竞渡，比起前代有很大的发展。唐代竞渡用的船，装饰华丽，在船首建起龙头，在船后竖起龙尾，船的两侧刻画龙纹，装扮成一条昂首翘尾的巨龙，人们称之为“龙舟”。这样的龙舟，自唐以后，一直沿用到今天。

在唐代全盛时期，端午竞渡受到人民的喜爱，加上官府的支持，使竞渡之风尤为鼎盛。每逢举行竞渡，士民百姓、州县官吏、文人学士等都涌向江边观看。史籍上说，当时“士女倾城出观”，以致两岸“并肩接踵”，“观者如堵”。可见龙舟竞渡不仅是竞赛者的一种娱乐，观看的人们也同样享受到乐趣。

龙舟竞渡的场面也是紧张热烈的。范造《竞渡赋》中说：“尔其月维仲夏，节次端午，则大魁分曹，决胜河浒。饰画舸以争丽，建彩标而竞取。”竞渡用的船是经过装饰的“画舸”，竞争的目的是夺取设立在终点的“彩标”。储光羲《官庄池观竞渡》诗：“落日吹萧管，清池发棹歌。船争先后渡，岸激去来波。”萧管奏鸣古老的祭祀乐章，船夫唱起高亢激越的船歌，乐声、歌声、水波声合奏出一曲壮阔的交响乐，晚唐诗人李群玉亲临现场写下《竞渡》一诗：“雷奔电逝三千儿，彩舟画楫射初晖。喧江雷鼓鳞甲动，三十六龙衔浪飞。”江面上三千健儿划着扎彩的龙舟，飞速向前，满江是喧闹的锣鼓声，热闹非常，描写唐代龙舟竞渡以张建封《竞渡歌》最为生动，读后如身临其境，抄录如下，供读者欣赏：“五月五日天晴明，杨花绕江啼晓莺。使君未出郡斋外，江上早闻齐和声。使君出时皆有准，马前已被红旗引。两岸罗衣破晕香，银钗照日如霜刃。鼓声三下红旗开，两龙跃出浮水来。棹影斡波飞万剑，鼓声劈浪鸣千雷。鼓声渐急标将近，两龙望标目如瞬。坡上人呼霹雳惊，竿头彩挂虹蜺晕。前船抢水已得标，后船失势空挥桡。疮眉血首争不定，输岸一朋心似烧。只将输赢分罚赏，两岸十舟五来往。须臾戏罢各东西，竞脱文身请书上。吾今细观竞渡儿，何殊当路权相持。不思得岸各休

去，会到摧车折楫时。”通过这首《竞渡歌》的描述得知，龙舟竞渡是在五月五日端午节举行。这场竞渡是由官府（使君）主持的。竞渡时两岸仕女如云，罗衣成群，银钗映日，观者如堵。竞渡儿随着鼓声，迎风劈浪，勇夺彩标。激烈的竞渡场面真是惊心动魄。

重阳登高、赏菊 农历九月九日，俗称“重九”，又叫“重阳”，是我国民间一个传统节日。重阳正式定为节日是在唐代。前面已叙，唐德宗下诏以九月九日重阳节为“三令节”之一。每逢重阳节，百官休沐，皇帝赐宴曲江池，人们纷纷佩茱萸，登高游玩，或聚会宴享，观赏菊花。

唐代登高、赏菊风气之盛，为历代所罕见。唐孙思邈撰《千金月令》中说：“重阳之日，必以肴酒登高眺远，为时宴之游。赏以畅秋志。”表明汉魏时代以躲避邪恶为目的的登高活动，这时已经变成一种健身、游玩的娱乐活动，重阳节时，唐代帝王都要到慈恩寺大雁塔，或渭水边上的临渭亭登高宴会。《旧唐书·李适传》说：“凡天子游幸，秋登慈恩浮图，献菊花酒称寿。”景龙三年九月九日，唐中宗李显到临渭亭登高宴会。中宗先赋《九月九日幸临渭亭登高》诗一首，随后，中宗命众臣赋诗，竞比才华，最后者罚酒，结果韦安石、苏环诗先成，于经野、卢怀慎最后成，被罚了酒。

在吟咏节令习俗的唐诗中，咏重阳登高可以说是最多的，其中也不乏名篇佳句。唐中宗时的才女上官婉儿作有《九月九上幸慈恩寺登浮图群臣上菊花寿酒》诗：诗中云：“帝里重阳节，香园万乘来，却邪萸入佩，献寿菊传杯。”描写了中宗登慈恩寺大雁塔，群臣献菊花酒向皇帝祝寿的情景。菊花酒是用菊花的茎叶，杂以麦米酿造成，有延年益寿的功效。所以，重阳节献菊花酒含有祝寿的意义。

重阳节有佩茱萸的风俗。茱萸是一种具有浓烈香味的植物，可以入药，有驱蚊杀虫之功能。古代，人们认为佩茱萸能驱邪避恶。王维有一首著名的诗篇《九月九日忆山东诸兄弟》，写到了重阳佩茱萸的风俗。诗云：“独在异乡为异客，每逢佳节倍思亲。遥知兄弟登高处，遍插茱萸少一人。”

当时，还有皇帝赐茱萸、人们玩赏茱萸的习俗。杜甫有诗云：“茱萸赐朝士，难得一枝来”（《九日》）。他寓居蓝田崔氏庄时，常与朋友饮酒，醉玩茱萸。他的《九日寓蓝田崔氏庄》诗中有“明年此会知谁过，醉把茱萸仔细看”之句。

重九正仲秋，芳菊盛开，古往今来，人们无不喜爱菊花。唐朝，人们很重视重阳节赏菊，许多咏重阳的诗篇都写到了菊花。如王维“无穷菊花节，长奉柏梁篇”，李颀“风俗尚九日，此情安可忘。菊花辟恶酒，汤饼茱萸香”；杜牧“尘世难逢开口笑，菊花须插满头归”。由此可见，唐代简直是无菊无酒不重阳了。

唐代重阳节不是一天，而是两天。《唐辇下岁时记》说：“都城重九后一日宴赏，号‘小重阳’”。李白《九月十日即事》诗写道：“昨日登高罢，今朝再举觞。菊花何太苦，遭此两重阳。”诗中描写九月十日“小重阳”再次宴赏的风俗。此外，有时鉴于朝中在九日前后有重大活动，重阳节有挪至九月十九日举行的，也是唐人通融的一种办法。

三、隋唐五代服饰习俗

(一) 丰富多彩的服饰习俗

隋唐五代是中国服饰习俗急骤变革和丰富发展的时代，呈现出绚丽多彩的面貌。

在冠服制度上，隋唐两代，上承历代的冠服制度，下启后世冠服制度之先河，成为影响宋、明各朝服饰制度的准则。隋文帝即位之初，本欲依照古制，将礼服制度作一番改革，但由于南北朝的长期战乱，国力不强，加上南北各民族服饰的长期融合，要大规模地改变服制已不可能。因此，隋文帝只对个别衣冠礼器作了调整。直到大业元年（605年），隋炀帝即位，才下诏参酌古制，制订了一套冠服制度。唐高祖武德四年（621年），颁行车舆衣服之令，奠定唐代冠服制度的基础。以后虽有损益，但没有什么大的变化。所以，隋唐两代的冠服制度是一个极为重要的时期。

隋唐五代时期，整个社会呈现一派欣欣向荣的景象。这为服饰文化的发展和各种服饰风俗的流行奠定了基础。这一时期的服饰种类是极为丰富多彩的，而且华丽精巧，有的则极尽奢侈之能。如隋炀帝时，宫女都专事妆饰，上而珠光映鬓，下而彩锦绕身，服饰华丽过人。唐安乐公主衣着奢侈，曾命人用百鸟羽毛制成“百鸟裙”，价值百万。从总体上看，隋唐五代的服饰风俗，大致可分为两个时期，即隋至盛唐时期和中唐至五代时期；前一个时期趋向华贵，后一个时期趋向新异。比如女子服装在隋代有三种流行样式：窄衣大袖、长裙高履样式；窄袖衫襦、长裙软鞋样式；窄衣大袖、衫裙软履样式。到盛唐，这些样式变化不大，但采用了各种印染、装饰和刺绣技术，使服装显得富丽华美。而中晚唐以后，女子服装逐渐兴起了汉魏时期的大袖宽衣、长裙丝履样式。随着服装变异，妇女的首饰和面饰也趋向繁杂，除崇尚高髻和繁多的簪钗花钿外，使用了“梅花妆”、“额黄”、“时世妆”（啼妆）等新奇的面饰。唐末五代时，又产生了女子裹足的装饰方式。

为了使读者全面了解隋唐五代时期的服饰文化，现列简表于下：

天子冠服：通天冠 翼善冠 武弁 弁服 黑介帻 平巾

帻 白纱帽 白帕 冕服 常服

百官冠服：武弁 弁服 进贤冠 法冠 平巾帻 黑介帻
介帻 朝服 祭服 公服 常服 章服 幞头靴

平民服饰：白袍 襦衫 褐衫 半臂 袄 席帽 浑脱
毡帽 压耳帽 履鞋

后妃服饰：袿衣 鞠衣 细钗褙衣 翟衣 细钗礼衣
花钗礼衣 半袖裙襦 青服 朱服

妇女服饰：衫 袄 裙 披帛 裆 半臂 背子 纁衫
幞头 鞋 靴 屐 膝裤 冪 帷帽 胡服
貂帽 宝袜

男人佩饰：金龟 袍笏 金紫 黄绶 龟袋 金鱼 珠囊
玉带 同心带 佩环 金装刀 砺石 算袋

妇女佩饰：花冠 簪钗 玉搔头 钿 金步摇 云篦
额黄 人胜 阖叶 花鬘 玉珮 假髻 玉梳
耳珰 垂珠

妇女发饰：迎唐八鬟髻 翻荷髻 坐愁髻 九真髻 侧髻
倭堕髻 高髻 低髻 凤髻 同心髻 椎髻
囚髻 抛家髻 小髻 闹扫妆髻 花髻 双鬟

隋唐五代时代的眼饰呈现出一些值得注意的特点。第一个特点是：从隋文帝开始，官宦服装制度较多地取法于汉魏旧制，等级之分渐趋细密，而改变了北朝礼服兼用胡制情况。第二个特点是：唐代服饰深受“胡服”的影响。唐初统治者的民族政策促进了汉族与少数民族服饰文化的相互吸收和融合。上自帝王官宦，下至庶民百姓，无不倾心“胡俗”。在服装款式上，汉民族原有的交领、右衽的宽衣样式，此时为圆领或折领、窄身小袖的筒式胡服所取代。女著男装亦成为唐代女子服装的时尚，这种时尚乃来自胡人的马上生活方式。流行于中唐以后的“时世妆”、“回鹘装”也是从吐蕃或回鹘等非汉族地区而传入中土的。第三个特点是：空前发达的纺织手工业为服饰文化的发展奠定了基础。无论在织造技术或是图案纹样上，都达到前人所无法比拟的水平。据《唐六典》记载，当时的纺织物有布、绢、纱、绫、罗、锦、绮、褐等。每一种纺织物又有十几种甚至几十种不同的纹样。近年来在全国各地唐代墓葬中发现了大量纺织品实物，完全证实了当时织物品种花色之丰富和染织技术之精湛。第四个特点是：隋唐时期是我国和其他各国人民的文化交流空前繁荣的时期。据史籍记载，和隋唐政府来往过的国家，约有 300 多个，最少时也有 70 多个。当时的长安是世界著名的都会和东西文化交流的中心。在长安城居住的外国使者和商人很多。这些都为服饰文化的交流和相互影响创造了良好条件。灿烂的隋唐服饰文化传到世界各地。直到今天，我国东邻地区的有些国家，仍把隋唐时期的服饰作为正式的礼服，可见流传之广。而对外来的衣冠服饰，唐朝政府采取兼收并蓄的态度，使这个时期的服饰大放异彩，更富有时代的特色。

（二）冠服礼俗

隋代冠服礼俗 公元6世纪末，隋文帝杨坚统一了南北朝，重新建立起一个多民族的中央集权制国家，“改正朔，易服色”，改变北周的冠服制度，转而采用东齐的冠服制度。他推论古今五行色德，“并宜火色，垂衣已降”，下诏“朝会衣裳，宜尽用赤”。而“今之戎服，皆可尚黄，在外常所著者，通用杂色”。祭祀时，依内容不同，穿不同颜色的礼服。隋朝以前，帝王的冠服都按季节区别服色，即春青，夏朱，季夏黄，秋白，冬黑。到隋文帝时，改为按用途区别服色，这种冠服制度一直流传至明清时代。

隋文帝时，由于社会经济刚刚恢复，因此十分注意提倡简朴，整个社会都以朴素为荣。“开皇、仁寿之间，丈夫不衣绫绮，而无金玉之饰，常服率多布帛，装带不过以铜铁骨角而已。”百官的常服，与平民一样，都为黄袍。文帝的朝服亦是如此，差别仅是在带上多加了13个环。灭陈之后，收缴了大量陈朝的器物、衣冠。其中不少衣冠是隋朝冠服制度尚未具备的，但文帝下令藏于御府，不准动用。这样做是为了防止南朝奢侈之风对隋朝社会的影响。

隋炀帝即位后，马上着手制定冠服制度。大业元年（605年），炀帝命吏部尚书牛弘、工部尚书宇文愷以及虞世南、许善心等人“宪章古制，创造衣冠，自天子逮于胥皂，服章皆有等差”。费时一年，制订出一套冠服制度。在天子服饰中，制大裘冕、衮冕；恢复冕服上的十二章纹饰。十二章是绘于帝王冕服上的12种纹饰，即日、月、星、龙、山、华虫、火、宗彝、藻、粉米、黼、黻。到西周以后，十二章纹改为九章纹，日、月、星改画于旌旗上。新的冠服制度又将日、月、星三章用于冕服。日、月分列于两肩，星辰一章则放在背后衣领下。于是天子之服“肩挑日月，背负星辰”。衣领及袖上还绘飞龙，威风十足。

从此时开始，帝王的冠冕上多加金博山的装饰。金博山以金属制成，形似盾牌，饰于冠前。金博山起源于南北朝，隋时成为天子冠饰特征，并被后世所承袭。此外，皮弁上不用纓，改用簪导也始于此时。

大业二年（606年），何稠将冠服样品呈炀帝过目后，当即颁行天下。文武百官首次穿新朝服上朝，冠冕堂皇，气象空前。

唐代冠服礼俗 唐朝建立之初，车服制度皆因隋旧。至唐高祖武德四年（621年），正式颁布车舆衣服之令，规定了上自帝王后妃，下迄文武百官及其妻女的服饰，甚为完备。这是自汉明帝恢复“礼制”以来及隋炀帝制定冠服制度之后所拟定的最系统、最完备的冠服制度。在我国服饰文化史上具有重要的意义。

唐代皇帝的常服因袭隋制，穿黄袍及衫。唐以前黄色上下通用，并没有什么特别尊贵的意义。唐高祖以赤黄袍巾带为常服之后，有人提出赤黄色近似太阳的颜色。“天无二日”，日是帝王尊位的象征，因此从唐朝开始，赤黄色（赫黄）为帝王所专用，臣民一律不得僭用。

唐太宗对冠服制度进行多项改革。当时天下太平，太宗认为应当偃武修文，所以他于贞观八年（634年）创制了翼善冠。翼善冠采用古制，形状类

《隋书》卷一二《礼仪志》。

《隋书》卷一《高祖纪》。

《隋书》卷一二《礼仪志》。

似幞头。每月朔望上朝时，皇帝穿常服，戴翼善冠。如穿袴褶，可以与平巾幘通用。早在贞观四年（630年），太宗就制定了百官的“品色服”。规定：三品以上袍衫紫色，四、五品为绯色，六、七品是绿色，八、九品则为青色。妇人通用黄色。龙朔二年（662年）又将八、九品改为碧色。入朝参见时，也可以着黄色衣。至此改变了汉魏以来一直以皂色为尊的惯例，确立了以紫色为上品服色，直到明代才被红色取代。上元元年（674年），高宗下诏，将官员的服色按品级分为深、浅两色，并准佩带手巾、算袋、刀子、砺石等物。经过数朝，唐代的品色服逐渐成为定制。后世各个朝代都将“品色服”做为冠服制度的一个基本内容。

武则天是中国历史上颇有作为的女皇帝，衣制上尤多改革和创新。天授二年（691年），武则天大宴群臣，席间赐给宠臣一种高头巾子，是内府制作的软巾。和唐初流行的高而前倾的巾子不同，称作“武家诸王样”。第二年，武则天命内府制作了一种新绣袍，这种袍上刺绣山形，绕山的周围刺绣了16个字：“德政惟明，职令思平”、“清慎忠勤，荣进躬亲”，这种绣以铭文纹饰的“铭袍”是中国服饰史上首次出现的。最初，这种铭袍只赐给宠臣。到延载元年（694年）才普遍赐给文武官三品以上异文绣服。袍上的文字也有多种，如“忠贞正直，崇庆荣职”；“文昌翊政，勋彰庆涉”；“懿冲顺彰，义忠慎光”；“廉飞躬奉，谦诚忠勇”等，每件袍上均为八字，绣在衣背上，武职三品以上如左右监门卫将军绣一对狮子；左右卫绣麒麟；左右武威卫绣对虎；左右豹韬卫绣对豹；左右鹰扬卫绣鹰；左右玉铃卫绣饰对鹞；左右金吾卫饰以对豸，诸王的绣饰是盘龙和鹿，宰相绣凤池；尚书绣一对雁。这种在官服绣以图案，以区别官阶的作法，改变了以服色确定官阶的作法，从而奠定了封建社会官服等级的基础。这种作法一直被后世各朝所承袭。到明清两朝，则形成独特的官服——补服制度。

此后，中宗、玄宗和文宗都曾对唐代冠服制度进行了多项改革，如废大裘冕；颁布禁止奇玩异服的诏令，限止官员穿戴华贵服装等等。但在总体上，冠服制度没有什么大的变化。

至五代十国，北方基本上仍流行唐代冠服制度，南方则因统治者的提倡，服饰稍有变化。

（三）多民族的服饰风格

隋唐两代是在魏晋南北朝时期民族大融合的基础上建立起来的。虽然许多少数民族汇聚到了汉族的旗号之下，但是汉族的传统文化也受到了深刻的改造。

在这种环境中发展起来的隋唐服饰文化，从一开始就表现出多民族的服饰风格。最突出的特点便是“胡服”盛行。所谓胡服，实际上包括西域地区的少数民族服饰和印度、波斯等外国服饰。胡服盛行可以从胡服、胡帽、回鹘装、鞞、帷帽的流行以及女著男装的习俗中看出来。

胡服、胡帽之风 唐代时，上自帝王官宦，下至庶民百姓，无不倾心“胡俗”。《新唐书·五行志》云：“天宝初，贵族及士民好为胡服胡帽。”《大唐新语》也说：当时“胡着汉帽，汉着胡帽”。这时的胡服主要特征是尖锥形浑脱花帽，交领小袖长袍或圆领衫子，再加条纹小口袴，足着软锦透空靴或六缝靴，腰间系细缕绦带。

从唐郑仁泰墓男武骑俑、骑猎俑、骑乐俑；章怀太子墓壁画，以及韦瑱、韦瑒等唐墓壁画中可以看到这种形象。

在男子服装中，襴袍和襴衫的出现，便是受了胡服的影响。襴袍与襴衫是一种上衣下裳相连属的服装形式，虽与古时的深衣制相同，但已改大袖为小袖，斜领为圆领，袖及襟有缘饰为无缘饰。襴袍和襴衫是唐太宗时，由大臣马周等人汲取深衣制上衣下裳连属的形式，结合胡服窄袖、圆领的特点而形成的一种新的服装。此外，缺胯袍衫和袴褶也是胡服流行的具体体现。

男子所戴的胡帽有席帽、浑脱帽、帷帽三种。席帽，本是羌人的帽子，用毡为之，有的涂油用来防雨。浑脱帽亦为一种胡帽。羊皮制成，高顶、尖而圆。张《朝野僉载》记载：“赵公长孙无忌，以乌羊毛为浑脱毡帽，天下慕之，其帽为赵公浑脱。”可见早在唐太宗年间，浑脱帽即已风行士庶间了。帷帽，是一种高顶的大檐帽，因其檐下垂丝网似“帷”故名。它是由西域传入中原的一种“胡帽”。帷帽在隋唐五代时期甚为流行，无论男女，宫廷内外，官宦士庶都可以戴帷帽。

胡服之风在妇女服装中表现得最为突出。“仕女衣胡服”和“著丈夫衣服靴衫”是当时妇女服装中最显著的特点。这显然是受了西北少数民族生活习俗的影响。《新唐书·车服志》说：“开元中，奴婢服襴衫，而仕女衣胡服。”胡服的主要特征是衣袖窄小。所以，姚汝能《安禄山事迹》记载：“天宝初，贵游士庶好衣胡服，……妇人则簪步摇。衣服之制度，襟袖窄小。”在陕西乾县章怀太子墓、永泰公主墓壁画及新疆阿斯塔那、陕西西安等地的唐墓出土的绢画、石刻上，有许多穿胡服的妇女形象，通常是穿翻领窄袖袍、条纹小口袴，头戴锦绣浑脱帽，足着透空软锦靴，有的还佩有蹀躞带。元稹在《法曲》诗中曾描绘了当时仕女好胡服、胡妆的情景。诗云：“自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。火凤声沈多咽绝，春莺啭罢长萧索。胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊。”

隋唐女子的胡服，不同于男子。男子的胡服，除袴褶外，多是与汉民族服式相结合而形成的一种“胡化”了的新装；而女子的胡服则多直接接受胡人的服饰，不再加以改变。这集中表现在鞞、帷帽胡帽和回鹘装的流行上。

冪 与帷帽隋唐时期，女子骑马之风很盛行。因此，适宜骑马的冪、帷帽便成为女子骑马时的特定装束。据《旧唐书·舆服志》记载：“武德、贞观之时，宫人骑马者，依齐、隋旧制，多著冪。虽发自戎夷，而全身障蔽，不欲途路窥之。王公之家，亦同此制。永徽之后，皆用帷帽，拖裙到颈，渐以渐露，寻下敕禁断，初虽暂息，旋又仍旧。咸亨二年又下敕曰……至于衢路之间，岂可全无障蔽，比来多着帷帽，遂弃冪。则天之后，帷帽大行，冪渐息。中宗继位，宫禁宽弛，公私妇人，无复冪之制。”由此得知，唐朝初年，宫中及贵族妇女骑马皆着冪；唐高宗时，帷帽开始流行，虽屡次下敕禁止，但未见效果。武则天之后，冪渐息而帷帽大行；至中宗复位，冪开始绝迹。

冪 是一种衣帽相连的、属于斗篷一类的服装，是“发自戎夷”的一种胡服。一般用轻薄透明的纱罗制成。戴时披体而下，障蔽全身。由于北方风沙很大，所以戴冪 可用来遮面防风沙。今上海博物馆藏唐三彩骑马女陶俑，所戴的正是冪。《旧唐书·李密传》记载李密于作战中巧用冪 的故事，说李密“乃简骁勇数十人，著妇人衣，戴冪，藏刀裙下，诈为妻妾，自率之入桃林县舍。须臾，变服突出，固据县城”。说明戴冪 在隋代社会上已相当普遍。

帷帽是在唐高宗永徽年间开始流行的一种首服。它的样式是高顶宽檐，檐下缀有一层网状面纱，下垂至颈。帷帽早先也是西域人民的服饰。北齐、隋时同冪 一起传入中原。《事物原始》称：“帷帽创于隋代，永徽中拖裙（帽裙，即网纱）及颈。今世士人往往用皂纱全幅缀于油帽或毡笠之前，以障风尘，为远行之服，盖本于此。”帷帽的“裙”有一个由长到短的过程，这曾受到朝廷的干涉，原因是“过为轻率，深失礼容”，然“递相仿效，浸成风俗”，高宗几次下令“禁断”，但收效甚微。帷帽的形状，在唐人《明皇幸蜀图》中有具体描绘。新疆吐鲁番阿斯塔那 187 号唐墓中，也发掘出一件戴帷帽的女俑，帷帽四周垂下的网状帽裙，至今尚完好无损。

胡帽，是继帷帽之后为盛唐妇女骑马时所戴的一种帽子。它比起“全身障蔽”的冪 和将面部“浅露”于外的帷帽更加“解放”了，已经是“靓妆露面，无复障蔽”。从冪，到帷帽，再到胡帽，是妇女服饰史的进步，反映了唐代社会风尚的开放程度。

妇女所戴胡帽的样式有许多种。沈从文先生认为胡帽“大致指浑脱帽”。向达先生则以为是一种卷檐上锐的帽子。日本学者原田淑人先生根据新疆阿斯塔那出土俑考证说，“有骑马女子俑戴笠状物，或者即为胡帽”。唐诗中也有吟咏胡帽的句子。刘言史《王中丞夜观舞胡腾》诗：“织成善帽虚顶尖，细毡胡衫双袖小。”李端《胡腾儿》诗：“扬眉动目踏花毡，红汗交流珠帽偏。”说明胡腾舞帽为卷檐尖顶，上缀珠玉。张祜《观杨瓊柘枝》诗：“促叠蛮鬣引柘枝，卷檐虚帽带交垂。”白居易《柘枝妓》诗：“带垂钿胯花腰重，帽转金铃雪面回。”可见柘枝舞帽为卷檐虚顶，上缀珠玉，而且帽上施以金铃。

回鹘装的流行回鹘又称回纥，是隋唐五代时期我国西北地区的主要少数民族之一。唐初回鹘曾建立政权，至开元年间逐渐强盛。回鹘与唐朝的关系相当密切，唐朝皇室曾几次远嫁公主于回鹘可汗，以通和好；而回鹘可汗亦曾多次遣使入长安贡献方物。因而双方的文化交流与经济来往从未间断。在这种背景下，回鹘族服装便传入了中原。

回鹘装的基本特点，略似男子的长袍，翻领，袖子窄小而衣身宽大，下长曳地。颜色以暖调为主，尤喜用红色。材料大多用质地厚实的织锦，领、袖均镶有宽阔的织金锦花边。穿著这种服装，通常都将头发挽成椎状的髻式，时称“回鹘髻”。髻上戴缀满宝石和簪钗的金饰冠，冠尖如角，似桃形。这种回鹘装可以从敦煌莫高窟壁画中得到印证。

（四）妇女服饰的新潮

隋、唐时妇女的服装，大体上是上身着襦、袄、衫，下身束裙子。此外，还有肩上披帛，衫外加“半臂”等习俗。这一时期的妇女服装约有三种不同的风格：隋至初唐，窄袖衫襦、长裙；初唐至盛唐，胡服、女著男装；盛唐至五代，宽袖衫襦、长裙。这一时期的妇女服装具有鲜明的时代特色，产生出许多新的服装和服饰习俗。

衫襦从窄袖到宽袖隋唐时期，妇女的衫襦有一个从窄袖到宽袖发展的过程。窄袖衫襦始于南陈，到隋唐而广行于士庶中间，成为一种入时的服装式样，尤其在唐的初、盛时期最为流行。在山东嘉祥英山一号隋墓的壁画《徐侍郎夫人出游图》中，可以看到隋代女子穿窄袖衫的形象。至于唐朝的资料则比较丰富，如阎立本的《步辇图》，永泰公主墓、章怀太子墓、懿德太子墓等壁画中的宫女、侍女形象都穿窄袖衫襦。唐诗中也有反映，如白居易《柘枝词》诗：“绣帽珠稠缀，香衫袖窄裁。”李贺《秦宫诗》：“秃襟小袖调鹦鹉，紫绣麻缎踏哮虎。”窄袖流行的原因，古今学者大都认为是受胡服的影响。

盛唐以后，那种窄袖的服装样式渐被大袖宽衣所取代，其原因也是因为胡服的影响逐渐衰弱。到了晚唐，妇女的衫袖已经加阔了许多，甚至超出了服制的界限。于是，唐文宗下诏，对女服样式尺寸作过具体规定：大和六年（832年）规定“妇人襦袖等不得广一尺五寸已上”。但是，“诏下，人多怨者”。到开成四年（839年），淮南观察使李德裕上奏，说“管内妇人，衣袖先阔四尺，今令阔一尺五寸”，难于施行，请求放宽至二尺。文宗同意。可见这时宽衣大袖的风尚很盛，与以前的“香衫袖窄裁”的样式已大不相同了”。这种宽袖衫襦的形象可以从敦煌莫高窟第9、12、196、231等窟壁画和《簪花仕女图》、《纨扇仕女图》等绘画作品中看出来。

袒露装唐代妇女服装的新潮和开放，突出表现在大胆地表现女性的形体美，即袒露装的出现上。如著名的永泰公主墓壁画中所绘的侍女、韦瑒墓所绘贵妇人、懿德太子墓石刻宫廷女官，大都是衫裙宽松富丽，袒胸露乳。这种袒露装是前所未有的，它是唐代社会风气开放，妇女所受礼教束缚少的体现。

袒露装大致是由上身穿袒胸窄袖衫或袒胸大袖衫以及高束腰的裙子组成的。袒胸衫与一般衫襦不同，为袒胸贯头式，且有很华美的纹饰。其袒胸处呈双桃形，恰与女子隆起的胸脯谐调一致，充分地体现了女子的形体美。袒胸大袖衫的特点是袖口宽大、肥阔，并有很宽的绣花缘边。这种袒胸衫是盛唐时期颇为时髦的一种服装，除了供宫中乐舞伎和宫女装着外，也受到达官贵族妇女的喜爱。唐诗中多处说到妇人著袒胸衫子的形象。如李群玉《赠歌姬诗》：“胸前瑞雪灯斜照”；方干《赠美人》：“粉胸半掩凝晴雪”等等。

袒露装还与唐代妇女穿裙子束腰极高有关。当时穿短衫襦、长裙是妇女们追求的时尚。一般的裙腰束到胸前，使胸部半袒露出来。所以，周澹《逢邻女》诗云：“慢束罗裙半露胸。”在唐代绘画作品和墓葬中可以看到这种装束。此外，周昉《簪花仕女图》中的妇人，不著内衣，仅以透明纱衣蔽体，可谓罕见。这也是唐代袒露装的另一种形式。宋以后，中国妇女服装又重新被禁锢起来。

半臂与披帛隋唐妇女除常穿衫襦外，还有一种半袖短衫，谓之“半臂”

或“半袖”。其形制为短袖，多为合领，对襟，胸前结带儿，衫长至腰。这种半袖一般多穿在衫襦之外，为春夏或夏秋之际穿着的服装。

半臂最早是宫女所穿的服装。李贺《唐儿歌》诗中有这样的诗句，“竹马梢梢摇绿尾，银鸾闪光踏半臂”。描写的就是一种用银泥画鸾鸟为纹饰的半臂。王琦注李贺诗时曾引《锦绣万花谷》说：“隋大业中，内官多服半除，即今长袖也。唐高祖改其袖，谓之半臂。”盛唐时，半臂传入民间，成为一种常服。陕西乾县唐永泰公主墓的墓道、甬道及墓室四壁，绘有不少妇女形象，捧盒、抱壶、执扇、托烛作供奉状，她们大都穿半臂式上衣。盛唐时期，半臂更加流行，不仅妇女喜欢，男子也喜欢穿。皇帝还将半臂作为赐物，颁赠给近臣。地方贡物中有“半臂锦”、“蛮锦”专供作半臂之用。

与半臂服装相配，唐代妇女中还风行将一块帛中披在肩背上，名叫“披帛”。制作披帛的材料，通常是轻薄的纱罗，或搭于双肩，或绕于双臂，走路来飘飘然。可见，披帛是一种装饰物。这种情状在周昉《簪花仕女图》、《纨扇仕女图》以及唐代陶俑的装束上都可以看到。

戎装与男装唐代妇女尤其是宫廷妇女喜欢穿戎装和男装是当时社会流行的一种习俗。玄宗时，公孙大娘善长舞“剑器”，她穿的服装是经艺术加工的美丽军装。这种戎装受到社会上许多女子的喜爱，纷纷仿效。所以司空图《剑器》诗云：“楼下公孙昔擅场，空教女子爱军装。”宫女穿戎装也很普遍，李贺《十二月乐辞》说：“军装宫娥扫眉浅”。《新唐书》中讲，僖宗乾符年间，“洛阳人为帽皆冠军士所冠者”，其中也包括妇女。

女著男装也是唐代十分流行的一种风气。《旧唐书·舆服志》说，玄宗开元初，“或有著丈夫衣服靴衫，而尊卑内外，斯一贯矣”。男女穿一样的衣服，内外无别，倒真有点平等味道了。当时一些守旧人士不满于男女服饰无别，认为颠倒了阴阳：“妇人为丈夫之象，丈夫为妇人之饰，颠之倒之，莫甚于此。”这种风气反映了唐代社会的开放和礼教的松弛。

女著男装风气与胡服的流行有关。如唐韦瓘墓的石刻侍女形象，即头戴幞头，身著折领窄袖胡服，下穿小口裤，足著软线靴，是为汉、胡杂著而集于一身。这是初唐至盛唐时期宫中流行的装束，后来仕宦之家也竞相仿效，以至于“流被民庶”。而陕西“乾县永泰公主墓壁画、《虢国夫人游春图》、《唐人双陆图》等绘画中也有类似形象。其形象则多为头戴幞头，身穿圆领窄袖袍衫，足著乌皮靴，腰系革带，看上去几乎与男子无异。

多彩的唐式裙子唐代妇女的下裳，主要是裙。随着社会风尚的不断演变和生产技术的不断提高，裙子的样式也发生了变化。其质料之贵、色彩之艳、式样之多、装饰之精，都大大超过前代。

长裙，是隋唐时期最流行的式样。它的重要特点，裙裾长，有的长可曳地；裙腰高，有的高及胸乳；裙形瘦窄，妙肖形体；裙多刺绣花纹，色彩斑斓，等等。从隋唐时期的绘画、塑像等文物的形象中就能明显地看到女子身著窄袖长裙、亭亭如玉的秀美形象。《敦煌曲子词·菩萨蛮》有句云：“清明节近千山绿，轻盈仕女腰如束。”正是这一时期女子装束形象的真实写照。

隋唐时代妇女以裙长为美，但作为宫服，对其长度等有所规定。如《珍珠船》说：“隋炀帝作长裙，十二破，名仙裙。”所谓的“破”，即指幅数而言。《新唐书·车服志》说，唐初“流外及庶人不服綾、罗、縠，五色线

靴、履。凡裯色衣（裙）不过十二破，浑色衣（裙）不过六破”。明确规定了庶民女子衣裙的幅数，不得超过十二幅。但到中唐以后，随着社会经济的稳定与发展，百姓多尚“靡丽服饰”，常穿超出十二幅的裙子。

唐代妇女的裙子，不但注意款式，而且追求色彩和装饰。裙的颜色以红、紫、黄、绿为最多，其中以红色裙为最流行。《开元天宝遗事》载：“长安仕女游春，野步遇名花则设席藉草，以红裙递相插挂以为宴幄。”唐诗中亦有关于红裙的描写，如白居易《卢侍御四妓乞诗》：“郁金香汗裊歌巾，山石榴花染舞裙。”万楚《五日观妓》诗：“眉黛夺得萱草色，红裙妒杀石榴花。”“石榴裙”就是一种鲜艳的红裙子。

裙子的装饰，名目繁多，可在其上绣花、印花、作画，还可镂金、穿珠、镶嵌宝石，有“柳花裙”、“藕丝裙”、“珍珠裙”、“翡翠裙”、“郁金香裙”、“罽画裙”等名目。多彩的裙子，在唐诗中也有所反映。李余《临邛怨》诗云：“藕花衫子花柳裙，多著沉香慢火熏。”李贺《天上谣》诗云：“粉霞红绶藕丝裙，青洲步拾兰苔春。”《十二月乐同》云：“金翘峨髻愁暮云，沓飒起舞珍珠裙。”胡曾《妾薄命》诗云：“宫前叶落鸳鸯丸，架上尘生翡翠裙。”杜牧《送客州唐中丞赴镇》诗云：“烧香翠羽帐，看舞郁金香裙。”白居易《戏代内子作诗贺兄嫂》诗云：“金花银碗饶兄用，罽画罗裙任嫂裁。”

隋唐裙子的制作工艺是很高的，当时最流行的是用轻软细薄而半透明的“单丝罗”织成的“花笼裙”。花笼裙上用金银线及各种彩线绣成花鸟形状，有的则采用“夹缬”法制成五色花笼裙。马缟《中华古今注》说：“隋大业中，炀帝制五色夹缬花罗裙，以赐宫人及百僚母妻；又制单丝罗以为花笼裙，常侍宴供奉宫人所服。后又于裙上剪丝凤缀于缝上，取象古之褕翟，至开元中犹有制焉。”花笼裙深受隋唐妇女的喜爱。单丝罗花笼裙在唐代仍然盛行，其织绣工艺也达到封建社会的最高峰。《新唐书·五行志》记载：唐中宗女安乐公主下嫁武延秀时，“益州献单丝碧罗笼裙，缕金为花鸟，细如丝发，大如黍米，眼鼻嘴甲皆备，瞭视者方见之。”这种绣花罗裙穿在身上有花重色复，图案如真的感觉，因此颇为唐代贵族妇女所喜尚，一时间风靡官庶之间。

更为奇妙的是“百鸟裙”。《新唐书·五行志》载：“中宗女安乐公主令尚方织成毛裙，合百鸟毛，正看为一色，旁看为一色，日中为一色，影中为一色，百鸟之状并见裙中。凡造两腰，一献韦氏，计价百万。……自安乐公主作毛裙，百官之家多效之。江岭奇禽，异兽毛羽，采之殆尽。”可见，这种百鸟裙是将很多种鸟的羽毛捻成线同丝一起织成面料而制成的裙子。裙子的色彩、光泽是非常艳美华丽的。裙纹的华美，正如白居易《缭绫》诗所云：“异彩奇文想隐映，转侧看花花不定”。制作“百鸟裙”既说明唐代统治阶级穷奢极欲的生活，又反映了我国古代织造技术已达到很高的工艺水平，并为后世鸟羽织品的发展奠定了基础。

夹缬：一种印染工艺方法，先用两块雕成花纹的薄板，将欲染色之面料置于其中，然后染色，撤去夹板，其镂空之处便形成所需要的图案花纹。此法在隋唐时已盛行。一说为唐徐婕妤所发明。

（五）妇女妆饰的新款式

隋唐时期妇女的妆饰之风盛行，发髻式样和首饰种类花样翻新，丰富多彩；化妆术日益精进，超过前代。人们对妆饰有强烈的追求，往往宫中有什新式样流传出来，民间竞相仿效，很快成为全社会的风气。妆饰的发展充分说明了人们对仪表美的追求，也体现了当时经济的繁荣和人民生活相对的稳定和改善。

发髻隋唐时期妇女发髻的式样千姿百态，丰富多彩。据段成式《髻鬟记》、宇文氏《妆台记》等文献，以及绘画、考古发现可知，妇女发髻有四五十种之多，其中最具特点的有高髻、花髻、椎髻、双髻、坠马髻、闹扫妆髻、双髻等。髻鬟之上，又用各种金玉簪钗、犀角梳篦等作为装饰，所以又有“宝髻”之称。

妇女妆饰好追求时尚，许多流行的发髻大都由贵族妇女的倡导所致。唐朝初年，发髻在隋代平顶式发髻基础上，略有加高，有“半翻”、“反绾”等样式，其中最具特点的“半翻髻”，便是唐高祖时从宫廷中传出来的。天宝年间以后，贵妇中流行戴假髻，当时称为“义髻”。《明皇杂录》记载：“杨贵妃尝以假髻为首饰，而好服黄裙。天宝末童谣曰：‘义髻抛河里，黄裙逐水流。’”杨贵妃好“义髻”便带动了义髻在社会上的流行。唐僖宗时，宫人的束发都很紧、很高。黄巢起义军占领长安后，他逃至四川成都，同时把发根紧束向上梳出的发髻式样，也传至四川，“蜀中妇人都效之”，时谓之“囚髻”。

发髻的式样因人们年龄、婚姻、职业等不同而发生变化。这时，未婚女子梳双髻。双髻又称“双螺髻”，是将头发梳于头顶的两侧，所以又叫“丫髻”、“丫头”、“丫环”，这成为未婚女子的代称。同时，奴婢头上大都梳双髻，这从敦煌壁画中可以找到证明。在唐代，只有出嫁的女子才改梳发髻。高髻是唐代最为流行的一种发式。高髻多是在平常的装扮，万楚《茱萸女》写民间采茱萸的女子，“插枝著高髻，结子置长裙”。节庆时在高髻上插上金玉钗钿，于是变成了“宝髻”。从现有材料看，这种高髻尤以娼家中最流行，所以，元微之《李娃传》说：“髻鬟峨峨高一尺，门前立地看春风。”写妓女以高髻招人的情景。

唐朝末年，社会上最流行的发髻样式是椎髻、抛家髻。椎髻的特点是其形如椎，不戴饰物，不施粉脂。《新唐书·五行志》载：“元和末妇人为圆髻椎髻，不设髻饰，不施朱粉，惟以乌膏注唇，状如悲啼者。”这种发髻样式和化妆便是前面白居易所吟咏的“时世妆”。《五行志》又载：“唐末京都妇人梳发，以两鬓抱面，状如椎髻，时谓之抛家髻。”这种两鬓抱面的发式，是唐后期最具特色的一种发式。此外，唐末还有一种“闹扫妆髻”。白行简《三梦记》云：“唐末宫中髻，号闹扫妆髻，形如焱，风散髻。”此发式在宫中流行，类似乱发，作火花形，又似暴风自下扶摇而上，十分别致，当是椎髻的一个变种。

化妆隋唐时妇女脸部的妆饰，也具有强烈的时代特点。首先是化妆品胭脂和黛的广泛流行。胭脂又名“焉支”，本出自西域焉支山下，由一种名叫

《开元天宝遗事十种》，上海古籍出版社 1985 年版。

《全唐诗》卷一百四十五。

“红蓝”的花朵提取而成。唐时，妇女以胭脂作红妆的风气盛行。唐诗中有所反映，李白《子夜吴歌》“素手青条上，红妆白日鲜。”杜甫《新婚别》“罗襦不复施，对君洗红妆。”敦煌曲子词中也有“红妆垂泪忆何君”、“红妆随洛浦，绿鬓逐浮萍”之句。这种红妆是用胭脂打扮成的。唐代称胭脂为“红粉”，诗人一再歌咏它。孟浩然的《春情诗》中有“红粉春妆宝镜前”，杜牧《兵部尚书席上作》中有“偶发狂言惊满座，两行红粉一时回”。在敦煌曲子词中也多次唱到它，《破阵子》中有“焚香祷尽灵神，应是潇湘红粉”的句子，写女子的恋情。《竹枝子》中也有“恨小郎游荡经年，不施红粉镜台前，只是焚香祷祝天”，说明唐代女子在忧愁时，是不用红粉来扮红妆的。

隋唐时代的妇女十分讲究对眉的修饰。画眉主要用黛。所谓“黛”是一种青黑色的颜料，是古代专门用来供给女子画眉之用的，一般是用青色细柳枝点着稀释的这种青黑色颜料来画，所以，敦煌曲子词中有“翠柳画娥眉”之句。眉饰的样式有许多种，不同时期流行不同的样式。隋代流行长眉，如隋炀帝的殿脚女吴绛仙就擅长画长眉。唐初尚粗眉，有“轻鬟丛梳阔扫眉”、“狼藉画眉阔”的句子。至开元、天宝年间，细眉、长眉又流行起来。天宝末年诗人刘方平作有一首《京兆眉》，描写了细长眉在长安城中的流行。诗云：“新作蛾眉样，谁将月里同。有来凡几日，相效满城中。”史称唐玄宗有“眉癖”，对妇女画眉极为热心，他命画工画有《十眉图》，其中有鸳鸯眉、小山眉、五岳眉、三峰眉、垂珠眉、月梭眉、分梢眉、涵烟眉、拂云眉、倒晕眉，可见当时眉饰的样式是多种多样的。

额头、脸颊的妆饰风俗，除红妆外，还有黄妆、花钿、斜红、面靥、点唇等。黄妆就是用一种黄色的染料，在额际间妆饰，所以又称“额黄”、“鸦黄”。朱峤诗云：“额黄侵腻发”，卢照邻诗也云：“纤纤初月上鸦黄”。花钿是在额头双眉之间用各种材料剪成鸟、虫、花、叶等图案，贴于额间。斜红是在双颊太阳穴的地方画月牙形，状如伤口。面靥又称“花靥”，是在妇女面颊两旁，用丹青、朱红等点出各种形象，或月形，或钱样，有的则用金箔、翠玉等粘贴，有许多花纹。这种面靥，晚唐五代时更加盛行，有的将剪成的各种花纹贴得满脸都是。唇饰，主要是点唇，唐初，妇女好红唇，敦煌曲子词中有“朱含碎玉”、“淡施檀色注歌唇”的句子。宪宗元和末年，妇女们盛行奇异的化妆，不擦红粉在脸上，而是以朱膏涂唇上。据《渊鉴类函》引《妆台记》记载，唐代女子点唇已有许多种，有石榴娇、大红春、小红春、嫩吴香、半边桥、万金红、至檀心、露珠儿、内家圆、天宫巧、洛儿殷、淡红心、腥腥晕、小朱龙、双唐媚、花奴样子等。总之以娇小为尚，最美观的是樱桃小口。

首饰隋唐五代时期，生活五彩纷呈，人们审美情趣高昂，创造出辉煌灿烂的独具特色的首饰文化。

这一时期，首饰的种类十分齐备，包括发饰：簪、钗、步摇、胜、梳、篦、金钿、珠花、簪花等；颈饰：项链、项圈、念珠、缨络等；耳饰：耳环、耳坠；手饰：指环、手镯、臂钏等；带佩：带钩、带扣、蹀躞带等；腰饰：佩鱼、香囊、香毬等。每一种首饰又有许多样式，比如高髻盛行，发钗的样式也随之发生变化。除了继承两晋南北朝所流行的样式（钗股的尖端朝外弯曲，制成一个弯钩，以防发钗的坠落）外，逐渐将钗股上的弯钩去掉，或者制成一根钗股较短的钗形。此外，以两种或两种以上的材料制成的发钗，是这个时期发钗造型的又一特点。湖南长沙隋墓中出土的一件发钗，就是用玉、

银两种材料制成的。在钗首作出各种形状的花朵，也是这个时期发钗的一个特征，尤其在中晚唐以后更显著。发钗的形状，通常是根据用途来设计的。一般来说，安插发髻的发钗，钗首比较简单。用于装饰的发钗，则制作精美，实际上起着鬓花的作用。这种发钗，钗股较长，钗首制成各种精美的花朵。浙江长兴唐墓出土一件“鎏金银花钗”，安徽合肥西郊五代墓也出土一件大型的“银镶琥珀双蝶钗”，制作工艺高超，造型优美，反映了这一时期发钗的特征。

隋唐五代时期，首饰的制作工艺达到了相当高的水平，出现许多新颖而精巧的首饰造型。比如，发簪中最精美的翠羽簪便出现于唐代。翠羽簪是用鸟类羽毛装饰的簪。孟浩然《庭桔》诗：“骨刺红罗被，香粘翠羽簪。”即指此。这种发簪的制作过程十分复杂：先用金银制成簪架，然后在簪架上粘贴羽毛，一般以翠绿色为多。有的在翠色之外，配上一圈“金边”，或镶嵌宝石，便使发簪产生华丽的装饰效果。在唐代妇女首饰中，步摇的使用十分流行。有金步摇、玉步摇、水晶步摇等许多种，《杨太真外传》记载，杨贵妃进见之日，唐玄宗曾“自执丽水镇紫库磨金琢成步摇，至妆阁，亲与插鬓。”白居易《长恨歌》云：“云髻花颜金步摇”。李贺《老夫采玉歌》则描写了一种玉步摇，云：“采玉采玉须水碧，琢作步摇徒好色。”从出土的步摇来看，款式甚多，如“金镶玉步摇”和“四蝶银步摇”。前者在金钗上端有一对翅翼，镶玉片，又嵌有下垂的珠玉穗状串饰，稍动则摇；后者在银钗上有四只展翅飞舞的蝴蝶，下有珠玉垂饰，动则摇。

这一时期，妇女佩戴首饰的习俗有许多新特色。第一，插梳篦之风极盛。从文献记载来看，唐代妇女喜欢插梳篦。梳篦的制作十分讲究，材料也异常丰富，有金制，薛昭蕴《女冠子》词：“翠钿金篦尽捨”；有银制，花蕊夫人《宫词》：“斜插银篦慢裹头”；有玉制，元稹《六年春遣怀》诗：“玉梳钿朵香毳解”；还有犀角和白角制的。当时妇女插梳篦的方法有横插、对插和插数把小梳篦等。张萱《捣练图》中的妇女，头上同时插几把小梳篦，使人联想起元稹“满头行小梳，当面施圆靛”的诗句。中唐以后，妇女喜欢插两把大梳，梳齿上下相对。这从周昉《挥扇仕女图》及敦煌莫高窟壁画中可以看到。第二，流行簪花。唐代妇女戴簪花的形象，可以从著名的《簪花仕女图》中看到。当时的簪花有金钿、翠钿、宝钿等。唐代簪花的制作工艺十分高超。日本大和文华馆中藏有唐代团花簪花，在一朵葵花形状的花蕊周围，用金丝编成网纹，制出八片立体的花瓣，造型像一朵盛开的山菊，可谓精巧别致。除金钿，当时还流行“翠钿”和“宝钿”。前者是用翠绿的鸟羽粘贴而成。后者则是在金钿上镶宝石，或直接用宝石制成花朵。第三，戴臂钏。臂钏起初多套在手臂上，至隋唐年间，臂钏戴的位置逐渐下移，最后落到手腕部位，成为一种腕饰。白居易《盐商妇》诗中写女子“皓腕肥来银钏窄”，可见当时妇女的银钏，已戴在腕上。在湖北武昌隋墓中出土的女子陶俑上，腕部都塑有数道螺纹，即臂钏的形象。在《步辇图》、《簪花仕女图》中也可以看到妇女腕戴臂钏的形象。第四，极少戴耳环、耳坠。从文献及考古发掘来看，隋唐时妇女中不流行戴耳环、耳坠，这主要由于这时期不尚穿耳的缘故。只有在少数歌女舞姬及少数民族妇女中间，才偶见戴耳环、耳坠的现象。第五，中亚首饰传入中国。1957年8月，在西安隋李静训墓出土一串项链。项链的链条由28颗镶有珠宝的金珠构成，上端装有扣纽，下有制作精美的坠饰，上面均镶嵌青金石，制作精美，造型奇特。整个项链具有与中

亚地区项链相同的风格，而且青金石也出产于阿富汗东北部。所以，学术界大部认为这件项链是中亚地区制作之后传入中国的。



（六）男子的流行服饰

隋唐时男子的服装，大体上是由幞头和圆领袍衫组成。此外，男子也穿半臂，戴各种胡帽。一般平民则穿褐衣。这一时期的男子服装大致分四个阶段：隋代初期仍以南北朝时流行的“袴褶”为主，后期大多穿衣袖窄小的圆领袍服，头裹平头小样巾。初唐和盛唐时期流行圆领窄袖、缺胯、加襴等样式的袍衫，头戴幞头。中晚唐时期，服装发生变化，最显著的是衣袖加宽，幞头巾式由分半而合一，且内衬“巾子”（即帽胎），两脚由软脚变为硬脚。五代时期，官宦多着大袖宽衣，头戴高式纱巾；庶民仍流行缺胯袍衫；幞头形成前低后高的“两折”样式，两脚已左右平直。

幞头隋唐五代时期男子一般都戴幞头，是唐代的特色，所以也称“唐巾”。幞头起于北周武帝时，是用三尺皂纱绢布将头发包起，戴有四条带（四脚），两脚系于颌下，两脚系脑后下，或将脑后两脚，反系头顶，故称“折上巾”。这种巾自上帝王文武官员，下至庶民百姓都戴。

隋朝幞头较为简便，形象上比较矮平。从隋末开始，在幞头里面另加一个“巾子”扣在发髻上。其作用相当于一个假发髻，以便能使幞头裹出一个固定的形状。

唐朝的幞头，在各个时期也有不同形式的变化。据《旧唐书·舆服志》记载：“武德以来，始有巾子，文官名流，上平头小样者。则天朝，贵臣内赐高头巾子，呼为武家诸王样。中宗景龙四年三月，因内宴赐宰臣已下内样巾子。开元以来，文官士伍多以紫皂官緇为头巾、平头巾子，相效为雅制。玄宗开元十九年十月，赐供奉官及诸司长官罗头巾及官样巾子，迄今服之也。”

结合陶俑、壁画和其他资料来看，初唐流行“平头小样”，即顶上巾子比较低平的幞头。此后巾子渐渐加高，至武则天时，出现“武家诸王样”，形式是巾子高而前倾，中部略为凹进，分成两瓣，呈型。中唐以后，巾子更加增高，左右分瓣，几乎变成两个圆球，如型，并有明显前倾，这称作“内样巾子”，又叫“英王踣样”，流行于唐中宗景龙四年至玄宗开元初年。后至开元年间，幞头样式更高，小头尖圆，不甚前倾，称作“开元内样”。总的来说，隋至盛唐的幞头多用柔软的绢罗制成，两脚也自然下垂，所以人们称这时期的幞头为“软脚幞头”。

中晚唐至五代时期，幞头的形制又有了变化。中唐时，巾子已从前俯变为直立；晚唐变为微微后仰，巾顶分瓣也不十分明显，两脚渐为平直或上翘，被称之为“朝天幞头”或“朝天巾”。五代，则已发展为两脚平伸的硬脚，叫做“硬脚幞头”。《十国春秋拾遗备考补·附录》云：“五代帝王，多裹朝天幞头，二脚上翘。四方僭位之主，各创新样，或翘上反折于下，或如团扇蕉叶之状，合抱于前。……至刘汉祖始为并州衙校，裹幞头脚，左右长尺余，横置之，不复上翘，至宋不改其制。”这时的幞头实际上已经超出了巾帕的范围，而变成了固定的帽子。

袍衫隋唐五代时期男子服装的主要形式，是圆领袍衫。传统的褒衣大袖、长裙丝履，只有重大的礼仪活动中才偶而用之。袍衫成为不分官绅士庶，尊卑贵贱，都穿着的服装。

袍衫的基本形制，是圆领、窄袖；领、袖及襟已没有缘边，衣长至足面。大体上可分为襴袍、襴衫、缺胯袍、缺胯衫四种。襴袍和襴衫是一种上衣下

裳相连属的服装形式。唐太宗时，“太尉长孙无忌又议：服袍者下加襴”，“中书令马周上议，礼无服衫之文，三代之制有深衣，请加襴、袖、襟（袖端）、襻（裾边），为士人上服。”襴，指的就是上衣下裳相连的服装形式。襴袍、襴衫作为人们普遍穿着的服装，统治者专门规定了不同的颜色，用来区别等级。《隋书·礼仪志》载：“大业六年（610年）诏：胥吏以青，庶人以白，屠商以皂。”帝王多服黄袍，士庶不得以赤黄为衣服。唐太宗贞观四年（630年）规定“三品已上服紫，五品已下服绯，六品、七品服绿，八品、九品服以青，带以鍤石，归人从夫色。”据此可知，官宦的襴袍衫的颜色有黄、黑、绛、绯、紫、绿、青等，根据其品级的高低而不同。一般庶民则一律著白。

缺胯袍与缺胯衫所谓“缺胯”，指在袍衫两胯下开“衩儿”的形制，以利于行动。因此，这种袍衫被作为一般庶民或卑仆贱役等低级阶层人的服装。《旧唐书·舆服志》载：“开胯者，名缺胯衫，庶人服之。”又由于甚利军旅、骑射，所以，这种袍衫又为军士所服用。关于缺胯袍的颜色，最初“黄为流外官及庶人之服色”。后至高宗总章元年（668年）下令“始一切不许着黄，盖以白为庶人服也”。至于缺胯袍衫的形制，可以从敦煌壁画、唐墓壁画及出土彩俑中得到印证。

四、隋唐五代饮食习俗

(一) 饮食习俗的兴旺发达

隋唐五代时期的饮食习俗，继承了魏晋南北朝的传统，在许多方面表现出前所未有的兴旺发达，成为中国饮食风俗史上极富光彩的时期。

中国古代物质文化的发展在隋唐时代达到了一个鼎盛阶段，这为饮食习俗的兴旺发展，创造了良好的条件。在决定饮食风俗兴旺发达的诸多因素中，农业是最基本的因素。《新唐书·食货志》记载：玄宗时，“海内富实，斗米之价钱十三，青齐间斗才三钱，绢一匹钱二百。道路列肆，具酒食以待行人。”杜甫《忆昔》诗亦云：“忆昔开元全盛日，小邑犹藏万家室。稻米流脂粟米白，公私仓廩俱丰实。”粮食作物产量的增加，为这一时期饮食习俗的丰富多彩奠定了可靠的物质基础。

隋唐五代时期饮食习俗的兴旺发达主要表现在：第一，人们在饮食方面不断创新，花色品种增多，呈现出一派丰富多彩的局面。粟、麦仍是北方人的主食，而南方人仍以稻米为主。由于南方稻米生产的长足进步，大量稻米运往北方，特别是中唐以后，稻米已成为人们的常食之物。唐代比较著名的饭食有“青精饭”、“团油饭”、“王母饭”、“荷包饭”和“饧粥”、“茗粥”等。“青精饭”是一种用南烛树叶的汁浸黑的米蒸成的饭，其色如青，故名青精饭或乌饭。据说久食此饭，可益精气、强筋骨，延年益寿。唐代陈藏器在《本草拾遗十种》中说：“乌饭法：取南烛茎叶捣碎，渍汁浸粳米，九浸九蒸九曝，米粒紧小，黑如璽珠，袋盛，可以适远方也。”可见当时是作为长途旅行的食品。杜甫《赠李白》诗云：“岂无青精饭，令我颜色好。”陆龟蒙《四月十五日道室书事寄袭美》诗：“乌饭新炊霁 香，道家斋日以为常”。“团油饭”是用煎虾、鱼炙、鸭鹅、猪羊肉、鸡子羹、蒸肠菜、姜桂、盐鼓等合制而成，为富贵人家妇女产儿三日或满月时食用。“王母饭”是皇家的主食之一，类似今日的盖浇饭。“荷包饭”以香米杂鱼肉等用荷叶蒸成。柳宗元《柳州峒氓》诗有“绿荷包饭趁墟入”的诗句。另外的“饧粥”也很有名，是加杏酪、麦芽糖制成的。李商隐《酬寄饧粥》诗云：“粥香饧白杏花天，省对流莺坐绮筵。”赞美了饧粥的芳香甜美。“茗粥”则是掺茶叶煮的粥。

隋唐五代的面食更加丰富，仅饼的品种就有许多。有煮饼、蒸饼（又称笼上牢丸）、汤饼（又称汤中牢丸）、蝎饼、阿韩特饼、凡当饼、 饼、胡麻饼、双拌方破饼、春饼、赿字五色饼、五福饼、 （带馅的饼）、丸饼（又称糖 ）等。其中，春饼是一种以麦面裹菜肉蒸成或烙成的圆薄饼。隋唐风俗，在立春日吃春饼。《月令广义》卷五说：“唐人立春日食春饼、生菜，号春盘。……春饼者，薄剂燂菜肉裹食也。”“赿字五色饼”的制作方法是“刻木莲花，藕禽兽形按成之”，饼上印有美观的花纹图案，这与现在用模子作点心的方法一样。“五福饼”也是一种类似点心的饼，它其中有五种不同的馅料，这反映当时饼类食品的制作有很高水平。

由饼的制作发展起来的糕点食品，隋唐以来品种繁多。如：苏（奶酪）、豆饊（豆馅）、糗汝（米饼）、飧（糍团）、饧（薄糖）、 （糖米饼）、饼饊（有馅带奶酪的饼）等。此外，隋唐时的面条和面团食品还有许多品种：如：冷淘（过水凉面）、汤饼（汤面），以及羊肉面、鸡汤面、素菜面等。

包子、馄饨、饺子、油条也很流行，是人们喜爱的主食。1972年新疆唐墓就出土了馄饨、饺子等食品。

隋唐时期的烹饪技艺也较前代有较大的进步，名菜佳肴争奇斗艳，如浑羊殄忽（全羊席）、金齏玉脍（鲈鱼脍）、熊白啖（烹熊鹿肉）、炙鹅鸭（烤鹅鸭）、镂金龙凤蟹（醉蟹）、辋川小样（拼盘）等，这些名肴均脍炙人口。

隋唐五代时期的饮酒之风十分盛行，成为人们日常生活中不可缺少的饮品。酒的品种众多，如：石榴酒、松花酒、邕筒酒、黄醅酒、桑落酒、醪醑酒、琼苏酒、屠苏酒、蛮榼酒、松醪酒、竹叶酒、箬下酒、乌程酒、郁金香、五云浆、梨花春、醪醑酒、烧春酒、曲米酒、石梁春、乾和葡萄酒等等，不下几十种。

我国饮茶虽有几千年的历史，但作为一种风俗则始于唐代。当时上自王公朝士，下至百姓，普遍爱好饮茶，正如《茶经》所云：“滂时浸俗，盛于国朝，两都并荆渝间，以为比屋之饮。”这一时期产生了不少名茶，如：仙人掌茶、蜀冈茶、剡溪茶、茶岭茶、紫笋茶、蒙顶茶、黄芽茶、雅山茶、鸟嘴茶、碧涧茶、明月茶、芳蕊茶、茱萸茶、夷陵茶、石廩茶、紫阳茶、方山茶、天柱茶、团黄茶、阳羨茶、天目茶、鸠坑茶、举岩茶、昌明茶、兽目茶、武夷茶等。据《茶经·八之出》记载，当时的主要产茶地区，共八道、四十三州郡，遍及现在的十三个省份地区，足见唐代的茶叶产区已相当广大。

第二，饮食行业的繁盛。当时，长安、洛阳、扬州、杭州、益州、汴州等都是拥有数百万人口的、数十万人口的大城市。城市人口消费量的增加，促进了饮食业的繁盛，星罗棋布的酒楼、餐馆、茶肆，乃至沿街叫卖的摊贩，已成为都市繁荣的主要特征。唐段成式《酉阳杂俎》中记载唐代长安的著名食品就有：“萧家馄饨，漉去汤肥，可以瀹茗。瘦家粽子，白莹如玉。韩约能作樱桃，其色不变。”许多饮食店以独特的美味佳肴而闻名于世。各街坊的饮食行业也大体上有所分工，像长兴坊卖，辅兴坊卖胡饼，颁政坊卖馄饨，胜业坊卖蒸糕，长乐坊卖黄桂稠酒。中唐以后，很多繁华的商业都市及农村集市上，夜间饮食业广泛出现，如汴州饮食夜市是“水门向晚茶商闹，桥市通宵酒客行”。苏州“宴游之风开创于吴，至唐兴盛。……船制甚宽，艚舱有灶，酒茗肴馔，任客所指”。

唐代以长安为中心，设置驿路，贯通于全国各地，驿道两旁设有许多饮食店肆。《通典·食货典》记载：“夹路列店肆待客，酒馔丰溢以供客旅”。在交通路口也有饮食业，如唐人罗隐有诗称：“汉阳渡口兰为舟，汉阳城下多酒楼”。

第三，中外饮食的广泛交流。隋唐五代时期饮食风俗的兴旺发达的一个主要因素是，能广泛地借鉴和吸取国外饮食文化的精华，同时，也把先进的中国饮食风俗传播到其他国家和地区。

唐代外来饮食最多的是胡食（主要是西域的饮食）。《新唐书》中说：“贵人御馔，尽供胡食”。这一时期的胡食品种很多，主要有胡饼、油饼、烧饼、塔纳、古楼子等，其中流行最广的为胡饼。

西域的名酒及其制作方法也传入中国，有葡萄酒、三勒浆酒和龙膏酒等，这丰富了我国古代的酒文化。当时长安，胡人开的酒店也多，侍者多为胡女，

王建：《寄汴州令狐相公》，《全唐诗》卷三百。

（清）顾禄：《桐桥倚棹录》。

故称“胡姬酒肆”。

（二）豪华的宫廷宴和盛大的“曲江宴”

隋唐五代是中国古代饮食文化蓬勃发展的时期，筵宴种类之多，内容之丰富都是前无古人的。筵宴规格不一，等级有高低之分，规模有大小之别，大抵因与宴者的身份而分为宫廷宴和文人宴两种。

宫廷宴隋唐五代时，凡朝廷遇祀典、大赦、征战、祥瑞、喜庆加冕、册封、庆功、祝捷、祝圣寿、纳妃、立太子、大节日等，都要大设筵宴，这属常规御宴。比如唐高祖武德九年（626年）“三月丙申，宴朝集，使于百福殿，奏九部乐于庭。五月乙卯宴群臣。六月癸亥以秦王为太子，宴群臣，赐帛各有差。……太宗亲侍舆辇，百僚陪从，太上皇甚悦，置酒高会，极欢而罢。……明日，复召贵臣十余人爰及妃主置酒于凌烟阁酒醑，太上皇亲弹琵琶，太宗起舞，公卿上寿，乙夜方散”。又如，后唐长兴元年（930年）“二月乙未宴群臣于长春殿，酬郊祀行事也。三月丁卯幸会节园，宴宰相及诸道入觐节度使。……辛未宴入觐节度使于长春殿”。之类的材料在史籍中非常多，《册府元龟》、《太平御览》等类书中都有“宴享”一目，虽然绝大多数材料过于简略，但仍可了解当时筵宴上饮食风俗的一些情况。

筵宴上少不了美酒佳酿、歌舞百戏。贞观三年（629年）正月甲子，唐太宗“宴群臣，奏九部乐，歌太平，舞狮子于庭。”唐高宗永徽三年（652年）“宴三品于百福殿，帝举酒极欢，……相率宴乐兼奏倡优百戏”。当时宴饮之风盛行，遇宴必饮酒，酒的名目也非常多。刘昉《奉和圣制送张说上集贤学士赐宴》诗：“圣酒千钟洽，仙厨百味陈。”李暹也有诗云：“天厨千品降，御酒百壶催。”立春喝“春酒”，白居易诗云：“长洲苑绿柳万树，齐云楼春酒一杯。”中和节饮玄化醇，权德舆诗云：“赧歌武弁侧，永荷玄化醇。”千秋节等诞圣节上专门饮用醇酎和“万岁寿酒”，杜甫诗云：“舞阶衔寿酒，走索背秋毫。”重阳节则饮菊花酒，上官昭容诗云：“却邪萸入佩，献寿菊传杯。”此外，无忧酒、兰醑、翠涛、醪醑、五云浆等都是宫廷筵宴上常饮的名酒。

当时宫廷筵宴上还流行许多有趣的饮酒习俗。《大业拾遗记》记载：隋炀帝时，作木人长二尺许，乘船行酒。船上一人举酒杯，一人捧酒钵。船绕曲水池随岸而行，每到坐客处即停。客人取杯饮酒，将杯还给木人，捧酒钵人酌酒满杯，船再前行。贞观二十一年（647年），太宗大设宴席招待归附的铁勒各部首领，专门在殿前设置了一个巨大的银盆，美酒从殿中源源不断地流到大银盆里，盆中的美酒使“铁勒数千人，不饮其半”，惊骇万分。用巨盆喝酒还不够刺激，唐玄宗时的虢国夫人又发明了一种新奇的饮酒方法。唐冯云贄《云仙杂记》卷六记载：虢国夫人在屋梁上悬鹿肠，筵宴时使人从屋上注酒于肠中，结其端，欲饮则解开，注之杯中。人们戏称此物为“洞天圣酒将军”。

唐代宫廷宴中以“烧尾宴”最有名。据《辨物小志》记载：“唐自中宗朝，大臣拜官，例献食于天子，名曰烧尾。”“烧尾”一词出自“鱼跃龙门”

《册府元龟》卷一 九。

《册府元龟》卷一一一。

《册府元龟》卷一 九。

《册府元龟》卷一一 。

的故事，寓意前程远大，官运亨通。《新唐书·苏瓌传》记载：“时大臣初拜官，献食天子，名曰烧尾。瓌独不进。及侍宴，宗晋卿嘲之，帝默然。瓌自解于帝曰：宰相燮和阴阳，代天造物，今粒食踊贵，百姓不足，卫兵至三日不食，臣诚不称职，不敢烧尾。”从此，“烧尾宴”不再举行。

我们可以从韦巨源的《食谱》记载的“烧尾宴食单”上了解了当时宫廷宴的具体饮馔情况。史称韦巨源官拜尚书令左仆射时，曾在其家中设“烧尾宴”宴请皇帝，并将那次“烧尾宴”上的菜点记录为“食单”，流传至今。食单里所列的食品，水陆八珍，应有尽有，既有各种饭、粥、糕饼、馄饨、粽子等粥饭糕点，又有鱼、鸡、鹅、兔、羊、猪、牛、鹿、熊、狸、驴、犊、鳖等肉类烹制的菜肴。从菜点品种看，荤素兼备，咸甜并陈，奇异者就有五十八样，其中有乳煮的“仙人霁”，生烹的“光明虾”，活炙的“箸头春”（鹌鹑），冷拼的“五生盘”，笼蒸的“葱醋鸡”，油炸的“过门香”；有的菜点还运用了镂切雕饰工艺，如印花的“汉宫棋”，挤花的“汤浴绣丸”，雕花的“玉露圆”等；有的配料及花形各异，如“二十四气馄饨”，即花形、馅料各异的二十四种馄饨，“素蒸音声部”，以蓬莱仙人形象的蒸面糕，糕面上突出了七十个字。此外，还有“凤凰胎”（烹鱼白），“金粟平”（烹鱼子），“遍地绵装”（羊脂鸭卵烧鳖），“升平炙”（烤羊、鹿舌三百片），“白龙臄”（鳊鱼汤），“卯羹”（纯兔汤），“小天酥”（鹿鸡肉掺拌）等等肴馔，表现了唐代宫廷宴的奢侈，也表现了唐代饮馔水平的高超。

皇帝赐宴群臣的习俗，到唐末五代又出现一种新的形式——买宴。皇帝赐宴，群臣献奉钱财布帛，谓之买宴。这成为臣下向皇帝贡献的一种形式。

《旧唐书·哀帝纪》载：天祐二年（905年）“五月戊寅，宴群臣于崇勋殿，朱全忠与王镕、罗绍威买宴也”。《资治通鉴》卷二九一记载：后周广顺二年（952年），“前靖难节度使侯章献买宴绢千匹，银五百两。帝不受，曰：‘诸侯入觐，天子宜有宴犒，岂待买邪！’”不仅方镇节度使入觐要买宴，而且朝臣也同样。《新五代史·唐明宗纪》载：天成二年（927年），“帝幸会节园，群臣买宴”。买宴形式的出现反映了当时社会生产的衰落，皇帝不得不借赐宴来搜刮财物。

宦宴与文人宴帝王在筵宴上的奢靡，带动了整个社会在饮食风俗上的奢侈性。史称“自天宝以后，风俗奢靡，宴处群饮……公私相效，渐以成俗”。

官僚及文人学士们常不惜金钱大摆奢华宴会，如郭子仪入朝，元载、王缙等人盛宴款待，“各出钱三十万”，及第进士宴请宾朋，“一春所费，万余贯钱”。这表明自唐后期开始，饮食上的奢侈性需求，已成为一种社会风尚。

唐代时的文人墨客和各级官僚大都热衷于举行宴会，因而出现了不少新颖别致的名宴。一种是依时令而设的名宴。如《开元天宝遗事》载：长安的官绅士女，每逢正月“各乘车跨马，供帐于园圃，或郊野中”，郊游赏春，名叫“探春宴”。而在扬州则有“争春宴”的名宴。《扬州事迹》载：唐代扬州太守圃中有杏花数十亩，每到春初，灿烂花开，就大设筵宴，歌舞饮馔，其名曰“争春宴”。每到暑伏时，唐长安富家巨豪各于林亭内植画柱，以锦绣结为凉棚，设坐具，召名妓，相互邀请，大摆筵宴，其宴为避暑宴。另一

《唐会要》卷五四《省号上·给事中》。

《唐大诏令集》卷一六，《厘革新及第进士宴会敕》。

种是因物而举的名宴。唐代文人中流行一种“樱桃宴”，即新科进士以樱桃宴请众人。《唐摭言》卷三记载：乾符四年（877年），刘覃及第中进士，其他进士正准备筹资举办樱桃宴，刘覃却早早暗地派人预先购买了数十棵树上的樱桃，“独置是宴，大会公卿”。他又把樱桃和上糖同奶油，送给与宴者，深受众人的喜欢。《负暄杂录》记载：五代时，南汉刘昉每年在荔枝熟了的时候，都要举行宴会，品尝荔枝和美酒，“窗外四壁悉皆荔枝，望之如红云然”，所以称此宴为“红云宴”。

唐代文人学士举行的宴会，统称为“文酒之宴”或“文会”。《开元天宝遗事》上说：唐玄宗时，苏与李义对掌文浩，八月十五日夜在梦中直宿，一些学士借机相聚一起，“备文酒之宴”。当时长天无云，月色如画，苏说：“清光可爱，何用灯烛？”命人把灯烛撤去。开成二年（837年）三月三日，河南府尹李待价以人和岁稔，在洛滨举行修禊之宴。白居易、萧籍、李仍叔、刘禹锡、郑居中、裴恽、李道枢、崔晋、张可续、卢言、苗愔、裴侑、裴洽、杨鲁士和裴度等十五人参加了宴会。宴会设在船上，一边观赏洛水两岸的秀丽景色，一边聚宴畅饮，吟诗赏乐。宴席上“簪组交映，歌笑间发。前水嬉而后妓乐，左笔砚而右壶觞，望之若仙，观者如堵，尽风光之赏，极游泛之娱。美景良辰，赏心乐事，尽得于今日矣”。这是一次风雅高韵的文会，与会者均是当时的文人名士，席间少不了吟诗作赋。刘禹锡作诗曰：“洛下今修禊，群贤胜会稽。盛筵陪玉铉，通籍尽金闺。”白居易也作诗曰：“妓接谢公宴，诗陪荀令题。舟同李膺泛，醴为穆生携。”描述了宴席上饮宴吟诗的盛况。把饮宴与吟诗作赋结合起来是文宴的特点，以文会友是文会的主旨，饮宴只是手段，起调节气氛的作用。

曲江宴唐代多种多样的筵宴中，以“曲江宴”最为著名。曲江位于今西安市东南六公里的曲江村一带。古有泉池，岸头曲折多姿，自然景色秀美。隋宇文恺设计大兴城时，人工挖凿湖泊建成皇家御园，名为“芙蓉园”。唐代在隋“芙蓉园”的基础上又大规模扩建，引黄渠水入池，广种莲池，池周植奇花异树，池南建有紫云楼、彩霞亭，专供皇帝登临观景。曲江周围还建有许多私人楼台亭阁，使曲江池成为长安风光最美的游赏、饮宴胜地。唐代在此处举行的例行宴会名目甚多，通称“曲江宴”。例如皇帝每年中和节（二月一日）、上巳（三月三日）和重九（九月九日）节赐群臣宴。上自皇亲、国戚、文武大臣，下至长安、万年两县官员，都可以随带妻、妾参加，人数之众以万计。皇帝的筵席设在紫云楼上，可一面饮宴，一面观赏曲江全景，其他官员的筵席分别设于楼台亭榭或临时搭盖的锦帐内。皇帝的酒肴由御厨承办，其他臣僚的筵席分别由诸司和京兆府等制办。

唐代进士及第后，皇帝例行要在曲江举行盛大的筵宴，以示鼓励。此习俗一直沿续到唐末，历二百年之久。此宴在史籍和唐、五代诗文中，因取义不同，异名甚多。例如：因宴会时间在关试（吏部考试）之后，又称“关宴”；因筵席常设在曲江池西岸的杏园内，又称“杏园宴”；唐代贵族多嗜樱桃，新进士宴时值暮春，樱桃初熟，筵席间必备樱桃，又名“樱桃宴”；曲江宴的参加者都是新科进士，金榜题名是文人们感到最荣耀、最喜庆的事情，所以称曲江宴为“闻喜宴”；但是宴会之后，进士们又要各奔前程，再无全员聚会的机会，所以又称“离宴”。

白居易：《三月三日祓禊洛滨》诗序，《全唐诗》卷四百五十六。

曲江宴上，新进士除了拜谢恩师、交结新友、观赏曲江胜景，题名慈恩寺大雁塔外，重要的内容就是饮美酒、品佳肴。虽然曲江筵席上的食品无详细记载，但从唐、五代诗文可以窥其大概。《唐摭言》卷三记载：曲江宴上“四海之内，水陆之珍，靡不毕备。”长安城中的大小商贩，酒家歌楼，也都在曲江边搭起帐棚做生意。“曲江之宴，行市罗列，长安几于半空。”曲江宴上最重要的饮品是酒，与宴者无不纵酒狂饮。张籍诗云：“无人不借花园宿，到处皆携酒器行。”《唐语林》卷七记载，皮日休进士及第，喝得酩酊大醉，枕着新做的衣囊、书籍酣然入睡。《唐摭言》卷三记载，郑光业进士及第参加曲江宴，竟然儿子得病而死也不放下酒杯。杨汝士曾作诗云：“当年疏传虽云盛，讵有兹筵醉醪醕。”“醪醕”也称“醪醕”，是唐代时的名酒。可见，曲江宴上有不少名酒供人品尝。

曲江宴时，皇帝常令御厨特制宫中某种名食馈赠新科进士。例如唐昭宗光化二年（899年）卢延让中进士，与新科进士们宴于曲江。昭宗命御厨制“红绫饼餒”赐给十八位新进士。《全五代诗》引《纪事》曰：“盖唐御食以红绫饼餒为上品也。”卢延让作诗曰：“莫欺零落残牙齿，曾吃红绫饼餒来。”

（三）名菜佳肴大观

隋唐五代时期是中国菜肴的重要发展阶段。其主要特点是：菜肴的烹饪方法明显增多，制法更精，品种相当丰富，风味多种多样，产生出大量的名菜佳肴。在隋谢讽的《食经》、唐韦巨源《烧尾宴食单》以及其他文献中记载了数十种名菜，包括热菜、凉菜和花点，用料有畜禽、水产、虫类、粮食、蔬菜、果品等，烹饪方法有烧、煮、蒸、炆、、脂、煎、消、炙、腌、糟、酱、醉、炸、炒、羹、脯、脩、臠、脍、齏、菹、胾、等。这充分反映了这一时期饮食习俗的丰富多彩以及高超的烹饪制作水平。

肉食菜肴 这一时期，羊、牛、猪、狗、马等畜类的肉仍然是当时菜肴的主要原料。其中，唐人爱吃羊肉，所以羊肉是肉食之首。人们用肉类制作了不少名菜，例如“过厅羊”是唐代西北名馐，是官吏熊所创。食法是宴会时，厅下现宰一只活羊，宾客自选羊的部位，并系上彩锦作记号，羊蒸熟后，再让客人各自认取，蘸调味品下酒。《杜阳杂记》载：同昌公主下嫁，皇帝赐给御馐，其中有一道菜名叫“消灵炙”，是用“一羊之肉，取之四两，虽经暑毒，终不败臭”。可见炙制方法的高超和选料的考究。在敦煌民间文学中也有材料反映当时人们好吃牛羊肉的习俗。如《伍子胥变文》：“广杀牛羊，城南宴设，酒有千斛，肉乃万斤。”“梁王闻吴军欲至，遂杀牛千头，烹羊万口。”在文献中记载的肉类名菜还有蒸全羊、整烤牦牛、野猪胾、驼峰炙、升平炙、五生盘等。食疗菜发展迅速，唐咎郎著的《食医心鉴》中记载了多种肉类菜肴，如治中风的“蒸驴头”，治足踵的“炆猪肝”，治痔疮的“烤野猪肉”等。

以鸡、鸭、鹅等禽类制成的名菜也很多。《烧尾宴食单》上就记载有：“葱醋鸡”、“仙人馐”、“八仙盘”、“箸头春”、“汤浴绣丸”、“太白鸭子”和“浑羊殄忽”等。其中，“太白鸭子”相传是李白为唐玄宗调制的一道名菜，用百年陈酿花雕、枸杞、三七和肥鸭烹成，有滋补作用。“浑羊殄忽”是一种十分考究的炙鹅方法。其作法是将鹅洗净，将用五味调和好的肉、糯米饭装入鹅腔。然后宰羊，剥皮，去内脏，再将子鹅装入羊腹中，上火烤制，熟后取鹅食用。这道菜反映了当时烤炙技术的发展水平。在唐诗中也有诗句描述炙鹅的菜肴。韩翃诗云：“下箸已怜鹅炙美，开笼不奈鸭媒娇。”白居易诗云：“稷香筒竹嫩，炙脆子鹅鲜。”《太平广记》里有一段记载，武则天时，张易之与其弟张昌宗竞相奢侈，用大铁笼将鹅鸭置于其中，笼中生炭火，用铜盆盛酱醋等五味汁，鹅鸭被火烤得不停地来回走动，热得他们不得不饮盆里的汁水，等到鹅鸭羽毛尽落，肉色变赤时即熟，其肉鲜嫩可口，开后世制作烤鸭的先河。

山珍海味隋唐五代时，大量山珍海味以及珍奇异味进入筵席，被人制成各种菜肴，如海产中的比目鱼、海虾、乌贼、海蟹、海蜇、鲎鱼、玳瑁、鱼唇、鱼肚、海参；山珍中的野鹿、山鸡、穿山甲、蛇、熊掌和各种鸟类；甚至一些虫类像蜂、蟠虫等也成为菜肴的原料。这一时期的名菜中，晚鱼含肚、炸乌贼、拼水母、炒蜂子、蚁卵酱、酥蟠虫等都是见于记载的山珍海味。《大业拾遗记》记载，隋代吴郡进献一道名叫“海晚鱼干鲈”的名菜。其制法是：夏季在海上取四五尺长的晚鱼，去皮取精肉，切细丝，晒干，装入瓷瓶密封而成。食用时，干鲈用水渍过，“散置盘上如新鲈无别，细切香柔叶铺上，箸拨令调匀进之”。以海鱼作脍，这在菜谱中还是第一次。书中还说：当时

有位名厨叫杜济，“能别味，善于盐梅，亦古之符朗，今之谢讽也”。他曾创制“晚鱼含肚”的名菜。隋代的海味鱼肚，是我国食用鱼肚的开始。

隋唐五代时，除了名菜佳肴，还有奇珍异馐，其中最负盛名的便是“八珍”。杜甫的《丽人行》描写杨贵妃兄妹生活豪奢：“紫驼之峰出翠釜，水精之盘盛素鳞。犀箸厌饫久未下，鸾刀缕切空纷纶。黄门飞鞚不动尘，御厨络绎送八珍。”白居易的《轻肥》揭露宦官昏愤淫乐：“夸赴军中宴，走马去如云。樽罍溢九醞，水陆罗八珍。”至于隋唐五代时期的“八珍”究竟是些什么菜肴呢？史籍中缺乏详细记载，从唐人小说《游仙窟》得知，有“龙肝凤髓、鸡雉臠，鳖醢鹑羹，椹下肥肫，荷间细鲤，鹅子鸭卵，麟脯豹胎，熊腥纯白，蟹酱纯黄，鹿尾鹿舌，熊掌兔脾，雉臠脰唇”，可谓“穷陆海之珍馐，备川原之果菜”。当时还有用虫制作菜肴的风俗。如唐代笔记《岭表录异》说：“交广溪洞间酋长多收蚁卵，淘择令净，卤以为酱，或云其味酷似肉酱，非官客亲友不可得也。”唐人温庭筠在《乾子》记载，剑南东川节度使解于叔喜欢吃蟠虫，“即浮之微热水中，以抽其尽气，以酥及五味熬之，卷饼而啖，云其味甚佳”。当时广东、安徽等地一带流行吃蜂子，蜂子就是“蜂蛹”，做法多是加盐爆干，有的也采用火燎。虫菜的流行表明，菜肴种类已经相当广泛，体现了当时高超的烹饪水平。

花色冷盘 除了热菜外，还有不少著名的凉菜，特别是花色冷盘。花色冷盘成为席上佳肴，始于隋唐时期。《卢氏杂说》载：“唐御厨进食用九钉食，以牙盘九枚装食味于其间，置上前，亦谓之香食。”这种“九钉食”便是一种冷盘。“钉”又称“钉馐”，源于商周时期，是指堆叠在器皿中的蔬菜果品，后演变为花色冷盘。韩愈《赠刘师服》诗云：“妻儿恐我生怅望，盘中不钉栗与梨。”《南山诗》也云：“或如临食案，肴核纷钉馐”。后人说，钉馐是“五色小饼，作花卉禽珍宝形，按抑盛之，盒中累积”。可见“钉馐”类似花色冷盘。《烧尾宴食单》中有道名菜叫“五生盘”，是用羊、猪、牛、熊、鹿肉制作的冷盘。另一道名菜叫“八仙盘”，是用鹅肉制作的冷盘。

五代时，冷盘水平有很大提高，出现著名的大型风景冷盘——“辋川小样”。陶谷《清异录》记载：尼姑梵正，善长烹饪，所制肴馐十分精巧。她用腌鱼、炖肉、肉丝、肉脯、肉茸、酱瓜、菜蔬等，黄红颜色相杂，斗成景物拼盘。如座上有20位客人，每人一只冷盘，二十个盘子合起来，就成了王维辋川别墅的图景模型，称“辋川小样”。这是我国见于记载的最早的大型风景型拼盘，反映了当时高超的冷拼技术。

(四) 汇集各民族特色的“胡风饮食”

隋唐五代饮食风俗中有一显著的特点，即“胡风饮食”十分盛行，这反映了当时中外经济文化交流的空前繁盛和内容的广泛。

胡姬酒肆饮食风俗中的“胡风”，首先表现在“胡姬酒肆”的盛行上。当时大量的外国胡商居住在长安、洛阳、广州、扬州等地，“殖资产，开第舍，市肆美利皆归之”。在各种胡人开设的店肆中，有许多酒肆。酒肆大多是中亚各国人和波斯人所设。在长安，胡人酒肆主要开设在西市和春明门到曲江一带。李白《少年行》之二云：“五陵少年金市东，银鞍白马度春风。落花踏尽游何处，笑入胡姬酒肆中。”因酒肆中，侍者多是擅长歌舞的胡女，所以称为“胡姬酒肆”。由于胡姬酒肆具有效持的异国情调，文人墨客大都喜欢到胡肆中饮酒取乐，所以唐诗里有不少吟咏胡姬酒肆的内容。到胡肆里饮酒可以欠账，所以王绩《过酒家》诗说：“有钱须教饮，无钱可别沽。来时常道赏，惭愧酒家胡。”胡人酒肆常设在城门路边，人们送友远行，常在此饯行。岑参《送宇文南金放后归太原寓居因呈太原郝主簿》诗云：“送君系马青门口，胡姬垆头劝君酒。”酒肆中除了美酒，还有美味佳肴和音乐歌舞。贺朝《赠酒店胡姬》诗生动描写了胡人酒店中的情景。诗云：“胡姬春酒店，弦管夜锵锵。红氍铺新月，貂裘坐薄霜。玉盘初脍鲤，金鼎正烹羊。上客无劳散，听歌乐世娘。”

胡姬们能歌善舞，具有异国情调。许多文人沉醉于“胡姬貌如花，当笑春风。笑春风，舞罗衣，君今不醉将安归！”难怪他们“细雨春风花落时，挥鞭直就胡姬饮”，总是喜欢到胡人酒肆中饮酒，欣赏胡姬歌舞。

胡姬酒肆中的酒大都是从西域传入的名酒，像高昌的“葡萄酒”，波斯的“三勒浆”、“龙膏酒”等。高昌“葡萄酒”在唐太宗平定高昌后传入中国。《册府元龟》记载：“收马乳蒲桃实于苑中种之，并得其酒法。帝自损益，造酒成凡有八色，芳辛酷烈，味兼缙益。既颁赐群臣，京师始识其味。”这是在中原仿制西域酒的开始。波斯的“三勒酒”是菴摩勒、毗梨勒、河梨勒三种酒的合称，顺宗时宫中还有古传乌弋山离（伊朗南路）所酿的龙膏酒。

除了胡酒外，还有不少胡人食品也传入中原。胡食包括 、胡饼、 等。 ，亦作 ，是一种油煎饼。唐慧琳在《一切经音义》释“ ”说：“此油饼，本是胡食，中国效之，微有改变。”胡饼，也叫胡麻饼、炉饼，类似今日的烧饼。当时食胡饼十分普遍。唐玄宗避安禄山叛军逃离长安后吃不上东西，“杨国忠自市胡饼以献”。日本僧人圆仁在唐文宗时曾来长安，他在《入唐求法巡礼行记》中说：“开成六年正月六日立春，命赐胡饼寺粥，时行胡饼，俗家皆然。”

，是中亚、印度和穆斯林各国通行的一种面食。印度名 pilau，波斯文作 Pildw。传入中国后十分流行，长安除东市长兴坊有胡人开的专营店外，酒楼也卖 。《酉阳杂俎》续集卷四：“天宝中，进士有东西棚各有声势，稍俭者多会于酒楼食 。”到店里吃 者，大多是中、下层

《资治通鉴》卷二百二十五，《代宗纪》大历十四年七月条。

李白：《前有樽酒行》，《李太白集》卷六。

李白：《白鼻騮诗》，《李太白集》卷六。

《资治通鉴》卷二百一十八，天宝十五载六月乙未条。

人民。

关于 的解释有多种。向达先生在《唐代长安与西域文明》一书中认为是从波斯等国传入中国的一种“抓饭”。高国藩《敦煌民俗学》认为是“八宝饭”。旧《辞海》认为是面点。邱庞同先生曾著文考证“ ”，认为“

”是一种包有馅心的面点。唐段成式《西阳杂俎》云：“韩约能作樱桃，其色不变”。《烧尾宴食单》中也有“天花 ”的记载。可惜其文字均未讲明 的食品种类。而《岭表录异》中记载了“蟹黄 ”的制法，可以了解“ ”的种类。书中说：蟹黄 用“赤母蟹，内黄赤膏如鸡鸭子黄，肉白如豕膏，实其壳中。淋以五味，蒙以细面为蟹黄 ，珍美可尚”。可见，“ ”决非面条，更非“抓饭”、“八宝饭”，而是有馅心的面点。

糖的传入糖是重要的调味品。古代的糖有蜜糖、麦芽糖和甘蔗糖三种。这三种糖都有悠久的历史。其中在五世纪末、六世纪初南朝时，南方已经知道用甘蔗汁生产砂糖，但北方还不知道制砂糖，南方生产的砂糖也不如印度。647年摩揭陀国使者到长安，向唐太宗夸耀印度砂糖，于是太宗派人到摩揭陀国去学习熬糖法，回来后扬州等地生产的甘蔗，采用印度工艺熬制蔗汁，所得砂糖“色味愈西域远甚”，超过印度砂糖。当时称这种砂糖为“石蜜”。

《唐会要》卷一百载：“西蕃胡国出石蜜，中国贵之。太宗遣使至摩伽佗（揭陀）国取其法，令扬州煎甘蔗汁，于中厨自造焉，色味逾于西域所出者。”

《新唐书·地理志》记载：扬州每年要向朝廷进贡“糖蟹、蜜姜”。这两种食物都是用糖、蜜加工制造，说明扬州有充足的糖、蜜供应，否则不会以制造糖蟹、蜜姜闻名而进贡朝廷。后来，鉴真和尚第二次东渡就曾在扬州市上购买甘蔗、蔗糖、石蜜带往日本。

（五）日益普遍的饮茶风气

在隋唐五代的饮食习俗中，最具特色的是饮茶风气的普遍流行。这一时期，我国茶叶的生产进一步扩大，消费和贸易都有大的发展。白居易《琵琶行》诗中说：“老大嫁作商人妇，商人重利轻别离。前月浮梁买茶去，去来江口空守船。”封演《封氏闻见记》中记载：“其茶自江淮而来，舟车相继，所在山积，色额颇多，”说明了唐代茶叶贸易的繁荣景象。唐代的茶叶产区，按陆羽《茶经》所述，已遍及现在的湖北、湖南、陕西、河南、安徽、浙江、江苏、四川、贵州、江西、福建、广东、广西等13个省，足见唐代的茶叶产区已相当广大。随着茶叶生产的扩大，饮茶风尚也从南方扩展到不产茶的北方，同时进一步传到边疆各地。正如《封氏闻见记》所说：“南人好饮之，北人初不多饮。开元（713—741年）中……自邹（今山东滋阳）、齐（今山东临淄）、沧（今河北沧县）、棣（今山东惠民）渐至京邑，城市亦开设店铺，煮茶卖之，不问道俗，投钱取饮。”虽然，中国的饮茶习俗起源甚早，但隋唐五代时期的饮茶之风远胜过前代，真正成为一种社会风俗。所以，封演又说：“古人亦饮茶耳，但不如今溺之甚，穷日尽夜，殆成风俗，始于中地，流于塞外。”

佛教与饮茶风尚唐代饮茶风尚的盛行，与佛教对茶叶的重视有密切的联系。根据佛教的规制，在饮食上，僧人要遵守不饮酒、非时食（过午不食）和戒荤食素等戒律。佛教重视坐禅修行。坐禅讲究专注一境，静坐思维，而且必须跏趺而坐，头正背直，“不动不摇、不委不倚”。长时间的坐禅会使人产生疲倦和睡眠的欲望，为此需要一种既符合佛教戒律，又可以消除坐禅产生的疲劳和作为午后不食之补充的饮料。这样，具有提神益思、驱除睡魔、生津止渴、消除疲劳等功效的茶叶便成为僧徒们最理想的饮料。

唐、五代时，禅宗迅速发展。禅宗强调以坐禅的方式，彻悟自己的心性，所以，禅宗寺院十分讲究饮茶。当时，僧人饮茶的风俗相当普遍。唐李咸用《谢僧寄茶》诗“空门少年初地坚，摘芳为药除睡眠。”郑谷《雪中偶题》诗“乱飘僧舍茶烟湿，密酒高楼酒力微。”由此可见一斑。《封氏闻见记》进一步写道：“开元中，泰山灵岩寺有降魔禅师大兴禅教，学禅务于不寐，又不夕食，皆许其饮茶，人自怀挟，到处煮饮。从此转相仿效，遂成风俗。”由于禅宗的大力提倡，不仅寺院僧人饮茶成风，而且促进了民间饮茶习惯的进一步普及。一些僧人嗜好饮茶，竟至“唯茶是求”的地步。大中三年（849年），“东都进一僧，年一百二十岁。宣皇问服何药而至此。僧对曰：‘臣少也贱，素不知药，性本好茶，至处唯茶是求，或出亦日遇百余碗，如常日亦不下四、五十碗。’”据《广群芳谱·茶谱》引《指月录》载：唐代名僧从谗禅师每说话之前，总是说一声“吃茶去”，后人认为这是一句蕴涵禅机的偈语。当时，不少僧人以善长煮茶品茶而闻名于世。唐代著名诗僧皎然，善烹茶，能诗文，留下多首有名的茶诗。他的《饮茶歌诮崔石使君》诗，赞誉了判溪茶的清郁隽永的香气、甘露琼浆般的滋味，表现了对饮茶的嗜好以及“茶禅一味”的茶道精神。诗云：“越人遗我剡溪茗，采得金芽鬻金鼎。素瓷雪色飘沫香，何似诸仙琼蕊浆。一饮涤昏寐，情思朗爽满天地；再饮清我神，忽如飞雨洒轻尘；三饮便得道，何须苦心破烦恼。此物清高世莫知，世人饮酒多自欺。愁看毕卓间夜，笑向陶潜篱下时。崔侯啜之意不已。狂歌一曲惊人耳。孰知茶道全尔真，唯有丹丘得如此。”

五代十国时，僧人齐己善品茶。他认为茶是灵草，可益智清神。《咏茶十二韵》诗云：“百草让为灵，功先百草成。……嗅觉精新极，尝知骨自轻。”吴僧文了善烹茶，游历荆南，被称之为“汤神”，授予“华定水大师上人”的称号。

后世尊为“茶神”的陆羽，虽然不是僧人，但却出身于寺院，他一生的行迹也几乎没有脱离过寺院。三岁时，他被竟陵西坞寺智积和尚收养。智积和尚嗜好饮茶，陆羽专为他煮茶，久之练成一手高超的采制、煮饮茶叶的手艺。后来，他遍游各地名山古刹，采茶、制茶、品茶，结识善烹煮茶叶的高僧，并不断总结自己的经验，吸收前人的成果，著成《茶经》一书。书中论述了茶的形状、品种、产地、栽培、采制、煮饮和茶具等问题，是世界上最早的一部茶叶专著。

《茶经》的问世，对唐代及后世饮茶风尚产生了巨大影响。当时，陆羽的好友耿 就断定陆羽和他的著作将对后世产生久远影响而称他为“茶仙”。耿 在《连句多暇赠陆三山人》（陆三，即陆羽的别号）中盛赞陆羽对茶学的贡献，说他“一生为墨客，几世作茶仙”。“茶仙”之名即由此而来。《茶经》的问世和流传，使更多的人了解了茶叶，爱上了饮茶，对传播茶叶知识，普及饮茶风习起了积极作用。所以，唐代的茶肆中都设陆羽像，尊为“茶神”。

《新唐书》卷一百九十六《隐逸列传》说：“羽嗜茶，著经三篇，言茶之原、之法、之具尤备，天下益知饮茶矣。时鬻茶者，至陶羽形置炆突间，祀为茶神。”对于陆羽和《茶经》的积极作用，后人给予高度的评价。宋代陈师道在《茶经》序中认为：为茶著书，将茶用于社会，特别是“上自宫省，下迨邑里，对及夷戎蛮狄，宾祀享，予陈于前”的饮茶风尚都是“自羽始”。所以宋代梅尧臣在《次韵和永叔尝新茶杂言》诗中赞颂道：“自从陆羽生人间，人间相学事新茶”。

饮茶的方式中国饮茶，讲究品茶，重在意境，把饮茶看作是一种艺术的欣赏，精神的享受。通过观其形、察其色、闻其香、尝其味，使饮者在美妙的色、香、味、形中得到精神上的陶冶。这一点在唐、五代时期的饮茶风尚中表现得十分突出。唐代卢仝作过一首《走笔谢孟谏议寄新茶》诗，诗中写了饮七碗茶的不同感受：“一碗喉吻润，二碗破孤闷。三碗搜材肠，惟有文字五千卷。四碗发轻汗，平生不平事，尽向毛孔散。五碗肌骨清，六碗通仙灵。七碗吃不得也，唯觉两腋习习清风生。”诗中写到由于茶味好，每饮一碗，便有一种新的感受。两碗时已开始对精神发生作用，三碗喝下去，神思敏捷，可得五千卷文字！四碗时，人间的不平，心里的积郁，都用茶浇开，饮到七碗时便有飘飘欲仙的感觉。这种品茶的真趣，还可以从唐代皎然等人的诗作中得到印证。如颜真卿《月夜啜茶联句》：“流华净肌骨，疏沦涤心源。”释皎然《饮茶歌送郑容》：“丹丘羽人轻玉食，采茶饮之生羽翼。名藏仙府世莫知，骨化云宫人不识。”……诗人们从不同角度，抒发了品茶的感受。

当时人把饮茶看作一种艺术，十分讲究高雅清幽的环境。唐人顾况在《茶赋》中认为“杏树桃花之深洞，竹林草堂之古寺”，是饮茶的理想环境。鲍君徽与友人在东亭举行“茶宴”。这里的环境是：“远眺城池山色里，俯聆管水声中。幽篁映沼新抽翠，芳槿低簷欲吐红。”一派清雅宜人的美景。当然，唐代虽然强调茶的清行俭德之功，但并不呆板。饮茶时少不了赏花、吟诗、听琴。皎然有诗云：“茗爱传花饮，诗看卷素裁。”唐代佚名作品《宫

乐图》，描绘了宫廷中饮茶的情形，图中的宫廷妇女一边品茶，一边欣赏音乐。五代顾闳中《韩熙载夜宴图》中也是边饮茶边有女子歌舞。可见，当时的人们对饮茶环境是十分重视的，既讲究优雅清幽，又要有些欢快气氛。

隋唐五代时期，社会上流行以茶点招待亲朋好友的社交性聚会，当时称作“茶会”、“茶宴”和“汤社”。茶宴出现在唐代。据《茶事拾遗》记载：“钱起，字仲文，与赵莒为茶宴，又尝过长孙宅与朗上人作茶会。”钱起，著名诗人，为唐代“大历十才子”之一。他当时写过茶宴、茶会的诗，其中一首是《与赵莒茶宴》，诗云：“竹下忘言对紫茶，全胜羽客醉流霞。尘心洗尽兴难尽，一树蝉声片影斜。”诗中写出了竹下举行茶宴的幽美环境，迷人的紫笋茶，可把尘心洗尽，而雅兴难以洗尽，令人流连难舍，这是一种好友之间以茶助兴的雅集式的茶宴。

唐朝吕温曾与好友在三月三日上巳日举行茶宴，写有一篇《三月三日茶宴序》，生动地描述了茶宴上的情景。序中写道：“三月三日上巳禊饮之日也，诸子议以茶酌而代焉，乃拨花砌，爱庭阴，清风逐人，日色留兴。卧措青霭，坐攀香枝，闲花近席而未未飞，红蕊拂衣而不散。乃命酌香沫，浮素杯，殷凝琥珀之色，不令人醉，微觉清思，虽五云仙浆，无复加也。”这里描写了茶宴清幽宜人的环境，佳茗的美妙，素杯中凝着琥珀之色；品饮之后，既不醉人，更增加清思，即使玉露琼浆，也不过如此了。

唐代时还有一种特别的茶宴，即品尝和审定贡茶的茶宴。当时湖州紫笋茶与常州阳羨茶都是贡茶，每到早春造茶季节，两州太守要在两州毗邻的顾渚山境会亭举行盛大茶宴，由两州太守和一些社会名流共同品尝和审定贡茶。有一年两州太守邀请白居易参加茶宴，白很想赴宴，但因有病在身，力不从心，写了一首《夜闻贾常州崔湖州茶山境会想羨欢宴诗》。诗中说：“遥闻境会茶山夜，珠翠歌钟俱绕身。盘下中分两州界，灯前合作一家春。青娥递舞应争妙，紫笋齐尝各斗新。自叹花时北窗下，蒲黄酒对病眠人。”诗人以生动的笔墨描写了茶宴的盛况和自叹不能到会的惋惜心情。

名茶、名水和茶具中国的名茶，除少数品种外，绝大部分是自唐代开始生产的。当时最著名的产茶区，一是集中于山川秀丽的巴山蜀水之间，二是太湖周围的著名风景区。蜀中盛产茶叶，有不少茶叶闻名于世，成为贡茶。比如昌明茶、兽目茶、蒙顶茶、青城山茶、沙坪茶、茶岭茶等。其中蒙顶茶号称第一，列为唐代贡茶之首。李肇《唐国史补》说：“风俗贵茶，茶之品名益众，剑南有蒙顶石花或小方或散芽号第一。”因社会上流行饮蒙顶茶，使蒙顶茶的产量迅速增加。从唐宪宗元和年间到唐宣宗大中十年（856年），仅50年时间，蒙顶茶产量增为“岁出千万斤”，并在市场上大量买卖。当时人们非常推崇蒙顶茶，以品尝到蒙顶茶为荣。白居易、孟郊等都对蒙顶茶倍加赞赏，写下了不少赞蒙顶茶的诗篇。

太湖周围的湖州、常州等州郡亦多产名茶，如紫笋茶、罗芥茶、阳羨茶、雅山茶、天目山茶、鸠坑茶等。其中，最有名的是紫笋茶和阳羨茶。两者都是贡茶，深受唐朝皇帝和权贵官戚的喜爱。紫笋茶产于湖州（今浙江嘉兴）长兴县顾渚山。顾渚紫笋茶，是因其“色紫而似笋”得名的。据《南部新书》记载：唐代各地贡茶中，顾渚紫笋茶贡献最多，“岁造一万八千四百八斤”。皇帝得到紫笋茶，先荐宗庙，然后分赐近臣，可见紫笋茶的名贵。唐代的文

（唐）杨晔：《膳夫经手录》。

人墨客都喜喝顾渚紫笋茶，《新唐书·陆龟蒙传》中说：陆龟蒙嗜好紫笋茶，竟在顾渚山下建立茶园。阳羨茶产自常州（今江苏镇江）义兴县唐贡山。唐贡山又名茶山，杜牧作诗赞此山和阳羨茶，“山实东南秀，茶称瑞草魁”。皇帝最爱喝阳羨茶，为了进贡阳羨茶，无数茶农“手足皆鳞皴，悲嗟遍空山。”

所以，卢仝感慨道：“天子须尝阳羨茶，百草不敢先开花”。由于湖州和常州都出产贡茶，每逢进贡之日，两州太守都要在两州毗邻的顾渚山境会亭举行茶宴。后人大都认为，紫笋茶和阳羨茶是唐、五代时众多名茶中的绝品。

自古人们就讲究煮茶的用水。自茶叶有文字记载以来，大凡提到喝茶，总是把茶与水联在一起的，但真正地讲究和研究煮茶用水，则是从唐代开始的。当时，好水配佳茗已形成风气。

最早全面论述煮茶用水的是陆羽。他在《茶经》中专门论述了宜茶之水。他认为“其水用山水上，江水中，井水下”。所以把山上的泉水列为上，江水为中，主要贵在泉水和江水是活水。后人在《斗茶记》中说：“水不问江井，要之贵活。”唐人张又新写有《煎茶水记》，是现存最早的品评鉴别水的专著。书中记载，陆羽曾品评天下名水，列出前20名次序。其中，庐山康王谷水帘水第一，无锡县惠山寺石泉水第二，蕲州兰溪石下水第三，……唐代刘伯刍也把宜于煮茶的水分为七等，推中冷泉的水为首。中冷泉，也叫南谿水，现在江苏镇江金山之西。由于水位较低，扬子江水一涨便淹没，江落方能泉出，所以取水相当不易。《煎茶水记》中记有陆羽与李季卿评论中冷泉的故事。后人曾有“扬子江心第一泉，南金来铸金山渊”的诗句。无锡县惠山泉十分著名，泉水清澈如镜，常年涌流不止。唐代人风行用惠山泉煮茶或泡茶。史书上记载，唐代宰相李德裕特别爱用惠山泉煮茶，他命人将水装入坛内，由快马传送，由镇江送往京师长安，可见人们对“佳茗配佳泉”风尚的追求。陆羽在《六羡歌》中写道：“不羡黄金罍，不羡白玉杯，不羡朝入泉，不羡暮入台，惟羡西江水，曾向金陵城下来。”表达了他对西江水的眷恋和对煮茶用水的重视。

唐代，饮茶之风盛行，煮茶、饮茶的专门器具也就应运而生。陆羽在《茶经》中，总结了前人的煮茶、饮茶用具，开列了28种专门器具，这是中国茶具发展史上最早、最完整的记录。陆羽所记的28种器具，可以分为八类：

生火用具：包括风炉、灰承、笕、炭和火。

煮茶用具：包括鍤、交床和竹夹。

烤茶、碾茶和量茶用具：包括夹、纸囊、碾、拂末、罗合和则。

盛水、滤水和提水的用具：包括水方、漉水囊、瓢和熟盂。

盛盐、取盐用具：包括鹺簋和揭。

饮茶用具：包括碗和札。

装盛茶具用具：包括盂、具列和都篮。

清洁用具：包括涤方、滓方和巾。

陆羽对于这些茶具，一方面力求有益于茶的汤质，一方面力求古雅和美观。比如，他设计的风炉，形如古鼎，用铜、铁铸成，炉脚上铸有“圣唐灭胡明年铸”等21个古文字和“翟”、“彪”、花草、山水等图案，古香古色。他不主张用银、瓷、石作为制作鍤的原材料，而主张用铁；主张饮茶用青色的瓷杯等。陆羽在《茶经》中关于茶具的记述，反映了当时社会上的饮茶习

俗；他的一些主张也对社会上的饮茶习俗产生了影响。比如，唐朝前期，人们饮茶多喜用白色的瓷杯瓷碗。当时，河北内丘的邢窑以烧制白瓷茶碗闻名于世，李肇《唐国史补》记载：“邢白瓷瓯……天下无贵贱通用之”。但陆羽却主张用青色的瓷杯，说“青则益茶”。他认为，凡是白色、黄色、褐色的瓷，会使茶汤分别呈现红色（当时，饼茶的汤色呈淡红色）、紫色、黑色，所以，“悉不宜茶”，而青色的瓷，可使茶汤呈现绿色，所以有益于茶。由于陆羽的提倡，社会上开始流行用浙江越窑出产的青瓷饮茶。唐代诗人也纷纷作诗赞美越瓷。陆龟蒙用“九秋风露越窑开，夺得千峰翠色开”的诗句，称赞越窑青瓷茶具的瑰丽色彩。施肩吾说：“越碗初发盛蜀新”。顾况说：“越泥似玉之瓯”。

隋唐五代时期的饮茶器具，民间多以陶瓷茶具为主，而皇宫贵族之家多用金属茶具和当时稀有的秘色茶具及琉璃茶具。多年来，在考古发掘中出土了许多珍贵的隋唐五代茶具，为我们了解当时的饮茶习俗提供了实物材料。1956年湖北武汉郊区隋墓中出土一件青瓷六耳大壶，直长粗颈，长圆腹，平底，肩部有六个桥形耳。表面施青色釉，釉色亮而匀薄，有冰裂纹，耳下和腹周划有覆莲瓣形暗花纹，造型别致，釉色青翠。1973年浙江宁波唐代墓葬中出土一件青瓷带托茶碗。青色瓷釉，托口沿卷曲，宛若荷叶，碗为分瓣的荷花状，整体为一绿叶烘托的盛开荷花，造型优美。同时，还出土一件青瓷海棠杯，器身呈椭圆，形似海棠，口沿作成四瓣，釉色光洁，内壁划花，线条流畅柔和。这两件瓷器都是唐代茶具中的精品。此外，在不少地区还出土了许多诸如“青釉褐斑张字贴花瓷壶”、“青釉蓝褐彩连珠纹瓷壶”、“釉下彩绘鸟纹瓷壶”、“五代奔鹿纹注子”和“青瓷碗”等珍品，它们反映了隋唐五代时期民间饮茶所用的茶具已相当讲究，当时的茶具制作技艺已达到相当高的水平。

1987年陕西省法门寺地宫中出土了一整套唐代茶具，包括：瓷秘色碗七口、茶槽子碾子茶罗匙子一副、琉璃茶碗托子一副、摩羯纹蕾纽三足盐台二副、金银丝结条笼子一枚、鎏金镂空鸿雁球路纹银笼子一枚、鎏金银盒一枚、鎏金人物画银坛子一枚、鎏金伎乐纹调达子一对、壶门高圈足座银风炉一个，以及火筴、银匙、茶盏、茶托等。这批茶具都是唐代皇帝恩赐或后妃与皇亲国戚供奉的，所有茶具都用金银或名贵的秘色瓷、琉璃制成，制作工艺精美绝伦，结构新颖精巧，装饰华贵典雅，可谓是罕见的稀世之宝。这反映了唐代茶具制作的高超水平，也体现了唐代上层社会的饮茶习俗。唐代上层社会中流行金属茶具，瓷制茶具上多采用秘色瓷。法门寺出土的秘色瓷解开了这个谜。地宫出土的秘色瓷器，色泽晶莹，以绿黄色为主，造型优美。其中两个五瓣葵口圈足秘色瓷碗、斜壁，平底，内土黄色釉，外为黑色漆皮，贴金双鸟和银白团花五朵，造型活泼，朴素大方，是极难得的唐代茶具珍品。茶杯或茶碗，为了免于烫手，还创造了高圈足的茶托。茶托在茶杯、茶碗之下，便于端饮。这一习俗一直流传至今。法门寺地宫出土多件素面淡黄色琉璃茶盏、茶托。茶托口径大于茶盏，呈盘状，高圈足，造型简朴。唐代的琉璃茶具制作已经起步，并出现了一些新的品种。

关于茶托的起源，可参见唐李匡乂：《资暇集》。

（六）纵酒狂饮的饮酒之风

“知章骑马似乘船，眼花落井水底眠。汝阳三斗始朝天，道逢犊车口流涎，恨不移封向酒泉。左相日兴费万钱，饮如长鲸吸百川，衔杯乐圣称避贤。宗之潇洒美少年，举觞白眼望青天，皎如玉树临风前。苏晋长斋绣佛前，醉中往往爱逃禅。李白一斗诗百篇，长安市上酒家眠，天子呼来不上船，自称臣是酒中仙。张旭三杯草圣传，脱帽露顶王公前，挥毫落纸如云烟。焦遂五斗方卓然，高谈雄辩惊四筵。”杜甫的这首别具一格、富有特色的《饮中八仙歌》，以传神之笔描写了贺知章、汝阳王李嵩、左丞相李适之、名士崔宗之、苏晋、李白、张旭和布衣焦遂八位酒仙的生动形象，将他们嗜酒、豪放、旷达的性格描绘得淋漓尽致，集中表现了唐代上自王公宰相，下至文人布衣纵酒狂饮的社会风气。

酒，在隋唐五代时期的社会习俗中占有十分重要的地位，不论是朝廷大典、内宫宴筵、祥瑞节令，还是民间婚丧嫁娶、亲朋聚会都离不开酒，而且随着社会物质财富的增加，酿酒业的发展，社会上饮酒之风愈演愈烈。唐朝初年，高祖曾下令禁酤。开元天宝以后，嗜酒之风更加盛行，出现了“风俗奢靡，宴处群饮……公私相效，渐以成俗”的景象。

文人与酒嗜酒之风在文人中间表现得最为突出。这一时期的文人大都在思想上狂傲豁达，不拘儒学正宗；行为上纵情酒色，放浪不羁。特别是中唐以后，随着社会由盛转衰，许多文人不在立志于“济苍生”、“安社稷”的政治抱负，而是寻求心境解脱，逃遁纷乱的人世，或者奉佛学道，隐逸山林，或者纵情酒色，置身酒肆歌楼，在美酒佳人中寻求精神的寄托。

“饮中八仙”的左丞相李适之“雅好宾友，饮酒一斗不乱，夜则宴赏，昼决公务”。他的酒宴豪华奢侈，日费万钱。天宝五载被李林甫排挤，罢相后，在家仍酒兴未减，常常“乐圣且衔杯”。大臣石裕嗜酒，更是古今罕见。他有一次酿出几斛酒后，干脆脱掉衣服，跳进酒中沐浴，并兴奋地对弟子说：“我平生喜欢饮酒，遗憾的是身上的毛发还没有尝到酒味，今天才算如愿以偿，决不能对嘴和毛发有什么厚薄之分！”白居易嗜酒，称自己为“醉吟先生”。他在《酒功赞》中说自己“吾尝终日不食，终夜不寝，以思无益，不如且饮”。放达自任的杜牧“嗜酒好睡，其癖已痼”。他饮酒大醉后，一睡就是十几天。皮日休“性嗜酒，虽行止穷泰，非酒不能适”。自号“醉士”、“酒民”。在当时，身为文人士大夫而不会饮酒是不可思议的事情。《云仙杂记》记载，元载步入仕途后，开始不会饮酒，同僚们就采用各种办法强迫他喝，他总是以鼻中闻到酒气就醉加以推辞。其中一位同僚就用针挑破元载的鼻尖，假说挑出一条叫作“酒魔”的虫子。于是，元载从一斗、两斗，直到嗜酒如命，不可收拾。

唐代文人纵酒狂饮之风还表现在拼命鼓吹饮酒的好处。王绩在《答程道士书》中说：“每一甚醉，便觉神明安和，血脉通利。既无忤于物，而有乐于身，故常纵心以自适也。”李白更是盛赞酒的美妙之处。他认为酒是最好的伙伴，“钟鼓馔玉不足贵，但愿长醉不复醒。古来圣贤皆寂寞，唯有饮者留其名”。似乎人世间只有酒是最值得留恋的。为此，李白希望“百年三万六千日，一日须饮三百杯”。白居易《酒功赞》认为“麦麴之英，米泉之精，作合为酒”。酒可以“变寒为温”、“转忧为乐”、“百虑齐息、万缘皆空”，所以酒有功于世，人可以不食、不寝，不可不饮酒。

唐代文人饮酒时，少不了吟诗作赋，题辞作画，许多优美的诗篇和艺术之作都是在纵酒狂饮后完成的。李白号称“醉圣”、“诗仙”，“斗酒诗百篇”，他相当一部分作品是在酒醉后创作的。《本事诗·高逸》生动地记载了李白醉中作诗的情景。一次，唐玄宗与宫人行乐，召李白赋诗。李白已在宁王那里喝得大醉，但仍旧“取笔抒思，略不停缀，十篇立就，更无加点。笔迹遒利，凤跄龙拏。律度对属，无不精绝”。这就是著名的《宫中行乐词》十首。白居易作诗也离不开酒，每逢良辰美景，或雪朝月夕，或好友相聚，需吟诗作赋时，“必为之先拂酒壘，次开诗篋，诗酒既酣，乃自援琴”。他说自己“饮数杯，兀然而醉，既而醉复醒，醒复吟，吟复饮，饮复醉；醉吟相仍若循环，陶陶然，昏昏然，不知老之将至”。在白居易的2800余首诗中，和饮酒有关系的诗就达900余首。唐代书画家也是这样。草圣张旭“善草书，好酒，每醉后，号呼狂走，索笔挥洒，变化无穷，若有神助”。唐朝画家王洽，性犷野放宕，嗜酒，他每作画前，必酣饮大醉，“兴酣之后，先已泼墨”。

名酒和酒具隋唐五代时期，酿酒技术有了极大的发展，产生出种类繁多的名酒。据李肇《唐国史补·叙酒名著者》记载：有郢州的富水酒，乌程的若下酒，荥阳的土窟春酒，富平的石冻春酒，剑南的烧春酒，河东的乾和葡萄酒，岭南的灵溪酒、博罗酒，宜城的九酝酒，浔阳的湓水酒，京城长安西市出产的西市腔酒，以及郎官清酒、阿婆清酒和传自波斯的三勒浆酒。此外，还有“石榴酒”，乔知行《倡女行》“石榴酒，葡萄浆”。此酒和葡萄酒一样，在唐代妓院中很流行。“松花酒”，岑参诗“五粒松花酒，双溪道士家”。“郫筒酒”，此酒是四川名酒，用竹管酿酒，兼旬方开，香闻百步。杜甫诗：“酒忆郫筒不用沽”。“黄醪酒”，“醪”是尚未过滤的酒。此酒在唐代相当流行，白居易《尝黄醪新酿忆微之》诗“世间好物黄醪酒，天下闲人白侍郎。”“五云浆”，唐代一种名贵的有浓香气味的酒。刘禹锡诗“酿成十日酒，味放五云浆”。此酒到五代时，成为宫廷里常饮的名酒之一。“桑落酒”、“醪醑”、“松醪酒”、“郁金香”、“醪醑酒”等也是当时流传甚广的名酒。

葡萄酒是唐代、五代最为流行的名酒之一。公元640年，唐太宗征服高昌后，把高昌的良种马乳葡萄带回长安，种于御园之中，并学得了新的酿造葡萄酒的方法。“酒成，凡有八色，芳香酷烈，味兼醒盎，既颁赐群臣，京师始识其味。”此后，全国许多地区都开始酿造葡萄酒，河东出产乾和葡萄酒，太原府也有葡萄酒进贡。葡萄酒深受当时人的喜爱，王绩《题酒店壁》诗“竹叶连糟翠，葡萄带曲红”。王翰《凉州词》“葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催”。在敦煌变文中也有关于饮葡萄酒的内容。如《茶酒论》“蒲桃九醑，于身有润。”《下女夫词》“酒是蒲桃酒，千钱沽一。”当时葡萄酒已广泛被人们饮用。

我国早期酿造烧酒的问题，一些学者认为在唐代已出现烧酒。白居易有“烧酒初闻琥珀香”的诗句，雍陶写过“自到成都烧酒熟”。《唐国史补》记载：“酒有剑南之烧春”。有人认为烧春即烧酒，唐人喜欢以“春”字称呼酒。这些片言只语，既提到烧酒，又指明烧酒的产地多在四川。四川至今

白居易：《醉吟先生传》，《古今酒事》。

《太平御览》卷八四四。

仍将蒸馏酒称作烧酒。但在唐代，四川是否果真有蒸馏酒，目前还找不到史料或文物的证据。

唐代的酒，不但酒质醇香、酒名高雅，而且酒具也十分讲究。“琉璃钟，琥珀浓，小槽酒滴真珠红，”写的是名为“真珠红”的佳酿，盛在透明的玻璃杯里，呈现出金黄的琥珀色。“葡萄美酒夜光杯”七个字说尽了酒和酒杯的精美。李适之有九件名贵的酒具，即蓬莱盏、海川螺、舞仙、瓠子卮、幔捲荷、金蕉叶、玉蟾儿、醉刘伶、东溟样。这九件酒具都有奇特的功能，如“蓬莱盏”，上雕刻有蓬莱三岛的图案，精美绝伦；“舞仙盏”内装机关，酒满后便有“仙人出舞，瑞香毯子落盏外”。皇室贵族之家所用的酒具更加讲究，有的堪称稀世奇珍。杨贵妃“持玻璃七宝杯，酌西凉州葡萄酒”。唐玄宗时，“内库有一酒杯，青色而有纹如乱丝，其薄如纸，于杯足上有缕金字，名曰‘自暖杯’”。玄宗用它饮酒，将酒倒入杯中，就会滚如沸汤，温温然有热气上升。用精美的酒器，饮用美味的醇酒，成为唐代人们的赏心乐事。

这一时期的酒器有榼、瓮、瓶、樽、杯、盏、盅、酒勺、酒注和铛等，其中樽、酒注是最主要的两件酒具，使用得相当广泛。樽是一种盛酒器，在唐墓出土的高士宴乐纹螺钿镜、陕西长安南里王村唐墓壁画《宴饮图》、唐孙位《高逸图》上都出现了盛酒的樽。法门寺地宫中也出土一件鎏金鸳鸯团花双耳圈足银樽。中唐时，人们认为用樽盛酒不方便，开始使用装有管状流的酒注。长沙唐铜官窑出土多件酒注，上面有“陈家美春酒”、“酒温香浓”、“自入新丰市，唯闻旧酒香”等题字。这表明酒注是中唐以后流行最广的盛酒器。

酒令隋唐五代时期，人们是怎样饮酒的呢？最常见的形式是以酒令助兴取乐。酒令以多种形式在社会上广泛流传，遍及社会各个阶层，成为社会风俗的一部分。

隋朝的统治时间虽然短暂，但酒令已有新的形式。如拆字令已在隋宫流行：“炀帝于宫中尝小会，为拆字令，取左右离舍之意。时杏娘侍侧，帝曰：‘我取杏字为十八日。’杏娘复解罗字为四维。帝顾萧妃曰：‘尔能拆朕字乎？不能，当醉一杯。’妃徐曰：‘移左画居右，岂非渊字乎？’”此时已有即兴拆字行令，虽然简单了一些。

唐代作为宴席上佐酒行乐的酒令，进一步发展，品种更加繁富多彩。《蔡宽夫诗话》说：“唐人饮酒必为令，以佐欢乐”。据唐宋笔记及史书所示，约有20余种。如：改令、骰子令、旗幡令、下次据令、闪撇令、上酒令、手势令、招手令、急口令、拆字令、雅令、鞍马令、抛打令、筹令等。归纳起来，不外乎律令、骰盘和抛打三种基本形式。

其一，律令。这是一种依次巡酒、按规定行令的酒令。它产生于初唐。一般包括文辞类、言语类的酒令。牛僧孺《玄怪录》记载了一则“急口令”的故事。睿宗文明年间，竟陵掾刘讽夜投夷陵空馆，见有女郎7人“揖让班坐，坐中设犀角酒樽、象杓、绿麝花瓣、白琉璃盏，醪醴馨香，远闻空际。”

《杨太真外传》，见《开元天宝遗事十种》。

《开元天宝遗事》卷上。

《唐代长沙铜官窑址调查》，《考古学报》1980年1期。

《大业拾遗记》。

一位女郎说出一则“急口令”：“鸾老头脑好，好头脑鸾老”。谁说不好即罚酒。一位紫绶姑娘素口纳，连说：“鸾老鸾老”，女郎皆大笑。

筹令也是律令的一种。行令时轮流抽取酒筹，按酒筹上的要求进行活动或饮酒。元稹《何满子歌》有：“何如有熊一曲终，牙筹记令红螺”之句。“牙筹记令”，就是作为筹令之用的酒筹，其上刻有令辞。白居易《同李十一醉忆元九》有：“花时同醉破春愁，醉折花枝作酒筹”的诗句。花枝原可用来作记数之筹，而不能用来作记令之筹，因是醉中，故有“醉折花枝”作记令之“酒筹”的失态举动。

筹令盛行于唐、五代，这不仅见于诗文记载，而且可以从出土的酒筹实物得到印证。1982年在江苏省丹徒县一座唐代窑藏中，发现一件“论语玉烛”酒筹筒和50枚酒令筹。酒筹筒为银质，部分涂金，似烛形，正面刻有“论语玉烛”四字，旁绕龙凤、卷草、流云图饰。酒令筹为韭菜形的涂金银筹，每根酒筹上，上段刻《论语》一句，中段是附会其义指出在座应饮酒之人，下段则是有关罚则的具体内容。比如，“瞻之在前，忽然在后，来迟者，处五分”筹，其“瞻之在前，忽然在后”出自《论语》。这是上段。筹中的“来迟者”指赴宴迟到的人，是为中段。“处五分”，意思是罚酒五分（十分为一杯）酒，是酒令筹令辞的下段。再如，“乘肥马，衣轻裘，衣服鲜好，处十分”、“后生可畏，少年，处五分”、“己所不欲，勿施于人，放”、“死生有命，富贵在天，自饮十分”、“食不厌精，劝主人五分”等等。从筹令辞上看出当时行酒令有“劝”、“饮”、“处”、“放”四种情况，“劝”是敬酒，“处”是罚酒，“饮”是自斟，“放”是重新下筹。这套“论语玉烛”酒筹用具为研究唐代酒令提供了十分珍贵的材料。

其二，骰盘令，也叫“头盘令”、“投盘令”，产生于初唐。这是利用抛采决定饮酒次序的一种形式，往往在其他酒令之前进行，起着活跃酒筵欢乐气氛的作用。唐皇甫松《醉乡日月》卷三，“骰子令”说：“大凡初筵，皆先用骰子，盖欲微酣，然后迤邐入酒令。”骰盘令在唐、五代非常流行，白居易诗“鞍马呼教住，骰盘喝遣输。长驱波卷白，连掷采盛卢”，“醉翻衫袖抛小令，笑掷骰盘呼大采”。元稹诗“叫噪掷投盘，坐狎摄觥使”。这些诗句生动地描绘了行令者的情绪是何等的激昂亢进。

其三，抛打令，是一种歌舞化的酒令，约在盛唐时出现，是由豁拳、抵掌、弄手势等发展而成的。抛打令常用香球、花盏。唐及五代人诗中常有“抛打令”抛耍香球、花盏的句子，如白居易诗“香球趁拍回环匝，花盏抛巡取次飞”，“柘枝随画鼓，调笑从香球”。徐铉诗“歌舞送飞球，金觥碧玉筹”。《太平广记》引《冥音录》记载：崔氏女“每宴饮，即飞球舞盏，为佐酒长夜之欢”。综上所述，抛打令是由动作和歌唱两项内容组合而成，行抛打令时，伴以乐曲，先以香球或花盏回环巡传，待到乐曲急促近杀拍之时，须做有趣的抛掷，将香球和花盏急切地抛给人，中球或花盏者应持香球或花盏起舞。

除这三大类酒令外，“手势令”和利用“酒胡子”行酒令的习俗也十分流行。“手势令”产生于唐代。皇甫松《醉乡日月》中就有《手势令》篇，专门总结记载此令。《新五代史·史弘肇传》记载：“他日，会饮章第，酒酣，为手势令。”可见，手势令在五代仍在流行。

在这一时期，还出现了一种新式的酒令用具——“酒胡子”。酒胡子多木刻，如人形，状似不倒翁，置之盘中，转动后，其所背或倾侧方向的人饮

酒。元稹在《指巡胡》诗中说：“遣闷多凭酒，公心只仰胡。挺身唯直指，无意独欺愚。”唐末徐夔、卢汪都写有《酒胡子》诗，表明唐末、五代时，酒胡子仍然流行。使用酒胡子行酒令，虽比击鼓传花来得简便，但不如击鼓传花的气氛热闹欢乐。

唐、五代酒令的盛行，水平之高，难度之大都是空前的，而且极少低级趣味之感，这和唐、五代社会人们的文化水准普遍较高，与个人才智得到充分发展及崇尚文化的社会风气有很大的关系。

五、隋唐五代住行习俗

（一）住行的特征

隋唐五代时期是我国住行习俗的成熟期，呈现着绚丽多彩的面貌，具有鲜明的时代特色。这表现在以下五个方面：

其一，以长安、洛阳为代表的都市建筑规模宏大，规划整齐，是中国古代都市建筑的典范。在城市总体布局上体现方整对称的原则，有南北轴线，棋盘形道路，并且在布局上注入伦理思想的内涵。在宫殿、园苑和贵戚住宅的建筑风尚上追求奢侈豪华，如隋显仁宫“绮绣瑰宝，穷巧极丽”，唐代马璘宅“屋宇宏丽，冠绝当时”。王侯妃戚的府宅也是日加崇丽，“高台曲池，宛若天造”。里坊制度是隋唐时期城市规划中的重要内容，体现了建筑风格上的秩序感与和谐感。

其二，人们相当重视住宅的建筑，形成了许多住宅风俗，如考虑居室布局的“五虚”和“五实”；建房过程中的建宅文、上梁文、饼钱抛梁，以及镇宅文、石敢当、符咒等禁忌习俗。这些习俗反映了人们避邪驱鬼，以求宅舍安宁的心态。

其三，在建筑习俗上，传统的风水术得到空前的发展，产生了《宅吉凶论》、《相宅图》和《宅经》等风水著作和庾季才、萧吉、舒绰等风水先生。城市布局和宫殿、民宅的建筑上流行风水术，如隋文帝营建大兴城，就曾“卜食相土”，采用风水学说来规划城的地点、位置和方向等。风水学说在建筑风俗上得到充分的体现。

其四，随着传统的席地而坐的起居习俗被垂足而坐的风气所取代，这时的室内陈设和家具形式发生了很大的变化。最主要的变化即是高足家具的迅速普及，成为当时屋室家具的主要样型，奠定了后世家具样型的基础。

其五，出行风俗基本上承袭前代，变化不大。新的出行风俗表现在骑乘之风和肩舆的流行；牛车成为主要的陆路交通工具；开始形成一套完整的由祖送、践酒、折柳、软脚等组成的拜别程式。

隋唐五代的住行风俗对后世产生了深刻的影响，有的风俗一直流传至今。

（二）长安、洛阳城的建筑风尚

隋唐五代时期的建筑风尚集中体现在都城长安、洛阳两城的建筑上。隋唐二朝继汉以来东、西二京的制度，以长安为首都，以洛阳为东都。长安、洛阳的建筑规模宏大，规划整齐，是中国古代都市建筑风尚的典范。

开皇二年（公元582年），隋文帝因汉长安城规模狭小，水质咸卤，城市布局杂乱，命高颎、宇文恺等人在汉长安城东南“川原秀丽，卉物滋阜”的龙首原上修建新的都城——大兴城。高颎和宇文恺等人总结了历代都城建设的经验，又参考了北魏洛阳与北齐邺南城的布局形式，对这座新城进行了全面的规划与设计，并只用9个月的时间完成了主体工程。第二年三月，隋文帝便迁入了新都。

大兴城的总面积为八十四平方公里。全城由宫城、皇城和郭城三部分组成。郭城内建有一百零八个坊、东西两市，并开掘了龙首、清明、永安三条水渠。宫城位于郭城北部正中，南面隔街即为皇城，北面为供皇帝游猎的大兴苑。唐王朝建立后，改大兴城为长安城，并修建了一些新的建筑，主要包括：大明宫（含元殿、麟德殿、宣政殿等）、兴庆宫（花萼相辉楼、勤政务本楼等）、夹城、曲江芙蓉苑。

洛阳是隋唐两代的东都，于大业元年（公元605年）开始营建。唐初曾一度废除其东都的称号，但到唐高宗时，随着江南经济和漕运的发展，洛阳的地位日趋重要，其东都的称号又被恢复。

隋唐洛阳城的布局也是由皇城、宫城和郭城三部分组成的。但其规模比长安略小，宫城和皇城也不在郭城的正北，而是位于西北隅。隋代在宫城内建有天经宫、太初宫、青城宫、明德宫、洛阳宫等宫殿亭院建筑，唐代除承袭隋代宫殿外，又在皇城西侧苑内修建了上阳宫、八关宫和西苑等。

长安、洛阳城的建筑风尚可以从城市的总体规划、宫殿建筑、里坊制度和府邸第宅四个方面体现出来。

城市的总体规划长安城的总体规划总结了汉末邺城、北魏洛阳城和东魏邺城的经验，在方整对称的原则下，沿着南北轴线，将宫城和皇城置于全城的主要地位，并以纵横相交的棋盘形道路，将其余部分划分为108个里坊，分区明确，街道整齐，充分体现了封建统治者的理想和要求。

以宇文恺为代表的长安建筑师们，在设计长安建筑布局时，曾参考承袭了前代建筑的风尚。长安城不仅把宫城、皇城和郭城严格区别，而且把宫城和皇城放在整个城市北部的中央，并以宫城的承天门、皇城的朱雀门和郭城的明德门所在的大街为中轴线，把全城分成左右完全对称的两部分。同时，还实行了封闭式的坊市制。这种建筑格局是从曹魏邺城和北魏洛阳城的建筑布局继承来的。大兴城是在隋大一统的形势下兴建的，因而它也不可避免地体现出统治者寰宇一统，富有天下的思想。如，在一百零八个里坊中，皇城外南北排列的十三坊寓意着十三州，也暗寓着一年有闰；东西十坊则寓意着全国十道；皇城以南东四坊则象征一年四季；南北九坊则暗寓《周礼》的“王城九逵”。这种寓意恰当地体现了中国古代建筑中常常揉进伦理思想的风尚。

在长安和洛阳两城的总体规划上，还体现了以具体地形布设建筑的习惯。合理利用高低地形，设置不同类型的建筑物，可使整个建筑群高低错落，气势壮观。当时，长安城内有六条冈阜，称作“六坡”。宇文恺对此加以合理设计。“隋氏营都，宇文恺以朱雀街南北有六条高坡，为乾卦之象。故以

九二置宫殿，以当帝王居，九三立百司以应君子之数，九五贵位，不欲常人居之，故置玄都观及兴善寺以镇之。”这一设计既体现了风水之术在建筑上的运用，也说明当时的建筑师已注意到如何合理设计特殊地带的建筑。在洛阳城的总体规划上也体现了这种思想和习惯。

宫殿建筑隋唐五代的统治者在全国各地修建二百多座宫殿，其中长安、洛阳的宫殿建筑约有九十余座，通过这些宫殿建筑，我们可以了解到当时在最高等级的宫殿建筑上的风尚和特征。

隋唐两代的宫殿建筑大多十分奢侈豪华。隋文帝以恭俭著称，但却劳民伤财营建华丽的仁寿宫。开皇十三年（593年）由杨素、宇文恺等主持修建，至十五年完成。因督役之急，民夫死者以万计。唐太宗贞观二十二年（648年）三月丁亥诏曰：“（隋）文营仁寿（宫），概日临云；炀起乾阳（殿），衔珠带璧；比阿房而竞爽，犹且有加；拟倾宫而骋丽，全于具体。”可见仁寿宫的奢丽异常。“乾阳殿”是隋东都的正殿，也十分华丽奢侈。唐武德四年（621年），秦王世民观隋宫殿叹曰：“逞侈心，穷人欲，无亡得乎！”命焚乾阳殿。隋炀帝为了自己的享受，营建显仁宫、西苑、毗陵宫、汾阳宫、江都宫等数十处豪侈的宫殿苑囿。大业元年（605年），敕宇文恺与内史舍人封德彝等营显仁宫，南接皂涧，北跨洛滨。宫内重楼曲阁，连达洞房，绮绣瑰宝，穷巧极丽。西苑的建筑更加穷奢华丽，“周二百里。其内为海，周十余里，为蓬莱、方丈、瀛洲诸山，高出水百余尺，台观殿阁，罗络山上，向背如神。北有龙鳞渠，萦纡注海内。缘渠作十六院，门皆临渠，每院以四品夫人主之。堂殿楼观，穷极华丽”。其他如毗陵宫、江都宫等也是“正殿、曲阁、周廊、飞桥相贯百余圻，模仿洛阳西苑形势，而秀丽奇靡过之”。

唐朝初年，在营建上的奢靡之风稍有抑制。唐太宗因洛阳宫奢靡，曾令拆毁一部分，但据《旧唐书·姜暮传》、《资治通鉴》卷一九三记载，贞观四年（630年）曾以“洛阳土中，朝贡道均”，下命重修洛阳宫。由于张玄素等的劝谏，洛阳宫的修建比较简朴。将作大匠窦璡蓬池筑山，雕饰花靡，太宗下令毁掉山池，并免去窦璡的职务。虽然唐太宗尚节俭，但贞观二十一年（647年）命阎立德主持修建玉华宫和翠微宫，仍然相当华丽。玉华宫内建有南风门、玉华殿、肃成院、显道门、紫微殿和太子宫及百官廨署等，其中“紫微殿十三间，文甍重基，高敞宏壮，帝（太宗）见之甚悦”。太宗徐惠妃认为此两宫并不节俭，上书劝谏。此事见于《旧唐书·徐妃传》和《贞观政要》等史籍。

唐太宗之后，在营建上的奢靡之风重新盛行起来。唐高宗即位后，便大兴土木。先是大规模修复大明宫、洛阳宫、九成宫、太极宫等，而后又陆续营建了八关宫、万全宫和上阳宫等建筑。此后，历朝皇帝都营建不少宫室苑囿。玄宗营建的兴庆宫规模宏大，多楼式建筑，“银榜天题，金扉御阙，俯尽一国，旁分万里，崇崇乎实帝城之壮观也”。宪宗元和十三年（818年）修建的承晖殿，“雕饰绮焕，徙植佛寺之花木以充焉”。可见设施颇为侈丽。

在宫室建筑的风尚上除了奢侈之风盛行外，还流行一些其他的习俗。比

《元和郡县图志》卷一。

《册府元龟》卷八四。

《资治通鉴》卷一百八十，炀帝大业元年五月。

高盖：《花萼楼赋》。

如，帝王即位多以旧宅改建为宫室。武德六年（623年）高祖将在高陵县的旧宅改建为“龙跃宫”。玄宗李隆基即位前，曾在潞州为官，该州上党县有他的住宅。开元十一年（723年），以故第为飞龙宫。兴庆宫也是由玄宗兄弟五人同居的“五王宅”改建的。佛、道两教盛行，皇帝也多崇尚两教，所以，舍宫室为寺观的事例也很多。唐太宗营建的翠微宫，到宪宗时改为翠微寺。玄宗曾在此寺译经。位于武功县的庆善宫，到贞观年间改为慈德寺。河南嵩山有座奉天宫，为高宗永淳元年（682年）建。二年后改为道士观，定名嵩阳观。

在宫殿的名称上，帝王们多以祥瑞或重大事件而命名。如，“隋炀帝好闻祥瑞，尝野雀集于殿上，……以为瑞，乃名此殿为仪鸾。”唐玄宗时，因凤凰飞集长安太极宫的通训门，下诏改为凤凰门。

里坊制度隋唐时代的主要城市，尤其是长安和洛阳，都实行里坊制度，这表现在建筑风尚上便是追求整齐划一的秩序感与和谐感。隋大兴城内有南北向大街十一条，东西向大街十四条。这些大街把郭城分成了一百零八坊。各坊面积虽然大小不一，却都是以朱雀大街为中轴，左右对称。其中最大的是皇城两侧的六列坊，每坊南北长660—838米，东西宽1020—1125米。

最小的则是靠朱雀大街西侧的四列坊，南北长500—590米，东西宽550—700米。城内诸坊除朱雀大街两侧的四列坊只设东西向的横街外，其余各坊内都设十字街，街宽15米左右，两端开坊门。坊的四周筑夯土墙，墙基宽2.5—3米左右。坊门晨开夜闭，由左右街使掌握。大多数坊又被十字街划分为四个区域，每个区又被小字街分为四个小区。居民住宅置于小区之内，以便管理。

这种里坊格局，平面如同棋局。“百千家似围棋局，十二街如种菜畦。”具有鲜明的整齐划一的特点。后世风水学家曾认为这种里坊建筑是讲究聚气，不耗散、不泄漏。但实质上这种里坊制度的目的有两个，一出于“逃亡奸伪无所容足”的考虑，二使整个城市呈现秩序感与和谐感。这体现了封建王朝的统治意识和封建礼制的规范观念。

盛唐以后，随着社会经济的发展，隋大兴城那种只见坊墙，不见房屋的单调街景开始变化，“长安十二街，高高朱门开”，除了三品以上的官僚贵族可在坊墙上开门外，“坊内三绝”者（门第、才德、文学）也可开门。“归来甲第拱皇居，朱门峨峨临九衢”，这种装饰悦目的朱门楼阙，打破了整齐划一的坊里形制，使得富有严肃意味的里坊空间变得丰富多彩起来。

中唐以后，商品经济的发展也使工商贸易活动不仅限于东西两市，两市周围各坊和交通干线的城门附近以及大明宫前各坊，出现了小工商行业。同时，长安城内还出现了夜市。据文献记载，当时崇仁坊中“昼夜喧呼，灯火不绝”，打破了政府关于定时启闭市场与里坊的限制。晚唐，坊墙成为人们最感不便的障碍，百姓拆毁坊墙，起造房屋的现象屡禁不止。这些变化反映了中国中世纪时城市里坊建筑的新风尚。

府邸第宅 府邸第宅是隋唐五代时期建筑风尚中内容最丰富、特点最鲜明的部分。首先表现在官僚第宅别墅日趋奢侈。唐朝初年，曾制定很严格详细的第宅规定。具体内容见《唐会要》卷三十一。但这种限制随着天下承平日久而迅速改观，高官厚禄者豪华富丽的房宅遍布长安。“武后以后，王侯妃

主京城第宅，日加崇丽”。安仁坊“皆是亲王外家，甲第并列，京城美之”。独孤公宅“通渠转池，巨石嵌巖，喷险淙灞，洄潭沈沈，殊声异状，而为形胜游衍之处者十四五”。安兴坊同昌公主宅“房栊户牖以众宝饰之，金银为井栏”。开元、天宝年间后，贵族大官僚们营造奢侈第宅之风更盛。《洛阳名园记》记载：“唐贞观开元之间，公卿贵戚开馆列第于东都者号为千有余邸”。在长安，杨国忠第宅“构连甲第，土木被绋绣，栋宇之盛，两都莫比”。亲仁坊安禄山宅是玄宗命出御库钱修建的，“敕所司穷极华丽，不限财物，堂隍院宇，重复 窳，匝匝诘曲，窗牖绮疏，高台曲池，宛若天造”。安史之乱后，大臣将帅在京师竞造第宅，当时号为“木妖”。唐代宗时名将马璘化费钱二千万贯修建第宅，“重价募天下巧工营缮，屋宇宏丽，冠绝当时”。元载的宰相府第更为奢侈，以于阗出产的洁白如玉、入土不烂的芸珥香涂壁，装饰极尽豪华。白居易曾作《伤宅》诗讥讽当时这种竞相豪华的建宅之风，其诗云：“谁家起甲第，朱门大道边。丰屋中栊比，高墙外回环。累累六七堂，栋宇相连延。一堂费百万，郁郁起青烟。洞房温且清，寒暑不能干。高堂虚且回，坐卧见南山。绕廊紫藤架，夹砌红药栏，攀枝摘樱桃，带花移牡丹。主人此中坐，十载为大官。厨有臭败肉，库有贯朽钱。谁能将我语，问尔骨肉间，岂无穷贱者，忍不救饥寒。如何奉一身，直欲保千年。不见马家宅（马璘宅），今作奉诚园（在安邑坊）。”这种楼榭房室逾制的畸形状况，早已突破了规定。这无疑反映了唐王朝走向没落前的日益腐败和颓废心态。

隋唐五代时期第宅建筑风尚还表现在庭院式园林和别墅园池的盛行。当时贵戚百官的府邸宅院多喜植树木，设楼台，凿水池，堆假山，使之成为具有园林特色的第宅。延福坊琼山县主宅内有“山池茂，溪磴自然，林木葱郁，京城称之”。裴度在集贤里立第宅，“筑山穿池，竹木丛萃，有风亭水榭，梯桥架阁，岛屿回环，极都城之胜概”。此外像安邑坊的奉诚园、升平坊的东宫药园、休祥坊的奉明园、金城坊的后园、戾园等第宅园林，都是碧茵连天，绿柳朱门，春池岸荷，草树满园，反映了唐代私人第宅园林的繁荣。

除了城内第宅园林外，贵戚官僚多在郊外营建别墅式园林。其中以公主庄园和诗人别墅最为盛行，形成一种风气。如太平公主、安乐公主、长宁公主、玉真公主等皆有山庄。许多诗人（大多是官僚）都寻找山清水秀之地建造别墅山庄，如王维的辋川别业、杜甫的杜曲草堂、李德裕的平泉庄、杜佑的瓜州别墅，以及郎士元、郑谷、元稹、裴迪等人的书斋茅堂、碧涧别墅等。大部分别墅园林分布在长安、洛阳的近郊，大体上分成两类风格：皇亲贵戚、世家官僚的园林偏于豪华绮丽；一般文人官僚的侧重在清新雅致。前者的园林几乎都集中在东郊一带，而一般文人官僚的园林多半分布在南郊。

至于一般第宅房屋的建筑风尚，可以从敦煌壁画和出土的唐墓壁画中得到了解。

隋唐住宅建筑中数量最多、分布面最广泛的是具有明显的中轴线和左右对称的庭院布局，在宅内两座主要房屋之间，用带有直棂窗的回廊连接成的四合院。大宅第的主要布置，除园林外，一般前为大门，内有中堂、北堂、东西厢房，有廊回绕通连各房。庭内宽敞，可植树木花架，与后世四合院布

《唐语林》卷五。

《安禄山事迹》卷上。

置似乎没有大的差异。陕西三原的初唐李寿墓的壁画上绘有死者生前的宅邸院落。院落围墙南面辟有正门一座，门左右建有廊坊。门前踏阶上的乌头门，高耸巍峨，门檐下的斗拱凸现，使整个大门庄严宏丽。庭院正面的正房，直柱上的华拱支撑着无翘角的屋顶。庭院后部则是山石树木的园林，长长的回廊连接着二层阁楼。主庭院的西边另有一个院落。墓室西壁上还绘有马厩和草料库。整个庭院的布局既有纵贯庭院的中轴线，又有左右对称的辅助庭院，院落串连，层次重重，造成舒畅幽深的空间境界，体现了主人住宅的高贵等级。在敦煌壁画及出土绢画上也有唐代贵族第宅的形象，有回廊、四合院和有假山树木的后院。这一时期，像汉代楼阁式的建筑已明显减少。

平民百姓无力修建廊庑周房，住宅不成其为院落，仅只一座小屋围以篱垣而已。南方多茅舍，北方多瓦屋。元稹《茅舍》：“楚俗不理居，居人尽茅舍。”杜甫《茅屋为秋风所破歌》：“八月秋高风怒号，卷我屋上三重茅。”说的就是这种茅舍。

隋唐时长安的宅第园林居住风尚还有两点值得注意。其一，长安城内的住宅集中于邻近宫城和皇城的各坊中，多是王公大臣及显赫官宦的府邸第宅。城的南部诸坊，因所处偏远，居民住宅稀少。隋文帝曾命诸子在城南建立府第，汉王、秦王、蔡王分别在昌明、道德、敦化三坊建宅，并特赐蜀王秀在临近南城墙的归义坊全坊建府第，以便充实南城一带。但终因距市中心偏远，唐代以来长安居民仍然很少在此居住，“自兴善寺以南四坊，东西尽廊，率无第宅。虽时有居者，烟火不接，耕垦种植，阡陌相连”。这是因各坊所处地区不同而形成的住居风俗。其二，由于唐代与西域交通频繁，所以宅第园林受到西域文化的某些影响。比如，波罗球（马球）自波斯传入后，贵族显官的宅第中多建有球场。长宁公主造第东都“又并坊西隙地广鞠场”。德宗时的司徒兼中书令李晟家在长安永崇坊有自筑的球场。文宗时翰林学士王源中在太平坊家里筑有球场。马球球场占地很大，这些权贵的宅第园林之大可以想见。

又如太平坊王鉞宅内有自雨亭，也是受西域的影响。王鉞的宅第相当大，“有司籍第舍，数日不能遍至”，院中有一座自雨亭，“宝钿为井干，引泉激霤，号为自雨亭，四檐飞溜，悬波如瀑，激气成凉风”，这种防暑设备见于大秦国。由这些例子可见唐代居住建筑受西域影响之深。

参见《唐李寿墓发掘简报》，《考古》1974年第9期。

(三) 住宅的建筑风俗与建筑仪式

自古以来，中国人就十分重视对自家住宅的建筑，认为：“宅者，人之本，人者，以宅为家，居若安，即家代昌威。”所以，在建屋盖房的过程中形成许多风俗习惯。这些风俗习惯在隋唐五代时期表现得相当充分，并具有自身的特点。

五虚与五实 隋唐五代时的人们对于建筑家中房屋是讲究的，要求避免“五虚”，尽力做到“五实”。敦煌卷子伯三八六五《宅经》是唐五代时期的著作。书中提出了宅的“五虚五实”之说，认为：“宅有五虚，令人贫耗；五实，令人富贵。”其中“五虚”是指：“宅大人少，一虚；宅门大内小，二虚；墙院不完，三虚；井灶不全，四虚；宅地多屋少，五虚。”这里提出的“五虚”，便是人们在建筑自家住宅时应避忌的方面。“宅大人少”，给人空荡、孤寂的感觉；“门大内小”，容易透风，给人一种不聚财的感觉；“墙院不完”，容易遭贼，不安全；“井灶不全”，生活不安定；“地多屋少”，不是家业兴旺之家。实际上，这些避忌是为了保证民宅建筑与周围环境的配称和建筑物本身的和谐配合。

除了五虚需要避忌外，与此相反的建筑现象值得提倡，这就是所谓“五实”。“五实”是：“宅小人多，一实；宅大门小，二实；院墙完全，三实；宅小六畜多，四实；宅水沟东南流，五实。”这五实并不见是五虚的简单对应，而是当时人们在建筑民宅时总结出来的五种风俗标准。从希望“宅小六畜多”一条来看，这些风俗标准是地道民间的标准。由于重实不重虚，《宅经》不主张建大宅，而主张“计口营造”规模适度，并且劝世人“不衰莫移”，切莫要轻易大兴土木，“宅乃渐昌，勿弃宫堂，不衰莫移，故为受殃，舍居就广，未必有欢，计口营造，必得寿考”。从“五虚五实”的提出来看，《宅经》提倡的较为节俭的建筑风尚，反对奢靡、过分宽敞的建筑，这反映了隋唐五代时期民间的建房风俗。

建宅文与上梁文 隋唐五代时，人们在盖房之前，于破土动工时需要举行一种仪式，宣读一篇《建宅文》；在上大梁以前，要唱一种《上梁文》，这种风俗相当的流行。《沙州文录补》上有一篇《康再荣建宅文》，文中说：“维岁次丁卯三月丙寅朔廿三日戊子，沙州大蕃纥骨萨部落使康再荣建立其宅，唯愿青龙西北处绝阳，招摇东南，阴伏藏摄提，人们当母位，太阴鬼之自开张。灭池正西自当兑泽，轩辕斗战履东相，一为乾川天覆载，二为艮阙补椽梁，三为回震盖南屋，四为巽间加顺阳，五为川中立母，六为虚配天王。上元己亥从乾起，螭蛇宛转入火乡，甲乙青龙扶左胁，庚辛白虎从右相，丙丁炎君南广，壬癸冰冰，戊己中宫无住处，将来分配入四乡。辰戌丑未押四角，震兑二住守魁刚，顺得四算君南坐，尾将三子镇北方。伏愿部落使子父昆弟等，坐家丰侯，子孙永昌，保遐算，寿福无疆，官高盖代，世世康强，大富大贵，梦寐吉祥，无诸中天，寿命延长，百病除愈，身体轻强，祝愿已毕，请受春装，赏赐博士，美酒肥羊。”这是一篇吐蕃占领敦煌时期，纥骨萨部落使康再荣盖房子所用的《建宅文》。此文中的八卦、四象等内容明显受到了当时民间信仰的道教的影响，因此它是属于受道教影响的建宅文。当时，建宅文不是主人自己宣读，而是由主持仪式的工匠宣读，

所以文中说：“伏愿部落使子父昆弟”。宣读建宅文的目的是祝福主人幸福，以求吉祥如意。

在建筑房屋，准备上大梁以前，还要唱一种《上梁文》。敦煌卷子伯三三二《维大唐长兴元年癸巳岁二十四日河西都僧统和尚依宕泉灵迹之地建龛一所上梁文》就是一例。文中说：“今因良时吉日，上梁雅合周旋；五郡英豪并在，一州士女骈阗。饼千盘万担，一时云集宕泉；尽向空中乱撒，次有金钹银钱。愿我十方诸佛，亲来瑞金莲；荐我和尚景佑，福祚而海长延。应是助修之辈，见世总获福田；诸族六亲内外，永如瑶阁神仙。敦煌万人休泰，五稼丰稔龙川；莫在辞多蹇讷，岁时犹望莺迁。自此上梁之后，高贵千年万年。”《上梁文》完全是祝贺吉庆的内容，已经不再具有早期的驱鬼逐疫的性质。

文中也记述了唐代上梁风俗中的以饼钱抛梁的风气。当时，在上梁的仪式中，“五郡英豪”、“一州士女”都来庆贺，用饼、钱向徐徐升起的梁上抛撒，气氛十分热烈。这对后世建筑上梁风俗有深远的影响。

镇宅习俗 自古以来，在宅第建筑好了以后，人们都要采用各种方法来镇宅，以示镇压妖魔鬼怪，保证宅舍安宁之意。隋唐五代时期，这一习俗仍然盛行。镇宅的形式有镇宅文、石敢当和符咒等。

敦煌卷子斯二七一七《镇宅文》这样写道：“魑魅妖精，潜藏地穴。疫毒休行，吉祥咸集。宅纳吉祥，风送宝雨。林天眼，仓盈金玉。库积琼珠，宅富人兴。”

当时人们认为“魑魅妖精”潜藏地下，在上面建造房宅要以“镇宅文”来镇压，这样就可以使“疫毒休行，吉祥咸集”。文中也体现了道教的影响，“罢严佛像”、“炉焚六珠”等语带有反佛的色彩。

以灵石镇宅的风俗在我国由来以久。北周庾信《小园赋》里说：“镇宅神以藿里，厌山精而照镜。”意思是说要镇宅神，使其常护左右，就必须于造屋时埋石为祭。灵石镇宅风俗中，以设立“石敢当”的方法最简便、最流行。设“石敢当”的风俗最早出现在唐代。《通俗编·居处》引《墨庄漫录》说：“庆历中，张纬宰莆田，得一石，其文曰：‘石敢当，镇百鬼，压灾殃，官吏福，百姓康，风声盛，礼乐昌。’有大历五年县令郑押字记。”“大历”是唐代宗的年号，“大历五年”为公元770年。从石铭上可以看出“石敢当”是镇邪求吉的刻石。

后世设立“石敢当”的具体范围和设立的方法是，每当人家房屋、大门被巷口、桥梁所冲，在巷口、桥梁立石，上刻“石敢当”三字。但唐代时，设“石敢当”的目的却十分具体，如认为因居宅不利而造成的疾病、逃亡、耗财、遗失钱财、生意不佳，以及希望靠镇石而求官发财等等。设石的地点也不是仅限于门前。灵石还因目的的不同，而重量有所差异。敦煌卷子伯三五九四《用石镇宅法》成文于唐玄宗开元十二年（724年），其文记述当时以“石敢当”之类的灵石镇宅的方法。

凡人居宅处不利，有疾病、逃亡、耗财，以石九十斤，镇鬼门（即东北角）上，大吉利。

人居宅以来，数亡遗失钱不聚，市买不利，以石八十斤，镇辰地大吉。

居宅以来数遭，年年不饱（饱），以石六十斤，镇大门下，大吉利。

伯四五二二号《宅经》也提出了用灵石镇宅法以求升官的内容。“又法取来赤石一，悠长五寸，钱五文，阳宅埋丑地，阴宅埋未地，必迁官。”由

以上记载来看，用“石敢当”之类的灵石镇宅的风俗在唐代是相当普遍的，其用处也是多种多样的。

除采用“镇宅文”、“石敢当”驱邪求吉外，还有贴符咒的风俗。符咒，又称“符篆”，是道教的法术之一。“符”是用朱书或墨书，画成的似字非字的图形。咒语是道士们在施术时口中念的神秘词句，道教认为符咒可以用来驱鬼逐疫，治病消灾。唐代，道教受到统治者的重视，道士的地位也相当高。因此，在民间居室风俗中，贴符咒的方法十分盛行。

当时，新屋建成后，要请道士来驱鬼消灾。道士除在门上、门头上、墙上、屋的四角、床上、床垫上等处贴上符外，同时念咒，还要给人吞符，在脚上、衣领上贴或画符，同时念咒。还要在房前屋后的树上挂上符，同时念咒。

这一时期的符大约有九种：镇四角符，贴房屋四角，能驱病患、消万恶百鬼。门上符，贴房门上，可以“神符却鬼，见口走出”、“万里病患自除，宜保财物，安门大吉”。床符，贴床上，据说可以有利夫妻相爱、妇人易产。桃木板符，源于古代画桃符驱鬼习俗。符词中说，房内贴桃木板符，可驱鬼，保母子平安。吞符，这是专备不生孩子的父母用的。吞下此符，住进新屋，便能生子安家。物符。地穴符，贴在屋内收藏物品的地窟上。树神符，贴在院内的树上。衣领符，用来驱鬼。以上的符可以从敦煌卷子伯三三五八《护宅神历卷》中看到它们的具体形象。

(四) 建筑风水风俗

风水是一种术数和技艺，指导人们如何确定居住的位置、朝向、布局、营建等一系列的主张与方法，以求获得好运。中国风水风俗萌芽在先秦时期，形成于秦汉之交，隋唐两代是其开花结果的时期。

在《隋书·经籍志》中，有关相宅的著作共有三部，即《地形志》八十卷，《宅吉凶论》三卷，《相宅图》八卷。除《地形志》标明为庾季才撰写外，其它二种皆不著撰者姓名。《隋书·艺术传》记载了庾季才的事迹：“开皇元年，授通直散骑常侍，高祖将迁都，夜与高颀、苏威二人定议。季才旦而奏曰：‘臣仰观玄象，俯察图记，龟兆允袭，必有迁都。……且汉营此城，经今将八百岁，水皆咸卤，不甚宜人，愿陛下协天下之心，为迁徙之计。’高祖愕然。”这说明在开皇二年（582年），隋文帝确定在何处营建新的都城时，庾季才曾从风水的角度提出建议。这一点在《隋书·文帝纪》中也有反映：“此城自汉以来，凋残日久，屡为战场，旧经丧乱，今之宫室事近权宜，又非谋筮丛龟，瞻星揆日，不足建皇王之邑。”于是，选择了“山川秀丽，卉物滋阜，卜食相土”的龙首原建新城。“卜食相土”，便是指采用风水学说来规划城的地点位置、方向等。建成后的隋大兴城，南对终南山及子午谷，北临渭水，东有浐、灞二水，城西一片平原。宫城在城市中部偏北，宫殿坐北朝南，这被认为是极佳的形胜。

隋朝除庾季才外，著名的风水先生还有两位，一位是萧吉、一位叫舒绰。前者官至上仪同、太常令，他曾奉命整理前人的各种风水著作，并在考订整理前人旧作的基础上，撰述了不少著作。史称他著有《宅经》八卷，对后世居住房屋的风水理论和实践有着很大的影响。后者善长阴宅的风水术，事迹见《浙江通志》。

隋朝短命，风水习俗的盛行则以唐代为典型。《旧唐书·经籍志》收录风水著作十三部，其中有关住宅的著作只有三部：《五姓宅经》二卷；《阴阳书》五十卷，吕才撰；《新撰阴阳书》三十卷，王粲撰。但实际上当时有关住宅风水术的著作远不止这三部，敦煌卷子伯三八六五《宅经》是唐代人撰写的一部极其重要的风水著作，因托名黄帝，故又称《黄帝宅经》，但实际上此书的成书年代是唐代至五代这段时间。书中开列了当时流行民间的相宅书有二十四种之多。它们分别是：《皇帝二宅经》、《地典宅势经》、《三元宅经》、《孔子宅经》、《宅锦宅桡经》、《文王宅经》、《玉微宅经》、《王敢宅经》、《淮南王子宅经》、《刘根宅经》、《玄女宅经》、《司五天师宅经》、《刘晋平宅经》、《张之毫宅经》、《九宫宅经》、《五非宅经》、《六十四卦宅经》、《左盘龙宅经》、《李淳风宅经》、《五姓宅经》、《吕才宅经》以及《飞阴乱伏宅经》。现行《黄帝宅经》还记有另外五种宅经，为敦煌写本所不录，它们是《天老宅经》、《司最宅经》、《右盘龙宅经》、《子夏金门宅经》和《刁昙宅经》，如此众多的相宅著作，表明在唐代相宅风水术是十分盛行的。

自汉代以来，一种将第宅与住屋主人的姓氏联系起来的风水术——图宅术，一直盛行不衰。但到唐代此风渐衰，原因之一是由于吕才（600—650年）对“图宅术”的批判。他认为姓氏与住宅的吉凶没有关系，用五音相宅是不合理的。同时他提倡阴阳相宅术。《宅经》“总论”中也体现了这种观点，书中说：“近来学者多攻五姓八宅，黄道白方，例皆违反大经，未免灾咎。”

“阴者，生万物情之母也。阳者，生化万情之父也。作天地之祖，为孕育之尊，顺之则亨，逆之则否。”可见此书是主张阴阳相宅术的。

《宅经》所记载的唐代风水习俗和汉、魏晋南北朝时流行的“图宅术”已有很大区别，它多少反映了道家在风水术中的影响。从建筑学上看，《宅经》中的某些内容，如大门开在南方偏东，开门便是园池竹簟，天井、库藏仓窖设在西方偏北为宜等符合我国民宅建筑的实际情形，具有一定的科学道理。

（五）室内陈设与家具变化

隋唐五代是我国室内陈设与家具形式大变革的时期。隋和唐代前期，传统的席地而坐的起居习惯虽然仍是主流，但使用高足家具与垂足而坐的风气也已经逐渐发展起来。到了盛唐和五代，高足家具迅速推广开来，成为当时屋室家具的主要样型，人们垂足而坐的习俗已经初步形成。

室内陈设 这一时期的室内陈设是随着高足家具的发展和人们起居习惯的变化而变化的。秦汉时，人们席地而坐，室内的基本陈设是席、床、榻、几、案等。隋唐五代时则主要是高足的桌、椅、大案和床榻。这从《韩熙载夜宴图》中可以清楚地看到当时室内陈设的情况。此外，五代王齐翰《勘书图》中绘有三叠大屏风，屏风前设长案，一位白衣长髯的文士坐在一张扶椅上，前置一书几。这种室内陈设使室内空间和各种装饰都发生了变化，与席地而坐的室内陈设迥然不同。

床榻 隋唐五代时期的床榻，形体上都较前代更加宽大，这种宽大的床榻可以从传世绘画和考古出土文物中看到。《韩熙载夜宴图》中绘有两件床榻，床榻的左、右和后面都装有较高的围板，正面两侧各安一独板扶手，中间留门以容上下。其中一床可同时容坐五人，形体之大可以想见。1975年4月江苏邗江县蔡庄五代墓出土四件木床榻，长188厘米、宽94厘米、高57厘米，榻面大边与抹头仿45°格角榫做法组成边框，中间设托档七根，上面用铁钉钉上木条九根。榻的腿部和腿部上端同大边交接所置角牙均为如意云头纹饰，具有明显的时代特色。

当时，床榻作为一种坐卧用具，使用得相当广泛。皇帝所用的床，称“龙床”。从《新唐书·百官志三》得知，唐鼓吹署掌置龙床。唐冯贽《云仙杂记》记载：“韩志和有道术，宪宗时，献一龙床，坐则鳞、鬣爪、角皆动。”唐代李峤写有一首咏帝王龙床的诗，描绘了床的豪华精美。诗云：“传说有象床，畴昔献君王。玳瑁千金重，珊瑚七宝妆。”后蜀花蕊夫人《宫词》中也有“净瓷玉阶横水岸，御炉香气扑龙床”之句。

在官衙中也有用榻的。《通典·职官典·侍御史》记载：唐代侍御史食座之南所设的横榻，名南床，又称“痴床”。注释说：“言处其上者，皆骄傲自得，使人如痴，是故谓之痴床。”民间使用的床榻，大部分简朴实用，而在富商地主之家也有相当讲究的床榻。唐人小说《游神窟》讲十娘卧处的床榻，上绘彩画，“两头安彩幔，四角垂香囊”。

几案 几是古代人们坐时依凭的家具，案是古时人们进食和读书、写字时使用的家具。这一时期的几案大都继承魏晋南北朝时的形式，无太大变化。供依凭用的家具有凭几、曲几、隐囊等。案的变化稍大些，直腿带托泥，两端翘起卷沿的案比较流行。自此以后，案面多仿此式，有的案足虽然还保留汉代的曲足式，但案头却大多翘起来了。如王维的《伏生授经图》中的书案，湖南长沙牛角塘唐墓出土的陶案，就是具体的证明。唐代中期以后，随着高型家具的普及，人们逐渐进入垂足而坐的时代，低型的几、案逐渐演变为后来的桌子和大型条案。

桌案 使用高足桌案的习俗起源于唐代。我们从敦煌473窟唐代壁画中可以看到桌子的使用情况。画面上，在帷幄中置一张长桌，两边各有一条长凳，男女数人分坐两旁，正在准备进餐。此种长案在传世的唐代绘画中也可以见到。唐周昉画《宫乐图》中，绘有一张可围坐十二人的长案，长案四角有金

属包角，均雕有金色花纹。案面四周重边，都有装饰。案面漆以深绿色，上有白描花纹，案面四边出沿，下为蠹门结构。此是目前所见到的唐代最大型的案具。

唐五代时期的桌案，与前代相比，已属高足家具，但和宋代以后的高型家具相比较，还略低一些。这时的桌子，在高度上略高于椅凳的坐面，和床榻面的高度齐平。这说明了家具由低型向高型发展的过程中，有一个逐步发展的过渡阶段。这一阶段正处在唐、五代时期。

椅凳 唐代以前，人们是席地坐卧，所以无需椅凳。随着垂足而坐的习俗兴盛起来，椅凳之类的家具，应运而生。

椅子的名称，目前所见较早的是唐代《济渎庙北海坛祭器杂物铭》碑阴上所记：“绳床十，注：内四椅子。”可见，唐贞元年间已有椅子的名称。这一时期，使用椅凳的习俗渐渐多起来，尤其是唐中期以后，垂足坐的风气大盛，上至帝王将相，下至宫女歌伎，都开始坐椅凳之类的高型坐具。故宫博物馆藏传唐代卢楞伽绘《六尊者像》中，有三位尊者都坐椅子。第三拨纳西尊者坐的是竹节形椅子，四直腿，后背立四柱，中间两柱较高，上装上曲横梁，直扶手，搭在前立柱上。坐面上铺以软垫、衬背。椅前设脚踏。第十一租查巴纳塔嘎尊者和第十五锅巴嘎尊者所坐的椅子也十分精美，后背低，椅脚、扶手等处都雕刻着精美的纹饰，如同后世的“宝座”。敦煌莫高窟晚唐 196 窟壁画中也有民间使用椅子的形象。

到五代时，椅子的形象材料更加丰富。五代周文矩《宫中图》描绘宫廷中妇女生活，其中绘有两张形象相近的圈椅。圈背连着扶手，从高到低一顺而下，后背另立两柱，装弧形横梁，人可将头倚在靠背上。其造型圆婉优美，形态丰满劲健，独具特色。在周文矩另一幅名作《琉璃堂人物图》中，有一位黑衣僧人坐在用瘦木制的大椅上，造型古朴自然，反映了五代时椅子制作技术的高水平。

南唐画家顾闳中的《韩熙载夜宴图》对当时的家具状况有较全面而真实的反映。画中描绘了两种椅子：一种较小，后背直，其搭脑两端挑出，无脚踏；一种较大，可盘腿坐其上，后背立四柱，上装弧形横梁，有脚踏。《新五代史·景延广传》记载：“延广所进器物，鞍马、茶床、椅榻，皆裹金银，饰以龙凤。”结合绘画中的形象资料，可以推断，唐五代时椅子的制作是十分精美华贵的。

隋唐五代时，社会上还流行一种高足坐具，名叫“胡床”。古代，带靠背的称为椅子，不带靠背的则称为床。胡床起源于汉代，隋唐五代时仍然十分流行。《隋书·尔朱敞传》记载：他“见长孙氏媪踞胡床而坐”。同书《郑善果母传》也说：“每善果出听事，母恒坐胡床，于鄣后察之。”《清异录》卷下说：唐明皇出巡时，总要携带胡床，备随时休息。可见当时胡床这种轻便的家具，日常使用得相当普遍，男女均用；同时也可以看出它是一种临时随便陈设的坐具。

胡床的足必须交叉斜置时床体才能平稳。这种交叉的斜足，构成胡床形体的主要特点。正因这一点，胡床在隋代以后改名为“交床”。《说郛》引隋杜宝《大业杂记》记载：“（炀帝）自幕（漠）北还至东都，改胡床为交床。”在陕西三原县唐淮安靖王李寿墓石椁线雕图和敦煌莫高窟第 470 窟的

隋代“商人遇盗”壁画中都可见到胡床的形象。

唐代，随着高足家具的发展，凳子的使用也多了起来。周昉《宫乐图》中描绘许多宫中妇女围坐在一个长方形的大案周围宴饮、演乐，她们所用的坐具都是很漂亮的带花纹、垂流苏的月牙形机凳，也叫“月牙杌子”。《挥扇仕女图》中描绘的更加细致，月牙杌子上雕刻着花纹，两腿之间有朱红彩带，面上有绣垫，既美观实用，又松软舒适。在五代时，这种月牙杌子还很盛行。

此外，细腰圆凳、腰鼓形坐墩、长凳也很流行。总体上，坐具的高度也不断增加。

屏风 隋唐五代时期，屏风的使用十分普遍。由于屏风主要用于贵族之家，所以宫廷勋贵对屏风无不力求奢华。《酉阳杂俎》记载：“安禄山恩宠莫比锡 无数，其所赐品有八角花鸟屏风。”白居易诗说：“尔不见当今甲第与王宫，织成步障银屏风，缀珠陷钿怙云母，五金七宝相玲珑。”可见此时屏风制作技艺的高超。五代后蜀孟知祥晚年“作画屏七十张，关百纽而联之，用为寝所，号曰‘屏宫’”。

这一时期，书画屏风最为盛行，史书和诗文中屡有记载。房玄龄“集古今家诫书于屏风”，宪宗著书十四篇，“号前代君臣事迹书于六曲屏风”。唐诗中也常有吟咏画屏的句子，诸如“金鹅屏风蜀山梦”，“故山多在画屏中”，“我题君句满屏风”等等。屏风画的内容也颇为丰富多彩，有人物（将功勋臣绘于屏风上）、山水（“疑是天边十二峰，飞入君家彩屏里”）、鸟鲁（骏马、水牛、孔雀、仙鹤等）、书法等。

当时最普遍的屏风样式，是矩形屏面以多扇横联的折叠式，多为六扇折屏，少数有八扇的。六扇，又称“六曲”，是唐代折叠屏风最常用的数目。唐诗中吟咏的屏风多是六曲屏风，如李商隐诗“六曲连环接翠帷”，顾云诗“屹然六幅古屏上”。在陕西西安和山西太原附近的唐墓中，墓室壁画上绘有屏风图像，多为六曲，也有少数八曲的。新疆吐鲁番阿斯塔那墓群中，还出土有木骨帛面的六曲屏风残迹。

唐代流行使用屏风的风习也影响了日本。日本奈良正仓院中收藏有许多相当于唐代的屏风，其风格完全是唐式的。日本天平胜宝八年（公元756年，即唐玄宗天宝十五年），光明皇后献给东大寺的圣武天皇遗物中有御屏风一百叠。至今尚存两叠六曲屏风，都是矩形屏面，木骨纸面碧 背，上面绘树木和妇女图像，并书写有修身格言一类的文字，都为汉字。

除上述家具，还有箱柜、衣架等。唐代出现较大的柜，制作工艺也十分高超。《杜阳杂编》载：唐武宗会昌初，“渤海贡玛瑙柜，方三尺深，色如茜，所制工巧无比”。所谓玛瑙柜，就是镶嵌着玛瑙的柜子。衣架起源于东周，至唐代基本上变化不大，当时称作“櫛”、“桁”。柳宗元说：“某氏室无完器，櫛无完衣。”韩愈也说过：“桁桂新衣裳，盎弃食残糜。”总之，隋唐五代时期的家具新风尚是以高足家具的发展和垂足而坐风气的形成为代表的。

（六）骑乘之风与民间行旅观念

隋唐五代时期，人们的出行风俗主要由交通工具和行旅观念两部分组成。其特点表现在：盛行骑乘之风，马、骡、驴等牲畜是当时主要的陆路交通工具，乘车之俗只限于妇女；肩舆流行，不论帝王、贵族官僚，还是民间妇人、僧侣无不喜乘肩舆；造船业发展，船的使用更为广泛；宫廷中有按照礼制专供皇帝、贵族使用的交通工具；畏远行是民间主要的行旅观念；形成一套由祖送、践酒、折柳、送行、酌别、软脚组成的拜别送行程式。

骑乘之风 隋唐五代时，人们出门时多是骑马而不乘车，贵族官僚更是如此。《旧唐书·王毛仲传》记载：天宝年间，一次玄宗在华清宫，“乘马出宫门，欲幸虢国夫人宅”，被陈玄礼所劝阻。唐肃宗时，冀国公裴冕生活十分豪侈，他的家里畜养着十几匹良马，每匹马都价值百金。李怀远官至同中书门下三品，封赵郡公，但他“久居荣位，而弥尚简率”，经常乘一匹“款段马”。同僚对他说：“公如此荣华富贵，为何不买匹骏马骑？”李怀远说：“我只求马的驯服，不考虑它是不是骏马。”韩翃也曾出将入相，但“性持节俭”，他为官四十年，总共只骑乘了五匹马。由此可见，当时的廉俭的官员也都以马为交通工具。

在民间，一般的文人及平民百姓买不起马，便乘驴骡。隋文帝时，尚书左仆射杨素掌朝政，他让身为员外散骑侍郎的崔儵将女儿嫁给自己的儿子。在迎亲的宴席上，公卿百官都到齐了，而崔儵身穿旧衣冠，骑着驴姗姗来迟，以示对杨素的轻视。《旧唐书·冯宿传》记载：冯宿的弟弟冯定和于是布衣时好友，后来于 官至襄阳大都督，冯定骑驴前往拜访，因门吏不及时通报而愤然离去。以骡子作交通工具也很常见。《隋书·五行志》记载：仁寿二年（602年），“有胡人，乘骡在道，忽为迴风所飘，并一车上千余尺乃坠，皆碎焉。”甚至当时军中有乘骡冲锋陷阵的。宪宗时，大将刘沔手下有位部将，名叫董重赏。他驻守洄曲，当地少马，人们骑乘都用骡。于是，他就训练骑骡进行打仗，“其部下乘骡即战，号骡子军，最为劲悍。”

在隐逸之士中间，有些人不喜骑马、骡、驴，却好骑牛。文学家王绩弃官在乡，纵酒自适。他常常“乘牛经酒肆，留或数日”。唐高宗时，昆山人史德义隐居虎丘山，以琴书自适，有时骑着老牛出没城镇乡村。高宗闻其贤名，特召到洛阳，授朝散大夫职位。这种乘牛风气只限于文人墨客隐士之中。

陆路运输工具 这时期，陆路运送物资主要用牛车。唐朝初年，李巨为河南尹，当时市场上都用牛车转运物资，李巨见有利可图，便对出入市场的牛车征税。唐朝前期，从东都含嘉仓往长安运粮食时，洛阳至陕州段都是“雇民车牛以载”。宫廷的运输任务中，马车不够时，也用牛车。后唐同光三年（925年），宫苑使王元平为庄宗选采宫人，竟达千余人。“车驾不给，载以牛车”。

除牛车外，还有用驴、骆驼、马进行运输的。隋大业九年（613年），炀帝下诏，命关中富人按家产的多寡出资买驴，到伊尹、河源等地运粮。最多的人家出资万钱，购驴数百头。《资治通鉴》记载：广明元年（880年），黄巢起义军攻入长安，僖宗逃往成都。路上没有粮食，“汉阴令李康以骡负糗粮数百驮献之”。五代时，用驴运输更加普遍。开平三年（909年），后

款段马：“款段”形容马行的迟缓。李白《江夏赠韦南陵冰》诗：“昔骑天子大宛马，今乘款段诸侯门。”

梁太祖敕所有衙署官员，自今后经过各州县时，没有敕文不得征用州县的驴为自己运货。用驴运货与用牛车同样的普遍。

长安及西北地区，骆驼的使用也很普遍。安禄山攻陷两京后，“常以骆驼运两京御府珍宝于范阳，不知纪极”。诗人张籍写有一首《凉州词》，描写了西北地区骆驼运输丝绸到安西四镇的情景。诗云：“边城暮雨雁飞低，芦笋初生渐欲齐。无数铃声遥过碛，应驮白练到长安。”马能载人、驮物、拉车，有多种用途，所以也受到人们喜爱。近年来，在长安及洛阳等地大量出土的骆驼、马和驴载人、运货的唐三彩模型就是这种风气的有力证明。

肩舆的盛行隋唐五代时，乘车之俗已经很少，但骑马总不免劳顿之苦，因此一种取代车的交通工具——“肩舆”应运而生。肩舆，实际是抬着走的“轿子”，最初只有宫廷中才使用。初唐画家阎立本《步辇图》中，威严的唐太宗坐在“步辇”上，接见吐蕃来使。六个宫女抬着“步辇”，步辇旁有两个宫女拿着很大的宫扇。这里的“步辇”实际上是一种肩舆。辇是车，用步代替车轮，故称“步辇”。所以《隋书·礼仪志》说：“今辇制像招车，而不施轮，用人荷之。”宫廷中用肩舆十分流行。

唐代皇帝常常特许年老有疾的大臣乘肩舆入宫。房玄龄晚年多病，太宗召许房玄龄可乘肩舆入殿。少师李纲有足疾，太宗赐步舆，让他乘步舆至殿阁参与政事。除官员外，僧人也被赐肩舆。武则天曾赐肩舆给僧人神秀，让神秀入宫讲经。有时候，皇帝赐肩舆不仅仅限于一个人。唐玄宗开元二十年（732年）四月乙亥，赐百官宴，“醉者赐以床褥，肩舆而归，相属于路”。五代时，晋高祖和周太祖都曾将“白藤肩舆”赐给近臣。

在民间，乘肩舆之风也很盛。名士元德秀，以孝道闻天下。开元年间中进士，但他不忍离母而去，便“自负板舆，与母诣长安”。五代时，张策“与婢肩舆其母东归，行积雪中，行者怜之”。这些都是妇人乘肩舆的例子。年老有病的人，也多乘肩舆。白居易致仕后，与香山僧如满结香火社，“每肩舆往来，白衣鸠杖，自称香山居士”。张承业是唐末五代间的宦官，曾劝阻李存勖即帝位。承业卧病，“自太原肩舆至魏谏，不听，复肩舆归太原”。肩舆为后世轿子的风行开了先河。

水上交通工具 由于水上交通的迅速发展，这时期船的使用更为广泛，特别是在江湖水网密布的江南地区。长江中的一些主要港口停泊的船只常常可达数千艘，甚至与岸上的屋邑“殆相半”。当时，船只成为渔民的生活依靠，生老病死都离不开船。据李肇《唐国史补》记载：大历、贞元年间“有俞大娘航船最大，居者养生、送死、嫁娶悉在其间。开巷为圃，操驾之工数百，南至江西，北至淮南，岁一往来，其利甚博”。当时人还根据各种不同水域的航道特点，以及所需船只的功能来制造不同类型的船。如航行在长江中下游的商船，常常是编蒲为帆，大者或数十幅，载货可达万斛。

唐代的海船在当时的世界上也是首屈一指的。中国的船采用钉樁结构，还用桐油和灰涂缝，结构上采取了设置水密舱壁，把船体分割成许多部分，从而增强了船的抗沉性能，并扩大了装载面积。1973年在江苏如皋县发现了一艘唐船，完全证实了文献的记载。

畏远行在隋唐五代的民间行旅风俗中，存在着一种传统的观念，即畏远行，当时人们认为外出旅行是件很困难的事。敦煌变文《父母恩重赞》说：“儿行千里母行千，儿行万里母于先”，表明子女外出，父母是很挂念的。子女出入又不依时节，致使父母愁伤。《敦煌曲子词》也说：“作客在江西，

寂寥自家知。尘土满面上，终日被人欺。朝朝立在市门西，风吹泪点双垂。遥望家乡长短，此是贫不归。”这说明当时人们对外出远行存在着心理的畏惧。“父母在，不远行”的思想，支配着人们的行旅观念，在家侍奉父母，是孝子的准则之一。《孔子项托相问书》中项托当着孔子的面说：“吾不游也，吾有严父，当须侍之；吾有慈母，当须养之。”《父母恩重经讲经文》更加明确地说：“父母在，劝君莫向他乡往。”这都反映了当时不愿远行的行旅观念。

拜别程式 隋唐时，人们行旅前要举行祖送、践酒、折柳、送行、酌别等仪式。亲朋归来还要举行宴会为之洗尘，名叫“软脚”。这种拜别程式起源秦汉，隋唐五代基本承袭了这种风俗。祖送。古人出行时祭祀路神叫“祖”，所以称送别人出行为“祖送”。杨炯《送并州旻上人诗序》说：“麟阁良朋，祖送于青门之外。”人们送别时，要在野外路旁设置帷帐，摆酒宴为友人饯行。王维《齐州送祖三》诗说：“祖帐已伤离，荒城复愁入。”韩翃《杂家》诗：“祖席诸宾散，空郊匹马行。”这些诗文中的“祖帐”、“祖席”都是由祭路神的习俗演变而来的习俗词汇。

践酒，即饯酒。为亲朋送行离不开酒。李白《广陵赠别》诗云：“玉瓶沽美酒，数里送君还。”王维《送别》诗：“下马饮君酒，问君何所之？”类似的诗句举不胜举，都表明在饯行风俗中，酒的重要性。

折柳。折柳送别风俗在我国由来已久。相传汉代时，长安城的灞桥是人们送别客人的地方，人们分别时要“折柳赠别”。所以后人以折柳代指送别。唐雍陶《折柳桥》诗：“从来只有情难尽，何事名为情尽桥。自此改名为折柳，任他离恨一条条。”敦煌莫高窟盛唐时期 217 窟壁画中就有“折柳送别”的具体形象。

隋唐五代时，人们饯别的时间常常选在五更天亮时，这是当时的一种风气。敦煌卷子伯三二五一《菩萨蛮》说：“昨朝为送行人早，五更未罢金鸡叫。相送过河渠，水声堪断肠。”离别的时间便是清晨。李颀《送魏万之京》诗：“朝闻游子唱离歌，昨夜微霜初渡河。”王维《送元二使安西》诗：“渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。”写的都是拂晓时与亲朋辞别。

软脚。当时亲朋远行归来后，人们要举行筵会为之洗尘，叫软脚。唐玄宗时每次到华清宫，杨贵妃等妃嫔都要随行。皇帝对她们都有赏赐，去时叫“饯路”，回宫时叫“软脚”。在敦煌变文中也有许多有关“软脚”的记载，如《捉季布传文》说：“归宅亲故来软脚，开筵列馔广铺陈。”又如，斯一四七五 V₃《申年五月社人王奴子等状上》云：“远行壹千里外去日，缘公事，送酒壹瓮，回日脚，置酒两瓮。”“脚”即“软脚”。

总之，隋唐五代时期，由祖送、饯行、折柳、软脚等组成的拜别程式十分流行，反映了这时期行旅风俗的一个重要方面。

六、隋唐五代婚俗

(一) 门第婚俗的盛衰

门第婚姻的特点 门第婚姻，无疑是一种等级婚姻，在有的情况下，也是一种政治婚姻。

隋唐时期的门第婚是一种等级婚姻。但是却有着不同于其他时代的一些特点，那便是社会性大于政治性。有些高门自矜高贵，成为一种威胁政权的社会力量，因而受到当政者的警觉，这就注定这种门第婚必然遭到当局的行政法令的干涉，从而使魏晋以来盛行的门第婚慢慢衰落下去。

唐朝的等级婚姻，有两层意思。一层是统治阶级和一般人民之间的贵贱的等级。这种等级是绝对不可逾越的，通婚与否对统治阶层来说有致命的危险，可以完全丧失人格身份。我们从唐人小说《定婚店》的故事，可以得到启发。故事讲的是唐朝贞观年间杜陵一个名叫韦固的书生，因求婚来到宋城，在旅馆里看到一个会算命的老人，老人告诉他婚姻皆是前定的，无论“贵贱悬隔”，或是“吴楚异乡”，由冥冥中的赤绳一系，男女便定成夫妇，再也逃脱不了命运。老人告诉韦生，他将来要娶的却是一个“店北卖菜家姬”之女。韦固十分悲愤，觉得这是对他的侮辱，命其仆从持刀去刺杀那个幼女。不想若干年后韦固所娶美丽娇妻，正是当年欲杀之女。只不过此女并非出身贫贱，而是昔日宋城县令之女，因其父早死而寄养在乳母家的，后由叔父收养。这个故事告诉人们的是“阴隲之定，不可变也”的因果思想，但却无意中透露了初唐时等级婚姻现象的普遍：为了不娶不相称出身贫贱的女子为妻，竟然动了杀害她的恶念，可见在韦生心目中等级婚姻的观念是多么执著和偏激。另一种等级婚姻，是如同现代学者所常谈论的以门第为尚的统治阶级内部的阀阅或高姓之间的世婚。就像郑樵在《通志·氏族序》中所说的：“自隋唐而上，官有簿状，家有谱系。官之选举必由于簿状，家之婚姻必由于谱系”。这种“簿状”和“谱系”，把男女婚姻局限在极少数的高门之间，所谓“士庶不婚”，统治阶级内部高门和寒门婚姻有严格的界限，形成一种“凝固化”的门阀等级婚制。经过两晋以来大约三百多年的发展，这些门阀高姓已经发展成为凌驾于社会之上的高贵门第，即使屡经政治变动和官场地位的浮沉升降，他们当中有些人虽然不当大官了，但社会地位犹存，而且成为他们自矜的资本，所以引起当政者的恼怒。唐太宗时由政府直接下令干预高门婚姻，是这种现象的必然结果。

《唐会要》详细地记载了唐太宗的有关诏书：“（贞观）十六年六月诏：氏族之盛，实系于冠冕，婚姻之道，莫先于仁义，自有魏失衡，齐氏云亡，市朝既迁，风俗陵替。燕赵右姓，多失衣冠之绪，齐韩旧俗，或乖德义之风，名虽著于州闾，身未免于贫贱，自号膏粱之胄，不敦匹敌之仪，问名惟在于窃货，结缡必归于富室。乃有新官之辈，丰财之家，竞结婚媾，多纳货贿，有如贩鬻，或贬其门，受屈辱于姻娅，或矜其旧族，行无礼于舅姑，积习成俗，迄今未已，既紊人伦，实亏名教。朕夙夜竞场，忧勤政道，往代蠹害，咸已惩革，惟此弊风，未能尽变。自今已后，明加告示，使识嫁女之序，各合典礼，知朕意焉。其自今年六月，禁卖婚。”我国婚姻史上的这一重要文献，至少说明了三个问题：第一，到初唐时候，那些过去的门阀、世族，政治上有的已经衰败了，经济地位也下降，所以唐太宗诏书中说，他们“身未

免于贫贱”。第二，他们因为有数百年的望门历史，百足之虫，死而不僵，所以他们还有相当的社会地位。第三，有些新兴的贵官，政治地位骤然上升了，但社会地位尚需具有名望的人扶持，所以他们宁愿出高价，也要向已经陵替的世族高门攀附。这一点令唐朝统治者十分讨厌，斥之为“卖婚”。在和群臣的有关对话中，唐太宗言谈之间更为愤慨，他说：“我于崔、卢、李、郑无嫌，顾其世衰，不复冠冕，犹恃旧地以取货，不肖子偃然自高，贩鬻松楸，不解人间何为贵之？”他质问高士廉：“何容纳货旧门，向声背实，买昏（婚）为荣耶？”到唐高宗时，进一步禁止陇西李氏、太原王氏、荥阳郑氏、范阳卢氏、清河崔氏等“凡七姓十家，不得自为婚”。这些政策，对门第婚制自然是一个很大的打击。

少数大姓之间世代婚姻，有识之士从来认为是一种阻碍社会发展的陋俗。从这一角度说，唐太宗、唐高宗时对门第婚姻的禁止是正确的。

门第婚姻的盛行 但是一种社会势力和社会习俗，是不可能短期内在一次两次法令中立刻消失的。在唐朝将近三百年间，门第婚姻仍在官宦之家悄悄进行，连唐太宗的最亲信大臣都不例外，主动去找七姓十家联姻，他们内部的世代通婚也依旧继续。史书称，“后房玄龄、魏征、李暹复与婚，故望不减”。后来，屡禁屡行不止，至于已经“衰宗落谱，昭穆所不齿”，反而以称为“禁婚家”而“益自贵”。

有很多史实说明了唐代门阀等第的内部婚姻仍在普遍而大量地进行。唐人小说《离婚记》中的倩女，是清河张氏之女，恋人为太原王氏公子。《李娃传》的主人公是李氏名门，男主人公则为荥阳郑氏。《枕中记》故事讲的是山东卢生（范阳卢）梦见了娶清河崔氏之女为妻，后来既富且贵，但到头来是黄粱一梦。陈鹏《中国婚姻史稿》从《文苑英华》所录数则唐人墓志中，几户崔姓墓主，其夫人不是荥阳郑氏，便是陇西李氏、范阳卢氏，几户陇西李姓墓主，其妻莫不为荥阳郑和清河崔、范阳卢，仍不出七姓十家的范围。

上述情况说明，终唐一世，这种世族大姓的门第婚姻仍在普遍地进行。尤为重要的是，这种婚姻行为是在大臣贵戚和武将藩镇的支持下盛行的。例如，高宗时候的宰相李敬玄“久居选部，人多附之。前后三娶，皆山东士族，又与赵郡李氏合谱，故台省要职，多是其同族婚媾之家”。唐中宗时的宰相李日知：“诸子方总角，皆通婚名族，时人讥之”。唐玄宗时名相张说，也是“好求山东婚”。这样，那些名门望族，更加觉得其声望高，达官贵人纷纷登门求亲，以至于：“然族望为时所尚，终不能禁，或载女窃送夫家，或女老不嫁，终不与异姓为婚。”以至于最后唐朝皇帝也不得不屈从时俗，把公主选高门士族嫁之。《新唐书·杜羔传》说：“初文宗欲以真源、临真二公主降士族，谓宰相曰：‘民间修婚姻，不计官品，而尚阀阅，我家二百年天子，顾不及崔卢耶？’”

门第婚姻的衰落 门第婚姻的真正衰落在唐中叶。若干史实证明愈到唐后期，那些所谓高门阀阅就越是下作到“多纳货贿，有如贩鬻”，“问名惟在于窃货”，变成名副其实的“卖婚”。这种做法的本身就使以高贵清白自诩的世族丧失了优势，它的沦替就是必然的了。有两个例子可以说明这一转变。出于江左名门的高宗时礼部尚书许敬宗，竟然因为“嫁女与蛮酋冯盎之子，

《新唐书》卷九十五《高俭传》。

《资治通鉴》卷二百显庆四年。

多纳金宝，为有司所劾”。他还为了“多得賂遗”而娶武将尉迟敬德的曾孙女做儿媳。此事落得丑名流传，死时议谥时有人评他：“纳采问名，唯闻于黠货。白圭斯玷，有累清尘。”另一个例子是武则天时一个出自名门的世族李远，为了攀附宰相魏元忠，把女儿嫁给魏的儿子，而且还以500万的嫁资陪送女儿，在当时落个“以女易官”的恶名。李远果然以财礼获得河内县令的官职。这个例子说明到唐朝，门阀世族也在逐渐变化。

再经过太宗、高宗、中宗两次三番地下令禁止高姓的门第婚俗，到中唐以后，无论官民，门第婚姻的观念也就逐渐淡薄了。最后经过黄巢领导的唐末农民战争的一次致命打击，门第婚姻这个我国婚姻史上的怪胎，也就结束了生命。宋以后的讲求门第，已和唐以前的世族门第有本质上的不同。所以《通志·氏族序》最后给魏晋以来的门第婚姻，画上了一个句号：“自五季以来，取士不问家世，婚姻不问阀阅”。这可以说是社会的一大进步。

（二）政府奖励下的早婚和再婚风俗

早婚习俗 隋唐五代婚俗还有两个值得注意的现象，一是早婚的较为普遍，二是女子再婚与改嫁并不受到社会的责备，后世严厉的贞操观念在唐朝是淡薄的。

唐朝的早婚，上自后妃，下至庶人，几乎一律。根据《旧唐书》记载，唐太宗的长孙皇后，是十三岁就成为后妃的；武则天被召为才人，年方十四。一般的百姓，则有若干唐诗可证。李白的《长干行》有：“十四为君妇，羞颜未尝开”。崔颢的《王家少妇词》则有“十五嫁王昌，盈盈入画堂”。又有《相逢行》：“妾年初二八，……夫婿大长秋”。二八为十六岁。以上这些少女出嫁时年十三岁至十六岁不等，都不超过十八岁，而且是虚岁。

唐代早婚俗，有几个原因。第一，封建国家为了增加赋税，奖励早婚。

《唐会要》记载了初唐到盛唐两个有关婚姻的法令：一个是太宗贞观元年诏书，规定：“男年二十、女年十五以上，……并须申以婚媾”。另一个是唐玄宗开元二十二年的敕令，又规定：“男年十五，女年十三以上，听婚嫁。”贞观元年为公元627年，开元二十二年为734年，提前了婚龄，说明统治者急需增加税收。唐朝规定的婚龄，在古代史上虽不算是独一无二的，但可以算是偏早的。根据《中国古代婚姻与家庭》一书的统计，我国周代以前适婚年龄规定为男三十，女二十，唐代以后的宋朝、明朝、清朝，一般都在男十六、女十四左右。很明显，婚龄的提前，有利于人口的增殖和国家赋税的增多。据《通典》及《旧唐书》统计，唐初武德年间仅有200万户，到盛唐之末唐玄宗天宝十三年（754年），户数增至960多万，口数增加到5288万多人。这个数值的增加，除了说明唐前期的经济繁荣，人民生活安定外，一个重要的因素是国家奖励早婚的结果。

唐代风行早婚，还有一个原因是富贵阶层希望早生贵子继承遗产，所以造成“富家女”早早地便嫁给门当户对的人家去传宗接代。白居易的《贫家女》诗道：“贫为时所弃，富为时所趋。红楼富家女，金缕绣罗襦。见人不敛手，娇痴二八初。母兄未开口，言嫁不须臾。”这里是说富门少女十六岁刚过，不用父兄开口，就有人把她们娶走了。但那些家里拿不出嫁费的“贫家女”可就难说了，“绿窗贫家女，寂寞二十余，荆钗不值钱，衣上无真珠，几回人欲聘，临日又踟蹰”。所以唐代“早婚”看来还要有一定的条件，既要保证国家赋税的增值，同时却也要具有一定的家产，拿得出嫁或娶的一笔费用。这就涉及到“财婚”的问题，下面再谈到这一现象。

再嫁现象的普遍 比起后代来，唐朝的贞操观念要薄弱得多。无论从正史材料，或者诗文小说中看，唐时妇女改嫁是个较为普遍的现象。

我们先看唐家公主再嫁的情况。《中国婚姻小史》曾为唐朝公主211人作了这方面的统计，除早夭出家入道之外，凡出嫁公主123人，再嫁达到24人，占1/5，其中三嫁有4人。再从《新唐书·诸帝公主传》的记载，分析一下自高祖至中宗四朝公主的情况。四代51位公主中，共有8位公主改嫁。其中唐高祖李渊的女儿高密公主先嫁长孙孝政，又嫁段纶；唐太宗女襄城公主先嫁萧锐，再嫁姜简；城阳公主先嫁杜荷，改嫁薛瓘；新城公主先嫁长孙诠，后嫁韦正矩；高宗女儿太平公主先嫁薛绍，再嫁武承嗣，又嫁武攸暨；中宗女安定公主先嫁王同皎，再嫁韦濯；安乐公主嫁武崇训，又嫁武延秀。还有一个太宗女儿合浦公主，虽未再嫁，但和丈夫房遗爱同有外遇，公然淫

乱。安乐公主也是先和武延秀淫乱，然后再正式嫁给他的。上层社会性关系如此混乱，可以想象当时的“从一而终”的贞操观念是很淡薄的。由此联系到唐太宗的才人武则天后来竟然再做高宗的妃后，唐玄宗娶儿媳杨玉环为贵妃，也都不足为奇了。

在唐人传奇小说中，再嫁的描写也是很多的。如《柳毅》一篇，所写男主人公柳毅，从龙宫回乡获得大量宝物，先后娶的张氏韩氏二房俱死，最后续娶的是范阳卢氏的新寡小姐，后来“男女二姓，俱为豪族”，“金陵之士，莫不健仰”，丝毫不因为柳生娶了年轻寡妇而看不起。再如《李章武》一篇，说的是中山人李章武，在华州相识一个王姓家的子妇，相悦而成情人，这位女子后来夭逝而成了冥中仙。李章武数年后又至华州和她的仙魂相会。这则故事，把和别人妻子公开姘居视为雅事，而且这位女主人公王氏子妇还可自己“物色名氏”以“相托祇奉”，即自己自由选择对象。这在我国封建社会来讲，也是很平常的事，恐怕也只有唐朝能有这样的性自由。

唐代婚俗中为什么会出现这样的现象，古今学者对此颇有卓见。宋代理学大师从传统儒家的观点认为：“唐源流于夷狄，故闺门失礼之事，不以为异”。近年台湾学者傅乐成则认为，这是由于“李唐皇室出身于北朝胡化的汉人”，同时“也受南北朝风气的薰染”。这些意见，都是很有参考价值的。我们认为，应当与唐代整个社会的开放有关，唐时吸收了许多外来文化的营养，在婚俗方面自然也不可避免。比如，当时北方游牧民族突厥的“收继婚”，就影响了初唐高祖、太宗、高宗几代。这一问题我们将在下面谈到。

（三）婚俗中的胡俗成份

“收继婚”收继婚是唐代婚俗中最明显的胡俗成份。所谓“收继婚”，用《隋书·突厥传》一句最概括的话说，就是“父兄死，子弟妻其群母及嫂”。具体讲，即父、兄、伯、叔死，子弟及侄辈得妻其后母、嫂及伯叔母等，但有个规定：“唯尊者不得下淫”。按照这一规定，隋朝嫁给突厥的义成公主，曾先后为启民可汗、启民可汗子始毕可汗、始毕可汗弟处罗可汗及处罗可汗弟颉利可汗四人之妻。这种收继婚风俗曾遍及我国南北朝隋唐时的西、北各游牧民族，不仅在突厥族中存在，高昌也曾经有过，匈奴、乌孙、柔然也都有过。这是一种原始群婚的遗风，也是氏族外婚制度的反映。总之，是一种比较原始的婚俗和婚姻制度。

这种收继婚风俗，影响到唐朝宫廷和贵族集团，便形成后人所讥的“乱伦”、“烝母报嫂”的婚姻现象。《中国婚姻史稿》有一段颇有代表性的议论说：“隋唐两代起自关陇，当时汉胡婚媾频繁，寝淫胡化，故烝报之事，不以为讳，如隋炀帝烝父妾宣华夫人陈氏，容华夫人蔡氏。唐太宗取其弟巢刺王元吉妃为妾，生曹王明……太宗死，高宗复以其父才人武氏为皇后，中宗女安乐公主嫁武崇训，训死，主素与训从弟延秀通，即嫁之。凡此诸事，皆胡俗也。”

婚辈的混乱 如果说“烝母报嫂”是受胡俗“收继婚”影响的话，那么突厥婚制中尚有一条“唯尊者不得下淫”，对唐朝皇室贵戚中一些现象，就未必能用胡俗影响来解释了。“尊者不得下淫”，指的应是父兄长辈不得妻其下辈，而唐太宗的收巢刺王元吉妃为妾，后又收参与谋反的侄辈庐江王瑗的姬入侍，都应属于“下淫”之例。以此说明，唐朝至少在皇室贵族集团，并不过分拘束于婚姻的辈份，同时也不强求妇女贞节“从一而终”。

至于唐玄宗的公然娶儿媳杨玉环为妃，则更是千古未有的婚姻现象了。我们把这些现象，再参之武则天和韦后的时代，太平公主和安乐公主都分别与自己母亲的面首们打得火热，毫无顾忌的情况，就更加可以理解唐代婚辈之混乱程度了。

青庐、“转毡”与“坐鞍”的婚俗 隋唐时因为民族融合，许多民族的风俗习惯互相交融，已分不清其源流，但婚俗中的胡俗因素，在设青庐、“转毡”与“坐鞍”俗中却仍可看得很清楚。设青庐在唐朝又称“铺设帐仪”、“入帐”或“登虚帐”，是指用青布幔为屋，在此交拜迎妇。《封氏闻见记》说：“近代婚嫁，有卜地安帐、并拜堂之礼，上自皇室，下至士庶，莫不皆然”，并提及这种毡帐婚俗“起自北朝穹庐之制”。其实这种穹庐毡帐的婚俗，早在东汉末年就已传到中原。另外，毡帐的风俗在其他方面尚有反映。

《新唐书·太宗诸子传》曾记唐太宗的太子承乾，有荒唐的癖好：“又好突厥言及所服，选貌类胡者，被以羊裘，辫发，五人建一落，张舍，造五狼头纛，分戟为阵，系幡旗，设穹庐自居……”。这里虽说的不是婚礼，但也从一个侧面反映当时西北各族的“胡俗”为中原汉族所乐于接受的情况。中唐德宗以后，曾有大臣建议改变这种习俗，把设青庐改在堂室中实行。逐渐为图吉利，改为“百子帐”，到宋朝又称为“登虚帐”的婚俗，在宋人吴自牧的《梦梁录》中有具体记载。

除青庐俗外，唐朝还有转毡、坐鞍等婚俗。所谓“转毡”，就是新妇迎至门，先引至一长条毡席上行走，“不得踏地”。所谓“新妇至门，步履不着地，以毡展转承之而行”，故称“转毡”。此俗在唐宫中尤为盛行。《新唐书·礼乐志》：皇帝纳后，“将夕，尚寝设御幄于室内之奥，东向，铺地席，重茵，施屏鄣”。诗人白居易有《春深聚妇家》诗，亦提及此种婚俗：“青衣转毡褥，锦绣一条斜”。“坐鞍”之俗，更显而易见为北方游牧民族风俗传入。《合璧事类》引《苏氏演义》说：“国初婚姻，坐女于马鞍之侧，此胡人尚乘鞍马之意也”。在敦煌发现的唐代遗书中，有“坐鞍”婚俗的详细仪式，大约当时新妇升堂奠雁后，即坐马鞍上，由女陪伴者把女方带来的雁掷入堂中，然后才“遮女出堂”。此雁以后待男家放生之用。这种婚仪生动地描绘出北方游牧民族的余风。

（四）买卖婚姻的表现

“财婚”贪财利贿，利用收取大量钱财来作为男女婚嫁的条件，称为“财婚”。唐代财婚的原因有三：一为了借婚姻显示自己的门第高贵或阔绰，一般富贵之家或稍有地位之家都这样做，这就使一次嫁娶的费用定得很高。敦煌唐代写本《孝子传》记载当时娶一个寡妇定亲礼竟为“璧两双，杂彩千匹”和“奴婢百人”。另一件敦煌文书记录当时的“婚事程式”，则列举随同送婚书一起送到女家的彩礼有：五色彩、束帛、钱串、猪羊、须面、野味、果子、酥油盐、酱醋、椒姜、葱蒜等十多样，并指定绫罗要成箱，被褥等成柜。二是由于唐朝时候原有魏晋时的门阀旧第已经沦替，而又自矜其门，又为新贵们慕名所趋，因而常常出现“女家门望高，而议姻之家非耦，令其纳财以陪门望”的情况。前面说的唐太宗、中宗等数次禁止的“卖婚”陋习，就是指此。第三种则是把嫁女儿作为赔钱货，以嫁女取得一笔钱财，为儿子娶妻作费用。元稹的《代九九诗》说明了这一事实：“阿母怜金重，亲兄要马骑，把将娇小女，嫁与冶游儿”。为了老兄买一匹马风光风光，竟把妹妹当作摇钱树嫁给无赖子以取一笔聘财，这说明当时妇女的地位亦够悲惨的了。

财婚的情况，愈到中唐晚唐以后，随着高门旧族的衰弱，愈为严重。所谓“五代之际，干戈纷纷，高门旧族，无复子遗，门第婚姻，已非所尚，惟嫁娶论财，则变本加厉”，只有夸耀钱财，成为唯一的择取对象的标准。社会婚姻，真正成为“财婚”了。

晚唐五代之际，甚至皇帝家为了获得藩镇的大量财礼，竟不得不命儿子与藩镇联婚。《新五代史》记载后晋时出帝石重贵为了得到“所积矩万”的藩镇赵在礼的重金，把赵的女儿娶为儿媳，“在礼献绢三千匹，前后所献不可胜数”。所以后来赵在礼说：“吾此一婚，其费千万”。处于五代后期的赵匡胤和弟弟赵匡义娶妻，也是由友好张永德出缙钱金帛数千才能成全婚事的。财婚陋俗，自然也影响到民间，当时敦煌曲子唱道：“幽闺内阁深藏举，竟觅荣华选婚主”。

以财礼作为基础的婚姻，产生了往后许多家庭的不和与矛盾。敦煌曲子《鬻书》记载了当时夫妻的拌嘴语：“当初缘甚不嫌，便即下财下礼”？有的是媒人撒了谎，事实上并没有原订财礼，引起婚后的夫妻吵架：“娘子空来我空手，奈何为媒人所秤量。娘娘既言百匹锦，娘娘呼我作马上郎。彼此赤身相奉侍，门当户对恰相当”。这都是财婚造成的不幸后果。

财婚的更大不幸后果是致使许多有才貌只因家境贫寒或门第不高的女子，长期嫁不出去，在家做老闺女。前面曾提到白居易诗所述的贫家女“寂寞二十余”尚守闺待字，嫁不出去的情况。唐朝张碧的《贫女诗》也生动地描绘了贫家女子因缺乏嫁资而嫁不出去的苦恼心情。诗云：“岂是昧容华，岂不知机织。自是生寒门，良媒不相识。”不是由于长得不美，也不是由于不懂得勤俭家务，只是因为出身寒门，因此没有媒人登门。孙光宪《北梦琐言》记述的一则女鬼的故事更令人感慨：一位女子，既美貌又有才，仅仅因贫穷就无人聘她，以至魂灵出窍，与文士刘道济结为伉俪。可见财婚耽误了多少贫穷人家的女子，这实在是封建婚姻的一大悲剧。

（五）贵族婚礼的奢侈

皇室贵戚的奢婚 唐朝是我国封建社会的繁盛时期，上层统治阶级的奢侈之风，在历史上是少见的。太平公主、安乐公主婚礼的奢侈是惊人的。太平公主和安乐公主都再嫁二至三次，每次都耗费资财钜万。《新唐书·诸帝公主传》描述安乐公主二嫁武延秀，所收“捐赐金帛不赀”，为此，中宗“赐群臣帛数十万”。在此前后，安乐公主为营造新第，极尽豪华。她这场婚礼究竟花费了多少钱，史书没有明载，但就传中所记她的一处邸第建成后，“禁藏空殫”的情况看，所费钜万，是毫不夸张的。

按照唐律的规定，唐朝宫室和贵戚官僚家的婚事，本来在钱财聘金方面有一定规格。《唐律·户婚律》规定，三品官以上，嫁女受聘不得超过绢三百匹；五品至三品，不得超过二百匹；六品七品不得过一百匹；八品以下不得过五十匹。但实际上，由于财婚的盛行和婚家的相互攀比，大大超过此数，愈到后期这一情况愈严重，这也是皇室和官场腐败的一种表现。

唐中宗的女儿长宁公主，下嫁给杨慎交，在东都洛阳给她造公主府，以致“第成，府财几竭”。她的府宅后来又合并了太宗时功臣高士廉的原宅，大兴土木，“作三重楼以凭观，筑山浚池”，旋即又修建“崇台、蜚观相联属”，所费“无虑二十万”。后因她随母韦后事败，没收家产，仅婚礼和婚第所用木石费，即达二十亿万。宪宗女惠康公主和庄淑公主，婚礼所用钱财也多得惊人，庄淑公主下嫁杜惊，“帝为御正道临遣，由西朝堂出，复御延喜门，止主车，大赐宾从金钱”，后又把龙首池赐给公主为私家园林，并为专营别馆，“贵震当时”。上述奢婚情况，到晚唐文宗时，成为禁而不止的时尚，史称“时戚近争为奢诮事”，金钱宝物由宫内散入民间，“内外相矜，忸以成风”，使唐文宗颇为头疼。至于公主贵戚婚事上的无益浪费，更是触目惊心。唐太宗的爱女合浦公主，嫁给房玄龄子遗爱时，从宫中带出若干珍奇宝物，后来公主私通和尚辩机，从他那里搜出了宫中的金宝神枕，才知道合浦公主从宫中带出多少珍宝。太平公主下嫁第一个丈夫薛绍时，假万年县为婚馆，因为门太狭窄不能过彩车，竟把墙壁打通了进车，沿途设高烛相迎送，以至数里道旁树木都为为之干枯。以上情况，可以看出唐朝贵家奢婚的盛行。

一般富家的奢婚俗 关于一般民家的婚礼情况，史书上记载不多，但我们可以从一些笔记小说看到当时的情况。著名的唐代小说南柯一梦的故事记载了唐时一位游侠淳于棼与梦中槐安国公主的婚礼：“是夕，羔雁币帛，威容仪度，妓乐丝竹，殽膳灯烛。车骑礼物之用，无不咸备”，侍从们都是“冠翠凤冠，衣金霞帔，彩碧金钱，目不可视，邀游戏乐，往来其门”，导引进新房时，更是豪华繁丽，热闹非凡，极究排场：“有仙姬数十，奏诸异乐，婉转清亮，曲调悽悲，非人间之所闻听，有执烛引导者亦数十。左右见金翠步障，彩碧玲珑，不断数里”。这个故事自然出自梦境，有小说家之夸张，但一般也能看出唐时富贵人家婚礼之豪华。正史《新唐书》中，亦有相似的记载，可以互相资证。有一则说永州刺史韦丹的儿子韦宙，贬到边疆的永州，

《新唐书》卷八十三《长宁公主传》。

《新唐书》卷八十三《诸帝公主传》。

《太平广记》卷四百七十五《淳于棼》。

当地奢婚风行，“初俚民婚，出财会宾客，号破酒，昼夜集，多至数百人，贫者犹数十”。韦宙任职时虽稍加厚革，但也可看出唐代一般人家婚礼是很破费的，所以造成许多人家因无钱置办婚礼而长期不婚，或者采取“力不足，则不迎，至淫奔者”的消极办法。

上面属于奢婚的特殊例证。按法律或规定的婚礼对一般人民说，负担也是够沉重的。唐代《开元礼》规定，“自亲王以下至于庶人，均先使媒氏通书，女氏许之，乃致纳采之礼”。这个纳采的聘礼，可就不同一般。《隋书·礼仪志》规定为：“皆用羔羊一口，雁一只，酒、黍、稷、米、面各一斛，自皇子以下至于九品皆同，流外及庶人则减其半。”《通典》记载，彩礼尚有繒、采酒、脯腊等，而且不是少量，“雁以笼盛，繒以笥盛，采以奩盛，米以囊盛”。这对一般民户是一笔不小的支出。婚礼过程中，尚有一些奢费的项目，例如“撒帐”，宋人洪遵《泉志》记载，唐中宗景龙年间，竟出主意让在荆山公主出嫁时，在婚礼上专撒一种特制的黄金钱和银制钱，这就更加奢侈了。这种以财婚奢婚相尚，“鬻姻求禄利者”，又何足称贵？

（六）形形色色的婚礼婚俗

婚礼程序 隋唐两代是封建文明发达的时代，那时婚礼和婚俗是丰富多彩的。属于婚礼的有十一项：纳采、问名、纳吉、纳征、请期、亲迎、同牢、妇见舅姑、庙见、反马与致女、婿见妇父母；属于婚俗的有十七项：问卜与合婚、择日、催妆、障车、青庐、转毡、却扇、坐鞍、合髻、拜堂、撒帐、闹房、授巾、盖头、拜时、撒谷豆及其他，看新妇等。

自纳采至请期，都是迎亲前的定亲手续，包括下聘礼、定婚期等。从亲迎到庙见，是为正式婚礼，把新妇迎到夫家，夫妇同食共饮，拜见公婆和祭祖。反马以下，则为新妇回娘家，新婿拜见岳父母的礼节，这是婚礼最后的尾声。十七项婚俗大部分是正式婚礼时的习俗，其中“青庐”、“转毡”和“坐鞍”，前面已经说过，与胡俗传入中原有关。其他各项，就唐朝来讲，最重要的是“见舅姑”，也就是从此新妇就成为夫家的一员、公婆的儿媳了。所以这一仪式特别隆重，新妇见公婆后，还要依次见过婆家尊长和男女老幼一切亲属，新妇要在明亮的蜡烛前端坐三天，由亲属们观看、闹房。在唐朝，这一礼俗又称为“观华烛”。唐朝诗人朱庆余有两句诗说：“洞房昨夜停红烛，待晓堂前拜舅姑”，就是指这一婚俗。

闹新房 唐代的闹新房，时间较长，早在新妇从娘家出发前就闹起。敦煌出土的一份叙述当时婚俗的《婚事程式》记载说：新妇亲迎之前，新婿拜别自家父母后，“即从宾相列出，向女家戏谑”。这种戏谑非同小可，有时闹得太厉害了，甚至于把新姑爷打伤致死。段成式在《西阳杂俎》中记载了一件案子：“律有甲娶，乙丙共戏甲。旁有柜，比之为狱，置柜中，复之。甲因气绝，论当鬼薪”。这就是戏谑过度而误伤了人命，新郎死于非命，戏人者亦判了重刑。同书还记载说：“北朝婚礼，……聳拜閤日，妇家亲宾妇女毕集，各以杖打聳为戏乐，至有大委顿者”。聳即新婿，这里也提到了把新婿狠狠折腾的现象。从新妇家出来至新郎家的沿途，继续有不停的狠闹，以至于遮拥道路，行者不通。《旧唐书·舆服志》记载唐睿宗时有一位大臣上疏说：“往者下俚庸鄙，时有障车，邀其酒食，以为戏乐。近日此风转盛，上及三公，乃广奏音乐，多集徒侣，遮拥道路，留滞淹时，邀致财物，动逾万计。”

“撒帐”、“合髻”和“障车” 唐代婚俗中，带时代特色的是“撒帐”、“合髻”和“障车”。

“撒帐”，相当于后世的撒喜糖和撒喜果。据说这种婚姻习俗源于汉武帝时，到唐朝，成为风行一时的婚俗，不仅撒喜果，还撒金钱和铜钱，宋以后又加上撒谷豆。其实都是表示财源茂盛、早生贵子和五谷丰登的意思。唐朝撒帐还专门有《撒帐诗》。敦煌发现当时的一首诗云：“一双青白鸽，绕帐三五匝，为言相郎道，绕帐三巡看。”这种婚俗在新人房中布置完铺帐后就进行，新婚夫妇对拜后分左右在床上坐下，一边向来参加婚礼的儿童等散掷金钱彩果，一边还要口念一种“撒帐儿愿”文，文中发誓：“今夜吉辰，某氏女和某氏儿结亲。伏愿成纳以后，千秋万岁，保守吉昌”云云。

“合髻”，也原本为自古以来即有的风俗，但唐时演变为定制，为后代

朱庆余：《近试上张籍水部》，《全唐诗》卷五百十五。

转引自《敦煌民俗学》第201页。

开了先风。最早，是周时的婚俗，用一个瓠（葫芦）分为两个瓢的意思，表示二人成为一家。葫芦瓢演变为酒杯，到汉时用之盛酒，但只在婚时食后用酒漱口，并不真饮。到唐朝时，才真正演为真喝酒，还要一饮而尽。这时瓢已改为酒杯，称为“合欢杯”，新婚夫妇要共饮“合欢酒”。盛唐诗人宋之问的诗“莫令银箭晓，为尽合欢杯”，就是描写这种婚俗的。明清时代“合欢酒”又变为“交杯酒”，此风俗一直沿袭至今。唐朝敦煌，则一般喝葡萄酒，还有唱词祝福道：“酒是蒲桃酒，将来上使君，幸垂与饮却，延得万年春。”新娘则回道：“酒是蒲桃酒，先合主人尝，姑已不尝，其酒洒南墙。”这是一种颇有生活情趣的婚俗。

“障车”，前面已经提到，唐时非常流行。障车之俗，盛于唐代，盖新妇车至中途，游人拥为戏乐，且邀酒食也。这种风俗自天子嫁女到一般庶民娶妇，莫不如此。前文曾提到了安乐公主豪华婚礼，引起京师万人空巷，迎娶途中争相观看的盛况，以至于出现凡障车必出现“遮拥道路，留滞淹时”的阻塞交通的现象，所以唐睿宗太极元年（712年）竟然不得不采取措施“禁断”。但已流行的风俗是禁不断的，这也是繁华的唐朝豪奢社会风尚的必然结果。后来有的迎亲者，为了避免障车的骚扰，竟然偷偷中途换乘骏马潜至男家。唐小说《纪闻》载唐玄宗开元时，“修武县民嫁女，婿家迎妇，车随之，女之父惧村人之障车也，借骏马令女乘之，女之弟乘驴，从在车后百步外行”。陋俗发展到这种程度，也够令当事者烦恼的了。障车这种婚俗，至宋元时犹存，屡禁屡不能止。

“奠鹰”敦煌地区特有的“奠鹰”婚俗，则别有一番民族豪气。奠鹰，源于奠雁。雁是一种候鸟，一般象征着信守不渝，所以古人常常用雁作为定婚礼品，早在先秦时期婚礼中就有赠雁、贄雁的风俗。唐朝时中原地区沿袭这一古俗，还特别讲究送白雁，唐高宗时太子弘纳妃，正好御苑中捕到一只白雁，高宗特别高兴，就送了白雁作为“奠雁”礼品。敦煌地处唐朝边陲，这里民族战争频繁，民风比中原强悍，民族情绪也较为浓重。敦煌在有唐代数被少数民族占据，希望摆脱民族压迫的强烈愿望，把“奠雁”的古俗改为“奠鹰”，大概就为此意。其俗为：新娘入堂后，用扇和障将她遮起，后由女婢扶她上马鞍（即坐鞍），让新娘拿一只鹰，用红绸裹着，然后交给新郎去放生，使鹰自由飞去，也表示祝福新郎“鹏程万里”之意。

除上述所举数种外，隋唐五代婚俗还有多种，例如以问卜定婚姻，择吉日举行婚礼，都和后世相似。在婚姻方面，也出现了有关阴阳婚嫁书十多种。《隋书·经籍志》列举了《嫁娶经》、《嫁娶迎书》十二种，《新唐书·艺文志》也录有《婚嫁书》等。隋唐时代婚姻问卜相命之记载，史书和小说也时有所见。《新唐书》载唐太宗女儿城阳公主下嫁薛瓘时“帝使卜之，繇曰：‘二火皆食，始同荣，未同戚，请昼婚则吉’”。从命合与否，到选择吉日，都要经过相卜一道关。此风到后来，竟成了男女婚姻的首要依据，这是既可笑又可悲的事情。

此外，后来结发夫妇之说，在唐代也始见端倪。李白诗：“十五许嫁君，二十移所天，自从结发日未几。”高适诗：“妾本邯郸未嫁时，容华倚翠人未知。一朝结发从君子，将妾迢迢东鲁陲”。“结发”唐朝又称“合髻”或“合发”，即将新婚夫妇的头发“合而结之”，后来又演为元配夫妻。敦煌唐俗有“合发诗”，唱得很风趣：“本是楚王宫，今夜得相逢。头上盘龙髻，面上贴花红”。

唐朝婚姻习俗是丰富多彩的，几乎每一项动作和程序，都可以演为繁缛热闹的局面，这里就不一一介绍了。

（七）高雅的婚俗文化

文化昌盛的唐朝，婚俗文化部分也具有许多高雅的成份，有些很值得赞赏和今人借鉴。

曲江选婿唐朝有一处雅致的文人汇聚之所，便是地处京城长安的东南隅、风景秀丽的著名的曲江池。曲江池不仅从风景上是一处胜观，在唐代文化史上也是一处具有重要价值的地点。唐朝自中宗以后规定，每年春花三月时分，在这里要举行一次新考中进士的“曲江宴”，届时新中进士气轩昂扬、春风满面来赴宴。更重要的是还有公卿世家趁此机会来此选婿：“公卿家率以其日拣选东床，车马填塞，莫可殫述”。又说：“其日公卿家，倾城纵观于此，中东床之选者，十有八九”。看来那些新进士真是幸运者，前程、佳妇以及豪贵的倚靠，全可在这一天得到。后人追述此景还加上了苏东坡的两句诗：“唐进士开宴，常宴曲江亭，其日公卿纵观，细车珠鞅，栉比而至。中东床者十八九。故东坡诗云：‘囊空不办行春马，眼眩行看择婿车’。”唐朝曲江宴的选婿盛况，一直留给后人很深的印象。曲江选婿的风尚是可取的，说明唐朝社会的重才，选婿的标准已开始由重门阀而转向重才德，这是选婿方向一个极大的进步。这种婚俗的内容是颇有情趣的，层次是高雅的。

择婿方式 唐人婚俗文化高雅之处，还表现在一些文人雅士、文武官员独出新裁的择婿方式上。唐代正史和笔记轶闻中，有不少有趣的例子。唐高祖雀屏射日和郭元振隔幔牵丝，在史书上一直是闺房佳话。史载李渊娶皇后窦氏前，有一件定婚韵事：窦后父窦毅说：“此女才貌如此，不可妄以许人，当为求贤夫。”于是出了一个选婿的妙着，命人在门屏画两只孔雀，凡向窦女求婚者，皆给两支箭，约好射中孔雀两只眼睛便可入门为婿。前后共有数十贵公子都未射中，只有李渊两发各中一目，于是成为窦家女婿。郭元振故事见于唐人小说《开元天宝遗事》，大将郭元振自小“美风姿有才艺”，宰相张嘉贞早就有意招他为婿。张嘉贞有五个女儿，俱有美色，究竟谁嫁给郭元振，张嘉贞想让五女都试试运气。选婿那天，命五女各牵一根红丝线，本人隐在幔后，任元振自选，结果郭元振选中了第三女那根红线，他成了张家佳婿。与此相近的还有天宝时权相李林甫，他有女六人，也各有美名，为了妙选称心如意的女婿，也相仿张嘉贞，在大厅壁间开一横窗，幔以绛纱，让六个女儿经常在窗外戏耍，每有年轻贵族子弟来访，由女儿们自行窥探挑婿，这在故事上称为“纱窗戏女”。上述这些选婿方式都很巧妙，谐趣横生，使婚事办得很有特色，不落俗套。

婚俗诗 唐朝是我国诗歌的黄金时代，当时的婚俗中常常也溢满了诗的意境和情趣。有许多诗人为各种婚礼程序写下了充满喜庆气氛而又不失雅情的婚俗诗。“观华烛”是唐时婚俗程序中最重要的一环，因此诗人们写下的有关诗歌也最多，其中不乏名人佳作。例如，唐太宗十八学士之一的褚亮便有《咏花烛》诗：“兰径香风满，梅梁暖日斜。言是东方骑，来寻南陌车。靺星临夜烛，眉月隐轻纱。莫言春稍晚，自有镇开花。”著名的盛唐边塞诗人王昌龄则有《萧驸马宅花烛》：“春鸾飞入合欢宫，紫凤御花出禁中。可怜今夜千门里，银汉星回一道通。”还有其他为数不少的诗人，各有不同内容

王定保：《唐摭言》卷三。

《旧唐书》卷五十一《后妃传》上。

的婚俗诗，可以说是洋洋大观。假如我们把这些喜气洋洋的诗篇汇集起来，是可以编成一本很好看的婚礼应酬诗集的。

更值得提出的是唐朝散布在民间各地的婚俗诗。从敦煌石室发现的众多这类诗歌中，足可印证当时在中原和其他各地一定也有这类内容极为丰富的诗。它们比起上述名人佳作来，艺术技巧可能差一些，但和生活十分贴近，充满了民间普通人的情调。从敦煌发现的《下女夫词》的男女对答的《愿嫁歌》来看，那时敦煌的婚俗是文明的，对新郎从知识才能方面的要求相当高。其中有一段婚俗词唱道：“女问：何方所营？谁人伴唤？次第申陈，不须潦乱。儿答：敦煌县摄，公子伴涉，三史明闲，九经为业。女问：夜夜更阑，星斗西流，马上刺史，是何之州？儿答：金雪伉俪，聊此交游，马上刺史，本是沙州。”……这位求婚的少男向被求爱的少女陈述了他的身份家世，还向她汇报了自己是个知书达礼的文明人，读过《史记》、《汉书》等历史，诵过儒家九经，以这样的家庭和自身的文化水平向女家求婚。

敦煌发现的材料还说明，唐朝时候，在敦煌地方举行婚事，几乎每一程序都要念一首婚俗诗，或男方来唱，或女方高诵，也有集体朗诵的词。比如，当新郎骑马来到女方迎亲时，女方要念一首《请下马诗》：“窈窕出兰阁，步步发阳台，刺史千金重，终须下马来。”新郎接新娘，时间很紧迫，于是又有赶紧催新娘化妆的《化妆诗》，内容很是合情合理，又尊重姑娘，有几句的意思是，姑娘本来天生丽质，自有桃花容颜，胜似月里嫦娥，“不须脂粉污容颜”，“情来不要画蛾眉”，快快登车去举行婚礼算了。新郎到新娘家下马进大门，又有《论女家大门词》：“柏是南山柏，将来做门额，门额长时在，女是暂来客。”新婚夫妇双方来到男方家门，假如遇到屋门上锁，还有《逢锁诗》：“锁是银钩锁，铜铁相较过，暂借钥匙开，且放刺史过。”新人进喜房，则要先念《至堂门咏》：“堂门筑四方，里有四合床，屏风十二扇，锦被画文章。”此外，撒帐、遮扇、去扇、同牢、去帽、脱衣、合发、梳头，第二天的拜公婆、祝愿新婿，都有专门的婚俗诗词。把这些一节一节的诗词联起来，几乎就是一幅唐代婚礼的长幅画卷。从上述，我们可以看出唐朝婚俗的文明程度，也可以大而观到整个唐代社会经济和文化的昌盛。

七、隋唐五代丧俗

(一) 统治阶级的厚葬风

贞观九年（公元635年），已当上太上皇的李渊去世，唐太宗要为父亲营建陵寝，不想由此却引起大臣们的一次争论。杜佑的《通典》对此有较详的记载：“大唐贞观九年，高祖崩，诏定山陵制度令依汉长陵故事，务存崇厚。时限既促，功役劳弊。”这对当时刚从多年战争复甦的唐王朝来说，百姓负担的确够沉重的。这就引起群臣的议论。

所谓“依汉长陵故事”，就是按照汉高祖刘邦的陵墓规格。西汉陵寝的规格是比较高的，比东汉和魏晋以来都要讲究得多，陵高要达到九丈。因此，贞观大臣都纷纷提出不同意见。虞世南说：汉朝的陵寝，是“人君在位，三分天下贡赋，以一分入山陵”。汉武帝的茂陵最为“奢侈过度”，以至赤眉起义“破茂陵取物犹不能尽”，这都是武帝厚葬所招致的祸害。虞世南建议以提倡节俭的汉文帝霸陵为准。第一次上书唐太宗不予理睬。虞世南又上奏第二本，唐太宗只好召集群臣“平章”讨论，还特别提醒千万“勿置朕于不孝之地”。经过这次讨论，最后按照房玄龄的折衷方案：即既不按汉高祖汉武帝的最高规格，但又不能低到“不封不树”的汉文帝、魏文帝的水平，而是用“中兴明主”汉光武的规格，以陵高六尺来修建李渊的献陵。

贞观九年的讨论，可以说确定了整整唐朝一代的陵寝制度，此后太宗的昭陵、高宗和武则天的乾陵都是按这一规格进行的。其实，从文献资料和近年的考古发掘看，唐朝陵寝还是够豪侈的，至少是自贞观以后，厚葬成风，不仅皇帝陵墓规格越来越高，侈费越来越厚，葬品越来越多，就连皇室贵戚，丧葬也远远超出规格。下面我们以昭陵、乾陵和几位皇子、公主的陪葬作为例子，看一看唐代厚葬的风气。

昭陵的豪侈 昭陵是唐太宗李世民的陵墓，地处今西安市西北70公里的九嵎山，现在是西安游览著名胜景。

昭陵的修建是一件浩大的工程。《唐会要》记载说，该陵“因九嵎层峰，凿山西南，深七十五丈为玄宫，缘山傍岩，架梁为栈道，悬绝百仞，绕山二百三十步始达玄宫门，顶上亦起游殿”。昭陵实际比东汉的陵制大为扩展，东汉帝陵中的寝殿和便殿、寝宫合而为一，唐代以昭陵为代表的寝的部分却扩为三处。就昭陵说，有上中下三层殿：最上名为神游殿，供皇帝死后灵魂游乐之用；中层为寝殿，供后人上陵和朝拜用；下层为寝宫，供皇帝灵魂饮食起居的生活处所。这些寝殿都建得很豪华，墓室里“宏丽不异人间”，建筑高贵宏伟。杜甫有一首《重经昭陵》的诗说：“陵寝盘空曲，熊羆守翠微。再窥松柏路，还见五云飞”。考古工作者在昭陵旧址挖出了原来太宗献殿殿脊上的鸱尾就重达150公斤，高1.5米，底长1米，由此可以想见当年这座陵墓建筑的宏伟。

昭陵外部建筑宏伟壮丽，墓内也藏尽人间宝物。《新五代史·温韬传》描写五代后梁温韬盗掘昭陵时说：“见宫室制度宏丽，不异人间，中为正寝，东西厢列石床，床上石函中为铁匣，悉藏前世图书，钟、王笔迹，纸墨如新，韬悉取之，遂传人间。”珍贵图书和名人书法如此，其他珍宝亦可以想象。

《通典》卷七十九《礼》三十九《凶一》。

豪华的乾陵 乾陵是唐高宗李治和武则天的合葬墓，始建于武则天掌权时的 683 年。它的工程的浩大和规模的豪华，也是惊人的。元朝李好文《长安志图》载，乾陵内城城墙为南北 1100 步，东西 900 步，外城城墙南北 2050 步，东西 1200 步。唐朝一步相当于今 5 尺左右，则外城南北为 1025 丈，东西 600 丈。《陕西省通志稿》则计算乾陵外城周围约有 80 华里。这一巨大建筑群前后用工不啻数十万，仅第一年的工程即动用了数万兵士。武则天时代著名诗人陈子昂曾对此工程有过非议，他认为营建豪华的陵寝是兴师动众，枉费劳力：“山陵穿复必资徒役，率羸弊之众，兴数万之军，调发近畿，督扶稚老，铲山辇石，驱以就功”。这一工程浩大的建筑群究竟有多大面积的层楼庭阁呢？因为历年的兵火，如今地面上已见不到当年的宏伟气势了，但据《唐会要》介绍，唐诸陵中，高祖的献陵、太宗昭陵和高宗武则天的乾陵等，各各造屋 378 间，到唐玄宗的桥陵，造屋就少一些，为 140 间，以后随着唐王朝的衰弱，唐陵的地面建筑就日渐减少了。

那么，乾陵的地宫里究竟藏有多少稀世财宝呢？可惜至今尚未挖掘使之重见天日，史籍上也未曾有被盗的记录，只有考古学家的想象认为，根据埋葬懿德太子、永泰公主、章怀太子墓的发掘资料，估计乾陵中亦必有“双层壁画”、珍贵书籍、法帖、墨宝等，“至于俑类、金银器等，是毋庸置疑的”。但只是学者们的合理想象，正像他们所说的：“待到幽宫重启日，方能展现其庐山真面目”。虽然如此，我们现在却还可以在乾陵存下的大量石刻遗像和遗碑中依稀见到当日初建时的宏伟豪华。据统计，乾陵石刻现存尚有 124 件，有昂扬的石狮若干对，骠悍的石马若干对，石人十数对，有翼神马一对，华表一对，还有石像六十尊，加上若干石阙，总体形成一组雍容华贵威武的石刻世界。和整个乾陵相映成辉的是陵园遍地栽满了郁郁葱葱的柏树，所以有“柏城”之称。中唐诗人白居易在《文柏床》一诗中曾生动地形容了乾陵柏树的奇状与珍贵：“陵上有老柏，柯叶寒苍苍。朝为风烟树，暮为宴寝床。以其多奇文，宜升君子堂。刮削露节目，拂拭生辉光”。

乾陵工程之浩大，还表现在寝宫的坚固上。《唐会要》曾记载，为了防止盗墓和表现帝王灵魂之不可侵犯，乾陵的玄宫“其门以石闭塞，其石缝铸死，以固其中”，据说用的是铁汁浇铸的，所以五代时温韬盗掘昭陵时，乾陵因其坚固未能挖开。考古工作者初步统计，乾陵从隧道至墓门共用大条石达 2500 块之多，所以称“工程之浩大，为关中唐十八陵所仅见”。

王公百官穷极奢靡的厚葬风 上之所好，下必模仿。唐朝最高统治者皇帝既然在丧葬制度上如此奢费，王公百官以下就不可禁止，厚葬之风靡于全国。从隋朝开始，皇室贵族的厚葬风就大大超过前代，《隋唐考古》一书统计过隋朝已发现的三品官以上的有纪年墓，墓中随葬品都极为丰富，虽经盗掘，每座还至少留下 70 件以上。其中有一个皇戚 9 岁的幼女李静训，她的墓中随葬品，竟达到 200 件以上。有一些如嵌珍珠宝石项链、嵌珍珠宝石鎏金蝶头饰，为稀世珍品。一位官阶四品的中散大夫张盛墓中随葬品也多达 192 件，包括文官、武士俑和仪仗、侍役、舞伎俑多件，有些是瓷器中罕见的珍品。吕思勉先生曾就唐朝两个官僚的厚葬奢费评论说：李义府改葬其祖父，“王公以下，争致赠遗。其羽仪导从，輶辇器服，并穷极奢侈。又会葬车马，祖奠供帐，自灞桥属于三原七十里间，相继不绝。”李光进不过一战将，“而

葬其母，将相致祭者四十四幄，穷极奢靡”。从考古材料说，则前述懿德太子、永泰公主和章怀太子三个皇族墓中出土的殉葬品竟达到 4300 多件。上述情况，证实了文献中所说的，唐朝厚葬在统治阶级中风靡，使得“王公百官，竞为厚葬、偶人像马，雕饰如生，徒以炫耀路人……更相扇慕，破产倾资，风俗流行，下兼士庶”。此种恶习陋俗，使唐朝上下民风大坏。此风到玄宗时候愈演愈烈，以至于朝廷数次下令禁止都行不通。两《唐书》记载，开元时发展到：“蕃夷等辈，及城市间人，递以奢靡相高，不将礼仪为意”。“近代以来，共行奢靡，递相仿效，浸成风俗，既竭家产，多至凋敝”。这些记载和议论，都足可证明隋唐时期厚葬之风靡。

吕思勉：《隋唐五代史》第十九章《隋唐五代人民生活》。

杜佑：《通典》卷八十六《礼四十六》《凶八》引唐绍上疏。

（二）繁缛的丧葬礼仪

六十六道丧葬礼仪程序 唐朝是我国封建社会最为繁盛的时期，各种体现封建等级制礼仪的发展登峰造极，丧葬礼仪制度也发展得很完善。唐朝的一些礼仪程序，包括在《大唐元陵仪注》和《大唐开元礼》里，这两部反映唐代礼制的书籍，现都保留在杜佑的《通典》里。根据《开元礼》丧葬仪礼的记载，唐代三品以上四品以下至庶人的丧葬程序一共有六十六道。如果是改葬，尚另有十七道程序。这些程序反映了唐朝封建丧礼的繁缛，同时也具体体现了严格的封建等级待遇的不同。唐代的丧葬礼仪内容基本都源于周时的《礼记》，但更加系统化和程序化了，以后宋朝、明朝各代也都以唐代为准，略加增删。

所谓“三品以上四品以下至庶人”，实际上已经完全包括了除皇家外的所有官员和平民等级的丧葬礼仪。这一程序是唐代全社会丧葬礼仪的法规，封建等级的丧制已经控制和规范了全部唐朝社会。六十六道丧葬程序内容包括：初终、复、设床、奠、沐浴、袭、饭含、赴阙、敕使吊、铭、重、陈小敛衣、奠、小敛、敛发、奠、陈大敛衣、奠、大敛、奠、庐次、成服、朝夕哭奠、客吊、亲故哭、州县官吏吊、刺史遣使吊、亲故遣使致赙、朔望殷奠、卜宅兆、卜葬日、启殡、赠谥、亲宾致奠、将葬陈车位、陈器用、进引、引輶、輶在庭位、祖奠、輶出升车、遣奠、遣车、器行序、诸孝从柩车序、郭门亲宾归、诸孝乘车、宿止、宿处哭位、行次奠、亲宾致奠、莹次、到墓、陈明器、下柩哭序、入墓、墓中祭器序、掩圹、祭后土、反哭、虞祭、卒哭祭、小祥祭、大祥祭、禫祭、祔庙。其实，这六十六道程序就是四项内容：自初终到大敛和奠，为后世俗称入敛的各项手续，包括初终刚刚咽气，设尸床，给死者净洗，用白布蒙面，给死者口中含饭和玉璧，如果是官员还要向朝廷报告，然后朝廷遣使致吊，再陈列死者小敛、大敛的随葬的服饰，最后为入敛死者进棺。从庐次至亲宾致奠，为吊唁各项，首先准备好接待各色人的专门的庐屋，然后先是全家人的哭奠，后为来宾、亲故、州县刺史长官的吊唁。从将葬陈车位至反哭，可作为第三大程序，即安葬的程序，先陈列灵车、陈列随葬品，然后鼓乐引柩车，车行中沿途祭奠，到墓入土掩圹，最后亲人拜别。从虞祭到祔庙为最后一项，也就是各项安排灵主牌位和进家庙等若干手续。

繁琐和封建等级的内涵 上述丧葬程序既繁琐又浪费大量人力物力，完全为了讲究排场。陈列小敛衣和大敛衣，为死者要各准备十九套和三十套寿衣。如果是皇帝驾崩，根据《大唐元陵仪注》，大敛寿衣更多至一百二十套，同时还要陈列“绞紵衾并六玉”。唐朝皇帝安葬前随柩挽车的兵士达到千人以上。“执紼挽士虎贲千人，皆白布裤褶，白布介帻，分为两番”，另还有“挽郎”二百人，挽歌二部各六十四人，此外还有“司马”、“武弁”若干，“代哭”者又150人。唐朝的丧葬礼仪里，封建等级的界限也十分严格，连“饭含”这样一个普通的为死者口中含饭和玉的丧礼，不同的品位也有不同的规格。《大唐元陵仪注》明文规定，只有三品以上官才可“用梁及璧”纳入死者口中，四品及五品“用稷与碧”，六品以下则只许“用梁及贝”，以此来区分等级。尤其甚者，连死的名称，也有等级规定。《大唐开元礼》规定，“凡百官身亡，三品以上称薨，五品以上称卒，六品以下达于庶人称死”。讲究排场和等级森严的丧葬习俗，鼓励唐朝的官场趋炎附势。武则天时的宠

臣李义府，为其祖父改葬，届时“王公已下，争致赠遗，其羽仪、导从、輜辘、器服，并穷极奢侈。又会葬车马，祖奠供帐，自灞桥属于三原，七十里间，相继不绝”。葬礼奢侈到这种程度，也够触目惊心的了。而在这次葬礼中，所费劳役，不可胜数。本传记载：“三原令李孝节私课丁夫车牛，为其载土筑坟，昼夜不息。于是高陵、栌阳、富平、云阳、华原、同官、泾阳等七县以孝节之故，惧不得已，悉课丁车赴役。高陵令张敬业恭勤怯懦，不堪其劳，死于作所。”为了一次官员亲属的改葬，竟动员八个县的劳力，还累死了一个县令，简直到了不可容忍的地步了。由此可见唐朝繁奢和封建等级丧葬恶俗的一般。

（三）盛行的墓前树碑制

树墓碑墓志的盛况 在墓前盛行树碑，墓内有志，是隋唐丧葬习俗的一大特色。从汉至唐，墓碑的发展有一个曲折过程，因为魏晋之世各朝一度有禁令厚葬和在墓前树碑立阙的规定，所以一度曾行于两汉的墓碑突然减少了下来，南北朝时又重新兴起。隋唐继承北朝遗风，讲求厚葬。因此，隋唐时期，墓前树碑之风又大盛。在当时，王公大人、豪富士族的丰碑巨碣到处林立。隋唐的墓碑包括墓志制，影响到以后各朝各代，成为唐以后墓葬刻辞的主要形式。

唐朝墓碑制度更盛于北朝。可以归纳为以下三个特点：一是在社会上使用墓碑者更为广泛。由于社会的繁荣，统治阶级富裕起来，追求奢华的风尚大盛，墓碑制随之大大发展起来。我们对赵明诚《金石录》所收集大约二千个左右的碑刻进行了统计，其中隋唐碑刻占 1533 通，隋朝 83 通，唐朝约 1450 件。而这些碑刻中，隋朝墓志和墓碑又占 32 通，唐朝墓碑、墓志占 516 通，各占整个碑刻的三分之一以上。这个数字足见在隋唐时期，墓碑和墓志制的普遍，并在丧葬制度中占着相当重要的地位了。

同样，从考古文物方面，我们也可以看到隋唐时期墓碑习俗的盛行。唐太宗昭陵的墓区，包括帝后陵墓及陪臣墓前，至今尚保存石碑四十一座。这些墓碑分列在五十七座陪葬墓前，从其分布比例看，几乎是 70% 的陪臣墓都有墓碑。唐高宗和武则天的乾陵，据统计，陪葬墓有十七座，包括武则天的亲生儿子李贤和高宗的另三个儿子、孙子及公主，以及高宗武则天时的功臣刘仁轨、王及善、杨再思、豆卢钦望等。但至今除高宗武则天陵前两块陵碑而外，没有发现别的墓碑。墓内的墓志却发现几件，其中已发掘的有《章怀太子墓志铭》、《永泰公主墓志铭》等。更多的墓志铭恐怕还有待将来考古界的更新发现。此外，睿宗桥陵陪葬墓八座中现尚存墓碑四座。上述墓碑墓志的情况都证明唐朝墓前树碑和墓内立志的普遍。

唐朝墓碑志的另一特点是墓碑都建造得很讲究，美观豪华，等级也十分严明。皇帝的墓碑不仅建造高大，雕刻也最精美。乾陵现存由武则天撰文、中宗李显亲书的为高宗歌功颂德的《述圣记碑》，俗称“七节碑”，碑高 7 米，由七块大石垒砌而成。最上层有庑殿式的碑盖，殿檐四角各雕一个石人，头顶斗拱，古朴雄伟。碑文下部还有线刻兽纹的一个正方形碑座，每边宽近 3 米。据考证，此碑石料“来自于阆”，碑文刻字都填以金屑，“照耀陵园”，实为我国碑刻中的巨作。另外一通为“无字碑”，此碑碑头刻有八条龙纹，碑侧也雕有盘绕的云龙纹，高达 6.3 米，宽 2.1 米，厚近 1.5 米。为什么建“无字碑”呢？后人考证，有可能武则天当年觉得一生所作所为是旷世无比，无可记录，凭后人去评论。也有人认为此碑为武则天纪念高宗所立，以为高宗功高莫名，无可比拟，只好随后人去以自己的标准去解释吧。隋唐规定，皇帝以下，王公贵戚和百官大臣的墓碑，有不可逾越的规格。一般说，隋代三品以上才许立碑，螭首龟趺；七品以上立碣，圭首方趺。唐朝改为五品以上即可立螭首龟趺碑，七品以上立圭首方趺碣。庶人连碣也不许立。只有几种身份特殊的人例外，包括隐士、僧道和以道德孝义著闻乡里之人。很明显，唐代的墓碑制度，也是一种严格的等级制度，有着很深的封建社会的烙印。

参见《唐会要》卷三十八《葬》。

唐朝墓碑制度第三个特点是碑文内容的程式化和完备化。从碑文的形式上，唐朝吸收了以往各代尤其是北朝柩铭、墓砖铭、墓阙铭等等的影 响，逐渐充实、完善，形成一种专门的文体。同时，墓前的碑文和墓中的墓志在内容上也逐渐合而为一，一般分为以下三个方面：一为墓主姓名、籍贯、生卒年月、家族谱系和官职履历等；二为生平重要政绩、事迹、品行的评价等；三为在墓志中才出现的铭文，以有韵的四六文撰成。正由于此，命名为“墓志铭”。很自然，这种墓志铭必然表现为专为统治阶级歌功颂德，甚至极尽美化粉饰之能事。

对书法艺术的促进墓碑的刻成，需要两个条件，一是要有作家来撰写碑文或墓志，二是要有书法家写成语才能由刻工往碑石上刻。所以墓碑制在唐朝的盛行，大大有利于墓志铭文体和书法艺术的发展。我们先看唐太宗昭陵陵区五十七座陪葬墓中的四十一座墓碑，差不多都由当时知名文人所撰，又有唐初的一二流书法家所书。由此，便可了解这种墓碑制对文字、书法的促进了。比如，贞观名相温彦博的墓碑，作者为岑文本，书家是大名鼎鼎的欧阳询；唐代著名谏臣魏征的墓碑，撰和书都出自擅长飞白书法的唐太宗之手；贞观名臣房玄龄的墓碑，由褚遂良书写。

唐代有许多墓碑和墓志铭都成为书法名作。武则天的《升仙太子碑》，被后人评为“有乌丝方格，尚似章草及皇象书”。褚遂良的《孟法师碑》，被誉为“墨池中至宝”，“风规据六代之余，高古追钟王以上”。中唐书法家颜真卿有许多墨宝亦为墓碑或墓志铭。他的《颜勤礼碑》，系为其曾祖父所写的神道碑，被书法界认为是“精力充沛，笔力精熟之力作，其用笔之劲健、爽利，已到炉火纯青地步”。盛唐书法家李邕为画家李思训书写的墓碑《李思训碑》，又称《云麾将军碑》，被评家认为“表现出一派天风飒飒，迅疾岩荡的神气”，是书坛奇品。上述这些实例，都说明唐代墓碑的盛行给书法艺术带来的生机。唐代碑刻和书法艺术之间的关系被认为：唐代是碑版石刻最繁荣的年代，冠绝古今，不但数量多，书法精妙，而且多为宏伟巨制。碑身已发展到高2米以上，宽在1.5米左右，碑额上又加华盖，碑座又高大精工。所以一座唐碑本身就是一件雄伟的石雕艺术品。

（四）精湛的墓前石刻和明器之宝

墓前的石刻群除了上述的墓碑和墓志外，丧葬习俗中还有另一大宗石刻物，这就是俗称的石人石马，包括石刻的动物和人物群像。

唐朝陵墓前置石刻群的风气盛行，并且系统化和制度化，是以后各朝这种制度发展的基础。

唐朝墓前石刻群制度的特点，第一是它的完备化。唐朝石刻群制完备于唐高宗的乾陵，而其先河则为唐高宗太子李弘的恭陵。李弘早于高宗而死，但受到父亲的优宠，死后追认为“孝敬皇帝”，所以他的墓是按一个皇帝的规格设计的。据说，为他营建的恭陵，“功费钜亿，万姓厌役，呼嗟满道”。现留存于河南偃师缙氏乡的恭陵遗址很规则地排列着华表一对，飞马一对，石人三对，站狮一对和墓碑一通，自南而北，神道两旁排列整齐。先于恭陵的献陵和昭陵，则尚未有系列和完备化的石刻群制度。昭陵六骏，仅是为了表彰唐太宗政治上的成就，是陵制外的特例，和陵前石刻群的性质不同。

唐朝墓前石刻群制度究竟是怎样的呢？这是从乾陵开始完备的，大体为：陵前自南而北，陈列华表一对，飞马一对，鸵鸟一对，石马五对，握剑石人十对，石碑一对，少数民族首领像（乾陵为六十一人），陵前立狮一对。这个体制基本成为唐朝陵前石像群的定格，中宗、睿宗以后各朝只在个别鸟兽样式上作些调整，或在民族首领数量上有增减。

唐墓前石刻群制的特点之二，是具有严格的等级制。比如石兽的品种，人臣墓只许以石羊、石虎为主，帝陵则不用石虎、石羊。在人臣中，等级界限也很严，比如皇族身份的懿德太子和永泰公主，地位最高，墓前都有华表、石人、石狮各一对；而皇室中稍低一点的长乐公主墓，则改为华表、石虎、石羊和石人各一对；再低的新城公主墓，又比长乐公主少一对石虎。非皇族的大臣比公主规格又低，建国功臣李靖、李嵩墓前都没有华表，仅有石人、石虎、石羊等。从上可见，在唐朝丧葬制度的各方面，等级界限都是很严的。

乾陵蕃臣石像 乾陵蕃臣石像就是上面所说的六十一尊少数民族首领石刻人像。六十一尊是按宋敏求《长安志》的记载，现实存为六十尊，分列陵前东西两侧，东侧二十九人，西侧三十一人。这些石像全部作抱笏或持笏于胸前状，完全是高宗臣下的身份。可惜这些石像大都头部被毁，仅存两尊有头的，皆穿翻领紧袖左襦袍，一个头梳辫发，一个卷发八字胡，明显为北方少数民族装扮。

为什么在唐朝帝陵前会出现这些石像？众说纷纭。比较一致的观点是：唐朝是统一的多民族的国家，这些众多的民族都有代表人物恭立在大唐帝陵前表示臣服。也有人认为这是突厥葬制的影响，突厥有一种特殊葬俗：葬讫，于墓所立石建标，其石多少依平生所杀人数”，唐朝昭陵、乾陵所列蕃臣意义略同。还有人认为，这是当时“助祭”的使臣。武则天为纪念当时高宗国丧的盛况，而把这些助祭的少数民族使臣立像刻在高宗的乾陵前，以象征唐朝的国威。乾陵六十蕃臣像，都是曾为高宗、武后“侍立过轩禁”的少数民族首领，高宗死后，仍刻像在陵前，表示仍为“生前仪卫的性质”。不管上

《旧唐书》卷八十六《孝敬皇帝弘传》。

《唐恭陵及其石刻》，见《考古与文物》1986年第3期。

以上参阅岑仲勉《隋唐史》、清叶奕苞《金石录补》、《陕西通志》及陈国灿《唐乾陵石人像及其衔名

述看法的哪一种，乾陵蕃臣像，都表明了唐朝时候我国多民族国家的重大发展和大唐帝国的繁盛。

明器之宝 所谓“明器”，又称“冥器”或“盟器”，就是专供死者灵魂在阴间使用的墓中随葬品。明器一词出自《礼记·檀弓下》：“其曰明器，神明之也。涂车刍灵，自古有之，明器之道也”。

明器制度到唐朝发展到一个新的时期。这一时期，封建社会各项文明达到了高峰，明器制度也已经完善和定型。那时，上自天子、亲王、公卿将相，下至各种品官和庶民百姓，墓葬中的明器数量、规格、种类，都有明确的规定。《大唐元陵仪注》规定：“凡丧葬供明器之属，三品以上九十事，五品以上七十事，九品以上四十事……偶人其高各一尺，其余音声队与僮仆之属，威仪服玩，各视生之品秩”。到开元年间又规定明器的数量各品官要下降，无官阶的庶人则明器不得超过“十五事”。并规定“皆以素瓦为之，不得用木及金银铜锡。其衣不得用罗绣画”。这是法律形式的明文规定，以后各朝有关明器的规定，大致参照唐朝，稍有增减。

但实际上法律规定的内容是限定不住的。我们从文献中和若干墓葬考古材料中可以看出，唐朝统治者墓里的随葬品，远远超过了规定。从唐高宗乾陵三座皇室陪葬的永泰公主、懿德太子陵和章怀太子陵出土的明器看，简直奢侈得惊人。据统计，三墓虽均被盗，至今出土文物仍有近 3000 件，其中永泰公主李仙蕙墓出土 1365 件，懿德太子李重润墓出土文物约 1000 件，章怀太子李贤墓出土 600 余件。这些出土文物中，数量最多的明器为陶俑，永泰公主墓出土约 700 多件。其次三墓均有众多的三彩俑和各种三彩日常器皿，包括三彩骑马男俑和三彩骑马女俑、三彩马、三彩男女立俑等。此外尚有金银器等多种。至于一般有品位的官员，墓葬考古发现墓中的明器和唐朝明文规定的数量亦相距甚远。据葬于高宗麟德元年（664 年）、官居二品的郑仁泰墓的发掘材料统计，墓中仅残存的明器俑就多到 483 件，葬于总章元年（668 年），官居三品的李爽墓，残存俑数达 383 件，都远远超过法律条文上所谓的“九十事”。

但是，这些过去“逾越”的唐人墓藏明器，却为今天的人们留下了难得的精美绝伦的工艺品。就彩陶俑和三彩俑这类明器而言，唐墓中出土的不外可分为下面四种形类：一为镇墓类，包括常见的镇墓兽，武士或天王俑（一对镇墓兽和一对天王俑，唐代称为“四神”）和十二生肖像；二为外出仪仗类，包括骑马乐俑、文武骑俑、立俑和牵马驼俑等；三为家内侍役俑，包括歌舞伎乐俑和文武家丞俑等；四为庖厨明器和动物模型类。这四类陶俑和三彩俑，有许多是不可多得的精品，有的称得上是“国宝”。比如，蓝彩美人立俑，就是出土在陕西礼泉县昭陵陪葬安元寿夫妇墓中的一件明器。该俑是三彩俑中的精品，胎质洁白，质地坚硬，叩之有清脆声，表现了当时烧制工艺的高超水平。整个女俑造型姿容丰腴，仪态娴雅，富有极强的生活气息。这件明器之宝，不仅本身具有极高的艺术水平，同时从器物本身，还可以感觉到盛唐时代人们雍容气度的风采，以及那个时代的妇女发式、纺织工艺水平和服饰打扮的发展。另一件唐三彩中的国宝三彩驼载奏乐俑，也是唐墓中

的研究》，见《文物集刊》第 2 期。

《通典》卷八十六《礼》四十六《凶》八。

《乾陵稽古》第 34—42 页。

出土的明器，墓主为唐朝将军、上柱国鲜于庭诲。这一件明器之宝向人们展现了丝绸之路上中西经济文化交流的盛况，以及长安作为当时国际都会的繁荣。永泰公主墓里出土的一只三彩碗，是被称为唐三彩“之冠”的国宝，“造型端庄、稳重，装饰独特”，“最为精致，为诸器之冠”。永泰公主墓里，三彩器共有 170 件，都是很难得的珍品。

（五）墓室壁画的新高峰

墓室装饰壁画的盛行 古代墓室壁画最早大约开始于秦汉，汉代是我国古代墓室装饰壁画的第一个高峰。到唐朝，随着封建经济和社会生活的繁荣昌盛，墓室壁画也发展到第二个艺术高峰。这一时期墓室装饰壁画无论在艺术技巧和内容构思上都比前代大大进步。唐墓壁画，技艺之娴熟，用色之丰富，内容之广泛，面积之巨大，都是前代所无法比拟的。

唐朝墓室内部装饰壁画是普遍的现象，只要是较大的墓葬，差不多都绘有壁画，三品以上的显贵大官壁画内容尤为丰富。当时墓室壁画大体是这样制作的：绘制壁画前，一般先用草拌泥涂抹墓壁，然后涂一层加有棉花纤维的白土，打平磨光，再上一层胶水，干后绘制壁画。唐朝墓壁绘画留下较多，考古学家把这些壁画一般分为三期：第一期如初唐墓室壁画，第二期为盛唐墓室壁画，时间约限在中宗至玄宗时期，这是唐墓壁画最繁荣的时期，不仅内容丰富，技艺也十分高超。第三期为“安史之乱”后的中晚唐时期，墓室壁画日渐衰弱，去奢从简，技艺也显粗糙，反映出唐帝国由盛转衰。

唐墓三期壁画从风格、形式到内容，都各有特色。第一期墓室壁画一般都分上下两栏，上栏画出外游猎、农牧生产等画面，犹有六朝遗风，下栏则绘墓主的仪卫鞍马扇盖等。第二期墓室壁画则整个墓道和墓室的壁画浑然一体，格局有全面的布署，犹如一长卷的卷轴画，前后呼应，连成一气。这一时期唐墓壁画，充分显示出盛唐风格。第三期唐墓壁画已经很少，画面也仅有青龙白虎和云鹤翎毛等等，很少人物出现。整个唐墓壁画都反映着封建社会严格的等级观念。比如，同力中宗时期的皇族墓葬，懿德太子李重润墓壁画规格就最高，画面中仪卫有骑卫，还有招车和东宫官属，列戟二十四杆；永泰公主李仙惠墓壁画则仪卫多为步卫，列戟只有十二杆。二人墓道壁画都绘有青龙白虎和山林城阙，表示身份的高贵。而章怀太子墓道中就没有山林城阙，因为他安葬时仅仅是以普通的“雍王礼”，而不像前面二墓“号墓为陵”的规格。

壁画精品唐墓壁画是我国封建社会繁荣的体现，也是我国古代艺术的奇葩。现存唐墓壁画中最为精采和具有典型意义的是前面提到的懿德太子墓、永泰公主墓和章怀太子墓三墓的壁画。保存至今的，永泰公主墓中壁画尚有五十余幅，懿德太子墓壁画有四十幅，章怀太子墓壁画也有五十多幅。这一百多幅壁画中，最精美的可数《打马球图》、《捕蝉图》、《客使图》、《驯猎狗图》和《侍女图》等。

《打马球图》出土于章怀太子墓，画中共绘了二十六个参加马球游艺的人物，服饰精美，场面生动，马球设备、场地、器具都刻划得极细，为我们提供了当时宫廷中青年贵族的游艺生活写照。《捕蝉图》亦出土于章怀太子墓，画面有三个侍女形像，有的正在观鸟，有一个则全神贯注地捕捉树上的蝉。她们的服饰是典型的唐装：高髻、袒胸、披巾、长裙。这幅图表现了唐代宫廷妇女的日常生活，生活气息极浓。《客使图》也由章怀太子墓出土，为我们提供了唐时民族关系和中外交流的可贵资料，画面上的“客使”有的勾鼻深目，大约是西亚各国使者；有的皮帽皮裤，可能来自东北寒冷地带。他们神态各异，但都表现了恭谨仪态。《驯猎狗图》出土于懿德太子墓，是很生动的一幅唐人驯狗图，猎狗一腿抓主人衣服，和驯者作亲昵状。《侍女图》是永泰公主墓的壁画，画了八个侍女和一个男子在徐徐缓行，手中各执

盘、盆、烛、扇等物，可能正在侍候女主人的起居。这些壁画对我们进一步研究我国丧葬习俗史、服饰史、宫廷史、游艺史以及民族关系和中外交流史，都是相当重要的参考资料。

（六）阴宅风水学的盛行

“卜宅兆”和“卜葬日”隋唐时期是阴宅风水术大为盛行的时期。仅见于《旧唐书·经籍志》的阴宅风水书就有《五姓宅经》、《阴阳书》、《青乌子》、《葬经》、《葬书地脉经》、《葬书五阴》、《杂墓图》、《墓图立成》等 13 部。而按吕才所说，当时流传在社会上的葬书，则更多至 120 家：“后代葬说出于巫史，一物有失，便谓灾及死生，多为妨禁，以售其术，附妄凭妖，至其书乃有百二十家”。中晚唐及北宋，这类葬书进一步发展，所以到郑樵写《通志》时收入葬书 149 部共 498 卷。可见，把隋唐时期形容为风水学尤其是阴宅风水学“开花结果”的时代，是并不夸大的。

把阴宅风水术直接写进由国家颁布的礼书，这是唐朝丧葬礼仪和习俗的一大特色，说明当时这种礼仪已具有法律约束。《大唐开元礼》明确把“卜宅兆”和“卜葬日”作为丧礼六十六项中重要的两项，表明了这种风水术在民间已相当流行。

《通典》转载《大唐开元礼》中所规定的唐朝“卜宅兆”和“卜葬日”的过程，是相当繁琐的。卜宅兆，即选择坟茔地时，先要仔细地测量地段地形，叫做“度宅兆”，然后由墓主家人乘专门的“辇车”来到墓地前，“哭”至五六回，才开始卜兆。卜宅兆有“卜者”一人，规定只许穿戴缁布冠，深色衣服，另有“祝”和“卜师”，皆吉冠素服。卜者、卜师和祝皆有固定的席位。卜宅兆时，是由卜师“抱龟”、筮师“开”出策，一边还口中念词：“孤子姓名，为父某官封某甫，度兹幽宅，无有后艰。”卜出结果后，在应安墓处立一标杆，在墓区四角各立一标，墓门处立一标，确立出墓宅的安妥位置。举行隆重的定标仪式后，再由“祝”跪读一篇祝文，文曰：“维年月朔日，子某官姓名，敢昭告于后土氏之神，今为某官姓名，营建宅兆，神其保佑，俾无后艰，谨以清酌，脯醢祗荐于后土之神，尚”。最后墓主家一哭再哭三哭，才结束这一丧仪。卜葬日的仪式也与卜宅兆同样繁琐，同样用龟甲占卜，定下葬日“无有近悔”。两次占卜的作用，都是为了取得神灵的保佑，唐人多有迷信思想，认为选不好葬地和选不好安葬的吉日，会使家人遭灾。

阴宅风水家认为，墓宅选择与人间吉凶有直接关系，而他们则有助人得吉的本事。隋唐时期出现了一些精于葬术的风水家，也大抵被宣传为有这样的本事。比如，《浙江通志》记载，隋朝有一风水名家舒绰，曾为隋朝吏部侍郎杨恭仁的座上客。有一次杨恭仁想迁祖坟，把五六位风水家都请来咨询，席间众说纷坛，只有舒绰说得最合实际。他还预示出这块新坟是块福地，可以世为封侯。后来他的话都被验证了。除舒绰外，僧一行、司马头陀、僧人泓法师都被认为是当时的风水名流。唐朝末年，还出现了地方性的堪舆学派，杨筠松，被公认为是江西风水学派的祖师爷，他的术数，流传后世若干代。

唐太宗时的吕才也一直被人们视为唐朝风水大家。他曾奉命整理数十家阴阳家的书，综合百篇。史书记曰：“帝（唐太宗）病阴阳家所传书多谬伪浅恶，世益拘畏，命（吕）才与宿学老师删落烦讹，掇可用者为五十三篇，合旧书四十七，凡百篇，诏颁天下。”其实吕才从思想上是反对风水的唯物

主义哲学家，他针对唐初迷信风水的陋俗，提出风水葬术的七不可信，其中有极为精辟的议论。比如，他列举几个“人有初贱而后贵，始泰而终否者”的名人例子，指出这与冢墓无关，“荣辱升降，事关诸人，而不由于葬”。他还批判那些表面上痛哭失声，实为追求官爵名利的伪君子：“世之人为葬巫所欺，忘擗擗荼毒，以期徼幸。由是相莛陇，希官爵，择日时，规财利。谓辰日不哭，欣然而受吊，谓同属不得临圻，吉服避送其亲。诡斃礼俗，不可以法”。这种思想，在当时风水迷信那样风行的环境下，是十分可贵的。

（七）火葬与塔葬

一度风行的火葬隋唐五代时候，无论是中原，或者像敦煌那样的边陲地区，汉族居民基本上仍实行棺葬。在敦煌卷子中发现的《王梵志诗》亦云：“富贵办棺木，贫穷席里裹”。阿斯塔那 68 号墓发现的两具用破席和柴草裹捆的尸首，证明了那时穷人死后的悲惨境地。1973 年阿斯塔那古墓群里，考古学家曾发现一件用五道弧顶支撑的纸糊棺材，这是当时边陲地区穷人节省费用的葬式。

但是，在五代时期，我国民间曾一度风行火葬，这却是一种特殊现象。我国火葬由来已久，大约新石器时代便有火葬的事实。殷商秦汉时代也常有火葬实例，后来这种葬俗只流行在我国少数民族地区。唐末五代时，火葬却一度在中原地区也盛行起来，而且影响到北宋以后。五代时这种火葬风，甚至也流行到贵族阶层。后晋石敬瑭的皇后李氏，临死前就对出帝说：“我死，焚其骨送范阳佛寺，无使我为虜地鬼也。”后来她的家人遵从死者意愿，焚尸穿地而葬。石敬瑭的嫂子安太妃，临死前也对晋出帝石重贵说：“当焚我为灰，南向颺之，庶几遗魂得反中国也”。这两个例子当然比较特殊，后晋这两个后妃系被契丹俘虜北迁途中死去的。当时安葬的条件较差，不可能进行隆重的大殓，但从李后已有棺木，出帝石重贵等还“被发徒跣，扶舁其柩至赐地”，然后“焚其骨，穿地而葬”的记载看，当时不一定非用火葬的形式。她们的火葬，当与佛教葬俗影响有关。这种葬俗后来流传到北宋。可惜的是，这种良好的葬俗，后来没能普遍地推广，屡遭封建统治者禁绝，被认为是“悖逆不孝”的行为，以后也就逐渐不再实行了。

塔葬 塔葬本来也是佛教徒的葬俗。僧人死后，寺庙都把他们的安置在一座塔墓里，至今我国南北各地都保留有许多这样的塔。但在唐代，这种塔葬一度在上层社会流行。唐代宗时的大臣杜鸿渐，在临死时“遗命其子依胡法塔葬，不为封树”。唐德宗的小儿子肃王详，年幼早逝，德宗思念无已，命用塔葬：“不令起坟墓，诏如西域法议，层砖造塔”。唐德宗的长女同安公主死，德宗也准备用塔葬来安置他这位爱女，大臣姜公辅进谏，还因此遭到贬斥。唐时塔葬在朝廷君臣群中流行，说明了佛教信仰的深入。塔葬非一般人所能办到，自然这种葬俗也不可能在民间传布。

《文物》1975 年第 7 期发掘简报。

《新五代史》卷十七《晋家人传》。

《旧唐书》卷一百五十《德宗顺宗诸子传》。

（八）冥婚和冥钱

冥婚 所谓“冥婚”，就是为死去的人举行婚礼。封建社会人们思想迷信，相信人死后到阴间世界还要过人间一样的生活，所以凡是未婚的青年男女死去，家里人总要设法给他或她在阴间找一个配偶，举行一定的仪式，便是冥婚。

我国冥婚的习俗大概早在东汉末年就流行了。到唐朝时，冥婚更为盛行，不仅在最高统治阶层中进行，还广泛流传到民间。懿德太子李重润 19 岁时被武则天杖杀，中宗复位后，为他这个冤死的长子追谥，并“聘国子监丞裴粹亡女为冥婚，与之合葬”。中宗的韦后也曾将她的亡弟韦洵与宰相萧至忠的亡女配为冥婚。这都是在皇族和贵戚间举行冥婚的例子。

唐时有另一种更有意思的“冥婚”，是民间反映追求自由幸福的被压抑的青年男女早夭灵魂抗争情绪的冥婚。这些冥婚事例中，往往有一方因身份低微长期不得嫁娶而忧郁死去，死后灵魂再和活人结合，然后举行冥婚礼。

《太平广记》中收进了许多类似的故事，其中以《季攸》一篇故事最为感人。故事描写了一个唐玄宗天宝年间的官吏季攸，他有两个女儿，还收养了一个死了父母的外甥女。季攸把两个女儿先后嫁出去了，唯独剩下外甥女未嫁，外甥女气结于胸，怨恨而死，葬在郡的东郊。过了几个月，郡内突然失踪了一个既有钱又貌美的男青年，家人寻找许久，才在季攸外甥女的墓室发现夹着一条女裙，大家正在奇怪，听到了这个青年在墓中的呼叫声，打开墓葬以后，发现青年和女尸同躺在墓中。人们把青年救出，他如痴如醉，数日方恢复正常，不久又暴卒。人们感叹着这件怪事，同时也为亡女的真情所感动，于是为这对男女举办了不寻常的冥婚，对死去的女子厚加棺敛。

这些民间冥婚故事，差不多都是殉情式的，说明这类的冥婚大都对封建婚姻制度有一种抗争态度。唐时敦煌地区还专有一种“冥婚书”，为双方家长替夭亡男女举行冥婚礼时所准备。有一种“冥婚书”是这样写的：“男女早逝，未有聘娶，男则单栖地室，女则独寝泉宫，生人为立良媒，贯通二姓，两家和许，以骨同棺，共彰坟陵，是在婚合也，一名冥婚也”。这说明在唐代敦煌地区冥婚的普遍，所以才有成为程式的“冥婚书”出现。冥婚习俗唐以后在我国保留很久，一直到民国时期某些地区仍在流行。

冥钱 冥钱就是阴间所用的钱，是给逝者在阴间生活备用的，实际上是商品经济意识在丧葬习俗方面的反映。因为后来一般都用纸质钱币代替，所以有些著作也就直称为“纸钱”，亦称“冥币”。纸钱起于魏晋南北朝时，到唐朝在民间大大流行。《新唐书·王玙传》记载：“汉以来葬丧皆有瘞钱，后世里俗稍以纸寓钱为鬼事，至是玙皆用之。”唐人诗中有许多描写纸钱的诗，如张籍的《北邙行》：“寒食家家送纸钱”；白居易《寒食野望吟》：“风吹旷野纸钱飞，古墓累累春草绿”等句皆是。五代时候，由于印刷术的发展，纸钱上逐渐雕刻成文。后周时候，柴荣安葬入土，百官设祭于道，翰林院用“大如盏口余”的楮钱，在钱上刻上“泉台上宝”和“冥游亚宝”等字样。冥钱的流行，是唐五代时商品经济发展的印证。

《旧唐书》卷八十六《高宗中宗诸子传》。

斯 1725《大唐吉凶书仪》，转引自《敦煌民俗学》第 231 页。

（九）“七七斋”

“七七斋”的起源唐朝有“七七斋”的丧葬习俗。七七斋又称“七七追荐”，民间则俗称“水陆道场”或“水陆斋仪”。这是我国盛行于民间的超度死者亡魂的一种丧事法会。“七七斋”大约最早始见于南北朝的史籍。唐朝时，这一习俗在社会上已很为流行。《旧唐书》叙述开元名相姚崇死前，曾对后代遗诫说：“若未给全依正道，须顺俗情，从初七至终七，任设七僧斋。”唐朝著名文人李翱在他的一篇《去佛斋》的文章里也提到过“七七斋”的情况。上述提到有关“七七斋”的时候，都和佛教联系在一起。敦煌文书中，也常有关于“七七斋”的记载出现，例如流传在敦煌地区的一首《五言白话诗》就说：“承闻七七斋，暂施鬼来吃，永别生时盘，酒食无踪迹”。这里明白提出“七七斋”的举办目的是对新鬼野鬼的施舍，要一盘一盘地施舍食品，还要供献给他们酒。

“七七斋”和佛教习俗什么叫“七七斋”呢？是按七天算一个斋日，头七、二七至七七，一共四十九天，谓之“七七”。人们相信死后会转生，所以从死者刚死之日算起，七天一期，完满七个七后便可再降生人世。但是这期间每隔七天要设斋一次，请僧人来念经，超度亡魂，才能使他早日降生。

一般都认为“七七斋”起源于佛教习俗，但这是有一个转变过程的。最初脱胎于汉朝宫廷百日设奠祭祀的风俗，汉明帝营寿陵之诏有云：过百日惟四时设奠。唐沿用百日之据。中唐以后唐人固多用七七百日以为治丧之节。大约到南北朝时，汉朝的百日奠祭就向佛教的“七七斋”转化了。

唐五代时“七七斋”又称为“十五斋”或简称“十斋”，这是在七七外，再加百日斋、一年斋和三年斋三个斋，合为十斋。这十个斋又和十殿阎王的说法结合起来，这就是“十王斋”的由来。这样，这些斋又作为免去十殿阎王地狱之苦而作的道场。

综上所述，我们可以肯定地说，“七七斋”丧俗，是始于汉代的百日奠，后在魏晋南北朝时受到佛教的影响而发展，变为佛教化丧俗之后，在隋唐五代时普遍在民间流行的。

八、隋唐五代游艺风尚

隋唐五代是中国古代游艺发展史上的鼎盛时期。国家的统一，经济的繁荣，文化的发达为游艺的繁荣奠定了非常有利的社会基础。当时“君子咸乐其生，小人各安其业，强无陵弱，众不暴寡，人物殷阜，朝野欢娱。”生活在太平盛世的隋唐两代人民，以生为乐，以生为贵，具有乐生、贵生的人生态度。因此，隋唐时游艺之风盛行。宫廷游艺呈现兴旺景象，帝王贵戚或“相从宴饮，斗鸡击球，或猎于近郊，游赏别墅”。隋炀帝、唐太宗、唐玄宗等帝王都积极提倡并参与各种游艺活动，在他们的影响下，社会上围棋、马球、蹴鞠、拔河等游艺风习都有很大的发展。

隋唐两代都处于我国封建社会的上升时期，具有强烈的开拓和进取精神，这对游艺的发展带来了直接影响，马球、步打球、竞渡、拔河、斗鸡等，无不充满对抗色彩。这与中国传统的讲究陶性适志，培养德行礼仪的游艺风尚相比，具有鲜明的时代特色。

隋唐游艺风尚的繁荣主要表现在：游艺活动丰富多彩，项目多，规模大，可谓空前。大凡前代相传下来的各种游艺，无论是节令游艺、益智游艺，还是棋戏、博戏和童戏都获得充分的发展。游艺活动进一步深入到社会各阶层中，成为整个社会文化风尚中重要的组成部分，随着妇女社会地位的提高，妇女的游艺活动亦较前代有显著发展，如围棋、秋千、步打球、击鞠等，无不有妇女参加。国内各民族之间，特别是中国与邻国之间的文化交流空前发展，中国的游艺风尚也影响了其他民族和邻国，围棋、投壶、秋千、马球等游艺活动传到了日本、朝鲜、越南等国，为丰富世界游艺宝库做出了一定的贡献。

总之，隋唐五代时期的游艺在多样化、定型化和普遍化诸方面获得了前所未有的发展，从而为后代游艺的发展奠定了坚实的基础。

《隋书》卷二《高祖纪下》。

《东观奏记》。

（一）极盛的围棋之风

隋唐五代是继两晋南北朝之后，我国围棋发展史上的第二个高峰时期。

在这一时期，围棋最终成为真正的游艺项目。《隋书·经籍志》收录南北朝围棋谱共八部五十二卷，归入“子部·兵书”类，与《孙子兵法》、《吴起兵法》等著作同列一类，反映了围棋与军事的密切关系。到五代编纂《旧唐书·经籍志》时，围棋著作已归入“子部·杂艺术”类，这说明围棋中的军事性因素减少，而陶冶性情，愉悦身心，增长智慧的娱乐性成为围棋主要价值。正是在隋唐时期，琴、棋、书、画开始相提并论，被人们视为高尚典雅、多才多艺的一种表现。因而，社会上出现了以善弈为荣，以不善弈为耻的风气。刘禹锡在《论书》中说：“吾观今之人，适有面诋之曰：‘子书居下品矣’。其人必逌尔而笑，或瞿然不屑。有抵之曰：‘子握槊、弈棋居下品矣’。其人必粲然而愧，或粲然而色”。社会上崇尚弈棋的风气，使围棋十分普及，遍及社会各个阶层，成为人们闲暇时间里主要的娱乐消遣活动。所以，韩愈说：当时“投壶博弈穷日夜，若乐而不厌者”。并作诗云：“酒食罢无为，棋槊以相娱”。

宫廷围棋之风 隋唐五代时期的许多帝王都嗜好弈棋，这带动了围棋在宫廷中的盛行。唐高祖李渊，曾担任过隋朝太原留守，他嗜好围棋，经常与晋阳宫副监裴寂弈棋，甚至“通宵连日，情忘厌倦”。他的儿子李世民和李智云（楚王）也以好围棋而闻名。《黄须传》中说：“李靖微时甚穷，……至汴州，见一大第中数人弈，俄一披衣出视弈者，盖太宗也。”唐太宗有两首咏围棋诗流传于世，其中一首云：“手淡标昔美，坐隐逸前良。参差分两势，玄索引双行。余生非假命，带死不关伤。方知仙岭侧，烂斧几寒芳。”唐玄宗是位多才多艺的皇帝。他平生喜斗鸡、打马球等戏，尤其好弈棋。他常与著名棋手王积薪对局，但棋艺不佳，“棋局毕，悉持出。”《酉阳杂俎》记载：玄宗“夏日尝与亲王棋，……贵妃立于局前观之。上数枰子将输，贵妃放康国子于坐侧，子乃上局，局子乱，上大悦。”杨贵妃用康国子给唐玄宗解了围。

唐代统治者因酷爱下棋，便在翰林院设置专门侍奉帝王弈棋的官职，名棋待诏。设置棋待诏始于唐玄宗，当时著名的棋待诏有王积薪、郑观音、杨季鹰等人。台湾故宫博物院收藏有一幅南唐画家周文矩的《明皇会棋图》。画面上有八个人物，明皇坐位前置一棋局，官员一人、和尚二人、道士二人、优人一人、侍从内官一人。关于画面上的八个人物有各种不同说法，至今未有定论。有人认为，跟唐明皇下棋的是日本留学僧辨正；有人说，在是棋待诏郑观音。不论画中的人物是谁，这幅作品都真实地反映了唐代宫廷中的围棋活动。

唐宣宗喜爱围棋，经常举行围棋比赛，胜者赏给金花碗一只。著名棋谱《忘忧清乐集》收有唐代棋谱《金花碗图》，该谱就是棋待诏阎景实和顾师言的对局，顾师言胜一目。宣宗赏赐顾师言金花碗一只。明陈耀文《天中记》记载：“唐僖宗自普王即位，素不晓棋。一日，梦人以棋经三卷，焚而使之。及觉，命待诏观棋，凡所指画，皆出人意。”这虽是传说，但也反映了唐代

《全唐文》卷六 七。

《全唐诗》卷三百四十二。

帝王对围棋这一游艺活动的重视。

五代时期，虽战乱动荡，但弈棋之风不衰。南唐偏安江南，战乱较少，所以南唐的历代皇帝除了沉湎于声色外，就是以围棋“娱宾而遣兴”。中主李昪有兄弟五人，楚王景迁早卒，其余四兄弟都是棋迷，常聚在一起对弈。现存五代画家周文矩《重屏会棋图》，就是描绘李昪四兄弟弈棋的场面。此画卷中两人对弈，两人旁观，一童侍立。背后竖一屏风，上画五人，屏风中又画一小屏风，故曰“重屏”。据宋王明清《挥麈三录》考证，画面中央南面挟册正坐的为南唐中主李昪。与李昪对弈的是晋王景遂，观看的两人是齐王景达，江王景谔。《重屏会棋图》是对五代时宫廷围棋活动的真实写照，说明五代时围棋仍然流行。

中主李昪的几个王子都爱好围棋，如第九子李从谦“数岁，为弈棋诗，有思致。后主赏叹之”。后主李煜好文词，工书画，知音律，酷好围棋。《南唐书》记载：后主刚即位，不顾外面军情紧急，终曰“与嬖幸弈棋”。最后南唐被北宋灭掉，后主成了俘虏。

后蜀宫廷中也盛行围棋，花蕊夫人《宫词》中说：“日高房里学围棋，等候官家（皇帝）未出时。为赌金钱争路数，专忧女伴怪来迟”。

后蜀宫中宫娥们有以围棋赌钱的风气。

文人墨客好围棋 隋唐五代时期的大多数文人受佛教、道教思想的影响，不甘心作那种皓首穷经、心如林木的迂腐学究，而是以超尘脱俗，高雅飘逸赢得名声，追求活得自在舒服，尽情享受人间的生活乐趣。所以美酒、女色、游历、吟诗、作画、弈棋成为文人们的共同爱好，形成风气。对此，李肇在《唐国史补》中说：当时文人“自贞元侈于游宴，其后或侈于书法、图画，或侈于博弈，或侈于卜祝，或侈于服食”。可见，文人弈棋之风是很盛行。

唐代许多诗人都擅长围棋，写下了大量以围棋为题材的诗篇。杜甫喜好围棋，常与朋友在一起，“将棋陪谢传，把酒忆徐君”。酣战数局，顾不得光阴似箭，“玉子频敲忘画冷，灯花落尽觉宵深”。安史之乱后，他回到长安，无所事事，“且将棋度日，应用酒为年”。他的妻子杨氏，出身名门，也好下围棋，所以，杜甫作诗曰：“老妻画纸为棋局，稚子敲针作钓钩。”记述了他与妻子画纸为棋盘，对弈娱乐的情景。杜甫的咏棋诗甚多，其中以《题终明府水楼》诗中的两句写得最优美：“楚江巫峡半云雨，清簟疏帘看弈棋。”将山、水与弈棋融汇成诗，如同一幅美妙的山水画。

唐代中期的大诗人元稹和白居易，并称“元白”。他们不仅以诗齐名，而且都酷好围棋。长庆元年（821年），元稹邀请许多朋友到家中举行棋会，并写下《酬段丞与诸棋流会宿敝居见赠二十四韵》。全诗四十八句，是我国吟咏围棋的长诗之一。作者热情地歌颂了这次棋赛，将围棋的搏杀斗智的特性及弈棋乐而忘忧的心情描写得淋漓尽致。棋会整整进行了一夜，“通夕共忘疲”，一直下到“晓雉风传角”，月残星稀。有人问元稹：“围棋有什么乐趣？”元稹作诗回答道：“此中无限兴，唯怕俗人知。”围棋的无穷乐趣是凡夫俗子所无法知道的。

元稹还有一位棋友叫李杓直。据《棋天洞览》说：“元稹与李杓直棋，稹已败，乃窃杓直数子咽之。”但《云仙杂记》的说法恰恰相反，说李杓直

窃数子咽之。不管是谁将棋子咽到肚子里，都说明两人是地道的棋迷。

白居易的棋艺颇高，自以诗酒琴棋为四友，他认为棋是最好的消闲娱乐方式。《孟夏思渭村旧居寄舍弟》诗曰：“兴发饮数杯，闷来棋一局。”《官舍闲题》：“送春唯有酒，销日不过棋。”他的棋瘾很大，经常“围棋赌酒到天明”。而且不战到底，决不罢休。他说：“不信君看弈棋者，输赢须待局终头。”白居易晚年常与胡杲、吉皎、郑据等八位德高望重的老人聚会在香山，称“香山九老”。明代画家黄彪绘有《九老图》，描绘了白居易与其他老者对弈的情景。

五代时期的许多文人厌倦参与政事，纷纷归隐山中，“将棋度日”，以消磨时光。据《旧五代史》记载：郑云叟隐居少室山，“好棋塞之戏，遇同侣则以昼继夜，虽朔风大雪，亦临檐对局，手足皴裂亦无倦焉”。五代大画家李成不仅擅长绘画，而且“性嗜杯酒，善琴弈”。他隐居乡里，终日“放荡酣饮，慷慨悲歌，与缙绅弈棋终日”。最后“日肆觞咏，病酒而卒”。当时，在士大夫中间曾流行着弈棋赌钱的风气。《旧五代史》记载，后唐进士陈保极每次与人弈棋，“败则以手乱其局，盖拒所赌金钱，不欲偿也”。南唐大臣徐铉棋艺不低，但也有赖账的毛病。他赌棋输给刘起居，不愿付账，便作《赌棋赋诗输刘起居矣》诗，劝对方不要斤斤计较。

民间围棋的活跃 这一时期，民间弈棋之风很盛，不论老人、小儿，还是妇女、僧侣都喜欢进行围棋的游艺活动。隋朝时，皇甫绩3岁时就失去了父母，从小由外祖父韦孝宽抚养。他喜好围棋，常“与诸外兄博弈”，因而荒废了学业，遭到外祖父的训斥。后来，皇甫绩精心好学，成为一位有名的学者。

唐玄宗时的王积薪是唐代第一国手。他每次外出游历，“必携围棋短具，画纸为局，与棋子并盛于竹筒中，系于车辕马鬣间，道上虽遇匹夫，亦与对手，胜败征饼饵牛酒，取饱而去”。所谓“匹夫”就是指擅长围棋的平民百姓。

这时期，妇女也喜欢弈棋，除了宫廷妇女外，民间也不乏女子弈棋高手。薛用弱《集异记》记载了一段民间女子高手的逸事。安史之乱爆发后，玄宗逃到四川，王积薪也跟随同行。一天，王积薪投宿客店，灭烛之后听见隔壁有婆媳两人在说话。婆婆招呼儿媳说：“良宵无以为适，与子围棋一赌可乎？”儿媳同意。王积薪心里非常奇怪，暗想：“室内既无灯光，况且婆媳各住东西房，怎能下围棋呢？”他细心听着两人的对话。原来婆媳两人在黑暗中各自以口诀对弈，几十回合后，婆婆说：“尔败矣”。王积薪暗自记住棋局，第二天复盘，自愧不如。这个故事虽带有传奇色彩，但说明唐代民间已有棋艺高超的女棋手。

1972年在新疆吐鲁番阿斯塔那唐代墓葬中出土一幅《围棋仕女图》，绢本设色，高63厘米，宽54.3厘米。画面上一位弈棋妇女，头束高髻，簪花耀顶，额间贴花钿，面部健硕丰润，上穿绯地蓝花襦，下着绿色花罗裙。她正在聚精会神地下棋，形象惟妙惟肖。这是唐代女子喜好围棋的珍贵形象资料。

王明清：《挥麈前录》。

冯贽：《云仙杂记》。

（二）博戏的盛行

唐代是中国博戏发展的重要时期，不仅各种博戏风行，深受各阶层人士的喜爱，而且出现握槊、长行、采选、叶子、双陆等博戏。这对后世博戏的发展产生了深远的影响。

握槊 握槊又称“长行”，始于北魏，相传是西域少数民族所创。握槊在南北朝流行一时，进入隋唐后，开始从宫廷走向民间，风靡全国，位居各种博戏之首。所以，李肇在《唐国史补》中说：“今之博戏，有长行最盛”。

握槊用骰子行棋，偶然性很大。下法简单，人人都可参与。所以，握槊赢得上至文人墨客，下至平民百姓的喜爱。刘禹锡在《论书》中说：当时人很看重握槊，以善握槊为荣，以不善握槊为耻。李肇甚至认为“围棋次于长行”。唐代诗人温庭筠喜好围棋，经常与和尚“湖上残棋人散后，岳阳微雨鸟归迟”，但他的妻子喜欢玩长行，总是劝他不要下棋，早些回家玩长行。为此，温庭筠作《南歌子词》一首：“井底点灯深烛伊，共郎长行莫围棋。玲珑骰子安红豆，入骨相思知不知。”韩愈不仅好围棋，也喜欢玩握槊。他说自己在茶余饭后的闲暇时间，总是以围棋或握槊来消遣娱乐。他在《示儿》诗中吟道：“酒食罢无为，棋槊以相娱。”

关于握槊的棋型和下棋的方法、步骤，如今都已失传。目前唯一可供研究的文献是唐代邢宁的《握槊赋》和刘禹锡的《观博》两篇文赋。

从两篇文赋的内容来看，握槊的用具有棋局、棋子和骰子。棋局是方形的，中间相对有两个圆形图案，可能代表着行棋中的某一站。棋子共有 30 枚，分黄黑两色，各 15 枚。骰子两枚，骨制。骰子的形状既不同于以前五面体的“琼”，也不同于后世六面体方形的骰子，而是觚棱形。所谓“觚棱”原指宫阙上屋角瓦背成方角棱瓣的形状，这里形容骰子有棱角。刘禹锡《观博》对握槊所用的骰子，论述文字较多。他说：“博齿二，异乎古之齿。其制用骨，觚棱四均，镂以朱墨，耦而合数，取应期月。”骰子上分别刻有不同的数值，一枚是红色数字，一枚为黑色数字。这种骰子是从琼向现代通行骰子的过渡形式。

握槊的玩法大体是：将棋局放在屋庑下，主客相让，分出先后。将骰子掷出，视其数值的多少而依“棋道”行棋。即所谓“视其转止，依以争道”。最后大约以占据对方棋道争胜负。由于文赋辞藻的玄妙难懂，缺乏实物资料，握槊的具体走法，还无法考证。

采选 博戏的特征就是以掷骰子为主要游戏手段。中国古代，除了六博、樗蒲、握槊等以骰子为辅助用具的博戏外，到唐代还产生了单独以骰子为主的骰子戏，这就是“采选”。

采选，又叫“骰子选格”，后世称为“升官图”。宋代徐度《却扫编》云：“采选格，起于唐李暹。”宋代高承在《事物纪原》上说：唐贺州刺史李暹感到当时任命官员的程序十分混乱，便采用掷骰子的游戏方法，发明了“采选”游戏。玩法是在画有百官进退的图上，用骰子掷采，依采大小，进选官职。很快这种游戏便风靡社会，特别是受到想升官发财之人的喜爱。唐文宗时，国子博士房千里在他编写的《骰子选格》一书的序中说：开成三年（838 年）春天，他乘舟经过洞庭湖，忽然遇到暴风雨，难以前行，便系船于湖旁。他上岸避雨，遇到几位号称进士的人，正在悠然自得地玩骰子戏。玩法是将唐朝 68 个官职按品级排列在一张正方形盘面上，中部排列的是最高

级官职，官卑职小的在外围边沿。一人先将骰子掷于盘上，然后按其定格位置，在棋盘上前进或后退，先到最高位的人为优胜。

升官图是封建科举制的产物，升官图曾使那些想做官的人忽而欢喜，忽而恐惧，忽而好像真做了大官，忽而又懊丧不堪，这反映了中国封建科举制对人性的摧残。

叶子戏 叶子戏是古博戏中较为晚起的一种游戏。它经过几百年的演变，最后发展成为纸牌，是现今麻将牌的肇端。

宋人王辟之《渑水燕谈录》卷九引《杂录》说：“唐太宗间，一行世数禅师制葉（“叶”字的繁体）子格进之，‘葉子’言二十世李也。”说叶子戏是唐代著名的天文、数学家僧一行和尚制作，又说“葉子”二字拆开为“二十世李”，预示唐朝李家天下可传二十世。清代人褚人获《坚瓠十集》卷一则认为：“世传叶子，晚唐时妇人也，撰此戏。”最初在宫廷内流行，后流传到民间。在古代，书籍原来都是卷轴式，到隋唐时，才有折叶式的书。僧一行发明的纸牌是用一张张的单纸片制成，所以人们叫它“叶子戏”。

唐代，叶子戏受到皇室和文人墨客的喜爱，他们把这种游戏视为高超时髦的活动。如唐代诗人李洞爱好叶子戏，曾写有一首给龙州郎中的打叶子诗：“红烛香烟扑画楹，梅花落尽庾楼清。光辉圆魄衔山冷，彩缕方牙着腕轻。宝帖牵来狮子镇，金盈引出凤凰倾。微黄喜兆庄周梦，六赤重新掷印成”。从诗中看出：这时的叶子戏还必需有骰子相辅助。叶子上绘有宝帖、金盆、狮子、凤凰等各色图案。最终以是否占据最高位置来决胜负，说明最初的叶子戏与采选或“骰子采选”有关。唐人苏鹗《杜阳杂编》卷下说：“韦氏诸家，好为叶子戏。”南唐时，李后主的妃子冉氏又在唐代叶子戏的基础编制了“金格王子叶子格”，使叶子戏更加完善和有趣。

双陆 是握槊的同类博戏，两者的规则和玩法都差不多，所以后人常将双陆、握槊、长行三者混为一谈。

双陆在唐代宫廷中十分流行。史书上记载了这样一件事：武则天变李姓的唐朝为武姓的周朝，先后把皇位继承人李弘、李贤、李显或杀或逐，准备立武家的人。群臣纷纷上谏，却一无奏效。一次，武后对大臣狄仁杰说：“我昨夜梦见与人双陆，一直不胜，这是什么缘故？”狄仁杰乘机上言道：“双陆不胜，说明宫中无子，这是上天的警告啊！”武后才感悟过来，立李显为太子。

狄仁杰不仅巧妙地利用双陆解决了重大政治问题，而且自己也会下双陆。薛用弱在《集异记》中记载道：有一次，狄仁杰奉武后之命与她的男宠张昌宗赌双陆。对方以南海郡进奉的集翠裘作赌注，狄仁杰却以普通朝服下注，武后以为价值不等。狄仁杰说：“翠裘再贵重，只是私物，怎能比过公服！”结果狄仁杰胜，但刚一出门就把集翠裘付与家奴穿了，表示了对张昌宗的鄙视。元朝人谢宗可《双陆》诗中有“惟恨怀英夸敌手，御前夺取翠裘归”，用的就是这个典故。

在民间，双陆同样盛行，而且不乏癖嗜之徒。唐人张《朝野僉载》记载了这样一段有趣的故事：唐高宗咸亨年间，贝州有个叫潘彦的人酷爱双陆，整日局不离身。有一次泛海遇到暴风，船破落水，他右手抓住一块破木板，左手紧抱着双陆局，嘴里含着骰子，经过两天一夜的飘流，上岸时双手都见

李洞：《龙州韦郎中先梦六赤后因打叶子以诗上》，《全唐诗》卷七二三。

了骨头，而双陆局仍在怀里，骰子也还在口中。可见他痴迷双陆的程度。

双陆是一种博戏，一般的平民百姓对其赌博的消极面是反对的，所以民间流传着孔子与小儿辩论双陆的传说。敦煌变文《孔子项托相问书》云：“夫子曰：‘吾车中有双陆局，共汝博戏，如何？’小儿答曰：‘吾不博戏也。天子好博，风雨失期；诸侯好博，国事不治；吏人好博，文案稽迟；农人好博，耕种失时；学生好博，忘读诗书；小儿好博，笞挞及之。此是无益之事，何用学之。’”在这个传说故事中，最讲礼仪的孔子竟不如小儿明白“嗜赌亡身”、“玩物丧志”的古训，表达了唐代民间对双陆这种博戏的看法。同时也说明双陆在民间相当流行，否则不会编入传说故事中。

双陆的用具包括棋局、棋子和骰子。双陆局的样子像带栏边的方桌，上画 12 条棋道，因双方左、右各 6 条棋道，故名“双陆”。双方各持 15 枚杵椎形棋子，分黑白二色，称作“马”，也有 12 枚或 16 枚的。行棋时，先用 2 颗骰子在棋局上掷彩，根据彩数行棋，白方从右行到左，黑方从左到右，一方的棋子全部进入终点的 6 条棋道内，便获胜。1973 年在新疆吐鲁番阿斯塔那的唐墓中出土一件嵌螺钿木双陆局。长方形盘面四周起短栏，长边中间有月牙形“城”，左右各有两个螺钿镶嵌的花眼，盘下开壶门形光洞，绘有云头、花朵、飞鸟等图案，制作异常精美。在长沙牛角镇、湘阴桐子山和四川万县唐墓中，均出土过双陆棋局。

唐代打双陆的情景从绘画作品中也可以看到。新疆吐鲁番唐墓出土屏风式壁画，在第二条的画面上，有一位坐在双陆盘旁边的贵族，手握棋子，正在指画陈说。后面立着二宫廷侍者。常任侠先生认为：“就画面看起来，表情和人物与狄梁公握槊进谏武后的故事相合”。唐代著名画家周昉曾画有《唐宫双陆图》，现存大英博物馆。这幅图中的双陆局是双层的，棒槌状的黑白双陆子错落地摆在盘上，两个贵妇正聚精会神地对局，另一个贵妇由侍女搀扶着站在旁边观局，生动地描绘了唐代仕女打双陆的情况。

（三）风靡社会的马球

马球是唐代非常盛行的一种娱乐活动，上自皇帝，下至诸王大臣，文人武将，无不“以此为乐”。因它是一项骑在马上挥杖击球的活动，所以又称击鞠、击球。

中国的马球始于何时？说法不一。目前流行的观点认为，马球起源于西藏，唐朝初年传入中原地区。中唐人封演《封氏闻见记》记载：“太宗御安福门，谓侍臣曰：‘闻西番人好为打球，比亦令习，会一度观之。’”唐太宗令习打球，首开唐代打球风气，标志着唐代马球的兴起。

到唐朝中期，马球活动逐渐风行起来。它首先受到唐朝最高统治者皇帝及王室贵族的喜欢。唐代皇帝中几乎没有不爱好打马球的，有的球技还很高超。唐中宗李显是马球的积极参与者，他经常率领文武百官，亲临梨园亭球场观看马球赛。沈佺期曾作《幸梨园亭观打球应制》：“今春芳苑游，接武上琼楼。宛转萦香骑，飘飘风拂画球。俯身迎未落，迴辔逐傍流。只为看花鸟，时时误失筹。”描述初春时节，宫廷中马球活动的激烈场面。《封氏闻见记》记载：“景龙中，吐蕃遣使迎金城公主，中宗于梨园亭子赐观打球。”这是一场由吐蕃队和唐朝宫廷队的一次马球赛。结果，以临淄王李隆基、嗣虢王李邕和驸马杨慎交、武延秀为一方的唐朝队获胜。中宗对马球的喜好，带动了社会上打马球的盛行，形成风尚。“上好击球，由是风俗相尚”。

李隆基对唐代马球的风行起了很重要的作用。他在与吐蕃球队较量时，“东西驱突，风日电激，所向无前”，表现了很高的技艺水平。即位后，玄宗仍打球不辍，经常携杨贵妃去球场打球。宋人李公麟绘有《明皇击球图》。晁无咎题诗曰：“宫殿千门白昼开，三郎沉醉打球回。九龄已老韩休死，明日无复谏疏来。”批评唐玄宗耽于游乐，不问政事。玄宗以后，宫廷球风，日益炽盛。穆宗、敬宗、宣宗、僖宗、昭宗都是嗜球成癖的皇帝，在宫廷中有多处供皇帝使用的球场。1956年，在西安唐大明宫含光殿遗址，出土一块刻有“含光殿及球场等大唐大和辛亥岁己未月建”字样的石碑，这表明唐文宗时曾在含光殿旁修建了一个马球场。

五代时，马球主要在南方流行。吴主杨行密曾“会鞠于广场，知训与瑾立马观之”。在成都建都的前蜀、后蜀，也盛行马球。（前蜀）蜀主王衍“常列锦衣障，击球其中，往往远适，而外人不知”。后蜀花蕊夫人《宫词》说：“小球场近曲池头，宣唤勋臣试打球”。“西球场里打球回，御宴先于苑内开”。南唐的元宗也是“宴私击鞠，略无虚日”。可见，马球在五代时仍盛行不衰。

宫廷马球热带动了皇亲国戚、朝廷显贵，以及文人的打马球之风。唐中宗时的驸马杨慎交、唐德宗时司徒兼中书令李晟、唐文宗时的户部尚书王源中等都以喜好打马球而闻名。他们都在自家的府宅中建有球场。五代时，杨行密的儿子杨渥打球成癖，他在父亲丧期间，仍旧在自家球场上“燃十围之烛以击球，一烛费钱数万”。1972年，在陕西省乾县唐章怀太子李贤墓中发现一幅极其珍贵的《马球图》，画面上绘有二十多个骑马击球的人物形象。

《资治通鉴》卷二百九，唐中宗景龙二年七月。

《五国故事》（不著撰人），《文渊阁四库全书》本。

《资治通鉴》卷二百七十一，后梁龙德元年正月。

他们穿着各色窄袖袍，足登黑靴，头戴幘巾，一副贵族装束。其中，五名骑手正在奋力夺球，最前面一人，手持偃月形球杖作返身击球动作，身手矫健，姿态优美。后面的骑者，有的持杖紧追不舍，有的则策马行进在树木山石之间。整个画面气势宏伟，再现了唐代马球活动的精彩场面。

唐代文人中进士后，按惯例要到月灯阁举行球会。文人们把打马球当作很时髦的事。王定保《唐摭言》记载了唐僖宗乾符四年（877年）一次月灯阁球会的盛况：“诸先辈月灯阁打球之会。时同年悉集。无何，为两军打球军，将数辈，私较于是。……时阁下数千人因之大呼笑，久而方止。”一场马球赛，观众动辄数千，反映了打马球在社会上的普及程度。

唐代，不仅须眉男子喜欢马球，一些窈窕淑女也爱玩马球。1975年，江苏邗江出土了一枚唐代击球图铜镜，上面雕刻着四个驱马击球的女子形象，奔跃的马，挥舞的球杖，英武的姿态，生动地反映了当时妇女玩马球的史实。由于骑马打球动作十分激烈，为了适宜更多女子参加击鞠活动，唐后朝出现了驴鞠，即骑驴打球。《旧唐书·郭英义传》记载：唐代宗时，剑南节度使兼成都尹郭英义“聚女人骑驴击球”。唐敬宗和僖宗都喜欢驴鞠，于宝历二年、乾符二年在宫中观看驴鞠，僖宗还亲自下场，“乘驴击球”。前蜀的花蕊夫人有“自教宫娥学打球，王鞍初跨柳腰柔”的诗句，描写了女子击鞠的优美姿态。

(四) 节令游戏的发展

蹴鞠 唐代是蹴鞠发生变革的时期,较之前代,不论风靡程度,还是在球、球门、玩法等方面都有变化和发展。这首先表现在球体的制作上。唐以前的“鞠”是实心的,用皮革制成,中间用毛发等物充填起来,所以《汉书》注说:“鞠,以皮为之,实以毛。”到了唐代,由实心球发展为充气球。唐人仲无颜《气球赋》说:“气之为球,合而成质,俾腾跃而攸利,在吹嘘而取实。尽心规矩,初因方以致圆,假手弥缝,终使满而不溢。”意思是说,球是靠充气才由方变圆的,为了不让气球漏气,球皮是用手缝制的。有首戏嘲诗人皮日休的诗,也谈到了气球。诗中说:“八片尖斜砌作球,火中燂了水中揉。一包闲气如常在,惹踢招拳卒未休!”

唐代的气球是这样制作的:挑选上好皮张,经过“泡”、“燂(t n)”,去毛去脂,使之成为柔软结实的皮子。然后裁成全等的三角,一般为八块。接着是缝合、充气,“气既充满,鞠遂圆实”。吹气的球,在世界上我国是最早发明的,比西方早三四百年。

球的变革,带来了踢球方法和球场等方面的改变。唐以前,球是实心的,不能踢得太高,所以球门是很矮的,所谓“穿地为鞠室”就是这个意思。唐代的球变成空心充气的,弹性很好,所以,球门就设在两根三丈高的竹竿上,称为“络网为门以度球”。这种球门一直传到宋元时期。

唐代蹴鞠的发展还表现有“白打”踢法的出现。由于球体变轻,弹性增强,就要求踢法更加讲究技艺。于是不用球门,专以踢高、踢出花样为能事的踢法产生了,称为“白打”。白打可以两人对踢,也可以分成人数相等的两队对踢。这种踢法活动量小,主要在女子中流行。诗人王建在一首《宫词》中写道:“寒食内人长白打,库中先散与金钱。”说的就是寒食节宫女玩“白打”的情景。五代诗人韦庄也有类似的诗句:“内宫初赐清明火,上相闲分白打钱。”白打已经在唐代皇宫内流行,参加的人大都是女子。

蹴鞠游戏多在寒食节进行,寒食节就是清明节。在这一天,人们都要玩蹴鞠和秋千,以消除寒食的积滞。王维《寒食城东即事》诗中说:“蹴鞠屡过飞鸟上,秋千竞出垂杨里。”杜甫《清明》诗中也说:“十年蹴鞠将雏远,万里秋千习俗同。”白居易《洛桥寒食日作十韵》诗说:“蹴球尘不起,泼水两新晴。”这都是描写寒食蹴鞠的诗歌。

拔河 唐代的游艺风俗丰富多彩,汉在寒食节中就要进行蹴鞠、秋千和拔河等活动。拔河是我国古老的民间游艺活动。在六朝时期,它被称作“施钩”;隋朝时则称之为“牵钩”;唐代改称为“拔河”。人们把这种娱乐活动当作祈求丰年的一种美好祝愿。

拔河在唐代达到最兴盛的时期。封演在所著《封氏闻见记》中描写了当时拔河活动的情景。他说:在拔河时,用一条长四五十丈的大绳,两头还拴着几百条小麻绳。人们把麻绳挂在胸前,分成两队相互拉好。在大麻绳的中间,立一面大旗作为界限。每次拔河都有几百人参加,加上几千名观众,擂鼓呐喊助威,震惊远近,最后被牵动者为输。那时的拔河形式与今天的拔河不太一样,今天拔河是单独一根绳子,而当时所用的绳子是在一条大绳的两

《文苑英华》卷八十一。

《宋朝事实类苑》卷五十二。

头分系数百条小绳，所以，当时拔河人数要比现代多得多，场面更大，更热闹。如今在甘肃藏族自治州的临潭县和日本的某些地区还保留着这种古老的拔河形式。

拔河不仅盛行于民间，而且宫廷中也甚好此戏。《封氏闻见记》记载：“中宗曾以清明日，御梨园球场，命侍臣为拔河之戏。”《新唐书》记载：中宗李显爱看拔河，常让宫女进行拔河比赛。而民间拔河，都是男子参加。景龙三年（709年），李显让几百名宫女在玄武门外拔河。之后，又准他们去游宫市，结果几十名宫女乘机跑掉了。第二年的清明节，唐中宗又下令中书、门下供奉官五品以上，文武官三品以上，加上诸学士等，都到梨园球场拔河。当时韦皇后指定：中书、门下省的三位大臣和五位将军为一队，尚书省七位大臣和两位驸马为一队。中书令萧至忠见自己这一队不但少一人，而且老头子居多，便跪下启奏道：“小臣这一队，力量太差了！”站在唐中宗身旁的安乐公主，因自己的丈夫也参加拔河，自然护着驸马一边，便插嘴说：“你们这边有五个将军，都练过武，力气更大哩！”唐中宗连忙点头说：“人虽少一个，力量并不弱。”萧至忠无奈，只好遵旨与驸马一队比试。太监们早摆好了绳子、旗鼓，宫女和太监分成两队呐喊助威。一声鼓响，两边齐用力，绳子拉得很紧，双方坚持了一会，怎奈驸马一队年轻力壮，一下子把绳子拉了过去。仆射韦巨源、少师唐休璟都是六十多岁的人，手脚很不灵活，随着绳子向前一下子扑倒在地，很久都没爬起来，引得唐中宗和周围的人大笑不止。

唐玄宗也喜欢拔河，他把拔河的场地由宫内梨园搬到了宫外广场，规模愈来愈大。《唐语林》等史籍上生动地记述了唐玄宗所组织的一次大规模的拔河。当时参加拔河的人有一千多人，场面壮观，气势宏伟，使得当时在长安的外国客人惊叹不已。玄宗命大臣薛胜作《拔河赋》，命张说作《奉和圣制观拔河》诗，又亲作《观拔河俗戏并序》，生动地描绘了拔河的情景。序云：“俗传此戏，必致丰年。故命北军，以求岁稔。”其诗曰：“壮徒恒贾勇，拔拒抵长河。欲练英雄志，须明胜负多。澡齐山岚，气作水腾波。预期年岁稔，先此乐时和。”意思是说：传说玩拔河之戏，可以求得农业丰收，所以命令北军举行拔河，祈求丰年。勇敢有余的武士们分成两组拔河，人与长绳像一条长河一样。拔河可以锻炼意志，争出胜负。人们齐声鼓噪，给双方加油鼓劲。拔河的双方相互敌住，整个队伍像山一样巍然屹立，毫不动摇。争取有一个丰收的年岁，在年丰之前，大家快乐快乐。

（五）斗鸡之风

唐代是斗鸡之戏的盛行时期，达到历史上的顶峰。在当时，斗鸡除了以娱乐为目的外，还具有激发勇敢斗志的作用。所以，不仅社会上盛行斗鸡，军中也推行斗鸡之戏。唐玄宗因为爱好斗鸡戏，在宫中专门修建了皇家鸡坊，从军中选拔五百名少年兵士专门饲养、培育、训练斗鸡。据《东城老父传》记载：“玄宗在藩邸时，乐民间清明节斗鸡戏。及即位，立鸡坊于两宫间，索长安雄鸡、金毫、铍距、高冠、昂尾千数，养于鸡坊，选六军小儿五百人，使驯扰教饲之。”

皇帝喜欢斗鸡，那些会斗鸡的人自然得到皇帝的宠幸。一次，唐玄宗出宫游玩，看到一个名叫贾昌的小孩正在玩木制的鸡，灵巧异常，还听说他能听懂禽鸟的语言。玄宗非常高兴，当即召贾昌入宫作鸡坊小儿。贾昌能识别斗鸡的壮弱和勇怯，熟悉鸡的饮食、疾病和驯习的方法，受到玄宗的格外信任。不久玄宗又升贾昌任鸡坊的头目，还经常赐给他金帛财物。因此当时有民谣道：“生儿不用识文字，走鸡走马胜读书。贾家小儿年十三，富贵荣华代不如。”辛辣地讽刺了唐朝宫廷的腐败和社会风气的败坏。

每年元宵节、清明节、中秋节，唐玄宗都要看斗鸡。据《东城老父传》记载：“每至是日，万乐具举，六宫毕从。昌冠雕翠金华冠，锦袖绣襦裤，执铎拂导众鸡，叙立于广场，顾盼如神，指挥风生。树毛振翼，吻磨距，折怒待胜，进退有期。随鞭指低昂不失。昌度胜负既决，强者前，弱者后，随昌雁行归鸡坊。”这种斗鸡场面，组织缜密，驯导有方。尤其是大规模的斗鸡活动，水平和技艺之高，在古代是绝无仅有的。所以，当时称贾昌为“神鸡童”，而唐玄宗也不愧是一位“斗鸡皇帝”了。

皇帝的爱好带动了社会上斗鸡之风的盛行。宗室贵族、达官富豪竞相仿效，有的因一只鸡而不惜倾家荡产，重金购之。有的因斗鸡而引起皇室内部的矛盾。在唐高宗时，诸王好斗鸡，诗人王勃为沛王写了一篇檄文，声讨英王的斗鸡，引起诸王的不和。高宗看后也非常生气，下旨罢了王勃的官，放所有斗鸡回山中。在平民百姓当中，斗鸡也很盛行，“洛中老幼皆爱斗鸡，家家养三五十羽，甚至于有的以一亩田换一只斗鸡”。一些贫穷的人，养不起鸡，便玩弄木鸡。贾昌当年就是因玩木鸡而被唐玄宗看中的。

当时的王孙公子、豪侠少年，无不以斗鸡走马、携剑狎妓为自我特长和性格标志。李白就是斗鸡的一名好手，在他的笔下，斗鸡被描绘得有声有色，栩栩如生。如《古风》诗云：“路逢斗鸡者，冠盖何辉赫。鼻息干虹蜺，行人皆怵惕。”又如《叙旧赠江陵宰陆调》云：“我昔斗鸡徒，连延五陵豪。邀遮相组织，呵吓来煎熬。”像这样反映斗鸡的诗篇，在唐人诗集中触目可见。如张仲素《春游曲》：“当年重竞气，先占斗鸡场。”张籍《少年行》：“日日斗鸡都市里，赢得宝刀重刻字。”于鹄《公子行》：“马上抱鸡三市斗，袖中携剑五陵游。”这些诗篇反映唐代人任侠使气的豪壮气概和放任不羁的生活习俗。

九、隋唐五代民族习俗

(一) 民族大一统的新时期

隋唐时期，是我国多民族国家发展的新时期，隋唐帝国的规模空前扩大。唐高宗时，控制地区西达咸海，北及叶尼塞河和勒拿河。玄宗开元之末，东边控制黑龙江以北、乌苏里江以东包括库页岛在内的整个远东地区。在隋唐王朝控制的范围内，生活着突厥、回纥、契丹、靺鞨和西域各族等许多民族。与隋唐同时，我国西部青藏高原兴起了强大的吐蕃王朝，西南边疆到唐中期以后则有南诏国的崛起。

隋唐时期我国各族人民都对中华文明以至世界文明作出了杰出贡献。突厥在公元6世纪兴起于今新疆东北部，至公元8世纪中叶，长达二百年之久，对中国以至世界的历史，都产生了巨大的影响。兴起于8世纪的回纥，东极室韦（今额尔古纳河一带），西至金山（今阿尔泰山），南控大漠，尽得古匈奴地，势力日益强盛，并长期与唐朝保持密切的友好关系。吐蕃在7世纪一跃而成为一个强大统一的王国。至于在我国东北地区的由靺鞨人建立的渤海，号为“海东盛国”，与各族文化交流极为频繁，是东北各族中文化最先进的民族之一。这一时期，我国各民族相互交流，彼此同化与融合，正像民族学家所说，创造着“你中有我，我中有你”，“多元中的统一，统一中的多元”的繁盛文化局面。各族习俗的相互影响和融合 隋唐时期，我国各民族在习俗上则相互影响和互相融合。在唐朝大一统的社会里，“蕃风”、“汉俗”并行不悖。一方面，少数民族中人沿着汉化的基本方向迅跑；另一方面，传统的大汉族意识受到时代的冲击。唐代汉人习俗的“胡化”，已经有许多专门论说，这里就不再赘述。至于胡人“汉化”，则可举例证亦甚多。西北边疆地区不少“胡人”入居中原，许多蕃将入籍长安和死葬京郊，他们的后代也长期在内地长留下来，逐渐演化为地道的中原居民。比如，东突厥被唐朝击败后，其首领以下居长安的近万家，他们都在长安有唐政府赐给的美田宅第，死后就近葬在近郊。有的突厥首领在长安既居后再也不愿离开唐朝，阿史那忠被遣返突厥故地当右贤王时，他竟然“思慕中国，见使者必流涕求入侍”。最有说服力的是契苾何力，这个草原铁勒部族的后代，在京师几年后，已经具有很高的汉文化水平。有一段记载是很有意思的：“司稼卿梁孝仁，高宗时造蓬莱宫，诸庭院列树白杨。将军契苾何力，铁勒之渠帅也，于宫中纵观。孝仁指白杨曰：‘此木易长，三数年间宫中可得阴映。何力一无所应，但诵古诗云：‘白杨多悲风，萧萧愁杀人’。意谓此是冢墓间木，非宫中所宜种。孝仁遽令拔去，更植梧桐也”。契苾何力婉转地提出不同意见，对中国古诗如此熟悉，至于脱口成章，不能不使人惊服他高超的汉文化水平。由此可以看到当时“胡人”、“蕃人”汉化的深度。契苾何力对中国古老的礼俗也数若家珍。有一次唐太宗想拒绝薛延陀真珠毗伽可汗的请婚，但又不便明言。这对契苾何力向唐太宗献计说：“臣闻古有亲迎之礼，若敕夷男（即真珠可汗）使亲迎，虽不至京师，亦应至灵州，彼必不敢来，则绝之名有矣”。看来契苾何力对中原古老的传统婚礼仪式之繁缛，是了如指掌的，所以才

《隋唐嘉话》卷中。

《资治通鉴》卷一百九十七《唐纪十三》。

对唐太宗提出这样使婚期延长的主意。果然，夷男因为唐朝的婉然绝婚，内部矛盾纷起，不一二年，薛延陀便因内讧而亡了。玄宗时著名蕃将哥舒翰出自西突厥突骑施别部，但他的汉学根底却很深，“好读《春秋左氏传》及《汉书》，疏财仗义，士多归之”。他的家族，不是“以儒闻”，就是“茂才高第”，俱俨然中原汉君子矣。

从上述情况看，在统一的隋唐王朝生活的各族，汉族有许多习俗趋于胡化，少数民族不少人也渐习华风，这是民族融合的一大趋势。当我们分析到这一时期各边地各族的特殊民族习俗时，也不能忽略另一面。在这里，我国民族关系的核心——“你中有我，我中有你”，“多元中的统一，统一中的多元”，便更为明显了。

（二）突厥习俗特点及与汉族的融合

突厥的尚武习俗 突厥是北朝和隋唐时期活跃在北方草原地区的游牧民族，突厥民族的习俗特点是尚武，有些习俗是在中原所罕见的。

突厥尚武习俗之一是对狼的崇拜，“以狼为图腾”。《新唐书·突厥传（上）》记载着：“牙门树金狼头纛，坐常东向”。说明北朝时和隋唐时的突厥都以狼为自己的标志。在古突厥文献和《北史》的记述中，突厥人把狼看成是勇敢和美德的化身。突厥人还崇尚鹰的横空飞掠的精神。古突厥文献有一则描写道：“我，带有黄金双翼的猛禽……我捕捉我合意的东西和我喜爱的东西，因而强有力。”这种对鹰的歌颂，对强者的歌颂，其用意和目的与对狼崇拜是一致的，正是游牧民族尚武习俗的特点。

突厥人的尚武习尚还表现在他们勇武好战，以杀敌为荣的民风。《北史·突厥传》记载突厥为逝者安葬的仪式：“葬日，亲属设祭及走马斫面，如初死之仪……常杀一人，则立一石，有至千百者”。这里明白指出“斫面”是为了表现死者勇敢牺牲的气概，墓前立石也是为了表现他的战功。这些突厥民族的特殊丧葬习俗，都是突厥尚武风习的表现。

突厥习俗的原始性 突厥风俗的第二特点是它的原始性。由于突厥是一个在公元6世纪中叶才刚刚兴起的民族，也差不多在这一时期有了国家，所以在他们的生活习俗中还保留了大量的原始社会习俗的残余。比如，突厥一直保留着对祖先精灵和祖窟的崇拜。《隋书·突厥传》载，他们每年的五月八日，都要“相聚祭神”，以及每岁派重臣向“先世所居之窟致祭”。突厥还有崇拜乌玛伊女神的习俗，据唐人段成式《西阳杂俎》记载，突厥人相信他们作战和狩猎都要受到海女神乌玛伊的保佑，著名的突厥阙特勤碑亦说：“托象 oumay 女神一样的我母可敦之福，我弟受成丁之名”。乌玛伊女神作为生育之神，一直位居众神之上。这说明突厥社会的母权制时代的残余。人们所熟悉的突厥“蒸母报嫂”婚俗现象，也即前面婚俗叙述中提到的所谓“收继婚”，实质也是突厥社会中所残存的一种母系氏族残余现象。收继婚，用《隋书》上简单一句话说，即“父兄死，子弟妻其群母及嫂”。之所以产生这种现象，一是原始群婚的遗风，二是氏族外婚制的反映，其目的为了保持本氏族的人口和力量，实质也是保持了女性在部落中的权力，仍是母系权力社会的一种残余。

突厥人风俗的原始性，还表现在他们敬天拜日的习俗。阴山岩画中的巨大的同心圆图案，为古代突厥人崇拜太阳光辉的写照。“一个亭亭玉立的人形，两腿开叉，双臂上举，两手在头上合十，……头顶之上有一圆圆的图形，以示高悬天际的太阳。很明显，这幅岩画，深刻表露了阴山先民对光芒四射的太阳的崇拜心情”。崇拜太阳的习俗，说明了原始先民们对大自然的敬畏。而阴山岩画的本身，正说明突厥社会的原始状态。

突厥上层的汉化 民族融合和社会进步是历史发展的必然趋势 经过将近一个多世纪的变化及和汉族的接触，突厥中的一些部众尤其是突厥上层人物，迅速受到先进的汉文化的影响，在他们的服饰和心理方面有了很大变化。我们从隋炀帝时突厥启民可汗的上书请求改变服饰，可以看出这一过程。启

马洛夫：《古突厥文献》，《占卜书》第三则，转引自薛宗正《突厥史》第753页。

盖山林：《从阴山岩画看内蒙古草原古代游牧人的文明》，载《中亚学刊》第1期。

民是突厥率先归附隋朝的一部，隋文帝末年，“诸姓蒙威恩，赤心归服，并将部落归投圣人可汗来也”。他对隋朝感恩戴德，竟向隋炀帝表示：“臣今非是旧日边地突厥可汗，臣即是至尊臣民，至尊怜臣时，乞依大国服饰法用，一同华夏。”这一请求虽未获准，但说明了此时突厥上层心理的变化。

到唐朝时候，突厥居唐者不仅生活习俗有许多汉化，他们的家庭还掺进了许多汉族的血统，通过联姻，不少原突厥贵族的子弟成为汉突的混血儿，最后一次本质性的变化是连姓和名全都汉化，从心理状态到表象全都失去原来突厥风貌了。比如，突厥的传统王族阿史那氏，在唐太宗时“诏姓独著史”，以后史姓便代替了阿史那氏，他们家又几次与李姓皇族婚姻，经过几代，这一家族便基本汉化了。降唐的颉利可汗阿史那咄苾的儿子，原名叠罗支，后来完全改为汉名史孝昌。另一突厥贵族阿史那弥射，儿子改名为史元庆，孙子名史献，原西突厥继往绝可汗阿史那斛瑟罗，到儿子一代就名为史怀道，孙子名史听，曾孙史忠孝，完全改姓更名，俨然汉家子弟了。他们死后也按照汉族葬制，葬在两京郊区。近年来在西安西郊枣园村发现了颉利可汗曾孙的墓地，在长安县龙首渠还有后突厥可汗默啜之女等的坟地，估计那里已是突厥贵族在长安的一个集中坟区。生前过着汉家贵族的生活，死后永眠唐都地下，他们的子孙逐渐同化和融合到汉族中去，在习俗方面自然也有很大转变。

突厥上层的汉化，也影响到整个突厥人各方面的习俗，流行在突厥社会的十二生肖纪年法，明显是受传统汉族十二生肖习俗的影响。根据《突厥语大辞典》维吾尔本关于突厥人十二生肖的记载说：“突厥人取十二动物之名来给年代以称呼，举凡孩童的年龄、战争的历史之类，均以此轮流计算”。突厥人的十二生肖记年法，共有鼠、牛、虎、兔、鳄鱼、蛇、马、羊、猴、鸡、狗、猪十二个动物，其中只有一个鳄鱼和汉族十二生肖的龙不同，前后安排次序也完全一样。根据如此的吻合，估计此一纪年法当是从中原引入的，鳄鱼和龙的不同，正说明龙为鳄鱼的演变，也正说明了中原风俗向突厥地区的“扩散”。突厥习俗的汉化事例还有很多，比如他们的首领一改先前部落制的官号，代以汉族官制。《阙特勤碑》说：“突厥诸官舍弃了突厥称号，亲唐的诸官采用了唐朝的称号”，这说明汉化的突厥上层把原先部落系统完全打乱了。这是一次巨大的自上层到普通部众从制度到习俗全面的改革。

中原习俗的“胡化”影响 融合与同化在各民族间从来是对等的，同化和融合从来都是相互交流学习的结果，在突厥人汉化的同时，也有大量的西北民族的风俗习惯流传到汉族地区的各阶层居民中来。开始时好像突厥风尚在唐朝上层社会比较风行，有些方面，用现在的话说，竟然形成了一股“潮”。这在贞观年间太子承乾特好突厥住俗、丧葬风俗和服饰习俗的记载中，可以看到此点。《旧唐书·太宗诸子传》记道：“（承乾）又使户奴数十百人习音声，学胡人椎髻，剪綵为舞衣，寻橦跳剑，鼓鞞声通昼夜不绝。”……“又好突厥言及所服，选貌类胡者，被以羊裘、辫发，五人建一落，张舍，造五狼头纛，分戟为阵，系幡旗，设穹庐自居，使诸部斂羊以烹，抽佩刀割肉

以上参阅《新唐书》卷二百一十五上《突厥传上》，卷二百一十五下《突厥传下》和《贞观政要》卷五《孝友十五》。

参阅《唐文拾遗》卷六十五《金城县君墓志铭》和卷六十六《昆伽公主墓志》和贺梓诚《唐长安城历史与唐人生活习俗》。

相啗。承乾身作可汗死，使众号哭髡面，奔马环临之。忽复起曰：‘使我天下，将数万骑到金城，然后解发，委身思摩，当一设，顾不快邪！’左右私相语，以为妖。又褫氈为铠，列丹帜，勒部阵，与汉王元昌分统，大呼击刺为乐”。这段记载十分生动而具体地叙述了大唐王朝法定继承人的“胡化”作为。这位大唐太子全面接受了突厥习俗，从语言、服饰，到饮食习俗、丧葬习俗，以及尚武风气，全都效突厥做法，可以说是一个从心理到外观全部突厥化的贵族公子。由于他是皇帝的太子，在统治阶级层和全国都有重要影响，上行下效，也可以看出唐朝社会胡风盛行的情况。

到中唐以后，上述髡面的突厥特殊习俗，还时有流行，主要表现在军界。代宗时，安禄山旧将田承嗣想兼领相、卫、磁、洛四镇节帅，曾指使部下搞过一次“割耳髡面”的大请愿。这就又把原来的丧俗转变为请愿、发誓的表示。在突厥风俗原意中，也不仅是丧葬仪式，有时也表示送行惜别和其他寓意。例如中宗时大将郭元振将离任安西大都护时，西域居住的突厥人“有髡面哭送者”。有时髡面更作为抗议的表示，武则天时酷吏陷害蕃臣阿史那斛瑟罗，他的部下“诸酋长数十人”即“割耳髡面讼冤”。至于认为突厥丧俗髡面或即汉族自周汉以来孝子“泣血”哭丧之礼的演变，虽为一家之言，但仍足见汉族和突厥之习俗互相转化的事实。

（三）回纥习俗及其汉化

牙帐和毡车 回纥是一个逐水草而居的草原游牧民族,《隋书》记载的“居无恒所,随水草迁移”的铁勒就是回纥之先祖。一直到北宋初年写的《旧五代史》,犹以“族帐”来称呼他们的部落,可见他们还在草原上迁徙不定,随草安帐而居。唯其如此,隋唐时期的回纥民族,就较多地保留了游牧民族的生活习俗。比如,他们常常流动,住有帐篷,行有毡车,这是草原民族的特色。《新唐书·回鹘传上》说:“回纥,其先匈奴也,俗多乘高轮车,元魏时亦号高车部。”这种高轮车,又称“轳车”或“毡车”,是用毛毡制成车篷的高车,可以避挡草原上的风雪。上自回纥的可汗王后,下至部落一般成员,在草原上行进时,妇女幼童大都乘坐这样的轳车。史籍记载了唐武宗会昌年间一次唐军与回纥骑兵的战斗,唐将石雄在振武军(今内蒙古呼和浩特南)城楼上,观察回纥军情时,“见轳车数十,从者皆衣碧,类华人服饰”。据石雄分析,这是为嫁给回纥乌介可汗的唐朝太和公主,结果一问果然“为公主帐”。这就证明无论战时或平时,轳车为回纥在草原上行途的主要交通工具。

回纥民族住有帐篷,则史上记载更多。他们可汗的居所和指挥部称为“牙帐”。《旧唐书·回纥传》记载肃宗乾元元年(758年)一次唐朝宁国公主出嫁回纥,婚使李晔谒见回纥毗伽阙可汗时的情况:“及瑀至其牙帐,毗伽阙可汗衣赭黄袍、胡帽,坐于帐中榻上,仪卫甚盛,引瑀立于帐外……。”很明显,所谓“牙帐”,实即回纥可汗不固定的朝廷,也就是大帐篷里的可汗行宫。这个“牙”,在史籍中多次见到。如回纥首领菩萨最初兴起,有“树牙独乐水上”。唐肃宗至德年间,李承采为使去和回纥联络共同对付安禄山时,史料亦记载:“及至其牙,可汗以女嫁于承采”。另外,还写到嫁到回纥去的太和公主亦“自有牙帐,命二相出入帐中”等等。此外,有关回纥的史籍中,还记着“牙官”、“牙中大将”等等,说明“牙帐”不同于一般的帐篷,相当于一个政府和颇具规模的衙门。史料中有时还用帐为单位计算回纥部众的多少,如唐文宗太和年间,回纥乌介可汗杀死其相赤心,“全占赤心下七千帐”等等,这里显然表明回纥的部众是以帐篷群为编制来组织的。上述轳车的风俗和牙帐的制度,都表现了回纥的草原游牧民族的风俗。

回纥的尚武习俗 和突厥一样,回纥也是一个尚武的民族,具有着许多和突厥相似的崇尚勇敢和强大的特殊风习。比如,回纥也是一个以狼为标志的民族。《新唐书·回鹘传》记载,唐肃宗派郭子仪和回纥合作共讨同罗部时,回纥可汗“与子仪会呼延谷,可汗恃其强,陈兵引子仪拜狼纛而后见”。史籍还记载回纥人骁勇好斗,“其人骁强”、“善骑射”,他们有“众十万,胜兵半之”,有一半人口是兵,几乎所有男子皆兵了。回纥还和突厥崇尚雄鹰一样,崇尚鹞,所以从唐宪宗元和年间起,向唐朝皇帝上书表示,以后不称回纥而改称“回鹘”了,“义取回旋搏击,如鹞之迅捷也”。自助唐平定安史之乱以后,回纥人还以“天之骄子”自诩。到五代时,族内仍以鹰鹞相尚,后唐明宗时,曾遣使者三十余人,向中原进献白鹞一对,表示敬意。以上都可以看出回纥所保有的草原民族的尚武之风。

婚丧习俗的原始残余 和突厥民族一样,回纥人也保存着许多原始氏族社会的残余,比如女权制的残余。回纥民族的首兴者菩萨,有一位能干的母亲乌罗浑,史称“性严明,能决平部事,回纥由是寔盛”。“能平决部事”,

是说这位杰出的女政治家能很公平地解决部落的诸事，这很像是母系氏族公社时代一位老年女酋长的权威。后来，回纥的几位可敦（王后）如少可敦叶公主、唐朝下嫁的太和公主，在政治上也颇有权势，直接参与或决定朝廷大事。太和公主还和回纥可汗平权，“亦自建牙，以二相出入帐中”。这些都可以看出在回纥王庭女性的权力。

突厥民族的收继婚和丧俗中的髡面风俗，在回纥社会中亦同样存在。肃宗乾元时，宁国公主下嫁回纥毗伽可汗，可汗不幸早死，回纥诸臣请公主殉葬，为公主拒绝。《新唐书》记载这一事实说：“俄而可汗死，国人欲以公主殉，主曰：‘中国人婿死，朝夕临，丧期三年，此终礼也。回纥万里结婚，本慕中国，吾不可以殉’。乃止，然髡面哭，亦从其俗云”。这里明显叙述在公元8世纪下半叶唐肃宗时回纥尚风行髡面的风俗。关于收继婚俗，史籍上也屡有反映。唐太宗时，回纥首领“吐迷度兄子乌纥烝吐迷度之妻”，因而合伙杀死吐迷度，是“烝其诸母及嫂”的一种现象。唐宗室荣王李嵩女“少宁国公主”前后“历配英武、英义二可汗”，就是一例。英武可汗即磨延啜，英义可汗为移地健，是磨延啜之次子，继承父亲的汗位，因收继婚，继以少宁国公主为可敦。这是所谓“烝母”的典型现象。

回纥风俗的原始性，还表现在“从妻居”的习俗上。《隋书》卷八十四载：“其俗大抵与突厥同，唯丈夫婚毕，便就妻家，待产乳男女，然后归舍。”这一习俗，是原始婚俗的残余，以往的婚俗仍长期保存。

回纥贵族婚礼《旧唐书·回纥传》记载了一次回纥可汗的有趣婚礼，使我们在事过将近一千二百年后的今天，仍能了解当时的回纥婚礼的许多饶有趣味的细节。这次婚礼举行在唐穆宗长庆二年（822年），穆宗皇帝将十妹太和公主嫁给回纥毗伽可汗为可敦。结婚时，唐王朝和回纥方面都很重视，婚礼十分隆重。唐方派出金吾大将军胡证、光禄卿李宪为送公主入回纥的正、副使，卫尉卿李锐为婚礼使，从长安一直护送到回纥牙帐，回纥方面也派出大臣伊难珠、思结等多人，并以上千匹的驼马礼物来迎。到了回纥以后，“乃择吉日，册公主为回鹘可敦”。婚礼仪式是这样进行的：“可汗先升楼东向坐，设毡幄于楼下以居公主，使群胡主教公主以胡法。公主始解唐服而衣胡服，以一姬侍，出楼前西向拜。可汗坐而视，公主再俯拜讫，复入毡幄中，解前所服而披可敦服，通裾大襦，皆茜色，金饰冠如角前指，后出楼俯拜可汗如初礼。虜先设大舆曲宸，前设小座，相者引公主升舆，回纥九姓相与负其舆，随日右转于庭者九，公主乃降舆升楼，与可汗俱东向坐。自此臣下朝谒，并拜可敦。可敦自有牙帐，命二相出入帐中。证（胡证）等将归，可敦宴之帐中，留连号啼者竟日，可汗因赠汉使以厚贖。”从《旧唐书》的记载来看，这是一次回纥贵族阶层的典型婚礼，从婚礼前后项目看，首先要使中原来的唐女转为回纥女子，所以第一道换服仪式，是使太和公主先将汉服换为回纥装；第二次换装是一次身份的换装，从普通回纥女装换成可敦“茜色”的通裾大襦专用礼服。茜是鲜红色，看来是够鲜艳的。通裾大襦是回纥女装的特色；最后由回纥九姓的首领轮流在庭中肩抬新可敦的舆床，来回转圈九次，这大概是企图说明新可敦得到了回纥各部落的认可。这一婚礼习俗具有鲜明的草原民族特色，几次出入的毡幄，后来也为中原汉族婚姻所效仿，称为“转毡”、“青庐”等等，前面叙述唐时婚俗时已经提到。回纥九姓的负

舆风俗，则说明回纥社会中部落民主制尚有一定权威，可汗新娶可敦，也要从形式上征得各首领的首肯。有学者认为，这一婚俗，是为突厥可汗初立时由近侍重臣用毡为轿将可汗抬起随日右转九回习俗的脱胎。不管是那一种因素，都表明了婚俗的这一内容是原始氏族社会古老风俗的残留。

唐俗和回纥习俗的相互融合 回纥从 8 世纪中叶帮助唐朝平定安史之乱后，有不少人留在了唐朝都城长安，他们在那里经商从政，势力很大。《新唐书·回鹘传》说：“始回纥至中国，常参以九姓胡，往往留京师，至千人，居货殖产甚厚”。“回纥之留京师者，曹辈掠女子于市，引骑犯含光门，皇城皆阖”，成为唐朝京师治安的一个严重问题。

但是，大量的回纥人入迁中原，毕竟对唐朝社会产生重要影响，他们所接触的唐朝先进文化习俗，也必然会反过来冲击回纥的原有社会制度和风习。双方习俗之间的影响和同化、融合，成为不可避免的历史潮流。

回纥人的服饰在唐朝广大人民中产生深刻影响，有一段时期，回纥衣装成为社会的流行服。五代女诗人花蕊夫人有一首宫词曰：“明朝腊日官家出，随驾先须点内人，回鹘衣装回鹘马，就中偏称小腰身。”花蕊夫人是五代时后蜀孟昶的宫妃，生活在 10 世纪三十年代，说明在晚唐五代时期，回鹘的服装样式一直流行到了四川地区。另外，中唐诗人元稹的诗中有几句：“自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛，女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。”元稹为 8 世纪末至 9 世纪中期时人，当时正是安史之乱后，回纥人纷纷入居中原内地，他所见到的“毛毳腥膻满咸洛”，应该也是回纥人，所谓的“胡妆”、“胡音”、“胡乐”也当是回纥服装和回纥音乐。这首诗和花蕊夫人的宫词互相印证，可以看到将近一个多世纪回鹘服饰在汉族地区的流行。

唐朝时汉族习俗受回纥影响的同时，回纥社会习俗产生更大的变化。他们受到先进唐风唐俗的影响更深更广，受唐俗同化的内容更多。留在京师的回纥人在长安吃着唐人的伙食供给，建造唐式房宅和在唐朝京师开店做买卖，交结的接触的大部分是唐人，久而久之，他们也将日夜熏陶中融入其类。更重要的，是入居中原的一些回纥普通人民，在农业上和手工业方面，渐渐学会了汉族的先进生产技术，使他们从马上民族转变成出色的农业能手和手工工匠。

至于回纥本部，随着与唐朝关系的日益紧密，在居住衣食条件和风俗习惯上也有很大变化。在中唐以后，回纥便由草原游牧生活进步到半定居的社会。葛勒可汗在色楞格河上建造了“富贵城”，登里可汗又在鄂尔浑河建筑了城市 and 宫室，所谓“筑宫殿以居妇人，有粉黛文绣之饰”，就是指此。晚唐李德裕在文章里总结了回纥自助唐平安史之乱后的变化说：“厥后饰宗女以配之，立宫室以居之。其在京师也，瑶祠云构，甲第暮布，栋宇轮奂，衣冠缟素，交利者风偃，挟邪者景附。其翎侯贵种，则被我文绩，带我金犀，悦和音。”这一段，描写了回纥上层无论居入长安者，或留住草原者，从衣、食、住、行各个方面都被唐朝生活方式所影响，社会生活起了根本的变化。

至于细小的方面，尚可举出两例。一为《新唐书·陆羽传》所记：“其后尚茶成风。时回纥入朝，始驱马市茶。”《封氏闻见记》亦载，往年回鹘入朝，大驱名马市茶而归”，说明茶叶已是回纥民族的日常饮料。另一例为回纥纪年亦采用相似于汉族十二属的十二支属纪年法，与突厥近似，亦有羊

年、鸡年、猪年、虎年等，可参照回纥毗伽可汗碑文。

(四) 吐蕃习俗及唐蕃相互影响

从《时世妆》看吐蕃服饰唐朝著名诗人白居易有一首叫《时世妆》的诗，典型地描绘了唐朝社会所流行的吐蕃妇女的梳妆打扮，诗里这样描写道：“时世妆，时世妆，出自城中传四方。时世流行无远近，腮不施朱面无粉。乌膏注唇唇似泥，双眉画作八字低。妍蚩黑白失本态，妆成尽成含悲啼。圆鬟无鬓堆髻样，斜红不晕赭面状。元和妆梳君记取，髻堆面赭非华风。”白居易认为这不是汉人传统的打扮装束，但确是唐朝中叶在京师和各地风行一时，由城里传到四方，成为一种发型和化妆新潮。对这种时髦现象，《新唐书·五行志》亦有记载：“元和末，妇人为圆鬟椎髻，不设鬓饰，不施朱粉，惟以乌膏注唇，状似悲啼者。……唐末，京师妇人梳发，以两鬓抱面，状如椎髻，时谓之抛家髻。”唐初，吐蕃统一后，以颜色涂面的习俗仍然保留，所以文成公主嫁到吐蕃去，“恶国人赭面，弄赞下令国中禁之”。

至于唐时吐蕃的衣饰服装习俗，《新唐书·吐蕃传》记载说：“衣率氍毹，以赭涂面为好。妇人辫发而髻之”。衣氍毹辫发的风俗，甚至一直保存在今天。至今，女式藏袍大多以氍毹、毛料、呢子作料，藏袍以氍毹为主要原料。氍毹就是一种以羊毛织成的毡料。而辫发之风，至今在西藏地区还常见到。《隋书》还记载那时藏区“以皮为帽，其形如钵，或带冪”。唐代诗人刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》有云：“织成蕃帽虚顶尖，细氍胡衫双袖小。”这里的“蕃帽”，也是当时吐蕃妇女常戴之物。在敦煌莫高窟 159 窟壁画里，就有一位戴着这样蕃帽的吐蕃女子。从上可见，冪和蕃帽，也是唐时吐蕃女子日常的妆束。后来，这些穿戴都在汉族地区风行一时，我们在下面还要说到。吐蕃妇女还风行一种饰金花的风俗，《册府元龟》记载唐初的白兰国：“其男子通服长裙，帽或戴冪。妇人以金花为首饰，辫发髻后，缀以珠贝。”这个白兰，即后来吐蕃之一部。这种饰以金花的首饰，后来可能演变为金花帽，至今藏族妇女还常喜欢在细皮帽上绣上金丝、银丝，号称“金花帽”。

吐蕃的“拂庐”等风俗吐蕃的居住习俗，《册府元龟》和新、旧《唐书》都有明确的记载，说吐蕃君长和贵族们，虽“有城郭庐舍不肯处”，喜好“联毳帐以居，号大拂庐，容数百人”。《册府元龟》解释这种拂庐为“连帐张大拂庐，其下可坐数百人”，实即把许多小帐篷联结起来的大帐篷，作为政府办公处所。所以又载君长“坐大毡帐”，“部下处小拂庐”。大拂庐周围“兵卫极严而衙府甚狭”。吐蕃人也建有房屋，但“屋皆平上，高至数丈”，是平顶式的屋子。这一建筑方式，在藏族地区早就如此。考古材料说，三千年前昌都卡若遗址有半地穴和地上的平底房屋。时至今日，藏族地区房屋犹有古风，一般“多为土石结构，平顶狭窗”，许多西藏寺庙，也尚有平顶结构，唐朝初期，吐蕃的日常用品和食物都很简单：“其器屈木而韦底，或氍为槃，凝为盃，实羹酪并食之，手捧酒以饮”。唐高宗时，吐蕃使者仲琮对高宗说：“吐蕃居寒露之野，物产寡薄，乌海之阴，盛夏积雪，暑冬裘，随水草以牧，寒则城处，施庐帐，器用不当中国万之一”。这话是事实

《新唐书》卷二百一十六《吐蕃传》。

《册府元龟》卷九百六十一《外臣部·土风三》。

《新唐书》卷二百一十六上《吐蕃传上》。

求是的。吐蕃的发展，需要经过一段和周围民族的经济文化交流，他们的真正强盛，是在和中原唐王朝频繁接触以后。

吐蕃的葬俗和杀牲盟誓吐蕃的葬俗，新、旧《唐书》皆有记述，而以《旧唐书》记载较为详细。其记曰：“居父母丧，截发，青黛涂面，衣服皆黑，既葬即吉。其赞普死，以人殉葬，衣服珍玩及尝所乘马弓箭之类，皆悉埋之。仍于墓上起大室，立土堆，插杂木为祠祭之所。”从这段记载看，最早，吐蕃时代，至少在统治阶级那里，藏族是实行墓葬的，而且这种墓葬仪式比较隆重，不仅要起一个大坟，而且还要把死者生前的衣服珍玩一起随葬，甚至还有人殉葬。我们从在吐蕃故都穷结现存的九座吐蕃时代的赞普王陵，可以明显看出古代的这种墓葬制。吐蕃名王松赞干布的王陵里随葬了许多珍贵宝玩，有他出征时穿过的金盔甲，有达数十斤的珍珠，还有珊瑚神像、纯金骑士和战马等。他的玄孙赤德祖赞（也即金城公主的丈夫）的墓前还立有一块古碑，碑上刻着赤德祖赞一生的重要事迹，墓碑有葺和雕刻着蛟龙花纹，很明显和唐朝的贵族墓葬近似了。

所以，从上述文献和考古材料看来，吐蕃时期的赞普，既不实行天葬，也不实行火葬，而是和汉族传统一样的墓葬。至如后来葬制和葬礼的改变，是有一定的历史原因的。无论天葬、水葬、火葬习俗的兴起与盛行，都和佛教的渲染有关。之所以实行天葬，是因为佛教宣传“尸体作为供品，敬献诸神，祈祷赎去在生前的罪孽”；天葬场周围来啄食人尸体的鹫鹰，就是上天派来的“神鸟”。水葬则也是佛教的渲染，葬者多为穷途潦倒，“死后不能上高山喂鹰，扔到水中喂鱼，也是起到供施献佛的作用”。

吐蕃时期前后，藏族还有另外几种葬俗，这里也应略加介绍。一是吐蕃所属的东女国地区（今四川雅安西），有一种特殊葬俗为：“贵人死者，或剥皮而藏之，纳骨于瓶中，糅以金屑而埋之”。另一种是苯教的葬制。据一位挪威学者研究，苯教的葬制十分繁琐，一位赞普死了，所随葬的需要一百匹马，或一百匹牦牛，一百只山羊和一百只绵羊，最后经过多次持续不断的诵经后火化。

吐蕃杀牲盟的记载，见于《新唐书·吐蕃传上》，记曰：“其君臣自为友，五六人曰共命。君死，皆自杀以殉，所服玩乘马皆瘞，起大屋冢颠，树众木为祠所。赞普与其臣岁一小盟，用羊、犬、猴为牲；三岁一大盟，夜肴诸坛，用人、马、牛、犴为牲。凡牲必折足裂肠陈于前，使巫告神曰：渝盟者有如牲。”这种杀牲盟誓的仪式和习俗，具有很大的原始性，但也是团结各部“共命”的一种约束手段，同时也说明吐蕃早期君臣等级尚不太严，所以才有“君臣自为友”的说法。不过这种盟誓确是够刺激和吓人的。到唐朝后期，吐蕃的盟誓就较此文明多了。唐穆宗长庆二年（公元822年）唐朝大臣刘元鼎和吐蕃国师代表双方誓盟，其过程为“使者与虜大臣十余对位，酋长百余坐坛下，上设巨榻，钵制逋（国师）升，告盟，一人自旁译授于下。已歃血，钵掣逋不歃。盟毕，以浮屠重为誓，引郁金香水以饮，与使者交庆，乃降”。

吐蕃的尚武之风和突厥、回纥一样，吐蕃民族也有颇盛的尚武之风，他们的“重壮贱老”，重战死，贱败退之风俗，皆可看出这是一个勇敢强悍的

《册府元龟》卷九百六十《外臣部·土风二》。

（挪威）帕·克瓦尔耐：《西藏苯教徒的丧葬仪式》，见《国外藏学研究译文集》第五辑。

民族。《旧唐书·吐蕃传》专门描写了吐蕃人的尚武好战的特点：“弓箭不离身。重壮轻老，母拜于子，子倨于父，出入皆少者在前，老者居其后。军令严肃，每战，前队皆死，后队方进。重兵死，恶病终。累代战没，以为甲门。临阵败北者，悬狐尾于其首，表其似狐之怯，稠人广众，必以徇焉，其俗耻之，以为次死。”这真是对那些临阵惧死者最大的惩罚，在其他民族里是少有的。《新唐书·吐蕃传》还另记载了一段吐蕃表彰战死者的做法。当穆宗长庆二年唐朝盟会使刘元鼎一行途经往年唐蕃战场时，见到沿途全是吐蕃战死者的坟墓，气势庄严，非常受到吐蕃政府的优宠：“河之西南，地如砥，原野秀沃，夹河多檉柳。山多柏，坡皆丘墓，旁作屋，赭涂之，绘白虎，皆虏贵人有战功者，生衣其皮，死以施勇，徇死者瘞其旁。”都可看出吐蕃尚武之风。

崇拜龙、羊和猴的习俗吐蕃也和汉族一样，有崇拜龙的习俗，藏族的古老传说中认为西藏四大名湖中有四大龙王，本来经常兴风作浪，后来在赤松德赞时经佛法点化成为四大护法神，它们在海底守护着珊瑚、珍珠等等宝贝。这个神话和汉族对龙王的传说颇有相近，也许是古代两大民族无形中的相互影响。吐蕃人也把羊作为图腾和吉祥物，认为羊为年神，所以有对年神的祭祀。对龙和对羊的崇拜与祭祀，都是古代民族对大自然力量的一种畏惧和敬仰。藏族的崇拜猕猴，也和图腾崇拜有关，他们族源神话中有《猕猴与岩罗刹女繁衍人类》的故事，讲的就是远古时期猕猴和岩罗刹女结合生下小猴成为藏族的神话。这是一种族源图腾的神话，和世界上各个民族一样，当人类还不了解某些自然现象时，都会产生如此的族源故事，如我国南方一些民族有槃瓠狗图腾的故事和东北一些民族的鸟图腾神话，都是同类现象。

吐蕃还有一些习俗是和农业生产有直接关系的，比如史书记载他们“其四时，以麦熟为岁首”，就是一种和生产直接挂勾的纪年。

唐蕃习俗的互相同化融合随着汉藏两大民族经济文化的日益频繁，唐朝文化习俗不断传到吐蕃地区，吐蕃的民风习俗也传到中原，双方在习俗方面逐渐互相同化。这里，吐蕃的一些上层杰出人物，起了较为重要的促进作用。比如，松赞干布在娶文成公主以后，就使吐蕃服饰等习俗有一重大变化。松赞干布“叹大国服饰礼仪之美，俯仰有愧沮之色”，和文成公主归国后，他对部下说：“我父祖未有通婚上国者，今我得尚大唐公主，当为公主筑一城，以夸示后代”，“遂筑城邑，立栋宇以居处焉”。随后，布达拉宫开始在拉萨建造，它的主要宫殿都覆以汉式金顶，有金阁与金亭，飞檐饰兽，都和中原宫殿相似。松赞干布自己还改着唐装：“自亦释氍裘，袭纹绮，渐慕华风。”他还派了不少子弟到唐朝学习儒家经典，并从内地请不少文人到吐蕃去为他撰文写字。加之文成、金城公主从中原带去不少技术工匠，唐文化在吐蕃地区传播开来。到9世纪初的唐穆宗时，有一次唐蕃会盟，吐蕃赞普接待唐使时，赞普本人已经很有排场，同时待之以规范的“华礼”：“中有高台，环以宝檐，赞普坐帐中，以黄金饰蛟螭虎豹，身被素褐，结朝霞冒首，佩金铍剑”。“饭举酒行，与华制略等，乐奏秦王破阵曲，又奏凉州、胡渭、录要、杂曲，百伎皆中国人”。可以明显看出，在吐蕃地区，唐朝文化已经很为盛行。

《旧唐书》卷一百九十六上《吐蕃传上》。

《新唐书》卷二百一十六《吐蕃传》。

唐朝的一些建筑技术，在吐蕃时期大量传到西藏，并成为藏族自己的居住建筑习俗，如大昭寺和文成公主主持建成的小昭寺，都是用多层出昂斗拱、转角斗拱和栏杆式样建成的，这都是汉式建筑的影响。吐蕃时期的藏王王陵墓前的石狮，无论是外形的刻凿，还是花纹的雕琢，还是摆设的位置，藏王墓都有些模仿唐陵。这也是双方文化相互交融的结果。吐蕃时期，西藏地区的服饰也受到唐朝很大影响，相传文成公主不仅带去两万件“珍贵饰物衣服”，而且还把内地先进的纺织技术传入吐蕃，使吐蕃人在穿着方面从此有了变化。藏族的饮茶习惯和使用甲子纪年法，也是吐蕃时期从唐朝传入的。

《唐国史补》有一段记载说：“常鲁公使西蕃，烹茶帐中，赞普问曰：‘此为何物？’鲁公曰：‘涤烦疗渴，所谓茶也’。赞普曰：‘我此亦有。’遂命出之，以手指曰：‘此寿州者，此舒州者，此顾渚者此祁门者，此昌明者，此瀕湖者’。”通过这段记载，我们可以看出，经过了几十年，饮茶习俗已在吐蕃流行开来。至于吐蕃人采用汉族的六十甲子纪年法，据匈牙利学者乌瑞考证，首次标注时间的最早记载为公元 821 至 822 年，明载在唐蕃会盟碑上，上面记有虎年、兔年、牛年等。而更早的十二生肖纪年则可能在唐高宗时（公元 650 年左右）。这一例证也说明了吐蕃和唐朝之间风俗习惯的互相渗透。

此外，还有在丧俗“七七斋”和阴阳宅风水习俗方面，吐蕃也受到唐俗的影响。藏文著名文史古籍《巴协》记载，七七佛事超度的丧事习俗，是由金城公主于公元 710 年嫁到吐蕃后提倡施行的。而阴阳风水说，则自文成公主入藏时就已传入吐蕃，在藏地称为“汉地五行算”，文成公主本人和金城公主，都精于此术，文成公主曾亲自勘定了大、小昭寺的寺址。

另一方面，唐朝社会也受到了吐蕃习俗的影响。前面我们提到了唐朝元和年后，在时装方面有吐蕃妆饰的流行，许多长安妇女，都乌膏涂唇，椎髻抱面，完全一副吐蕃妇女状态，失去了原来的“华风”。此外，唐朝宫廷妇女还喜好在脸上化装着日月形膏痣，耳上戴着耳坠，这也是吐蕃妇女原有的风俗。还有，长袖服装在吐蕃穿着中由来已久，我们对照敦煌壁画中的《吐蕃赞普礼佛图》和第 156 窟的敦煌《营伎图》，则又可看出二者服装十分相似，可能这也就是在服饰方面的互相影响所至。现在甘肃、青海一带汉族居住的平顶房屋，也系由藏族的碉房寨子脱胎而来的。

（匈）乌瑞：《藏人使用汉族六十甲子纪年法的早期例证》，见《国外藏学研究译文集》第 82—109 页。

（五）东北各族习俗

“随水草畜牧”的奚、契丹、室韦 我国隋唐五代时期，东北地区生活着奚、契丹、室韦和靺鞨各族。这些民族，除后来靺鞨一部成立号为“海东盛国”的渤海外，大都还处在原始状态。《隋书》和新、旧《唐书》都记载他们“随水草畜牧”，无恒居处。比如《旧唐书》载奚人“每随逐水草，以畜牧为业，迁徙无常”。唐时的契丹，也是“逐猎往来，居无常处”。室韦则是“小或千户，大数千户，滨散川谷，逐水草而处”，或者是“时聚弋猎，事毕而散”，没有固定的住所。他们的生活习俗各有特色，奚人“居有毡帐，兼用车为营”；室韦则有牛车，有皮舟，甚至有皮蒙屋：“率乘牛车，蘧蔭为室，度水则束薪为桴，或以皮为舟”，“所居或皮蒙室，或屈土以蘧蔭覆，徙则载而行”。

奚、契丹、室韦的婚丧习俗也很特殊而原始。史载契丹人有一种奇特的树葬：“死不墓，以马车载尸入山，置于树颠”。室韦人丧俗则为：“每部共构大棚，死者置尸其上，丧期三年。”奚人死后，“以苇薄裹尸，悬之树上”，三族都比较相近。这样简陋的丧俗，和当时这些东北民族尚处在经济极其落后的状态有关。奚、契丹、室韦的婚俗也相当原始。《新唐书》记室韦：“婚嫁则男先佣女家三岁，而后分以产，与妇共载，鼓舞而还。夫死，不再嫁。”此条记载在《隋书》则记为：“婚嫁之法，二家相许，婿辄盗妇恃去，然后送牛马为聘，更恃为家。待有娠，乃相随还舍。妇人不再嫁，以为死人之妻难以共居”。以上各族饮食习俗极为简陋，奚族“断木为臼，瓦鼎为飢，杂寒水而食”，室韦“有巨豕食之，韦其皮为服若席”。总之，隋唐时期，我国东北各族大部分生活习俗是很原始的。

“嚼米为酒”的黑水靺鞨 隋唐时期居住在我国东北最东边陲地区的是靺鞨族，其北部曰黑水靺鞨。黑水靺鞨的饮食服饰习俗尤为落后，《隋书》记载其族“嚼米为酒”，“妇人服布，男子衣猪狗皮”。《新唐书·黑水靺鞨传》载：“俗编发，缀野豕牙，插雉尾为冠饰”。《旧唐书》则记：“其畜宜猪，富人至数百口，食其肉而衣其皮。”靺鞨人住在地穴或半地穴中，“无屋宇，并依山水，掘地为穴，架木于上，以土覆之，状如中国之冢墓。相聚而居。夏则出随水草、冬则入处穴中”。

靺鞨人的婚俗和葬俗较为奇特。《隋书》记载，“其俗淫而妒，其妻外淫，人有告其夫者，夫辄杀妻。杀而后悔，必杀告者，由是奸淫之事终不发扬。”这一习俗，说明了靺鞨已严格确立了夫权。他们的葬俗与上述诸族的树葬不同，已经用土埋，但仍是简单的。《旧唐书》记为：“死者穿地埋之，以身衬土，无棺椁之具，杀所乘马于尸前设祭”。靺鞨人还有“贵壮贱老”的风俗，这一点与契丹近似，契丹也为：“子孙死，父母且夕哭，父母死则否，亦无丧期。”这种风俗说明他们尚处在原始社会生产力较低的状态，无力来敬老养老。

“海东盛国”习俗及其唐化靺鞨南部的一支粟末靺鞨在唐代中叶逐渐强大起来，建立了渤海国，因为其文化发展快并不断受到唐风的影响，当时被称为“海东盛国”，成为唐朝文化向朝鲜和日本地区传播的桥梁。

渤海的习俗本来与黑水靺鞨相近，同为靺鞨的一支。但自从社会经济发展以后，文化习俗迅速向中原同化。《新唐书》载他们的服饰有了很大变化：“大抵宪象中国制度如此。以品为秩，三秩以上服紫，牙笏，金鱼。五秩以

上服绯，牙笏，银鱼。六秩、七秩浅绯衣，八秩绿衣，皆木笏。”以等级的高下来定服饰的颜色和所持朝笏的质地，这说明渤海社会习俗已比前“衣猪狗皮”时有本质的不同。近年来考古学家在吉林发现的渤海贞惠公主墓，墓中的壁画人像穿戴和服饰样式，和中原发现的唐朝永泰公主墓等极为相似，说明公元8世纪中期渤海社会的风俗习惯确有较大的改变。渤海的饮食习俗也比前大大改进了，由靺鞨时期单一的吃猪肉穿猪皮改变为食鱼肉，烹有蒸、炒，果有梨、李的多样化饮食了。《新唐书》载渤海的特产包括穿戴的布、绵、绸，食用的豉、豕、稻、鲫，等等。

渤海时代的婚俗、葬俗也都随社会的发展，有了不少新鲜的内容。宋人《松漠纪闻》记载，渤海的贵族妇女都“悍妒”，常常互相结为姐妹，监督其夫不容有侧室，夫若有所犯，则姐妹群起而攻之。这一妒风，恐怕仅渤海所独有。这应该是渤海人一夫一妻制发展的结果，而不应是原始社会婚俗的残余。渤海贵族的葬俗也随社会发展而唐化。考古工作者根据渤海一座贵族夫妇合葬墓出土的大量黄金制品，认为其工艺、花纹、风格与中原唐墓极为相似，生动地说明了渤海国文化已成为唐文化不可分割的一部分。此外，从渤海遗址出土的若干佛像，也证明了唐朝佛教文化也已在渤海盛行，自然也会影响整个渤海的社会习俗和风貌。

（六）其他各族习俗

唐代云南地区各族唐朝我国云南地区，有白族和彝族先民建立的南诏国。南诏国是文化很昌盛的一个国家，其服饰和其他风俗“略与汉同”。我们从南诏留下的文物《南诏图卷》和现存云南大理的《南诏德化碑》来看，他们的文化是相当高的。《南诏德化碑》的行文“辞令工巧，文字高雅”，在唐大家中也不多见，其书法“苍劲秀整”，也是唐代书法中少有的珍品。绘于晚唐时期的《南诏画卷》和晚于此画的《张胜温画卷》，绘画艺术水平也很高，考古学家们认为简直是妙笔生花，可以和唐代大画家吴道子相比美。更可贵的是，这些绘画中保留了一千多年以前南诏地区许多服饰和生活习俗材料。《张胜温画卷》画了大理国五礼佛图像。国王身穿阔袖褶叠的礼服，头上戴着一顶红绫高冠。据考证，这就是史书《蛮书》里叙述到的“头囊”，这是南诏的特殊服饰，“其制度取一幅物，近边撮缝为角，刻木如樗蒲头，实角中，总发于脑后为一髻，即取头囊都包裹头髻上结之”。这种头囊装束，至今仍在云南彝族中盛行，当地称为“天菩萨”，不准随便触摸。《南诏图卷》绘画了南诏开国之祖细奴逻的画像，他头结高髻，赤足，身着圆领宽袖长袍，这种服饰习俗，和今天彝族男子赤足披毡是相同的。

史书上还记载了南诏一些习俗和今天白族同源的情况，比如《太平御览》等书记载当时昆明妇女“头髻有发，一盘而成，形如”，是说妇女辫发，由后绕额顶，一盘而成，这种发式，至今在云南白族妇女中尚流行。

唐时南诏统治的地区，有许多奇特的风俗。《蛮书》记载，在云南保山、临沧、思茅和西双版纳、德宏等地区，当时人们都“楼居，无城郭。或漆齿，或金齿，皆衣青布裤，藤蔑缠腰，红缯布缠髻”，“妇人披五色娑罗笼。孔雀巢人家树上。象大如水牛，土俗养象以耕田，仍烧其粪”。所谓“金齿”、“漆齿”，就是用金套牙齿，用漆漆牙齿。今天云南崩龙族、佤族仍有“藤蔑缠腰”和用布包头的习惯。《新唐书·南蛮传》还记载了洱海地区“洱河蛮”的有趣风俗：“有罪者，树一长木，击鼓集众其下。强盗，杀之；富者贯死，烧屋，夺其田。盗者，倍九而偿赃。奸淫，则强族输金银清和，而弃其妻；处女，釐妇不坐”。这种法律，虽带有原始性，但明显表示了当时洱海地区私有制和男权制已相当发展。

我们从南诏的国俗中，还可以看到当时云南各族和中原民族经济文化交流的事实。《太平御览》引《唐书》载，当时松外蛮地区“有稻、麦、粟、豆，种获亦与中国同”，还种有葱韭蒜菁、桃梅李蒿，女工有纺织，织有缁、绢、丝、布之属，生产相当繁荣，看出这一地区所受中原汉族的影响。南诏的佛教建筑，也向中原匠人学习了先进操作技术，著名的大理崇圣寺三塔，现存塔碑记明确记载是大唐派工匠恭韬、微义所造。从这建筑风格亦可看出唐时云南地区和中原地区在文化和习俗方面的互相渗透和影响。

《岭表录异》中唐代两广风俗《岭表录异》是晚唐人刘恂所写的一本游记，刘恂于唐昭宗时任广州司马，把他在任职期间了解到的两广地区物产、风俗人情，写成此书。其中保留了唐朝时候两广地区和海外的一些民风习俗，今天看来是十分可贵的。

唐樊绰：《蛮书》蛮夷风俗第八。

《茫蛮及金齿族属试论》，《云南地方民族史论丛》第120—132页。

《岭表录异》中记载了唐时两广地区各民族爱好音乐歌舞的良好民风。当时在我国南方各地盛行铜鼓艺术，各民族首领有收藏铜鼓的习惯，死后还把铜鼓作随葬品葬入墓中。该书卷上记道：“蛮夷之乐，有铜鼓焉。形如腰鼓而一头有面……其身遍有虫鱼花草之状……铸炉之妙，实为奇巧。”还提到：“南蛮酋首之家，皆有此鼓也”。书中还提到两广少数民族喜爱的吹奏乐器芦笙，“多取无柄老瓠，割而为笙，上安十三簧，吹之，音韵清响，雅合律吕”。《岭表录异》介绍了唐时两广及越南北部的人们饮食风尚，说广西容州一带土风，“好食水牛肉，言其脆美”，连肥猪肉都比不上，所以军中将领，每设宴席，必首先呈上此菜。一吃就是全牛，不饱不散。交趾人还爱吃一种“不乃”羹，用羊、鹿、鸡、猪各种肉煮浓汤，调以姜葱五味，然后以带嘴银杓进餐。交趾人常常用这种筵宴来打点那些官场人物，“无不谐者”。还记载说：“广州人多好酒，晚市散，男儿女人倒载者，日有二三十辈。”喝酒时还有陪酒女郎：“生酒行郎，两面罗列皆是女人”。

《岭表录异》还提到廉州人饲养蚌珠和雷州半岛割蛇胆的巧妙手段。廉州就是今广西合浦，至今犹为南珠著名产地。唐朝每年该地刺史都要以珍珠向朝廷上贡。但当地有一种说法：“太守贪，珠即逃去”，这实际上是惩罚贪官的一种诙谐。雷州的养蛇户，有很高明的割胆手术，被取胆的蛇仍以线缝合创口，放之归川，蛇竟然能复活，再有人来捕捉时，蛇自动侧身露腹疮，告之身已无胆。这些传说都是很风趣的，也说明了唐时两广人民生活的丰富多彩。

隋唐台湾土著习俗隋唐时代，台湾主要还是当地土著的高山族人居住。隋炀帝时，三次派海师何蛮、朱宽、陈稜到台湾，了解了台湾的风俗人情。现存于《隋书·东夷传》中的“流求”一节，就是依据当时了解的情况写出的。流求，就是今天的台湾。到唐朝时，又有诗人施肩吾去到台湾，他所写《岛夷行》已引起台湾学者的普遍重视，大都认为这首诗描写的就是唐时台湾的实景。诗曰：“腥臊海边多鬼市，岛夷居处无乡里。黑皮少年学采珠，手把牛犀照咸水”。台湾学者认为第一句系写台湾海边的海市蜃楼，岛夷即台湾土著（原诗有“题澎湖屿”标题）。第三句写当地男青年的海上捕捞生活。第四句牛犀指牛角灯，咸水即海水。

《隋书·东夷传》里关于唐时台湾土著民族的习俗的描写，可以举出四方面：一、服饰的叙述，记曰：“男女皆以白綵绳缠发，从项后盘绕至额。其男子用鸟羽为冠，装以珠贝，饰以赤毛，形制不同。妇人以罗纹白布为帽，其形正方。织门缕皮并杂色紵及杂毛以为衣，制裁不一。缀毛垂螺为饰，杂色相间，下垂小贝，其声如珮。缀铛施钏，悬珠于颈。织藤为笠，饰以毛羽”。这种头插鸟羽、串以颈饰的服饰，和今天台湾高山族民族服饰甚为相近。二、居住习俗。《隋书》记载隋时台湾土著多居山洞，“土多山洞”，“国有四五帅，统诸洞，洞有小王”。“诸洞各为部队，不相救助”等等。三、他们的婚俗简单而自由：“嫁娶以酒肴珠贝为娉，或男女相悦，便相匹偶”。四、隋时台湾土著丧俗虽讲感情，但不复杂：“其死者气将绝，举至庭，亲宾哭泣相吊。浴其尸；以布帛缠之，裹以苇草，亲土而殓，上不起坟”。然而从史籍中亦可看出，隋时台湾土著民族已经进入父系氏族社会，首领有了一定权威，所以他们的酋长渴刺兜住着大有十六间的雕刻的房子里。但是阶级还

没有出现，“无君臣上下之节，拜伏之礼”。他们是尚武的，以“善战者”主管一村之事，“国人好相攻击”，“难死而耐创”。他们还保留着若干原始社会的落后风习，比如在小屋前“悬髑髅于树上”，“王之所居，壁下多聚髑髅以为佳”等等。《隋书》中虽也叙述到当时台湾土著已有薄刃的铁刀、稍、剑、铍等，但专家们认为这不会是当地所造，而“主要来自与大陆汉人的贸易中获得”。

以上我们叙述隋唐五代时期我国民族习俗的概况，可以看出我国各民族的习俗是在相互影响、相互融合、共同进步的历史过程中发展的。习俗的同化与融合是中华民族大家庭各个民族走向大融合的重要内容，往往影响到社会生活的最基础和与人们关系最为密切的部分。研究我国民族习俗，便成为今后研究中华民族发展史一项至为重要的任务。

十、结语

隋唐文化在中国历史上的地位隋唐帝国在我国历史上具有特殊地位，盛唐气象也是我国古代史上少有的现象。隋唐文化在中古社会显得生机勃勃，文学、艺术、科学、技术，都发展到了我国封建社会的高峰，对后世起到了榜样的作用。东西南北、古今中外的文化在唐朝得到交融、升华，涌现出许多光耀千古的各个领域的名人。以至宋代大诗人、大书法家苏东坡不禁叹道：“故诗至于杜子美，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子，而古今之变天下之能事毕矣”！

唐代文化的特点是“进取”的，往往能“始开风气”。同时又是“兼容并行”，因而能利用一切形式，在一切场合多方面反映当时丰富多彩的社会生活。唐文化大大扩展了中国文明的内涵和外延，使它无比地丰富，并开拓唐以后文化发展的道路。唐诗给宋诗、明诗开了道，几乎每一位唐诗大都可以成为宋明一个诗派的祖师爷；唐宋八大家的前两位开路先锋是唐朝提供的；唐朝的画和书法都为后人开辟了新路，以后的文化史都是顺着唐朝已经开始的轨迹前进的。

隋唐文明在世界上也有了了不起的贡献。世界许多国家的人民都知道“唐人”和“唐山”、“唐家子”，至今欧洲、澳洲、美洲大城市还有专用作称呼中国人的“唐人街”，中国画被称为“唐绘”，中国大地称为“唐土”，中国式建筑称为“唐样”，都说明唐朝在中国历史上的地位。

隋唐文明在世界文明发展史上起着样板作用。亚洲一些国家文化的大踏步前进是从学习唐朝文化起步的。

隋唐五代习俗对中国社会的深远影响 隋唐五代习俗和隋唐文明的其他部分一样，对我国后世有着深远影响。

隋唐时期建筑风格和有关居住习俗，对后世的重要影响就特别明显。建筑美学家说：“唐代的建筑，一方面是用严格的礼制，规划着社会的秩序，另一方面却是大量吸收着异域风情”，所以在社会生活中常常具有东西合璧的气势，在建筑风格上，“散发着佻 奔放的个性气息”，“糅合着传统规范的浪漫情调，构成了唐代艺术洒脱浑厚的风韵”。唐式的建筑，无论是城市规划与宫殿结构，抑或是寺观园林，石塔桥梁，都永远透着一种又典雅又古朴的唐风，在时空上都立于永不凋颓之地，为国外和后世效仿。建筑史家高度评价唐式建筑风格说：“总的说来，唐朝的城市布局和建筑风格的特点是规模宏大，气魄雄伟，格调高迈，整齐而不呆板，华美而不纤巧，不仅都城、宫殿、陵墓、寺庙如此，全国各地的城市 and 衙署也莫不皆然。”唐朝的建筑艺术，“使建筑与雕刻装饰进一步融化提炼，创造出统一和谐的风格，取得了辉煌灿烂的成就”。具体来说，隋朝的赵州桥，至今尚巍然屹立在洹河上，它的建筑技巧和美学结合得十分巧妙，浑然一体，唐朝造石窟寺的风气，达到了历史的最高峰，形成了当时流行的社会习俗，而且对后代石窟寺的修造，留下许多宝贵的经验，也为后世留下无数我国文化瑰宝。隋唐五代时期，在我国住宅建筑史上也是一个重要的时代，形成了系统化的住宅风格，对后世有重要影响。在建筑方面，士人园林无论从美学宗旨和艺术手法上，

《理性与浪漫的交织——中国建筑美学论文集》第 50 页。

刘敦桢：《中国古代建筑史》第 171 页。

也都达到了成熟的境界，为以后的文人园林奠定了基础。尤其是所谓“壶中天地”的布局与风格，成为宋以后古典园林的一种规范意境。从细微处而言，隋唐五代还是我国家具史的一个重要转变时期，从席地而坐，转变为“垂足而坐”，也就是从坐席几案转变到长足桌椅，这是我国古代居民日常生活的一大转变。随着家具的改变，食具、书写工具和其他一些日常用具都要更换以适应现状。甚至大型宴会的规格、布局也都要重新组合。这一转变时期是在隋唐五代。后世的长桌、方桌、长凳、圆凳、靠背椅、扶手椅和四脚高床，在唐末五代时都已具备。这一点，可以说是隋唐五代习俗对后世的重要影响，因为这是直接关系到每家每户的日常生活的。

在服饰习俗方面，隋唐五代也有一些开创性的内容，直接影响到后世。服饰史专家论述说：“上承历代的冠服制度，下启后世冠服制度的径道，所以唐代的冠服制度的确是一个极为重要的时期。”仅就帽子一项，便可看出隋唐服饰对后世究竟有多大影响。比如，后世人们津津乐道的“乌纱帽”，现已成为极普通的官位的同义语，其最初就由唐朝发明。隋朝以前，帝王戴白纱帽，接见大臣或宴请宾客，至唐才“实以乌纱为之”，改名为乌纱帽。以后到明朝成为品官“常服中所常戴”。至于女子装饰，如冪，本是北方妇女秋冬盖蔽避免风沙侵袭的一种面纱或长帕，隋至初唐时风行于妇女中。到北宋时，冪又复流行于民间。冪帽饰还传往朝鲜，影片《春香传》中就曾戴有类似唐代冪的装束。

唐朝的饮食风俗在我国整个文化史上亦有重要地位，影响远及于后代。唐朝的饮食加工业进入到一个新时期，当时采用了西方传进来的水力碾磨，大大提高了麦稻磨成面粉米粉的产量，使中国的粉食曳开创了一个新的时代，导致了粉食普及化。唐代后期，粉食的普及和点心式样的增多，和鳞次栉比的各种小吃店的出现，都与此有关。这在我国饮食习俗史上是一次重大的改革，其对后世的影响肯定是很大的。

隋唐饮食文化发达，并对后世具有开创意义的，还有出现了一批饮食的专著，现存我国最早的两部食谱是隋朝谢枫的《食经》和唐朝韦巨源的《食谱》，他们是隋唐时期有名的美食家。韦巨源提倡的烧尾宴在当时十分有名。《汉书·艺文志》仅记《神农食经》一种，《隋书·经籍志》记载了《崔氏食经》等七种，到《旧唐书·经籍志》里则记载了《食目》、《淮南王食经》等近二十种。这样大量食经、食谱的出现，说明了隋唐饮食文化的发达和饮食习俗的丰富。唐时烧尾宴和曲江宴等大型宴会的经常举行，也说明了那时饮食行业的兴盛和饮食习俗的富丽多彩。自唐以后，我国苏、粤、川、鲁四大菜系的形成，应该是唐朝饮食文化为其打下的丰厚基础。

中国酒文化和茶文化，是传统饮食文化中的两朵奇葩。中国茶文化和饮茶习俗的普及，在唐朝是一个关键时期，对后世有深远的影响。陆羽的《茶经》是中国茶文化定局的开始，以后茶文化和茶习俗的发展都由《茶经》起源。自从唐朝以后，经过文人的诵咏宣扬提倡，饮茶风气很快在全国大行，北宋中期就成为老少官民僧俗咸宜的嗜好品了。唐代酒文化和酒习俗，对后世的影响，则可借用《中华酒典》的一段话：“到了唐代，酒令已在社会上普遍盛行……其花样翻新、门类之多，都达到了空前的水平。此后经由宋、元、明、清各代，一直发展而盛行不衰”。酒令是酒文化综合的体现，说明唐时的饮酒风尚和习俗既普遍又高雅，著名诗人李白、韩愈、白居易、李商隐都投入或参与到这种酒习俗和酒文化活动中去，促进这种风尚的日益风雅

和富有情趣，因而经久不衰地传到后世。

隋唐时期的丧俗和婚俗，也有划时代的发展，对后世起着重要的开启作用。隋唐时期是“我国婚姻法律制度的集大成时期”，自《开皇律》、《大业律》至《唐律疏议》，对各项婚姻法律条文都有具体规定。婚姻礼仪方面则有《开元礼》，把婚礼的若干细节都规定得很具体。丧葬习俗也发展到十分系统化的阶段，成为一个集大成的时期。许多前代的有关礼仪习俗，到唐代都被“系统化”和“程序化”。

隋唐五代习俗对世界文明的深远影响最近一些中外学者都提出“汉文化圈”或“中国文化圈”的说法。不管对这个提法有这样或那样的意见，历史事实却是在很长的一段时间内，中国周围的邻国较多地受到中国文明的影响。周一良先生在最近的著作中提到：从7世纪初到9世纪末，日本接受并仿效唐朝典章文物，达到近乎“全盘唐化”的程度。

隋唐时期，是我国封建社会最为昌盛繁荣的时期，社会习俗深刻地影响周边国家，促进他们社会的进步，是理所当然的事情。

首先，中国的历法和姓氏制度，传到了邻邦日本。日本原来无所谓姓氏，只是到嵯峨天皇时候，弘仁六年（815年）才制定出日本的姓氏，一共包括1182氏。同时，日本仍有不少钦慕中国姓氏的文士改为汉名，如阿部仲麻吕改为晁衡，高岛秋帆改成高秋帆等。日本从推古天皇时（公元604年）就采用中国历法，先后用过南朝的大明历和宣明历。日本还乐于接受唐朝重大节日盛典，奈良时代就和唐朝一样过元旦、端午节、七夕和重阳节等。晚唐时候，日本学者菅原道真把中国各种节日分类纂辑到《类聚国史》中去，每逢这些节日，都由政府举行宴会，聚集群臣，赋诗饮酒。

唐朝的饮食习俗也给予日本不小影响。日本学者石毛直道举例说：“很久以前，中国人是坐在地上进餐的。吃饭时，按每人一份盛在餐具中，然后摆在类似日本的食案或西方的午餐托盘的饭桌上。这种饮食方法被朝鲜半岛和日本继承下来”，可以说至今尚是如此。这种食案托盘就食的方式原来就是唐朝未改革前的就食方法。日本人善于用筷子吃饭，也是从中国学习的就餐方式。饮茶风尚和茶道，是日本人从唐朝学习的更为高雅的饮食文化。中国茶是隋朝或唐玄宗时候传入日本的，公元729年，日本圣武天皇曾在宫廷举行大型茶会，向一百位僧人赐茶。但在日本种植茶树，由中国带回茶种，却是9世纪初的日本高僧最澄。另一位高僧空海又在日本全面传播茶艺和饮茶习俗，饮茶风在日本流行开来。到12世纪时，由于日本高僧荣西的提倡，日本式的“茶道”终于成熟起来，成为世界性的一种高雅文化。

除此而外，隋唐五代时期各种习俗，给日本以久远影响的，还有城市的建筑（如平城京的仿造于长安），尤其是围棋在唐时中日间的交流，对双方棋艺都有很大提高。有一名华裔日本高僧辨正，还和中国的风流皇帝唐明皇下过几盘棋，受到皇帝的眷顾。马毬和足球（蹴鞠）也是从唐朝时传到日本，给嵯峨天皇和主持革新的日本政治家中臣镰子等莫大的乐趣，丰富了日本人民的生活。

唐朝的习俗，对我国近邻朝鲜和越南也有很大的影响。我国的重要书写工具纸张早在公元7世纪就传到朝鲜，很快改善了朝鲜人民的文化传播条件，而且朝鲜自己制作的高丽纸不久就驰名世界，为世界文化作出了贡献。

中国的墓碑制度也在南朝至唐传到朝鲜。公元 642 年（贞观年间）朝鲜百济王的一方碑文，刻着中国六朝式的四六骈骊体，和唐朝碑文如出一格。7 世纪后期，新罗统一后的几座王陵，建陵风格和墓前的石人、石兽制，也大略同于唐朝，说明受到唐朝葬俗的很深影响。唐朝的饮茶习俗和茶文化，也传入统一后的新罗。后来，茶文化在朝鲜形成为著名的“茶礼”。

隋唐习俗，还传到中亚、西亚和西方各国。如茶文化传到土耳其，十五柱球戏传到东罗马等等，都对世界文明起了积极影响。

我国的习俗是中国传统的灿烂文明的一个重要部分，隋唐的五彩斑斓的各种习俗，也是我国文化史的一项重要内容。本书把隋唐五代时期习俗的特点、内容、表现形式和对中国社会以及世界文明的深远影响，搜集整理编辑成册，只是初步的尝试，本意希望引起对我国文明史这项内容的重视，并亟待指正，以期能使这部书稿更臻完善。

中国隋唐五代科技史

本卷提要

公元 581 年至 960 年，中国历史上出现了隋唐五代的更替。中国古代的科学技术在这一历史阶段步入了鼎盛时期。

本卷以隋唐五代的科技发明和重大成果、科技人物和科技著作为主，兼及对中国科技发展和世界文明的影响，运用史论结合和文化分析的方法：深入论述隋唐五代在天文历法、数学、农学、地理、医药、水利、建筑、物理、化学、陶瓷、冶炼、印刷、造纸、纺织、造船等科技领域的重大成果及其创造过程，并通过政治、经济、思想、文化等社会存在的社会功能，揭示那些灿烂辉煌的科技成果的产生原因及其发展规律。

通过对隋唐五代科技成果的论述，可以看出：隋唐建国初期较为良好的社会条件，极大地激发了劳动人民的创造热情，他们以锐意进取的精神，全面地继承和发展了悠久丰富的科技文化遗产，科技水平领先于世界，为中华民族和整个人类的科学技术事业作出了伟大贡献。

一、隋唐五代科技史概述

隋唐五代的科学技术，是隋唐五代文化结构中的重要部类之一。这一时期，正是中国古代科学技术高度发展的历史时期。尤其是唐代的科学技术水平和成就，远远地超过欧洲而居于世界前列。

（一）隋唐五代科技发展的前缘

中华民族是一个历史悠久的文明古国。在这个美丽富饶的国度里，聚集着勤劳智慧的各族儿女。他们在创造性的生产劳动和社会生活中，涌现出一批又一批的优秀人才，谱写了中国古代科技发展的光辉篇章。

古代的哲学思想非常活跃，先秦诸子，百家争鸣，人才辈出，风采各异。其代表人物有老聃、墨翟、庄周、荀卿、孔丘、孟轲等，后来还有韩非子、淮南子、董仲舒、玄奘、韩愈等。他们的观点和学说，形成了当时封建制度循序发展的思想体系。中国古代的史学研究也取得了伟大成就，孔子作《春秋》、左丘明修《左传》、司马迁著《史记》、班固编《汉书》、司马光撰《资治通鉴》等重要史学创作，建立和完善了中国史学研究的规范体系。古代的军事科学更是名闻遐迩，春秋时期孙武的《孙子兵法》和战国时期孙臆的《孙臆兵法》，都是世界军事科学上的经典著作，而杰出的军事人才更加难以胜数了。

中国的春秋战国时期，相当于欧洲的希腊雅典时期。这一时期，世界的科技发展处于多中心时代。中国、印度、巴比伦、埃及和希腊等各种文化争相繁荣，极大地促进了人类的进步。中古时期，巴比伦、埃及、希腊等国的文化相继衰落，而中国文化仍在蓬勃发展，居于世界领先地位，并于唐宋时期达到了科学技术发展的鼎盛时期。

（二）隋唐五代的科技发展概况

公元 581 年，隋文帝杨坚建立政权，结束了南北朝近 300 年的分裂局面。杨坚是一个开明的政治家，他果断地在政治和经济领域实施了改革，迅速巩固了新王朝的统治，极大地促进了农业生产的恢复及手工业和商业的发展。随着政治、经济的统一，社会意识形态也明显地趋于一致，有力地推动了思想文化的合流和中外交流的发展。在政治、经济、思想、文化全面发展的社会条件下，隋代的科学技术在建筑、数学、农学、水利、天文、地理等领域，都获得了长足的发展。安济桥的落成、大兴城的兴建、大运河的开凿，充分显示出隋代在建筑科技方面取得的卓越成就。数学、农学、水利方面的成果，有力地推动了农业生产和交通运输的发展，《区宇图志》等方志成就，极大地丰富了我国古代的地理学宝库。刘焯等天文学家对定期朔法的改进，为其后一行的深入研究奠定了基础。

公元 618 年至 907 年，李唐王朝是中国历史上最强大的帝国，拥有先进的农业、手工业、商业和科学技术水平。著名的天文学家僧一行，对天文学的发展作出了重大的贡献。著名数学家王孝通的《缉古算经》，是唐代数学发展上的杰出代表；李约瑟博士在《中国科学技术史·数学卷》中评述：“在唐代，王孝通成功地解决了三次数学方程。”唐代的农学异常活跃，畚田、圩田技术广泛普及，壮秧技术和茶的栽培技术、植桑养蚕技术、园艺和畜牧业蓬勃发展，生产工具不断得到改进和有所创新。以陆龟蒙的《耒耜经》、陆羽的《茶经》和韩鄂的《四时纂要》为代表，唐代的农学著作也空前繁荣，至今仍发挥着不可替代的科学作用。在地理学上，制图学得到了创造性的发展；以高僧王玄策、玄奘法师和杜环等人为代表的著名学者，在域外地理方面作出了巨大的贡献；而窦叔蒙的《海涛志》，则是我国现存最早论述潮汐现象的专著。唐代的医药学成就更加突出，无论在医科划分、古医典籍的整理和研究、病源症候学的成就上，还是被后人尊为医圣的杰出医药学家孙思邈，都取得了显著的成就。在建筑科学方面，无论是长安城的都城建筑体系及其建筑水平、木结构建筑体系的确立，还是高层砖塔建筑技术的成就，冶炼技术、采矿技术、造纸技术、雕版印刷技术、纺织印染技术和造船技术等重大的发明和成就，都对国际科学技术发展产生了巨大影响。

五代十国的劳动人民，在半个世纪的岁月中饱经战患，丧失了科学发展的社会条件，仅在瓷器生产等个别领域取得了技术上的突破。

（三）隋唐五代科技成果的基本内容

第一，隋唐五代在天文历法方面，取得了显著的成就。隋代著名的天文学家刘焯编制的《皇极历》，运用等间距二次内插法计算日月的运行，岁差的准确值高于欧洲；他还提出了测量子午线长度的设想，否定了“影千里差一寸”的传统说法。唐王希明编辑而成的七字长歌《步天歌》广为流传，极大地促进了天文知识的普及。唐代徐昂的《宣明历》，测得黄道和赤道交角为 $23^{\circ}35'$ ，与现代理论数值仅差 $0.5'$ 左右。开元时期僧一行制订了《大衍历》，为后代历法家编历提供了固定的模式。一行还是实际测量子午线的创始人，并测得子午线每一度长为 351.27 唐里。

第二，隋唐五代在数学上，也取得了重要成就。隋代天文学家刘焯在制订《皇极历》时，首先创立了等间距的二次内插公式，这是数学史上的一个重大突破。唐代著名数学家王孝通，把毕生精力都用在数学的研究上，他的最大贡献是在总结前人研究成果的基础上，创作了《缉古算经》；在这部算经中，他第一次提出了三次方程的正根解法，对古代数学方程式理论作出了卓越贡献。唐高宗时，曾令太史令李淳风与算学博士梁述、太学助教王真儒等人注释十部算经。这十部算经是：《周髀算经》、《九章算术》、《海岛算经》、《五曹算经》、《孙子算经》、《夏侯阳算经》、《张邱建算经》、《五经算术》、《缉古算经》和《缀术》。“十部算经”对古代数学成果的推广和普及，具有重要的意义。此后，还有名为《夏侯阳算经》的韩延算术，全书3卷共83个例题，多为地方官吏和普通百姓所常用的数学知识和计算技术。据史籍记载，这一时期的算学家，除了刘焯、王孝通、李淳风、僧一行外，还有陈从远、龙受益、边刚、刘孝孙等人，他们都在数学领域作出了一定的贡献。

第三，隋唐五代的农学特别发达，有着丰硕的成果。隋文帝采用北朝以来的均田制，极大地推动了农业生产的恢复和发展。唐王朝实行均田制和租庸调制，奖励垦荒，安定农民生活，发展农业生产，出现了“务在农桑”、“时尚稼穡”和“勤于稼穡”的社会风尚。农业生产的蓬勃发展，也促进了农业技术的进步，精耕细作，整地保墒、扩展良田等农田管理技术取得了重大发展。当时，还科学地解决了引水、排水和灌溉的技术问题。唐代出现的曲辕犁“起拨特易，牛乃省力”，在古代犁耕史上具有划时代的意义。唐代的茶叶生产和制作技术都达到了很高的水平；陆羽编著的《茶经》，是世界第一部茶文化专著，对茶树的栽培、茶叶的采摘和加工制作都有较为详细的论述。在畜牧业方面，唐代采用引种杂交方法，开发出馱馱、骡等新畜种。其规模之大和成就之丰，在当时世界上堪称罕见，充分显示出古代牲畜育种科学的重大成就。李石编著的《司牧安骥集》，则是我国最早和最完整的兽医大典。其他如隋代诸葛颖的《种植法》、周思等人撰写的《兆人本业》、王旻的《山居要术》、韦行规的《保生月录》、李德裕的《平泉草木记》、段成式的《酉阳杂俎》，陆龟蒙的《耒耜经》、韩鄂的《四时纂要》等农学著作，使隋唐时期出现了异常繁荣的农学研究盛况。

第四，隋唐五代的地理学成就突出，在中国和世界地理史上占有重要地位。特别在方志的修著、制图学的丰富、域外地理知识的扩展，以及在潮汐成因、海陆变迁等自然地理的研究考察方面，都较之前代有着明显的进步，从而为这一时期地理学的发展写下了光辉的篇章。隋大业年间，朝廷明令全

全国各地大规模编撰方志，并将全国各地上报的地志和图志，汇集编纂成全国总图志，如《区宇图志》就是中国历史上第一部官修的全国总地志。唐王朝设有专门负责掌管图经的官员，并规定全国各州、府每三年一造图经，当时有五十多个州修有图经。全国性的地志和图志也有新的发展，其中肖德言的《括地志》、李吉甫的《元和郡县图志》、贾耽的《古郡国道县四夷述》、孔述睿的《地理志》等，都很出色。隋炀帝时，裴矩奉命掌管西域贸易，将域内各国的地貌风情加以记载，并绘成图册，撰成《西域图记》；初唐王玄策三次出使印度，回来后撰有《西域行传》；贞观年间，玄奘西行取法，回来后写有《大唐西域记》；天宝年间，杜环在大食境内留居10年，后撰有《经行记》；后晋天福三年，高居海撰写了《行记》。这些图志的涌现，不但使制图学得到了飞速的发展，而且还填补了域外地理学方面的空白。此外，唐代的行政区划图、军事地图也有突破，成为中国古代地理学上的杰作。我国有着广阔的海岸线，潮灾的防止和潮汐的利用至为重要。窦叔蒙在多年观察研究的基础上，撰写了《海涛志》；封演也对潮汐现象进行了研究，他在《说潮》中，详尽地描绘了潮汐逐日推移的规律。颜真卿的《抚州南城县麻姑山仙坛记》、白居易的《海潮赋》，对于唐代在海陆变迁方面的认识作了生动的记载。对于黄河源头的考察，地下岩溶地形、海岸地形、沙漠地形等自然地理的认识，都取得了科学的结论。

第五，隋唐五代的医学成就，至今仍盛传于世。隋朝名医巢元方的《诸病源候总论》，记述了多种疾病的病因、诊断、治疗和预防方法，反映出隋代的医药学已具有相当高的水平。当时的肠吻合、血管结扎、拔牙等外科手术，在整个世界是没有前例的。唐代著名的医药学家孙思邈，毕生致力医学，被人们称为“药王”。他在唐高宗时编著的《新修本草》，是世界上第一部由国家颁布的药典。唐代的针灸学已有相当高的水平，针灸挂图、图谱、灸疗专著大量增加，针灸疗法被正式列入国家的医学教育课程。此外，隋唐时期完善了医事制度，对医学典籍进行了系统地整理和深入的研究，对医科也有了科学的划分，藏医和中外医药交流也空前发展，造就了一个医学上的辉煌时代。

第六，隋唐五代的水利事业成就显赫。沟通五大水系的大运河，以其宏大的规模和高超的设计水平而载入史册。涪陵鱼石则是我国最早的“水位站”。唐代的引黄灌溉和关中平原灌溉系统的修复和改造，科学地解决了引水、排水和灌溉等重大课题，为人类的水利事业提供了宝贵的经验。

第七，隋唐五代的建筑技术，取得了辉煌的成就。由隋代著名建筑家宇文恺主持修建的大兴城及洛阳城，唐代严密规划加以扩建的长安城，其设计思想合理，建筑规模宏大，皇宫、民居、坊里、市场、街道、水源、航运、绿化等各种功能均大大超越前代都城，产生了深远的影响。赵州桥造型奇特、设计精巧，至今仍是桥梁建筑史上的光辉范例。广泛应用的木结构建筑技术体系和高层结构建筑技术体系，推动了古代建筑事业的发展 and 壮大。

第八，隋唐五代的物理学和化学，也有一定的成就。当时的科学家，对于声、光、热、磁等物理现象都有了深入的认识和研究，唐代制作的金属鱼洗和龙洗盆，就是运用了固体振动在液体中的传播和干扰的原理，还掌握了消除共振和共鸣的知识和方法。唐代还掌握了人工制造和提取结晶硫酸钾的技术，对于彩虹的成因进行了探讨，孔颖达关于“若云薄漏日，日照雨滴则虹生”的表述，揭示了彩虹产生的原理，并且成功地进行了人工造虹的试验。

在化学、化工方面，唐代的炼丹著作《太清石壁记》，记载着水银制造方法。炼丹家们在实验中，发现硫、硝和炭三种物质的结合，可以制成火药，这就是我国古代四大发明之一的黑色火药。大约在晚唐时分，火药的配方转入军事家之手，这一技术的应用加速了火箭武器的出现。

第九，隋唐五代的瓷器生产盛况空前，其技术水平已达到炉火纯青的程度。隋代的青白瓷器在数量和质量上都取得了长足的进步，其他如黄、酱、绿等釉色的瓷器也很精美。唐代的制瓷技术飞跃发展，“千峰翠色”的越瓷、莹缜如玉的白瓷，都是凝结着高超技术的珍宝。那绝无仅有的“唐三彩”，其技术水平至今仍无以迄及。五代连年荒乱，但是勤劳智慧的陶瓷匠师却创造出“雨过天青”的传世之宝，成为中国古代陶瓷发展史上的一大创举。

第十，隋唐五代的手工业技术高度发达，影响深远。这一时期，无论是手工业的生产规模，还是生产技术的发展，都达到了前所未有的程度。尤其是金属冶炼、造纸、纺织、印染、造船技术的成就，都远远地高出世界各国的水平，而雕版印刷的出现，又是唐代科技发展史上的一大创举，为人类的文明与进步作出了重大的贡献。

（四）隋唐五代科技发展的时代特征

中国古代科技发展，在隋唐五代步入了鼎盛时期，那些出自天文历法、数学、农业、地理、医药、水利、建筑、物理、化学、陶瓷、冶炼、印刷、造纸、纺织、造船等科技领域的重大成果，远远地领先于欧洲的水平，这就不是偶然的社会现象，而有着深刻的文化内涵。

首先，隋唐五代的科技成果，是这一时期较为良好的社会环境的产物。隋唐建国初期，都在政治和经济领域进行了改革。国家采取奖励垦荒、发展农业生产的政策，在大规模地进行经济建设的同时，大力发展中外思想文化的交流，朝廷完善了科举制度，对科技人才委以重任，各种学科纷纷成为官修的内容。这些开明的举措，极大地激发了劳动人民的创造潜能，科技成果大量涌现，并且强烈地显现出这一时代特有的雄强伟大的豪迈气概。

盛唐所处的公元 626 年至 740 年前后，正是欧洲最黑暗的年代，封建领主进行着野蛮落后的统治。他们割据领土、频繁征战，国家政权十分软弱，教会乘机兴起，拥有强大的政治权力，同时也垄断了文化知识，凡与教义不符的思想均被严禁，背离神学的书籍尽被焚烧，宗教裁判所操纵着生杀大权，科学发现被视为离经叛道，至高无上的神学成为禁锢人们思想的精神枷锁，致使中古时期的欧洲在科学技术上再无建树，无法和中国的隋唐帝国相提并论。

但在隋炀帝时期和“安史之乱”以后，封建贵族内部的矛盾激化，藩镇割据日益加剧，严重地破坏了社会环境，压抑着科技人才的出现和科技事业的发展。

其次，隋唐五代的科技成果，是对中国古代科技成就的继承和创造。中国古代的官方哲学信奉“天人合一”，推行“政治伦理主义”，维系着奴隶制帝国和封建制帝国的统治和压迫，在较多的岁月里，阻碍着生产力的发展。但是，古代的劳动人民也坚信“人定胜天”，有着战天斗地的光辉业绩。隋唐五代的科学技术人才，全面继承前人的科技文化遗产，并且发展到了崭新的阶段。例如，唐代的蚕桑染织技术，就是对商周以来的养蚕、植桑、织帛、印染技术的总结、继承和提高；而体系庞大的《十部算经》，则是对周代以来历代数学成果的整理和发展；唐代的采矿冶炼技术，则是建立在商周的青铜冶炼、春秋战国以来冶铁技术的基础之上；古老的天文学，为唐代天文学的发展提供了丰富的经验；雕版印刷术的发明，又和汉代的造纸技术有着密切的联系；火药的出现，又是道家们的一大贡献；而隋炀帝乘坐的巨大龙舟，其技术源流更为久远；规模宏伟的都城建筑，也凝结着殷商以来土木建筑的技术成果；隋唐那些大大小小的水利工程，则是“大禹治水”以来水利科学知识的成功运用……古老悠久的科技文明，是一座丰富的宝库。

二、隋唐五代的天文历法

伴随着封建经济的发展，隋唐五代时期的天文历法取得了卓越的成就。唐政府设置太史局（或叫浑天监、司天台等），内置天文博士、历法博士、天文观生、历生等，掌管天文，制定历法。这一时期涌现出一大批优秀的天文学家，如刘焯、张胄玄、李淳风、僧一行、傅仁钧等。他们在总结前代天文历法研究成果的基础上，努力探索，不断创新。在天文测量、历法编纂、测量仪器的改进等方面取得了重大进展，谱写了光辉的篇章。

（一）定期法的应用及历法的改进

准确推算合朔的时刻，一直是历法中的一个重要问题。在南北朝以前，由于人们还不完全知道日、月的视运动是不均匀的，在历法中一直采用平朔法来确定合朔时刻，用平气来定节气。也就是说用一个朔望月的平均日数确定合朔时刻，这种方法因其所取的分数不是过大，就是过小，推算合朔发生的时刻不是提前就是推后，不能得到真正的合朔时刻。他们曾用调整分数的方法来解决这个问题，但是由于日、月的运动速度是随时间不同而变化的，因此都不能从根本上解决这一问题。平气也是同样，他们根据一年太阳行一周天，每天太阳行一度，一年是365度，认为每个节气日数也是相等的，推算出每气15.2日。这样定出的节气也不符合实际情况，产生不准的问题。

公元1世纪，天文学家发现了月亮视运动的不均匀性，曾提出用月亮的实际运行情况，来确定合朔时刻，即定期法，但都遭到非难。关于平朔、定期的争论十分激烈，多次反复，延续了数百年。北齐张子信经过多年的观察，发现了太阳的视运动也是不均匀的，提出“日行在春分后则迟、秋分后则速”（《隋书·天文志》）。这一发现对定期法的应用起到极大的推动作用，根据日、月的实际运行情况来确定合朔日期的定期法应用势在必行。

刘焯（公元544—610年），隋初著名的经学家、天文学家。字士元，信都（今河北冀县）昌亭人。对数学和天文学有较深的造诣。“推步日月之经，量度山海之术，莫不覈（hé合）其根本，穷其秘奥。著《稽极》十卷，历书十卷，《五经述议》并行于世”（《隋书·刘焯传》）。他针对当时张宾制定的《开皇历》仍循古蹈旧的问题，曾多次向隋文帝、炀帝上书，批评现行历法，要求改制新历，并于公元600年编制了《皇极历》。他制定的《皇极历》是当时最好的一部历法。在《皇极历》中，他第一次同时采用日行和月行速度的不均匀性理论，用以推算五星位置和日、月食起迄时刻及食分等。用定期法代替平朔法，这在我国历法史上是一个重大的突破。他还采用定气的方法，来计算日行度数和交令时刻。他推得春分、秋分离冬至各88日之多，离夏至各93日之多。尽管他给定的太阳运行快慢数值与实际不大相符，但一改过去的平气之说，是历法上的一大进步。对岁差的认识，也由于刘焯的努力，在隋代达到了一个新的高度。由于地球是一个椭圆球体，自转轴对黄道平面是倾斜的，地球赤道那里的突出部分受到日月等吸引而引起地轴绕黄极作缓慢的移动。大约2.6万年移动一周，由此产生了岁差现象。冬至点在黄道上大约每年西移50.2秒，就是71年8个月差1度。按我国古代所用的度数，也就是70.64年差1度。自晋代虞喜（公元330年前后）发现岁差，指出“使天为天，岁为岁”（《大衍历·历议》）后，岁差便在历法的计算上得到实际应用。祖冲之是第一个用它来改进历法的人，他实测得冬至点在斗15度，认为不到100年相差2度，得出45年11个月相差1度。刘焯在他的历法中使用75年差1度的岁差数值，已大大接近实际数值，这在当时是很精密的。而当时的西方仍沿用100年相差1度的数值。刘焯在岁差问题上，还提出黄道岁差的概念。在他之前的历法给出的岁差值都是属于赤道岁差，是由冬至点（或夏至点）赤道宿度的变化求得的。为了精确推算日月五星的行度以得定气和定期，他曾测定了28宿的黄道度，并与东汉时代测定的数值进行比较，发觉其中有11个宿的黄道度有了变化。他认识到这种变化是岁差引起的，曾指出：“岁久差多，随术而变”（《隋书·律历志》）。就是说，

为了精确推算当时日、月、五星离冬至点的黄道积度，不能根据过去的而必须根据当时的 28 宿黄道度来归算。如果要推算过去或将来的行度，则必须先按岁差求得那时候的 28 宿黄道度。一行的《大衍历》接受了刘焯推算黄道日度的原理。刘焯还在推算交食时第一次考虑视差对交食的影响，也就是在地球表面观测天体和在地心观测天体所产生的天体位置差，这在当时都是十分可贵的创见。刘焯编制的《皇极历》，当时因受到太史令张胃玄和张宾等人的排斥，未能施行，但他对天文历法学的贡献却没有埋没。

在唐代的 289 年中，历法先后变更了 8 次。《旧唐书·历志》的记载中，“但取戊寅、麟德、大衍三历法”。这确实是三部有价值的历法。

唐初傅仁钧制订的《戊寅历》于武德二年（公元 619 年）颁行。这是我国第一部采用定期法正式颁行的历法，是我国历法史上的重大改革。

贞观十九年（公元 645 年）以后，因采用戊寅历出现连续 4 个大月的情况，反对用定期的历家认为这是不应有的现象，又改用平朔。至麟德二年（公元 665 年），李淳风以刘焯的《皇极历》为基础加以改进，再用定期，颁行了《麟德历》。《麟德历》对过去定时分“有章、部（bù 音部，古代历法名词），有元、纪，有日分、度分，参差不齐”（《新唐书·历志》）的情况加以统一，简化了计算过程。为避免连续出现几个大月或几个月小的情况，采用临时变通调整的方法，并在无中气的月分置闰月，在当时受到好评。

开元九年（公元 721 年），因《麟德历》所推算的日食不准，唐玄宗命僧一行重新造历。一行全面研究了我国历法的结构，并且参考了当时天竺国（印度）的历法，在此基础上大胆创新，于开元十五年（公元 727 年）编制了闻名中外的《大衍历》。一行是极为严谨的天文学家，他经过认真测量，得出冬至附近日行最快，所以二气之间的时间最短；夏至附近日行最缓，所以二气之间的时间最长，指出了正确的日行快慢规律，纠正了刘焯的错误。他又测知从冬至到春分 6 个定气间共 88.89 日，日行一象限；从春分到夏至 6 个定气间共 91.73 日，也行一象限，秋分前后和春分前后情况相同。根据明代授时历实测，从冬至到平春分前三日（定春分），日行一象限，需 88.91 日；从平春分前三日到夏至 93.71 日，日也行一象限，秋分前后相同。可见一行测量的数据是相当精确的。宋代科学家沈括曾说：“开元大衍历最为精密，历代用其朔法”。《大衍历》从唐中叶到明朝末年，使用了 800 余年。唐时，日本留学生吉备真备把《大衍历》带到日本，在日本广泛流传使用，影响很大。《大衍历》共分 7 篇：一，步中朔，即计算平朔望、平气；二，步发敛术，计算 72 候；三，步日躔术，计算每天太阳的位置和运动；四，步月离术，计算月亮的位置和运动；五，步轨漏，计算每天见到天空的星象和昼夜时刻；六，步交会术，计算日月食；七，步五星术，计算五大行星的位置和运动。在一行以前，历代编写历法，格式不一。自《大衍历》后，一直遵循这种格式，直到明末吸收西方历书的特点才有所改变。可见《大衍历》在我国历法史上的重要地位，一行也因此成为唐代最伟大的天文学家。

在唐德宗建中年间（公元 780—783 年），民间曾出现一种《符天历》，系天文学家曹士（w i，音伪）所编。它以显庆五年（公元 660 年）为历元，不用上元积年。它以雨水为气首，以一万为基本天文数据的分母，也即把数据化为十进小数，从而大大减轻了计算工作，也简便易行。但不为当时一般历官所重视，被贬称为“小历”，只在民间受到欢迎，曾流行于唐末、五代直到宋的好几百年之间。历法，本是封建统治权的象征之一，在我国古代一

般是不许可各地颁行与中央不同的历法。但由于当时的藩镇割据，中央的历书已不能遍及全国，而人民的生产生活又必须有历书，这就为民间历书的流通创造了条件。

（二）一行及其对子午线的测定

僧一行（公元 683—727 年），魏州昌乐人，俗名张遂。从小刻苦好学，聪慧过人，“博览经史，尤精历象、阴阳、五行之学”（《旧唐书·一行传》）。因不愿结交权贵武三思而出家为僧，隐居于河南嵩山。出家之后，仍勤奋攻读，求师闻教，在天文、数学等方面造诣很深。公元 717 年，因当时行用的《麟德历》出现误差，被唐玄宗强召入京，令其“考前代诸家历法，改撰新历”。一行以极其严肃认真的态度，深入实际，大胆革新，在天文历法学方面作出了卓越的贡献，把我国古代的天文历法研究推向一个前所未有的高度，成为隋唐时期最伟大的天文学家。

他的主要贡献，一是和梁令瓚合作，制成了观测天象的铜浑天仪和黄道游仪；二是在天文观测中发现了恒星移动的现象；三是制定了沿用 800 年之久的《大衍历》；四是组织在全国各地测量日影，客观上实施了对地球子午线的测定。这些都是旷世纪的工作，尤其是对地球子午线的测定，这在全世界还是第一次。

我国古代的历史不但包括了年、月、日的安排，而且还包含了日、月食的预报，各个节气日的昼夜时刻长度等等。这些项目都跟观测地球的纬度有关。开元十三年（公元 725 年），在一行的倡议下，唐政府派南宫说等人到全国 13 个地方进行观测。观测的项目包括：这一地点的北极出地高度，冬至、夏至和春秋分日太阳在正南方向的时刻八尺高表的影子长度。在这次测量中，以南宫说等人在今河南省的四个地点进行的一组最重要。他们除了测量北极高度和日影长度外，还测量了这四个地点之间的距离。这四个地点是：白马、浚仪、扶沟和上蔡，它们的地理经度几乎完全相等，误差很小。一行根据这些地点实测所得的数据算出：从白马到上蔡，距离相差 526 里 270 步，（唐代尺度一步等于 5 尺），夏至日表影的长度差 2 寸挂零。这一次观测再一次证明古代流传的“南北地隔千里，影长差一寸”的说法是错误的。“千里一寸”的说法，早在公元 442 年（南北朝宋文帝元嘉十九年）就被天文学家何承先所否定了。但是何承先却认为，影差一寸的任意两地，其间南北距离的差总是相等的。这个说法意味着地是平的，结论自然是错误的。隋代刘焯就曾否认这个说法，提出影差和南北距离差的比率不是常数，但他仅是估测，没有实测。一行根据南宫说等人的实测证实了刘焯、李淳风的说法是正确的。他完全放弃了“地隔千里，影差一寸”的概念，而代之以北极高度差 1 度，南北距离差多少的概念。根据南宫说等人的实测，一行求出南北两地间距离相差 351 里 80 步，北极高度相差 1 度。我国古制 1 里等于 300 步，一步等于 5 尺，1 尺约合 24.525 厘米，1 度等于 365.2565—360 度。换算为现代单位，即为南北相距 131.11 公里，北极高度相差 1 度。这实际就是测量地球子午线上 1 度的长度。按现代测量的结果，在纬度 35 度处，子午线 1 度长为 110.94 公里。一行所得的数据比现代测量的数字偏大 20.17 公里，虽然误差大了一些，但它是世界上第一次对地球子午线长度的实测，具有划时代的意义。西方国家最早关于子午线的测量，是伊斯兰教阿尔曼孟于 814 年在美索不达米亚地方举行的，比我国实测晚了 90 年。一行这次测量的地理范围，南到北纬 17 度线的林邑（今越南中部一带），北到 52 度线的铁勒回纥部（位于现在蒙古人民共和国乌兰巴托西南的喀拉和村遗址附近）。中经朗州武陵（今湖南省常德市）、襄州（今湖北襄樊市）、太原府（今山西太原市）和

蔚州横野军（今河北蔚县东北）等 13 处。其规模之大也是史无前例的。一行生活在儒、佛、道等封建思想盛行的年代，又是一个僧人，尽管在他的思想中充塞了很多封建迷信的糟粕，但他力行实践，并尊重实践的结果，这是很可贵的。通过这次测量活动，他还初步认识到在很小范围有限的空间得到的认识，不能任意不加分析地扩展到很大甚至是无限的空间去使用，这在我国科学思想史上是一个进步。正如他所说：“古人所以恃句（g u，勾的古字）股之术，谓其有征于近事。故未知目视不能远，浸成微分之差，其差不已，遂与术错”（《旧唐书·天文志》）。

一行组织的这一次大规模的天文测量活动，开创了我国通过实际测量认识地球的途径，把地球子午线的测量同地面距离结合起来，从中寻找出接近实际的变化规律。彻底推翻了千里差一寸，以地平推算宇宙半径的荒谬观点。从而为制订新的历法提供了较科学的依据，也为后来的大地天文测量提供了基础。一行这次测量的实践活动和数据成果，很可惜没有引起更多人们的重视；根据浑天说中地球如鸡子的猜想，一行和他的同事们如果具有更大胆的精神，完全有可能推算出地球的大小了。由于受历史的限制，我们可以看到，他们把目标过于放在数据的精确性方面，而没有把所得的材料从整体方面综合起来思考，没有去思考大地和日、月、星之间的确切关系和根本运动规律。而当时的哲学家们也把主要精力放在文化性的事物方面，论述天人关系，即使是牵涉到宇宙和天的问题，他们也对天文学家的计算数据乃至新的发现不够注意。唐后期的刘禹锡（公元 772—842 年）和柳宗元（公元 773—819 年）对天的问题很关心，分别写了《天论》和《天说》，但他们不过是从朴素的唯物论出发，指出天命论的错误，从没有考虑大地和日月星辰的结构问题，只把日月星辰的排列运行和山崩地裂等自然现象看成是与神和人事无关而已。但于天体结构则相去甚远，唯有一行在天文史上率先测知子午线这一伟大功勋，才是永远不会磨灭的。

（三）浑仪的改进与测天精度的提高

浑天仪是我国古代研究天文的唯一测器。自汉以来，天文学家都以制造浑天仪为其首要任务，其制造技术不断改进提高。浑天仪制造技术的提高，也使测量天文常数的精度进一步提高。

隋文帝时，耿询（字敦信，丹阳人）就曾改进、试造浑天仪，“不假人力，以水转之”与天象密合。他还曾制作十分精巧的“马上刻漏，世称其妙”（《隋书·耿询传》）。

唐初李淳风鉴于当时北魏造的铁浑仪不够精密，因而立意改革，于贞观七年（公元633年）造了一架新型的浑天黄道铜仪。同时写了《法象志》一书7卷，论述“前代浑天仪得失之差”。李淳风所造的浑仪在前人基础上作了重大改进，它吸收了北魏铁浑仪设有水准仪的优点，“下据准基，状如十字”。进一步把浑仪由两重改为三重，就是在六合仪和四游仪之间再安装一重三辰仪。李淳风把张衡浑天仪的外面一层，由地平圈、子午圈和赤道圈固定在一起的一层叫做六合仪，因为中国古时把东西、南北、上下六个方向叫做六合。把里面能够旋转用来观测的四游环连同窥管，叫做四游仪。在这两层之间新加的三辰仪是由3个相交的圆环构成。这3个圆环是黄道环、白道环和赤道环。黄道环用来表示太阳的位置，白道环用来表示月亮的位置，赤道环用来表示恒星的位置。古时把日、月、星叫做三辰，所以称之为三辰仪。三辰仪可以绕着极轴在六合仪里旋转；而观测用的四游仪又可以在三辰仪里旋转。这样就可直接用来观测日、月、星辰在各自轨道上的视运动。由于黄白交点在黄道上有较快的移动，李淳风在黄道环上打了249个小洞眼，每过一个交点月，就把白道环移过一对洞眼，较好地解决了实际的需要。浑天仪用三层，是从李淳风开始的。经这样改进后，黄道经纬、赤道经纬、地平经纬都能测定。

李淳风黄道浑仪的研制成功，是对天体产生新认识的结果，标志着我国古代在天文学研究方面进入了一个新的阶段。

一行在开元九年（公元721年）接受修订新历后，提出直接观测太阳视运动的要求。但当时由于李淳风的黄道浑仪亡佚，“官无黄道游仪，无由测候”。一行和另一位天文学家梁令瓚合作，制成了铜浑天仪和黄道游仪。

铜浑天仪是在汉朝浑天仪的基础上加以改进制成的。一行为为了使铜浑天仪能自己转动，应用了古代计时漏壶滴水的原理，在仪器上安装一个齿轮，用漏壶滴水的力量推动齿轮，齿轮带动浑天仪绕轴旋转，每天转动一周，用水力运转仪器反映天体现象。其中还安装有自动报时器，“立二木人于地平之上，前置鼓以候辰刻，每一刻自然击鼓，每辰则自然撞钟”（《旧唐书·天文志》）。整个位置构思精巧，结构精细，在天文钟的发明制作和机械工艺史上都是一个大创造。

黄道游仪是在李淳风黄道浑仪基础上加以改进的。先是用木试制，后用铜铁浇铸。铜游仪于开元十三年（公元725年）造成，唐玄宗“亲为制铭，置于灵台以考星度”。黄道游仪制作时，在赤道环和黄道环上每隔一度都打上洞，使黄道环也可以沿赤道环转动，白道环也可以沿黄道环移动，成为“动合天运，简而易从”的天文观测仪器。

由于天文仪器的改进和人们艰苦的探索，这一时期的天文测量和天象记录等方面也取得了辉煌的成果，天文常数的测量精度也进一步提高。如隋代

张胄玄的《大业历》（公元 608 年），在五星位置的推算上给出了令人惊叹的五星会合周期的准确值，其中火星误差最大，为 0.011 日，木星和土星的误差均为 0.002 日（2.88 分），水星仅差 0.001 日（1.44 分），而金星则达到密合的程度。又如这一时期的十余种历法中所用交月点的长度同理论推算值之间的差异，绝大多数均在 1 秒以下。近月点长度值的误差为 1.5 秒左右，达到了历法史上精确度的高峰。关于交食周期的数值，也达到十分精确的程度。郭献之的《五纪历》（公元 726 年）中采用 716 个朔望月 122 次食季的交食周期，这同 19 世纪末西方的所谓纽康（Newcomb, Simon, 美, 1835—1909 年）周期是相等的。以后边冈的《崇玄历》（公元 893 年）使用了 3087 个朔望月有 526 食季的交食周期，由此推算得交食年的长度为 346.6195412 日，这同理论推算值仅有 14 秒的误差。再如徐昂的《宣明历》（公元 822 年）所用的黄赤交角值为 $23^{\circ}34'55''$ ，仅比理论值小 37''。

一行用他制造的仪器在唐开元十二至十三年（公元 724—725 年），重新测定 150 余颗恒星的位置，同时也测量了二十八宿距离北极的度数，经过他们的测量，发现与前代测量的数据有很大差异，从而推断出恒星在天体上的位置也在缓慢地移动，并不象古人认为恒星位置是永恒不动。早在唐初贞观年间（公元 627—649 年），李淳风为修《麟德历》而进行的观测中，就已发现了二十八宿距星间的距度有变化，但他在这个问题上陷入保守。而一行则在自己的历法中革除了沿用几百年的陈旧数据，改用自己测定的数据。这在世界天文史上是第一次。1718 年，英国天文学家哈雷测量恒星的黄道度和古希腊不同，提出恒星移动的理论，这已比一行的观测结论晚近 1000 年了。在敦煌发现的唐代星图上标有 1350 颗星，是当今世界上留存星数最多而又最古老的星图。这份绘于 8 世纪初的星图，从 12 月开始，按照每月太阳的位置，分 12 段把赤道带附近的星，用圆筒投影的方法画出来，再把紫微垣画在以北极为中心的圆形图上。据分析它可能是更早星图的抄本，但也表明了我国古代测天成就达到相当高的高度。敦煌星图于 1907 年被英国人斯坦因带走，现存英国伦敦博物馆内。

在天象记录方面，也留下了十分珍贵的记录。如唐代对彗星的记载：仪凤元年（公元 676 年）7 月丁亥，“有彗星于东井，指北河，长三尺余。东北行，光芒益盛，长三丈，扫中台，指文昌”。记录的不仅形象逼真，而且位置准确。《新唐书·天文志》中还记录有彗星分裂的现象，如唐“乾宁三年十月，有客星三，一大二小，在虚、危间，乍合乍离，相随东行，状如（ $d u$ ，今简作“斗”），经三日而二小星没，其大星后没”。记录的非常细致。

由于这个时期天文科学的发展，天文知识的普及也出现繁荣的局面。唐初王希明所作的《步天歌》，以七字一句的诗歌形式专门介绍陈卓星图中 283 个星官，1464 个星辰的知识。它把全天分为 31 个天区，即后世流传的所谓“三垣二十八宿”的分区法。这种对星空的区分方法，一直沿用到近代，这也是《步天歌》的创造。每个天区绘有星图，配上诗句，便于人们对照和背诵，是一部普及天文知识的优秀著作，对古代普及天文学知识起了很大作用。

三、隋唐五代的数学

隋唐五代时期，由于社会相对稳定，经济日趋繁荣，农业、手工业和商业的长足发展，加之编制新的历法，开筑大运河和城市大规模建设等的需要，促进了这一时期数学的发展。出现了王孝通的《缉古算经》这样有成就的著作和刘焯、僧一行等人在天文历法计算方面的突破。另外在数学教育的开展、数学知识的普及和计算技术的改进等方面也比前代有明显的进步，这些为后来宋、元时期的数学大发展奠定了基础。

（一）数学教育的开展和“十部算经”的注释

隋统一中国后，结束了南北分裂的局面，经济出现了繁荣景象，国家开始大规模的经济建设。经济的发展，引起了国家对数学教育的重视。隋代在国子监中设置算学，置博士 2 人，助教 2 人，学生 80 人，开展数学教育。并在科举考试中设立了明算科。由国家创办数学教育，这在我国历史上还是第一次。唐朝建立后，继承隋朝制度。据《贞观政要》记载：“贞观二年（公元 628 年）大收天下儒士”，“书算各置博士学生，以备众艺”。显庆元年（公元 656 年），唐在国子监设置算学馆，计有“博士 2 人，助教 1 人，学生 30 人。”据《唐六典》记载，由算学博士“掌教文武官八品以及庶人之子为生者”。主要学习“十部算经”。“习《九章》、《海岛》、《孙子》、《五曹》、《张邱建》、《夏侯阳》、《周髀》、《五经算》十有五人，习《缀术》、《缉古》十有五人，”并兼习《数术记遗》和《三等算》。学习期限规定：“《孙子》、《五曹》共限一年业成，《九章》、《海岛》共三年，《张邱建》、《夏侯阳》各一年，《周髀》、《五经算》共一年，《缀术》四年，《缉古》三年”。考试也分科举行，计《九章》三帖，《海岛》、《孙子》、《五曹》、《张邱建》、《夏侯阳》、《周髀》、《五经》等七部各一帖，谓之一组。又一组为《缀术》七帖，《缉古》三帖。显庆三年（公元 658 年），高宗李治“诏以书、算、明经，事唯小道，各擅专门，有乖故实，并令省废”（《唐会典》卷 65）。废算学馆并把博士以下人员并入太史局。至龙朔二年（公元 662 年）在国子监重设算学。另外唐在地方还设有都督府、州、县学，并允许私人办学，各种学校除必学儒学经典外，还学习各种专业。唐中叶，国子监有学生 8000 多人，地方州县学生达 60000 多人，均有算学课程设置，可见唐代数学教育的兴盛情况。

在国家重视教育的同时，隋唐政府还十分重视对图书典籍的整理工作，曾先后大规模地组织人力抄写、整理前代散失的著作。为满足数学教育的需要，唐高宗时曾令太史令李淳风与算学博士梁述，太学助教王真儒等注释十部算经，作为国学教科书。

李淳风，岐州雍人（今陕西凤翔），明天文、历算、阴阳之学，唐高宗时任太史令。现在传本的算经十书每卷的第一页上都题“唐朝议大夫、行太史令、上轻车都尉臣李淳风等奉敕注释”。这十部算经是：《周髀算经》、《九章算术》、《海岛算经》、《五曹算经》、《孙子算经》、《夏侯阳算经》、《张邱建算经》、《五经算术》、《缉古算经》、《缀术》。其中除王孝通的《缉古算经》是初唐作品外，其余都是以前的作品。这些著作，过去由于传抄不一，注述庞杂，错误较多。经李淳风等人认真校对，一一整理，对其中错误予以澄清。如传本《周髀》，有赵爽注，甄鸾重述，李淳风根据实际观测，修正了经文和他们注释的错误。指出《周髀》以“地差千里，影差一寸”的假定作为算法的根据，是脱离实际的。赵爽用等差极数插直法推算 24 节气的表影尺寸，不符合实际测量结果。甄鸾对赵爽的“句股圆方图说”多有误解等等。又如《海岛算经》原本是刘徽附于《九章算术》之后的“重差”一卷，原著解题方法文字概括不易理解。李淳风等详细指明了解题中的演算步骤等。这些都为当时及后人的学习和研究提供了方便。正是由于李淳风等人的注释，又经政府规定为教科书，才使这 10 部算经得以流传至今。但是李淳风等人的注释工作也存在明显的缺点和错误，如没有认识到刘徽割圆

术的意义，甚至轻视刘徽的发现，这是不对的。也有的注解质量并不是很高。尽管如此，这毕竟是一件古代数学的总结工作，对推动数学教育的开展和数学知识的普及具有重要意义。

数学教育的开展和数学知识的普及，无疑对当时的社会生产起了推动作用。隋唐五代时期出现了许多令世人皆叹的宏伟壮丽工程和精妙绝伦的制造技术，这些都与数学知识的发展和运用是分不开的。

但是由于传统思想的支配，统治阶级对经史治国的过分依赖，历代帝王不会把数学教育提高到应有的地位，随着封建统治内部矛盾的加深，对数学的重视也只能是每况愈下。唐时国子监原有算学学生 30 人，至天宝以后，学校益废，生徒流散，贞元前后（约公元 800 年）六馆已亡其三。至元和二年（公元 807 年）更定员额，西京书算馆各 10 人，东都算馆仅 2 人而已。而且算学学生的社会地位非常低微，国子监博士的官阶是正五品上，算学博士的官阶是从九品下，所以杜佑的《通典》中说：“士族所趋唯明经、进士二科而已”。这种“明经至上”的封建教育机制，不但未能使算学得到应有的支持，反倒成为算学发展的桎梏。大约至晚唐，明算科的考试便早已停止。

(二) 王孝通和《缉古算经》

王孝通，唐代初期数学家。由于资料所限，其籍贯身世、生卒年代都不可详考。根据《旧唐书》、《新唐书》以及《唐会要》的记载，王孝通出身于平民，少年时期便开始潜心钻研数学，在天文历算方面造诣很深。唐高祖武德年间（公元 623 年前后）担任算学博士，奉命与吏部郎中祖孝孙校勘傅仁钧制订的《戊寅历》，提出异议 30 余条，被提升为太史丞。

王孝通把毕生的精力都用在数学的研究方面。称得上是这一时期最伟大的数学家。他的最大贡献是在总结前人研究的基础上，写作了《缉古算术》。后因被列为 10 部算经之一，改称为《缉古算经》。在这部书中，王孝通第一次提出并解决了开带从立方方法，即求三次方程的正根，是我国现存最早的开带从立方的算书，在我国古代数学史上是一个突破。李约瑟在他的《中国科学技术史·数学卷》中曾这样描述：“在唐代（公元 7 世纪），王孝通成功地解决了三次数学方程”，“在欧洲，斐波那契（公元 13 世纪）是第一个提出王孝通那类问题的解法的人。有理由认为，他可能是受到东亚来源的影响”。

《缉古算经》全书二十问，第一问是有关天文历法的计算问题，可用算术解答。第二至十四问是立体问题，是以三次方程解答的问题。第十五至二十问是勾股问题，是以三或四次方程解答的问题。全书每问之后都有术文，说明方程各项系数的解法，在一些重要术文之后，都有王孝通的自注。注文一般是说明立术或建立方程的理论根据及运算过程。如书中第二问为：“假令太史造仰观台，上广袤少，下广袤多。上下广差二丈，上下袤差四丈，上广袤差三丈，高多上广一十一丈。甲县差一千四百一十八人，乙县差三千二百二十二人，夏程人功常积七十五尺，限五日役台毕。羨道从台南面起，上广多下广一丈二尺，少袤一百四尺，高多袤四丈。甲县一十三乡，乙县四十三乡，每乡别均赋常积六千三百尺，限一日役羨道毕。二县差到人共造仰观台，二县乡人共造羨道，皆从先给甲县，以次与乙县。台自下基给高，道自初登给袤。问台道广、高、袤及县别给高、广、袤，各几何”。

关于仰观台和羨道的计算方法，王孝通给出四种计算方法。第一术是求仰观台高、广、袤术；第二术是均给积尺受广袤术；第三术是求羨道广、袤、高术；第四术是求羨道均给积尺，甲县受广、袤术。其中第二术术文为：“以程功尺数乘乙县人，又以限日乘之，为乙积。三因之，又以高幂乘之，以上下广差乘袤差而一，为实。又以台高乘上广，广差而一，为上广之高。又以台高乘上袤，袤差而一，为上袤之高。又以上广之高乘上袤之高，三之为方法。又并二高，三之，二而一，为廉法，从。开立方除之，即乙高。以减本高，余，即甲高。此是从下给台甲高。又以广差乘乙高，如本高而一，所得，加上广，即甲上广。又以袤差乘乙高，如本高而一，所得，加上袤，即甲上袤。其甲上广、袤即乙下广、袤。台上广、袤即乙上广、袤。其后求广、袤，有增损者，皆放此”。术文之后，王孝通自注为：“此应三因乙积，台高再乘，上下广差乘袤差而一。又以台高乘上广，广差而一，为上广之高。又以台高乘上袤，袤差而一，为上袤之高。以上广之高乘上袤之高为小幂二。乘下袤之高为中幂一。凡下袤、下广之高即是截高与上袤，上广之高相连并数。然此中幂定有小幂一，又有上广之高乘截高为幂一。又下广之高乘下袤之高为大幂二。乘上袤之高为中幂一。其大幂之中又有小幂一，复有上广、上袤

之高各乘截高为幂各一，又截高自乘为幂一。其中幂之内有小幂一，又有上袤之高乘截高为幂一。然则截高自相乘为幂二，小幂六。又上广上袤之高各三以乘截高为幂六。令皆半之，故以三乘小幂。又上广上袤之高各三，今但半之，各得一又二分之一，故三之二而一。诸幂乘截高为积尺”。

根据术文，例为现代方程式，即为：

$$\frac{3Bh^2}{(c-a)(d-b)} = 3 \cdot \frac{ha}{c-a} \cdot \frac{hb}{d-b} .$$

$$h_x + \frac{3}{2} \left(\frac{ha}{c-a} + \frac{hb}{d-b} \right) h_x^2 + h_x^3$$

关于王孝通写作《缉古算经》的目的，他在《上缉古算术表》（约公元626年）中称：“伏寻《九章》商功篇有平地役功受袤之术，至于上宽、下狭，前高后卑，正经之内阙而不论。致使今代之人不达深理，就平正之间同欹邪之用。斯乃圆孔方枘，如何可安。臣昼思夜想，临书浩叹，恐一旦瞑目；将来莫睹，遂于平地之余，续狭斜之法，凡二十术，名曰《缉古》”。可以看出，王孝通是依据《九章算术》的算法，结合实际，创造性地编造了一些立方体积问题，用于解决一些土木工程的计算问题。他建立的三、四次方程及其解法，虽然依据几何的性质，只限于正解，但在我国古代数学发展史方面仍不失为辉煌的成就。就当时已有的数学水平而言，如何列出合乎题解需要的三次方程，是一个很困难的问题，直到宋元时期的“天元术”出现之后，这个问题才得到解决。

(三) 二次内插法的建立

公元 206 年，刘洪在《乾象历》中首次提出一次内插法后，三国时期的杨伟，南北朝时期的何承天、祖冲之都是用一次内插法来计算日行度数。由于日、月视运动的不均匀性，用一次内插法所行的结果与实际误差很大。随着天文观测的进步，天文学家又发现了太阳视运动的不均匀性，因而要求有更精确的计算方法来推算日、月及五星运行度数。

公元 600 年，隋代的天文学家刘焯在制定《皇极历》时，首先创立了等间距的二次内插公式，这是我国数学史和天文学史上的一个重大突破。刘洪应用的一次内插公式为： $f(n+s) = f(n) + s$ [其中 s 是一级差分 $= f(n+1) - f(n)$]。而刘焯的二次内插公式就比刘洪的一次内插公式精密的多。刘焯的二次内插公式为：

$$f(nl+s) = f(nl) + \frac{s}{l} \left(\frac{\Delta_1 + \Delta_2}{2} \right) + \frac{s}{1} (\Delta_1 - \Delta_2) - \frac{s^2}{2l^2} (\Delta_1 - \Delta_2)$$

$[0 < s < 1, \Delta_1 = f(nl+1) - f(nl),$
 $\Delta_2 = f(nl+2l) - f(nl+1)]$

求太阳的视行度数时， l 是一节气的的时间；求月行度数时， l 为一日的时间。利用这一公式计算所得到的历法精度大大提高。但是由于节气 l 实际上不是按等间距变化，日、月、五星也不是作等加速运动，因此仍然存在缺点。为了提高历法的精确度，唐代著名天文学家僧一行在公元 727 年，创立了不等间距的二次内插公式，不等间距二次内差公式为：

$$f(t+s) = f(t) + s \frac{(\Delta_1 + \Delta_2)}{l_1 + l_2} + s \left(\frac{\Delta_1}{l_1} - \frac{\Delta_2}{l_2} \right) - \frac{s^2}{l_1 + l_2} \left(\frac{\Delta_1}{l_1} - \frac{\Delta_2}{l_2} \right) (l_1 \neq l_2, s < L)$$

当 $l_1=l_2$ 时，和刘焯的等间距二次内插公式相同。一行较好地解决了与实际较大误差问题，利用这个公式编制的《大衍历》在推算日、月、五星运行度数方面比以前进了一大步，也使我国的天文历算大大走在世界的前列。晚唐时的徐昂在公元 822 年制定《宣明历》时，所用的内插公式比一行的公式形式更为简单。

二次内插法的建立，标志着我国天文历算学进入一个新的里程。

(四) 数学计算技术的改进

这一时期数学的进步，还表现在计算技术的改进方面。

从李淳风等注释 10 部算经(公元 656 年)以后，到南宋秦九韶《数书九章》(1247 年)以前，这 592 年中唐宋人的数学著作，现在都没有传本。只有一本韩延的算术书，因被冠于《夏侯阳算经》之名得以流传下来，从而保存了一些珍贵的史料。《韩延算书》约成书于公元 774 年前后，全书 3 卷共计 83 个例题，除少部分例题和《五曹算经》、《孙子算经》相同外，其它都是结合当时的实际需要，为地方官吏和普通百姓提供适用的数学知识和计算技术。根据史料记载：这一时期的算学家，除已介绍的刘焯、王孝通、李淳风、僧一行等人外，还有陈从远、龙受益、边刚、刘孝孙等人。据《宋史·律历志》记载：“唐试右千牛卫，胄曹参军陈从远著《得一算经》，其术以因折而成。取损益之道，且变而通之，皆合于数”。南宋王应麟《玉海》称：“江本撰《三位乘除一位算法》二卷，又以一位因折进退，作《一位算术》九篇，颇为简约”。元代胡三省据《新唐书·历志》注《通鉴》称“刚(边刚)用算巧，能驰骋反覆于乘除间，由是简捷超径等接之术兴”。《新唐书·艺文志》记载：“贞元人(公元 785—804 年)龙受益《算法》二卷”。《宋史·艺文志》记录：龙受益著有《算法》二卷，《求一算术化零歌》一卷，《算范要诀》二卷。虽然这些著作都没有流传下来，我们无法确切知道它们的具体内容，但不难看出，这一时期实用算术有了很大发展，人们积极从事计算技术的改进，在简化筹算乘除的演算手续，减轻数字计算工作方面取得了很大成绩。

古代的筹算乘除法都要排列上、中、下三层算筹。乘法，列乘数于上、下层，乘积列于中层。除法列被除数于中层，除数于下层，商数列于上层。演算手续相当繁重。唐代劳动人民为了简化演算手续，想尽方法使乘除可以在一个横列里演算。在韩延算术中就有许多设法在一个横列里演算乘除的例子，如“课租庸调”章“求有闰年每丁(庸调)布二端(1 端=5 丈)二丈二尺五寸法：置丁数七而七之，退一等，折半”。如果设该地区丁数是 x ，每丁应纳庸调布为 2.45 端， x 丁共纳端数为 $x \times 2.45$ ，韩延算法采用 $x \times 7 \times 7 \div 10 \div 2$ 代替 $x \times 2.45$ ，就可以在一个横列里演算了。又如当时兴起的“得一算法”或叫“求一算法”，当乘数的第一位数码是 1 时，用“加法”来代乘，除数的第一位数码是 1 时，用“减法”来代除。对乘除的第一位数码不是 1 时，把乘数或除数加倍或折半，使它的第一位数码变成 1，同时对被乘数或被除数作相应的变化，然后用“加法”或“减法”代替乘或除，从而化简乘除的运算工作，并使之能在一个横列里演算。

除此之外，在十进小数的推广应用方面，也有了一定进展。古人记数，碰到整数以下的奇零部分，通常用分数表示。虽然，汉代的刘徽在他的《九章算术》少广章注中曾主张用一位或多位十进小数表示无理数平方根或立方根的奇零部分，但这个超时代的宝贵意见并没有被一般数学工作者采纳。而且它的推广应用还很迂回曲折和缓慢。唐中宗时，太史丞南宮说撰《神龙历法》(公元 705 年)，创用百进小数来记数据的奇零部分，以 1 日为 100“余”，1“余”为 100“奇”。如“期周 365 日，余 24，奇 48”就是一回归年为 365.2448 日。“月法 29 日，余 53，奇 6”就是一朔望月为 29.5306 日。唐代宗时，韩延算术将一文以下的钱币单位用十进位推广到分、厘、毫、丝、忽五位，这

些都是明显的进步。

四、隋唐五代的农学

隋唐五代时期，我国封建经济出现空前繁荣的局面，作为封建经济之本的农业也有了长足的进步和发展。劳动人民在继承前代丰富的农业生产技术成就基础上，不断地总结农业生产实际经验，丰富农作物的栽培品种和技术，逐步形成农、林、牧、副、渔全面发展的农业体系。这一时期，北方经济在获得恢复和发展的同时，又由于战乱遭受很大破坏。南方经济却相对得到迅速的发展，以南方水田耕作栽培技术的发展为主，构成了这一时期农业生产技术发展的主要特色。不论是在精耕细作方面，还是在农田机具的改进创新、各种作物的栽培技艺等方面，都比前代有了较大的进步，把我国古代发达的农业技术又向前推进一步。

（一）畚田的出现和圩田的扩大

畚（sh 奢）田，是指焚烧田地里草木，用草木灰做肥料的耕种方法。隋唐之际，由于封建统治阶级实行了较为宽松的农业政策，又鼓励人民开垦荒地，使农业生产迅速得到恢复和发展，出现了“耕者益力，四海之内，高山绝壑，耒耜（lǐ sī 音垒四，古农具名）亦满”（《元次山集·向进士第三》）的局面。随着人口的大量增加，原有的耕地已不能满足需要，于是“田尽而地，地尽而山”，人们便向山地开荒，畚田出现了。

关于畚田的记载，在唐人的诗词中多有反映，如杜甫有“斫畚应费日”（《杜诗分类集注》卷七）这句；元稹有“田仰畚刀少用牛”及“田畴付火罢耘耕”（《元氏长庆集》卷二十一）之句；白居易有“灰种畚田粟”、“春畚烟勃勃”（《白氏长庆集》卷十、卷十九）之句；刘禹锡有“照山畚火动”，“火种开山背”（《梦得集》卷三、卷八）之句等等。说明当时开垦畚田已十分普遍。

畚田，也就是烧榛种田。其造田方法是，在初春时斫木；在雨季前用火焚烧斫下的草木，借其灰作肥料，而后乘热土下种，播粟、麦于灰中，雨后即滋生，不用耘锄，即可丰收。经过3年后，土壤肥力耗尽，不能耕种，再让草木萌发，逐渐恢复地力，别烧旁山草木之地进行种植。

畚田的出现，标志着我国农业开始向山地丘陵发展，是农业上山记录的开始，同时也是运用了草木灰可以肥禾麦的生产经验。“无灰不种麦”的农谚也一直流传到现在。

圩田，是人们利用濒河滩地，湖泊淤地过程中发展起来的一种农田。早在春秋时期，我国劳动人民就已从治水中得到启发，利用堤防来治洼地。但那时不过是用筑土堤来挡水，后来的圩田已经发展成为利用堤岸、涵闸、沟渠建成相应的水利灌溉工程保护耕地。这种圩田，在唐中叶以前，发展比较缓慢，中唐以后才在南方迅速发展起来，尤其是到了五代时期的吴越（公元907年—960年）发展规模较大，据记载：“每一圩方数十里如大城，中有河渠，外有门闸，旱则开闸引江水之利，潦则闭闸拒江水之害，旱潦不及，为民美利”（范仲淹《范文正公集·奏议上》）。唐代在浙西还设有营田司负责堤防堰闸之事，每年派人巡查江河湖道，清理淤浅，有效地保证了圩田的开发利用。圩田的开发有效地解决了南方河滩湖泊淤地的利用问题，为农业丰产发挥了相当大的作用。

（二）水田生产工具的改进和创新

这一时期，由于北方先进生产工具的传入和当地生产经验的积累，水田生产工具也有了改进和创新。

在耕作工具上，出现了江东犁、水田耙等。

长江流域原来使用的耕犁是直辕的，这一时期改成了曲辕，由于它首先是在长江下游地区得到应用和推广，又被称作江东犁。据唐代陆龟蒙在《耒耜经》中记载，这种犁是由十一个用木和金属制作的零件组成，全长约4米，犁长40厘米，宽20厘米；犁壁长、宽都是33.3厘米；犁底长133.2厘米，宽13.3厘米；犁辕长3米。和过去的直辕犁相比，有了以下改进：（1）犁辕短曲，操作时灵巧省力；（2）增加了犁评，可以调节耕地的深浅；（3）犁梢与犁底分开，可以根据犁梢摆动的幅度，调节耕垡（fá音伐，耕地翻土）的宽度；（4）犁辕前面有能转动的犁槃（pán同盘），便于耕畜牵引时犁身能自由摆动或改换方向；（5）犁壁竖于犁铧之上，两者不成连续曲面，既便于碎土，又便于形成犁垡。这种犁的出现是我国耕犁的一大进步，标志着我国古代耕犁的制造技术已臻于成熟。其调节深浅、宽窄的工作原理，直到今天的机引铧式犁还在采用，其形体和结构与今天的中式犁差不了多少。江东犁的出现，对提高农业劳动生产率和提高耕地质量都起了重大作用。这种犁18世纪时传入欧洲，对欧洲近代犁的改进也发生了重大影响。除犁外，还有一种新的整地工具铁塔在这时出现，用它掘土，比牛耕还深些，很适合缺牛少耙的小农使用。

除耕犁和铁塔外，唐代还有两种平整土地的农具在陆龟蒙的《耒耜经》中有所记载，一是叫耙，用来破碎土块，平整地面，镇压除草之用，形同北方的旱地耙，很可能是北方旱地耙演变而来。陆龟蒙在《耒耜经》中讲：“耕而后耙，渠疏之义，散拨去芟（shān音山，草名）者焉”。二是叫砺译（zé音译。）和碌碡，均为镇压器，用以敲碎土块，碎土松土用。陆龟蒙在《耒耜经》中说：“爬（耙）而后有砺焉，自爬（耙）至砺 皆有齿，碌碡觚棱而已，咸以木为之，坚而重者良”。由于碌碡和砺 打混泥浆的质量不是很高，到了宋代就被耖所替代，耖是一种上有横柄，下有列齿的水田农具，具有“疏通田泥”的作用。从而，水田的土壤耕作就形成了耕—耙—耖—套技术措施，这是南方水田生产精耕细作化的又一个标志。

排灌工具这时也有很大发展，除普遍使用前代的轱辘、翻车之外，隋唐时期还出现了筒车和井车。

筒车，是一种借助水力，转动车轮，取水灌田的工具。唐代陈廷章写过一篇《水轮赋》，描述它的运转情况及功能，刘禹锡在《汲机记》中也叙述河岸住宅，利用它汲水以供灌溉的情况。《杜诗镜铨》引李寔（shì今写作是）注释说：“川中水车如纺车，以细竹为之，车首之末，傅以竹筒，旋转时，低则舀水，高则泻水”。这种巧妙利用水力，解决岸高水低，水流湍急地区的灌溉，有着重大的意义。唐王朝为了发展农业生产，大和二年（公元828年）曾令京兆府造水车，散给百姓，以供灌溉之用。

井车，属于平地灌溉的工具，在井上使用。唐代刘禹锡在《何处春深好》一诗中说：“接比栽篱槿，咿哑转井车”，不仅提到井车，还描写了井车运转的声音。井车实际上是轱辘的发展，它由许多水斗组成一条汲水长链，装在一个大的立齿轮上，立齿轮与另一个齿轮相啮合，由动力推动齿轮旋转，

井水就会源源不断提取上来。

（三）秧田的设置和壮秧技术的形成

水稻育秧移栽的历史很早，汉代崔寔的《四民月令》中就有“五月可别稻及蓝”，别稻，就是移栽水稻，但当时是指北方陆稻移秧栽培。唐中叶以后，由于北方遭到严重破坏，国家财政经济收入越来越依赖于南方。随着对米谷需求量的增大，为了提高稻谷单位面积的产量，在北方陆稻育秧栽培技术的启发下，南方开始推广和设置秧田，从直接播种于大田，变为先播种于秧田，再移栽于大田，这是农业技术的一项进步。这项技术一是能达到节约用水，扩大栽培面积的目的。二是便于管理，便于壮秧技术的使用，从而达到丰产的效果。尤其是对于后来形成的二熟制更是重要的技术措施。当时在唐人的一些诗句中可见设置秧田、育秧移栽的一些情况。如杜诗的“插秧适云已，引溜加灌溉”，描写四川育秧移栽的情况。白居易的诗句“泥秧水畦稻，灰种畚田粟”，“水苗泥易耨，畚粟灰难锄”描写江州和杭州等地的生产情况。足见育秧移苗生产技术的推广已很普遍。

由于育秧移栽技术的推广使用，原有的水稻整地、施肥、中耕、除草、排水、灌溉措施都有了变动。在整地方面，由于移栽的关系，都经过水整，秧田、稻田已经作畦作埂，使土壤平整成块，便于下种及移栽。尤其是秧田，开始总结出一些壮秧技术。例如，接种要“先看其年气候早晚、寒暖之宜，乃下种，即万不失一”。播种过早，秧苗会受寒潮伤害，冻害秧苗，造成烂秧。播种晚了，耽了农时，也育不成壮秧。秧田水层管理，要保持往来活水，避免冷水死水；秧田面积也不宜过大，以免水层深浅不匀，管理不便；水层也不能太深或过浅，深了浸没苗心，秧苗容易萎黄。浅了，泥皮容易晒干发硬，秧苗不能很好生长。施肥要用发酵腐熟后的肥料，不能用生肥，因为“生者立见损坏”等等。

秧田的设置和壮秧技术的推广使用，大大提高了水稻单位面积产量，为农业的丰收创造了条件。同时也为稻麦二熟制的形成奠定了基础。这一时期，秧田虽然在南方已经建立，但大都为一熟的粳稻，水旱轮作的稻麦二熟在一些温暖的地方虽已出现，但真正形成和推广还是在宋代以后。

（四）南方蚕桑业的普及和发展

隋唐五代时期，在农业生产各部门中，蚕桑业是仅次于粮食作物的生产部门。我国是世界上最早养蚕、织丝的国家，大约在公元前 2000 年，劳动人民就已经掌握了栽桑、养蚕、缫丝织绸的技术，经过漫长岁月的发展，形成了十分发达的蚕桑业，其发展规模也很大，丝织品不仅满足国内富裕阶层人民的需要，而且大量用作朝廷馈赠佳品，并且远销世界各地，使中国成为有名的“丝国”。

唐中吐以前，我国的蚕桑业主要在黄河流域，以河南为最，河北次之，四川、淮南、江南更次之。当时每户配给 50 株桑树种植的任务，据大业二年（公元 606 年）统计，全国农户约有 800 万户，应有桑树 4 亿多株，约生产丝 500 余万斤，生产规模是很大的。在桑树的栽培技术方面，已经开始运用营养繁殖的压条法解决种苗的大量供应问题。在播种育苗方面，已经比较细致地运用选椹、畦种、育苗、移栽、截条、剪枝等技术措施，对采叶的时间、数量和部位也都有了比较详细的规定。并且培育出桑树的不同品种。但那时的南方，仍以种麻为主，以生产麻葛布著名，虽有少数蚕桑区，但技术和数量远不及北方。公元 756 年以后，北方由于部落叛乱和长期不断的军阀混战，大部分城市和乡村都遭到破坏，人口大量南移，农桑多废，促使南方经济发展起来。据唐李肇《国史补》记载：“初，越人不工机杼，薛兼训为江东节制，乃募军中未有室者，厚给货币，密令北地取织妇以归，岁得数百人，由是越俗大化，意添花样，绫纱妙称江左”。

由于北方的技术传入南方，加之丝织物绢、帛、綾等需要的增加，大大刺激了南方种桑养蚕业的发展。在普及的基础上，南方的蚕桑业很快超过北方。公元 893—978 年，南方丝织业发达的浙江地区，有时一次输出綾、罗、锦、绮达 28 万余匹，色绢 79.7 万余匹。不发达的福建地区对外输出锦、绮、罗也有 3000 匹。晚唐以后，机织手工业开始脱离蚕桑业而独立，使绢帛的生产量大大增加。绢帛生产量的增加，需要扩大蚕桑业的种植面积和提高种植技术，为提高每亩桑园的产量，开始育成了叶肉厚、花椹少、树体生长快的湖桑品种，并开始运用嫁接技术培育桑苗，采用剪定方式控制桑树的生长期等等。南方蚕桑业的发展，一直到了今天。

（五）茶的种植和栽培技术

我国是茶的发祥地，茶树的发现和利用至少有四五千年的历史。起初茶是被利用作药用，写作“荼”字。唐以后才改名为“茶”。茶字最早见于《唐本草》（公元659年），至中唐以后，所有荼字意义的茶字都变成了茶字。茶树生育的基本条件是要有温暖和湿润的气候，因此茶树适宜于生长在南方，而不宜于北方。在唐以前，饮茶还是北方少数封建统治阶级和士大夫的事情，还没有成为民间的普遍饮料，产量也不很大。到了唐朝，由于农业的发展，社会的富足，饮茶之风逐渐兴起，茶叶的生产和加工，也逐渐成为农业和农产品加工的一个重要部门，至德宗建中四年（公元783年）开始建立茶税制度，茶税便成为国家一项重要赋税来源。茶叶的产量不仅满足国内人民的需要，而且还源源不断输往西亚和非洲。

这一时期茶树的栽培技术，根据唐代陆羽的《茶经》和《四时纂要》记载，主要有：

（1）选择丘陵地。茶树的种植宜选择丘陵地并且南向或东南向的斜坡，以利阳光照射。由于茶树幼苗怕强烈光照，还须有林木为其遮荫。即所谓“阳崖阴林，紫者上，绿者次；笋者上，牙者次；叶卷上，叶舒次；阴山坡谷者，不堪采掇”（陆羽《茶经》）。

（2）选择土壤。《茶经》说：“（茶树）上者生烂石，中者生砾壤，下者生黄土”。所谓“烂石”是指岩石风化不久而形成的土壤，排水良好，持水率高，通气孔多，营养丰富。这种土壤使茶树生长良好，制茶品质最佳。黄土的土质粘重，肥分贫瘠，茶树生长不茂，制茶品质最差，至今茶农还称黄土为“死黄泥”。

（3）依法种植。种植方法形似种瓜，据《四时纂要》记载：“二月中于树下或北阴之地开坎，圆三尺，深一尺，熟（zh音煮，砍），著粪和土，每坑种六、七十颗子，盖土厚一寸，强任生草不得耘。相去二尺种一方，旱即以米泔浇”。即采用“丛植”，先挖一穴，每穴播茶籽若干粒，丛间距离视气候温度，土地肥沃以及丛本数多少来定。当茶苗出土后，选适当时间进行间苗、除草、灌溉、施肥、修剪、整枝等。

（4）适时采摘。《茶经》上说：生长的茶树“三岁可采”。采茶在二、三、四月之间，生长在“烂石”沃土的肥芽，长到四、五寸长，早晨带露水采。生长在薄瘠土的瘦芽，长出三枝、四枝、五枝后，选择最好的中枝采，并且规定“其日有雨不采，晴有云不采”。对种子的收藏，《四时纂要》中也记载：“熟时收取子，和湿沙土伴，筐笼盛之，覆草盖。不尔，即乃冻不生，至二月出种之”。说明对茶树的栽培和采摘积累了相当的经验，其中沙藏催芽法至今仍有实用价值。

在制茶技术方面，唐代发明了“蒸青”制法，把古老的制茶技术向前推进一步。唐以前的饼茶青草气味很浓，为了去掉青草气味，人们经过反复研究和实践，把采回的鲜叶，用蒸气杀青，捣碎，制成茶饼，然后烘干。陆羽的《茶经·三之造》中说明这种方法为：“晴采之，蒸之，捣之，拍之，穿之，封之，茶之干矣”。制造蒸青团茶，即要达到内质变化的“制”，又要达到外形观的“造”，是争分夺秒，差之毫厘，失之千里的技术措施，不易掌握恰当的适度。蒸青技术的优点在于杀青迅速而均匀，降低制茶的苦涩味。唐时，日本僧人来我国留学带回了蒸青技术。《茶经》记载的蒸青方法和制

茶用具，现在仍然广泛使用。日本、东欧及印度的绿茶制法，也还都是蒸青制法。

由于茶树栽培和制茶技术的进步，茶叶的品质比以前有了很大提高。唐苏颂曾说：春中始生嫩叶，蒸焙去苦水，未之仍可饮，与古所食殊不同也。由此，更促进了饮茶风气的形成。中唐时，北方饮茶已经相当普及，江南大批茶叶长途运往北方。据封演《封氏闻见记》载，开元中(公元728年左右)，
“自邹、齐、沧、棣，渐至京邑城中，多开店铺煮茶卖之，不问道俗，投钱取饮”。
“其茶自江淮而来，舟车相继，所在山积，色额甚多”。足见饮茶的普及和茶叶的产量已经非常丰饶。同时还出现了许多名茶品种。据李肇所著的《唐国史补》(公元820年左右)记载：“风俗贵茶，茶之名品益众，剑南有蒙顶、石花，或小方，或散芽，号为第一。湖州有顾渚之紫笋；东川有神泉、小团、昌明、兽目。峡州有碧涧、明月、芳蕊茱萸箬；福州有方山之露芽；夔(kuí音葵，古地名)州有香山；江陵有楠木；湖南有衡山；岳州有(y ng音拥)湖之含膏；常州有义兴之紫笋；婺州有东白；睦州有鸠坑；洪州有西山之白露；寿州有霍山之黄芽；蕲州有蕲门团黄，而浮梁之商货不在焉”。可见茶业已达到十分兴旺的程度。

（六）园艺和畜牧业的进步

隋唐五代时期，由于对外交流的扩大，社会日益富庶，人民生活的改善，对各种瓜果蔬菜需求的增加，大大促进了园艺业的发展。据不完全统计，当时栽培的果树种类不下 70 种，蔬菜也有 30 种之多。而且专业化的种植是这一时期园艺经营中的一个突出特点。在栽培技术方面，还有不少创新。如唐诗人王建在《宫词》中描写说：“酒幔高楼一百家，宫前杨柳寺前花，内园分得温汤水，二月中旬已进瓜”。这后两句讲的就是利用温泉水栽培瓜果，说明当时人们已经学会利用温泉提高地温，促进瓜果蔬菜的早熟。另据《四时纂要》记载，当时人们已会运用人工栽培的技术，生产食用菌，这种方法是：“畦中下澜粪，取构木可长六、七尺，截断槌碎，如种菜法于畦中匀布，土盖、水浇，长令润如初”。这是一种段木栽培，用覆盖、浇水的方法，来为菌子的繁殖创造温湿条件。但是，由于当时人们还不知道人工接种，所以采用的是“有小菌子，仰杷推之，明旦，又出，亦推之”的办法，帮助菌种扩散，借以培养大菌。直到元代，才有人工接种的技术出现。

公元 6 世纪出现的梨树嫁接技术，这一时期又推广应用到其它果木上，促进了果木业的发展。柑桔蜡封保鲜技术在隋代已经出现。据《隋书·五行志》记载：“文帝好食柑，蜀中摘黄柑，以蜡封其蒂献之，香气不散”。花卉的栽培在这一时期也是呈现兴旺景象，牡丹原系野生，唐代开始为人们栽培，有“自唐则天为后，洛阳牡丹始盛”之说。当时的花卉种类也比较繁多，牡丹、芍药、菊花、兰花等都是著名的花卉。不仅人工栽培花卉，而且出现了盆花盆景艺术，陕西乾县唐代章怀太子墓中，就已有侍女捧盆花的绘画。唐阎立本《职贡图》中已有将山石置浅盆中的记载，可以说这是我国山水盆景的发端。

唐代的养马业也相当发达，唐在各地盛兴牧马，以养马为重心兼及驼、牛、羊、驴等，并设有专门机构来管理，是为官牧。据《新唐书·兵志》记载，从贞观到麟德（公元 627—665 年）的 40 年中，先后养马 70 万匹之多，同时还建立了马籍，作为选育良马之用。

为了合理地利用饲料，唐政府还规定了家畜的饲料供给标准。据《唐六典》记载，其供给标准为“凡象，日给稿六围，马、驼（骆驼）、牛各一围，羊十一共一围；蜀马与驴各八分其围，骡四分其围，乳驹、乳犊共一围，青乌（蜀，音 chū）倍之。凡象日给稻、菽各三斗，盐一升；马粟一斗，盐六勺，乳者倍之；驼及牛之乳者，运者各以斗菽，田牛半之；驼盐三合，牛盐二合，羊粟、菽各升有四合，盐六勺”。同时还规定：“象、马、骡、牛、驼饲青草则日粟、豆各减半，盐则恒给。饲禾及青豆者，粟、豆全断。若无青草，可饲粟、豆，依旧给”。这个饲料标准，已注意到不同的家畜采用不同的标准；同一家畜，其体型、年龄、及生理和使役情况不同，饲料的供给标准也不同；同时有无粗料、精料的供给标准也不同；并且注意适量喂盐。这在当时，可以说是相当完备的饲养标准，也体现了畜牧技术达到了较高的水准。

（七）农学著作的繁荣

随着农业生产技术的进步，作物栽培种类和品种的增多，这一时期农学著作也出现繁荣的局面。从现留存的目录来看，大约有 20 余种，超过了以往各时期。而且从内容和体裁上，突破了过去单一综合性的论述，专业类农书增多。据《旧唐书·经籍志》记载：隋代诸葛颖撰写的《种植法》，长达 77 卷，篇幅较大。此后，则天皇后在垂拱二年（公元 686 年），召集文学之士周思茂等人撰写的《兆人本业》（已佚），是一部官家农书，颁赐全国地方行政官员使用。据宋代人记载，这部书共 3 卷 12 篇，“载农俗四时种蒔之法，凡八十事”，当是一部农家月令全书。还有王旻（mǐn，音民）的《山居要术》，韦行规的《保生月录》，也都已佚。另外，八世纪末李德裕的《平泉草木记》和公元 863 年段成式撰写的《酉阳杂俎》，还记载了一些花卉和动植物知识。

这一时期，现存比较重要的农书有三部，即陆龟蒙的《耒耜经》、陆羽的《茶经》和韩鄂的《四时纂要》。

陆龟蒙，唐末吴江（今江苏省吴江县）人，字鲁望，号江湖散人。其父做过唐朝侍御史，家有数百亩农田，并有茶园、柴薪地各一处。由于唐朝末年政治动乱，陆龟蒙不愿做官，隐居乡里，可见他对农业生产比较熟悉。他写的《耒耜经》是我国第一部农具专书，全书篇幅不大，仅 1 卷，约 600 余字，用考工笔调，围绕耕犁这一农业器具详细说明它的构造和功能，另外附谈了 3 件小农器，为我们留下了宝贵的资料。书中描述的耕犁，现在通称“江东犁”，又叫“曲辕犁”，由 11 个部件组成。从犁的构造和性能来看比前代有较大改进，设计和制作也比较完备，与解放前夕我国农村使用的步犁相差无几。可见我国耕地机具的制造技术在唐代已经成熟。是一件很了不起的事情。

陆羽（公元？—804 年），字鸿渐，复州竟陵（今湖北天门县）人。小时由僧人抚养，成人后做伶人，和地主阶级中的官僚、文人来往比较密切，熟悉当时的饮茶习俗。公元 758 年前后隐居苕溪（今浙江省吴兴县），从事著书工作。由于他爱饮茶，又在名茶产地隐居，熟悉当时各种饮茶习俗，因此有条件写出了《茶经》这部不朽的著作。

《茶经》是我国也是世界上最早的茶叶专著，全书共 3 卷，约 9000 字，分为 10 个专题。卷上 3 个专题：一之源，讲茶树的形态、名称，茶叶的品质与土壤的关系。二之具，讲采茶、制茶的各种工具。三之造，讲茶叶的种类与制茶的方法。卷中一个专题：四之器，讲煮茶和饮茶的各种用具，它们的形状、大小、质料、用途、优缺点等。卷下六个专题：五之煮，讲煮茶的方法，用什么样的水，如何掌握火候等。六之饮，讲饮茶的起源及饮茶应有的知识。七之事，讲历史上饮茶的故事及药方等。八之出，讲茶的产地并比较各地产茶的优劣。九之略，讲在临时条件下可以省略那些制茶、煮茶的过程。十之图：把上述九项内容写在绢素上，分 4 幅或 6 幅悬挂起来，便于一目了然。

陆羽的《茶经》，总结了当时劳动人民在茶业方面所取得的丰硕成果，传播了茶业科学知识，促进了茶业生产的发展。自他以后，茶业专著相继出现，如卢仝的《茶歌》、张又新的《煎茶水记》、苏廙的《十六汤品》以及五代时蜀毛文锡的《茶谱》等。

韩鄂的生平事迹和著书年代，都没有确切的史料可以考证，据推测，他

可能是唐末至五代初人。他写的《四时纂要》一书在我国早已散失，自 1960 年在日本发现明代万历十八年（1590 年）的朝鲜刻本后，我国才有影印本整理出版。

《四时纂要》属于农家月令书一类，全书 5 卷分作 12 个月，每月依次抄录了天文、占候、丛辰、禳镇、食忌、祭祀、种植、修造（包括酿造、合药和某些小手工艺制作）、牧养、杂事的新旧文献。是一部农家实用的杂录全书。从其内容和引用资料来看，韩鄂大部分采用了前人著作的资料，如贾思勰《齐民要术》、汜胜之的《汜胜之书》、崔寔的《四民月令》、王旻的《山居要术》以及其它一些医药书籍，少部分是他自己的经验。虽然该书涉及的内容十分宠杂，从本质上看是继承了崔寔的以表现当时士大夫家庭靠农、工、商来维持家庭生活的年度经营计划，而且丛辰、禳镇等迷信材料突出地肿胀，但仍不失是一部有相当价值的农书，它填补了自《齐民要术》至南宋《陈敷农书》之间相隔 6 个世纪的空白，为这段时间内的农业技术和社会经济生活提供了宝贵的资料。从书中涉及繁多的农业种类，我们可以看到，当时是以粮食、蔬菜为主，农、林、牧、副、渔全面发展的农业特色。而且在果树的嫁接、合接大葫芦、紫花苜蓿与麦的混种等方面都较前代有所发展。特别是棉花、开蜜，淀粉植物中增加了薏苡、薯蓣、百合；蔬菜类增加了牛蒡、莴苣；药材类增加了决明、黄精等，都是前代所没有的。另外还介绍了一些先进的酿造技术，润肤化妆品的原料配方及制作方法，对研究当时的农产品加工技术和当时的社会风俗提供了宝贵资料。

五、隋唐五代的地理学

隋唐五代时期，经济文化的繁荣为地理学的发展创造了条件。封建统治者为了巩固和扩展中央集权的封建大帝国，也迫切需要掌握域内外土地、物产等地理情况，从而促使了这一时期地理学的蓬勃发展。这一时期在地理学方面，突出地表现在方志的繁荣、制图学的创新、域外地理知识的扩展以及在潮汐成因、海陆变迁等自然地理的考察研究方面比前代有明显的进步，从而为这一时期的地理学发展写下了光辉的篇章。

（一）方志的繁荣

方志的编纂在我国有悠久的历史。由于它是一种记载地方史的书籍，往往以行政区域为单位，叙述其疆域、山川、建制、沿革、户口、物产、城廓、风俗、人物等内容，有较高的地理价值，因此，在传统的地理学研究中占有重要位置。在晋宋以前，方志著作极少附图，地图虽有说明，但名目上还以图称，不与方志相混。宋齐以后，方志著作渐渐附上了图，这样既发挥了地图的功用，也加强了地理著作的科学性，这是方志编撰史上的进步。隋唐时期，这类有图有经称作“图志”、“图经”的著作便大量涌现。

隋统一中国后，在大业年间（公元603—618年），“普诏天下诸郡，条其风俗物产、地图、上于尚书”（《隋书·经籍志》）。由中央政府明令全国各地大规模编撰方志，自隋开始。隋王朝将全国各地上报的地志和图志，汇集编纂成全国总图志。据《隋书·经籍志》记载，有《区宇图志》129卷，“卷头有图”，这是我国历史上第一部官修的全国性总地志。《诸郡物产土俗记》151卷；《诸州图经籍》100卷。据《太平御览》引《隋大业拾遗》记载，这些图志、图经“别造新样，纸卷长二尺。叙山川，卷首有山川图；叙郡国，卷首有郭邑图，叙城隍，则卷首有馆图。其图上山水城邑题书字极细。”可惜，这些珍贵的资料早已佚亡，我们不能知道它们的具体内容。唐代对编造图志和图经也很重视，中央政府设有专门负责掌管图经的官员，并规定全国各州、府每3年（一度改为5年）一造图经，送尚书省兵部职方。如《唐会要》卷五十九记载：建中元年（公元780年）“诸州图每三年一送职方，今改为五年一造送。如州县有创造及山河改移，即不在五年之限。”《新唐书·百官志》也记载，“职方郎中员外郎各一人，掌地图，城隍、镇戍、烽候、坊人、道路之远近及四夷归化之事。凡图经非州县增废，五年乃修，岁与版籍偕上。”从《太平寰宇记》和《太平御览》等书中，可以得知，当时唐代曾有50多个州修有图经，其数量可以想象。现从敦煌石室中发现的《沙州图经》和《西州图经》两个残卷，可以看到唐代图经的大致面貌，但其中图已经没有了。全国性的地志、图志，在这一时期也有了新的发展。如魏王李泰邀集学士肖德言等编撰的《括地志》550卷，外《序略》5卷；李吉甫撰的《元和郡县图志》40卷；贾耽撰的《古今郡国道具四夷述》40卷；《贞元十道录》4卷等；孔述睿撰的《地理志》等等。唐代的文风极盛，方志的繁荣，可见其一个方面。由于当年的著作只靠手抄，其流通数量必然有限，加上以后多逢战乱，它们大都已散失。这些全国性的总地志、图志，以李吉甫的《元和郡县图志》最为出色，它是一部集魏晋隋唐地志之大成的代表作。

李吉甫（公元758—814年），字弘宪，赵州赞皇（今河北赵县）人，出身宦官家庭，“少好学，能属文，年二十七为太常博士”，元和二年（公元807年），任中书侍郎同中书门下平章事，元和五年（公元810年），中书侍郎裴珀病逝，第二年“授吉甫为金紫光禄大夫，中书侍郎平章事。元和九年（公元814年）暴病身亡。李吉甫一生论著甚多，在地理学方面，先后撰有《十道图》、《河北险要图》、《淮西地图》、《元和郡县图志》等。

《元和郡县图志》40卷，目录2卷。现存34卷。是李吉甫晚年（公元813年）当宰相时，向宪宗皇帝献上的一部全国总地志。内容记述了全国十道所属各府、州、县的沿革、境域、山川、道里、户口、贡赋、古迹等。“起京兆府，尽陇右道，凡47镇，成40卷，每镇皆图在篇首，冠于叙事之前”

(《元和郡县图志序》)。南宋时，图尽散失，遂改称《元和郡县志》。李吉甫在编撰《元和郡县图志》时，总结了前人所撰地志的一些经验和教训，正如他在《元和郡县图志序》中指出，过去所撰地志“尚古远者或搜古而略今，采谣俗者多传疑而失实，饰州邦而叙人物，因丘墓而征鬼神，流于异端，莫切根要。至于丘壤山川，攻守利害，本于地理者，皆略而不书。”在此基础上，他作了改进。一是注重了当今要素的记载，注意了数据的真实准确，在书中多用数字表达，是这一部志书的显著特点。二是摒弃那些注重“丘墓”、“鬼神”的做法，虽然他有时也不免落入神话故事的圈套，但还是保持住了方志编写的科学性和严肃性。三是注意军事要素的记载和绘制，把方志的编写和军事政治紧密联系起来。正如他在序言中所说：“佐明王扼天下之吭，制群生之命，收地保势胜之利。”这些在当时都是进步的。正是由于李吉甫的努力，尽管到南宋时其中图已亡佚，后世仍然对它有很高的评价，不仅因为它是魏晋以来现存最早的全国总地志，而且由于它所记载的“州郡都城山川”都有据可查，“无不根之说”。《四库全书总目提要》还称其“体制最善，后来虽递相损益，无能出其范围。”可见它对后世影响很大，成为后来编纂全国总地志的范本。在世界地理史上也是一部杰出的地理著作。

方志的编写，发展到隋唐时代，不仅体例日趋完善，而且地理内容也较过去增多，尤其是附之于图，达到了图文并茂的程度，是方志编撰走向成熟的标志。

除方志著作外，隋唐时期在其它一些著作中也多有地理性专篇，如杜佑的《通典》，成书于贞元十七年（公元801年），全书200卷，列八门，地理门有《州郡》、《边防》两篇。《通典·州郡》而打破了历代正史地理志偏重于本朝的局限性，叙述各行政单位在前代的沿革，一般追溯到春秋战国。可称得上是我国最古老的沿革地理篇章。《通典·边防》篇从历代史书的四夷传采集资料，突出边防作用，这在当时也是别开生面的。

（二）制图学的创新

西晋时的裴秀创“制图六体”，是我国古代制图理论的光辉成就，深深影响着后世的制图学。自裴秀以后，直至隋代对这一理论还无人问及。这一时期，常见的就是所谓图经、图记的发展。隋唐之际，有一种分野图，如《二十八宿分野图》、《周易分野新图》等，这些图已经佚亡，内容如何不能得知。另外有隋高唐尉李播，因官场不得志而为道士，撰有《方志图》10卷，李播的孙子李该撰有《地志图》，还有吕才受唐太宗李世民之命撰有《方域图》等。据考证，这些带有地志性质的地图，虽画有山川河流，但不同于一般地图，而是一种与道教及历法有关的地图。因为这些作者本人不是道士就是天文星象学家，他们因为“郡国沿革名称屡迁，遂今后学难为凭准”（《旧唐书·天文志》），试图用天象来固定州县的位置，因为没有科学依据，自然滑入歧途，所以也没有实用价值。

唐王朝建立后，国力重振，科学技术的进步为制图学的发展添注了动力。除经志著作继续发展外，图与经志分野的局面逐渐形成，裴秀的制图理论得到了恢复和发展，出现了一些较好的以裴秀制图理论为指导的地图。

唐贞观十年（公元636年），唐将全国分为十道，即关内道、河南道、河东道、山南道、陇右道、淮南道、剑南道、岭南道。在此基础上，出现了《十道图》。这是典型的唐代行政区划图，据《旧唐书·经籍志》和《新唐书·艺文志》记载，唐代有三种卷本的十道图。第一种是长安四年（公元704年）绘制的《十道图》12卷；第二种是开元三年（公元715年）绘制的《十道图》10卷；第三种是元和八年（公元813年）李吉甫所绘的《十道图》。这些十道图大体都有山川、户口、赋税、行政区划、文武官员数字、薪俸以及各州郡疆域、政治纲领等，完全是适应政治上的需要，为中央实施各种政令的要求而绘制的。五代时，这种图还仍作为官绘地图而使用，凡政制有变，图也随之修改。如《五代会要·选事上》记载：同光二年（公元924年）“史部三铨下省，南曹废置”，特令左丞崔沂等人修定《十道图》。晋天福二年（公元937年）“尚书吏部奏，清泰三年创造以上三县，欲编入《十道图》。”直到南宋的《直斋书录解题》一书，仍然著录有《十道图》，足见它至少流传了3个世纪，对巩固和维护封建王朝的统治起了一定的作用。后因宋代的大行政区不再以“道”分，遂改为“九域图”。

这一时期，军事性质的地图也有发展。除李吉甫绘有一幅《河北险要图》外，还有魏元忠（公元637~707年）绘制的《九州设险图》。由于这幅地图冠以九州之名，估计是唐代较大的军事设险图。

隋唐五代时期，在制图学方面做出最杰出贡献的要数贾耽。

贾耽，字敦诗，沧州南皮（今河北沧州）人，生于唐开元十八年（公元730年）。自幼喜好地理，早年曾任过员外郎、礼部郎中等职，因“政绩茂异”被升为管理国家礼宾和接待外国使者的鸿胪卿，大历十四年（公元779年）后，曾任左散骑常侍、山南西道节度使、工部尚书、山南东道节度使、右仆射等职，贞元九年（公元793年）升为右仆射同中书门下平章事（宰相职务），在相位13年，于永贞元年（公元805年）去世，终年76岁。

贾耽的制图显然是受了裴秀制图理论的影响，他在献图的表中谈到“晋司空裴秀创为六体，九丘乃成赋之古经，六体则为图之新意。臣虽愚昧，夙尝师范”（《旧唐书·贾耽传》）。可见他是师范裴秀的制图理论，不仅如

此，在此基础上，他还有所创新。

贾耽的地理著作和地图主要有：《关中陇右及山南九州图》一轴和为说明此图而撰的《关中陇右山图九州别录》6卷及《吐蕃黄河录》4卷，统称《别录》10卷；《海内华夷图》一轴和为说明此图撰的《古今郡国县道四夷述》40卷；还有《地图》10卷、《贞元十道录》4卷及《皇华四达记》等。

贾耽一生勤于钻研地理知识，自称“臣弱冠之岁，好闻方言，筮（sh音逝，古代用蓍草占卜）仕之辰，注意地理，究观研考，垂30年”（《旧唐书·贾耽传》）。在他担任鸿胪卿期间，“凡四夷之使及使四夷还者，必与之从容，讯其山川土地之终始。是以九州之夷险，百蛮之土俗，区分指划，备究源流”，“绝域之比邻，异蕃之风俗，梯山献琛之路，乘舶来朝之人，咸究竟其源流，访求其居处。”这种勤奋工作精神，加上他身居宰相，能较多地接触所藏各种典籍，从而使他能够具备丰富的地理学知识，掌握大量的地理经典资料，在地理学上作出卓越的贡献，成为唐代杰出的地理学家和制图家。尤其是他经历了“安史之乱”，对一些疆域的丧失深感痛心，热切盼望能尽快收复失地。他制作的地图和著述的地理著作，正是寄托着这一心愿。他在晚年绘制的《海内华夷图》，是我国历史上著名的大地图，也是唐宋时期影响最大的一幅全国统一大地图。

《海内华夷图》及其说明该图的《古今郡国县道四夷述》共一轴40卷。完成于公元801年。这幅图师承裴秀制图“六体”的画法，图广10米，纵11米，比例尺为3.33厘米折成50公里（即1:1500000），面积约为110平方米，是魏晋以来我国古代第一大图。图中以黑色书写古时地名，用红色书写当时地名，这样“今古殊文，执习简易”（《旧唐书·贾耽传》）。这是我国古代制图史上的一项创新，也为后世的历史沿革地图所袭用。《海内华夷图》已经失传，现存陕西省西安市碑林博物馆内有一幅南宋绍兴七年（1137年）的石刻《华夷图》，其左下角有一段话“其四方蕃夷之地，唐贾魏公（即贾耽）图所载，凡数百余国，今取其著闻者载之。”可知此图参照了贾耽的《海内华夷图》。从现存的石刻《华夷图》可以看出贾耽的《海内华夷图》，不但各要素丰富，所载国家多，而且大江大河流向位置绘制的比较准确，不但绘有沙漠，而且绘有长城，各要素的符号许多与今相同或接近。

《古今郡国县道四夷述》是说明《海内华夷图》的文字资料，贾耽认为：“诸州诸军，须论里数人额，诸水诸山，须言首尾源流。图上不可备书，凭据必资记住”（《旧唐书·贾耽传》）。可见该资料备有各州详细的道路里数和驻军人数，以及各山各水的发源与归宿，是一部很有价值的历史地理著作。这部书至少在北宋修《新唐书》时还没有散失，也可能因为它篇幅过繁，贾耽曾提出要写《贞元十道录》，此书也早已散失。据王庸《中国地理学史》称“近在敦煌发现写本《贞元十道录》残页，《鸣沙石室佚书》中有影印本。”除此而外，贾耽还绘有从中国到朝鲜、东京（今河内）、中亚、印度，甚至到巴格达的交通图等等（《新唐书·地理志》）。这些都早已散失。

(三) 域外地理知识的扩展

随着对外文化交流的开展和交通工具的发达,隋唐时期域外考察活动呈现出十分活跃的局面。与此同时,介绍域外地理知识的书籍也不断涌现,加深了人们对域外知识的认识和了解。

隋炀帝时,曾命裴矩(公元?—627年)掌管与西域的交易。裴矩一方面同西域各族人民发生密切联系,一面将西域的地理情况和风土人情加以记载,并绘成图册,撰成《西域图记》2卷。据《隋书·裴矩传》转引《西域图记》的记载,当时人们已经十分清楚地知道通往地中海、波斯湾、阿拉伯海的三条陆经路线。公元658年,唐初的许敬宗(公元592—672年),出使康国和吐火罗后,撰成《西域图志》60卷,还详细地介绍了中亚各地的风俗物产及古今废置等情况。唐时,出使印度和不避艰险访求印度佛教经典的高僧络绎不绝,他们去后都带回当地及沿途一些地理见闻,著书立说,大大丰富了人们对域外地理知识的了解。如唐初的王玄策,曾于贞观十七年(公元643年)、贞观二十一年(公元647年)、显庆二年(公元657年)三次出使印席,回来后撰有《西域行传》,又名《西国行传》、《王玄策行传》等,书中素材多被当时有一部官书叫《西域志》所采用。唐贞观元年至贞观十九年(公元627—645年),玄奘西行取法,遍游天竺(今印度),回来后写有《大唐西域记》12卷,是一部关于我国西北部边疆地区和中亚、南亚的重要地理著作。天宝十年至宝应元年(公元751—762年),唐杜环在当时的“大食”(阿拉伯)境内留居10余年,归来后撰有《大食国经行记》,翔实地反映了当时中亚和波斯(今伊朗)、大食、佛菴(东罗马)、苦国(在今叙利亚)、摩邻(在今肯尼亚)等地的地理情况,是研究西域历史地理的一部重要著作,在后世的《太平御览》、《太平寰宇记》、《通志》、《文献通考》中都有转载。虽然它传世文字不多,但由于所记内容重要,有关部分还被译为英、法、日等文字,受到各国学者的重视。后晋天福三年(公元938年),统治中原的后晋派张匡邺、高居海出使于阗(今新疆和田),高居海回来后撰了《行记》,其中详细记载了昆仑山北麓,于阗至若羌一带产玉的情况。随着海上交通的发展。唐时漂洋过海从水陆到南亚、印度、波斯湾考察的也很多,如唐代的僧侣义净和尚,咸亨二年(公元671年),自广州出发,至佛逝(今苏门答腊东南),由佛逝至印度,在印度求法10载,然后又至佛逝,停留6载后,于永昌元年(公元689年)返回广州。同年冬又去佛逝,前后在外25年,经历30余国。归后撰《南海寄归内法传》和《大唐求法高僧传》。他在《南海寄归内法传》中记述了南海州岛中夷人“甚黑,裸形,能驯伏猛兽犀象等”,估计他远到了非洲东岸。隋大业三年至大业六年(公元607—610年),隋炀帝先后派朱宽、陈棱、张镇州等前往琉球(台湾)“慰谕”。《隋书·琉球传》详细记载了台湾的风俗、物产及气候。同时期,隋炀帝还派常骏、王君政等人出使赤土国(今马来半岛的南部)。《隋书·赤土传》记载了赤土国的气候和农作物的情况。唐代对云南地理的记载要数樊绰的《蛮书》,这部书详细地记录了唐代云南境内的交通途程、重要山脉河流和城邑、云南各族人民的经济生活、生产技术、风俗习惯以及部族的分布迁徙等,是研究我国西南边陲极为珍贵的史料。唐时与日本的来往十分密切,两国互派使节,对日本的政治、经济、地理等情况都有较深的了解。对我国北邻,汉魏南北朝时曾到达北海(即贝尔加湖)一带,而唐时走的更远。据《新唐书·回

鹞传》记载：骨利干“处瀚海北……草多百合，产良马”，“其地北距海，去京师最远，又北度海则昼长夜短，日入烹羊胛，熟，东方已明，盖近日出处也。”瀚海即贝尔加湖，骨利干在贝尔加湖北，从其昼长夜短，和烹一顿羊胛太阳已出来情况看，其地纬度很高，当距北极圈不远。

在众多的域外地理考察著作中，当以玄奘述、辩机编的《大唐西域记》最为著名，它详细地记述了唐玄奘不畏艰险，游历 110 余国的经历和见闻，是闻名中外的地理学专著。

玄奘（公元 602—664 年），姓陈名纬，洛州侯氏（今河南偃师侯氏镇）人。隋末出家，早年熟读佛教经典，深究经典理义。遍游关中、四川、湖北、河南、河北等地。在访学问师过程中，深感当时佛教内部派别不一、理论争执较大。为了维护佛教统一，从而达到佛教一尊的地位，玄奘于贞观三年（公元 629 年）秋天，从长安出发，冒险偷渡随商人去天竺取经，沿途经瓜州、玉门关、伊吾（今哈密）、焉耆、高昌（今吐鲁番），沿天山南麓向西，越葱岭北隅的凌山（今腾格里山穆索尔岭），经大清池（今吉尔吉斯伊塞克湖北岸往西到素叶（今吉尔吉斯托克马克附近）、赭时国（今乌兹别克的塔什干）、飒秣建（今乌兹别克撒马而罕），然后折向东南，出西突厥的铁门（今阿富汗的巴达克山），过大雪山（今阿富汗的兴都库什山）和黑岭，来到北印度。在印度遍游恒河与印度河流域以及东、西海岸，然后翻越雪山和葱岭，经疏勒、于阗、鄯善至敦煌瓜州，于贞观十九年（公元 645 年）初回到长安（见玄奘西游路线图）。前后 16 年，跋涉 2.5 万余公里，完成了举世闻名的伟大旅程。回来后，唐太宗亲自下令迎接他，以至于出现了“近京之日，空城出观”的场面。玄奘回到长安不久，唐太宗又在洛阳召见他，奉诏翻译佛教经书 600 余部，并根据他的口述，由他的助手辩机编成《大唐西域记》12 卷。他的另一个助手慧立，也根据他的口述，编写了《大慈恩寺三藏法师传》10 卷，除详细记述玄奘游印路程和见闻外，还追记玄奘西游以前的身世，并一直到他的葬事，属于一部传记体的著作。

《大唐西域记》全书 12 卷，10 余万字，记录了玄奘亲自经历 110 个国家和地区及传闻、28 个国家和地区的地理位置、历史沿革、风土人情、山川、物产以及气候和宗教等情况。书中内容不仅十分丰富，而且真实可靠，文笔也绚丽雅致，简扼流畅，在许多地理知识的认识描写上都是前所未有的。如对高山冰川的认识，提出“凌山”一词，即现代所谓冰川。玄奘记述“其山险峭，峻极于天。自开辟以来，冰雪所聚，积而为凌，春夏不解，凝江污漫，与云连属，仰之皑然，莫睹其际，其凌峰摧落横路侧者，或高百尺，或广数丈。”不仅形象地描写了冰川外观，而且正确解释了它的成因。又如关于波谜罗川的记载，过去一直笼统地把它称作是葱岭地区，玄奘经过考察，指出它是葱岭的一部，“其地最高”，并且首次提到波谜罗（即帕米尔）这一地理名称，为中亚一带历史地理的研究提供了宝贵资料。

书中对古印度的气候也作了详细的记录，谈到印度一年分为六季，每季二个月，都是从月圆到月圆为一个月，分别为“渐热季、盛热季、雨季、茂季、渐寒季、盛寒季”。对研究印度半岛各地古气候，很有价值。

对沿途各地的植物分布景观，书中也作了真实的描绘。如描写新疆疏勒到叶城一带“稼穡殷盛，林树郁茂，华果繁茂”。“土宜糜、黍、冬麦、”和“沙枣、葡萄、梨、杏诸果”。但是描写帕米尔，则是另一幅景观：“葱岭东冈四山之中，地方百余顷，正中垫下，冬夏积雪，风寒飘劲，畴垆泻齿，

稼穡不兹。即无林木，唯有细草，时虽暑热，而多风雪”。把高寒山地与荒漠绿州的植被情况作了生动真实的描绘。

《大唐西域记》12卷，除去首尾两卷既讲印度，又讲我国的地理情况外，其余各卷都是讲印度各地的地理风光及宗教历史，因此，它又是我国最古老的外国地理专著之一。如对印度地形轮廓的描述是“三垂大海、北背雪山，北广南狭，形如半月”，这是接近实际的，在我国地理文献中还是第一次。

作为一部伟大的游记著作，也存在一些缺点，如所用里程，往往有些过于夸大，常常一写就是百里千里以上，使人不易捉摸。即是如此，作为古代一部旅游著作，仍不失其辉煌价值，今天仍然是研究中亚、印度和巴基斯坦等历史地理的重要文献，并被译成多国文字，在全世界广泛传播。

(四) 对潮汐成因及海陆变迁等的认识

隋唐时期，在对一般自然地理认识的同时，还通过野外实地考察研究，更深层次了解一些地理现象的成因，作出科学的解释，使地理学的研究向更深层次迈进。其中突出的表现在对潮汐成因、海陆变迁以及对黄河源的考察等方面。

我国有着广阔的海岸线，潮灾的防止和潮汐的利用是一个比较大的课题。尤其是隋唐时期，随着航海业的兴起，就必须要了解潮汐涨落的规律，以防止海水退潮造成搁浅或触礁。东汉时的王充曾提出“潮之兴也，与月盛衰，大小满损不齐同”（《论衡·书虚篇》）。把潮汐涨落与月亮盈亏联系起来，从而引导人们用计算月球运动的方法确定潮时。三国时，地处东海之滨的吴国，已有《潮汐论》问世，但早已散失，不知其内容。唐时窦叔蒙在多年观察研究的基础上，写了《海涛志》一书，详细地论述了潮汐的成因，较王充前进了一大步。《海涛志》又名《海峤志》，全书共6章，约成书于8世纪中叶，是我国现存最早论述潮汐现象的专著。窦叔蒙在《海涛志》中，利用潮汐运动和月亮运动同步这个原理，进行了精确的计算。他算得自唐宝应二年（公元763年）冬至，上推78379年冬至日之间的潮汐，得到“积日二千八百九十九万二千六百六十四”，而“积涛五千六百二万一千九百四十四”。两者相除，得出潮汐周期为12小时25分14.02秒。两个潮汐周期比一个太阳日多50分28.04秒。这个数字与现在计算正规半日潮每日推迟50分极为近似，这在当时是非常科学的。窦叔蒙还计算出潮汐运动有三种周期，一日之内有两次潮汐循环，一朔望月内，有两次大潮和两次小潮；一回归年内也有两次大潮和两次小潮，从而阐明了正规半日潮的一般规律。窦叔蒙还创立了推算潮时的图表法，根据月的圆缺情况，画出相应的潮汐变化图表，此表很容易地查出当天高潮的时辰。这个表要比欧洲最早的潮汐表（大英博物馆所藏的13世纪“伦敦桥涨潮”表）早4个世纪。可见，我国在8世纪中叶，对潮汐理论的研究已经达到很高的水平。

与窦叔蒙同时的封演，也对潮汐现象进行了研究，他在《说潮》中，详尽地描绘了一朔望月中潮时逐日推移的规律，与窦叔蒙的推算是异曲同工。书中对潮汐成因也有精辟的论述，他说：“月，阴精也，水，阴气也。潜相感致，体于盈缩”。“潜相感致”说，在牛顿（1687年）的“万有引力”之前800多年，是难能可贵的。

关于海陆变迁的认识，在唐以前已经出现。如晋葛洪著《神仙传》中有“东海三为桑田”，但没有科学论证，而且付诸于神话。到了唐代，大书法家颜真卿任抚州刺史的时候（公元771年），在今江西省南城县的麻姑山顶一座古坛附近发现了螺蚌壳化石，他认为这就是沧海桑田变迁的遗迹，于是写了《抚州南城县麻姑山仙坛记》一文。他在文中写道：“东北有石崇观，高石中犹有螺蚌壳，或以为桑田所变”。这是从野外实地观察，得出海陆变迁的科学结论。他并且“刻金石而志之”，可见他对这一发现十分重视。唐诗人白居易也在他的《海潮赋》中记有海陆变迁这一认识，他在诗中写到：“白浪茫茫与海连，平沙浩浩四无边，朝来暮去淘不住，遂令东海变沧田”。可见海陆变迁这一认识在唐代已很普及。

对黄河源的考察，在唐代已达到比较接近实际的结论。据《新唐书·吐谷浑传》和《新唐书·吐蕃传》记载，唐贞观九年（公元635年），唐遣侯

君集、李道宗对河源进行实地考察，曾到达星宿海、扎陵、鄂陵二湖一带。长庆二年（公元 822 年），唐遣刘元鼎出使吐蕃，途经河源，刘元鼎经过实地考察，认为“河之上流由洪济梁西南行二十里，水益狭，春可涉，夏乃胜舟，其南三百里，三山中高而四下，曰紫山，直大羊同国，古所谓昆仑也。虏曰闷摩黎山，东距长安五千里，河源其间”。这里已描述了河源区的水文特征，较前更为具体，而且大体位置已接近实际，这就否定了西汉以来对黄河的“重源伏流”说。

另外，在对地下岩溶地形、海岸地形、沙漠地形等自然地理的认识方面，都比前代有明显进步，并且留下有科学考察的记录。如现存广东肇庆市七星岩石壁上唐李 的《端州石室记碑》，详细地描述溶岩的地貌，是研究洞穴地形的宝贵文献。又如《新唐书·地理志》所载的航道上，已有山、门、州、石、海峡等海岸地形类型的记录，说明唐代对海岸地形知识比前代丰富了许多。对沙漠地形的认识，在这一时期更为深入，所留的文献屡见不鲜。如唐开元天宝年间成书的《沙州志》，对敦煌一带的鸣沙山有准确的描述，书中写道：“水东即是鸣沙山，其山流动无定，峰岫不恒。俄然深谷为陵，高崖为谷，或峰危似削，孤岫如画。夕疑无地，朝已干宵。中有井泉，沙至不掩，马驰人践，其声若雷。其水西有石山，亦无草木”。北方草原滥垦，会使草原变成沙漠。据《横山县志》卷 3 记载：“长庆二年（公元 822 年）10 月，夏州大风，堆沙高及城堞”。原本水草丰美的夏都，以后变成了毛乌素沙漠。

六、隋唐五代的医药学

隋唐五代时期，我国的医药学获得了全面的发展，并取得了突出的成就。这主要表现在医事制度和医科划分的进一步完善和提高；对古医籍的整理较过去有了进步，尤其是对本草著作的整理研究。把我国古代药物学知识推向前所未有的高度。与此同时，医学理论和临床实践也有了很大的发展。巢元方的《诸病源候论》对病源症候学的研究，对中医病理学的形成，作出了杰出的贡献。孙思邈等一批优秀的医药学家，全面地总结和发展了我国古代医学的伟大成就，他们的医学巨著，对后世产生了深远的影响。另外，藏医学在这一时期也有了较大发展，中外医学交流也出现前所未有的蓬勃局面。这一时期，由于受道教、佛教的影响，医学发展也出现一些逆流，如服石、炼丹等，但这些都无法掩盖医药学全面发展的主流。

（一）医事制度和医科划分

隋唐时期，医事制度日趋完善，较前代有了很大发展。当时的医药机构是由门下省统尚药局，负责宫廷中的医药事务；由太常寺统太医署，掌管政府的医政事务及医学教育。尚药局设有典御、侍御师、尚药监、侍御医、直长、医师等。太医署中设有太医令 2 人、太医丞 2 人、太医府 2 人、太医史 4 人、主药 8 人、药园师 2 人、医监 4 人、医博士、助教、按摩博士等。隋时，太医署有 200 余人，唐时增至 300 余人，而且成为政教合一的医学机构，既负责医务行政，又从事医学教育，称得上是我国最早的医科学校。早在刘宋元嘉二十年（公元 443 年），太医令秦承祖曾奏置医学以广教授，即开办医学校，但没有一直办下去，到元嘉三十年即罢去。隋代太医署虽设有医博士、医助教等，但采用分头教授医学，沿袭南北朝旧制。真正官方大规模置办医学校，应当是唐代的太医署，它比世界上成立最早的意大利萨勒诺医科大学（公元 884 年），还要早 200 多年，而且在组织结构、教学内容等方面，都更加完备和进步。更有意义的是，唐代在完善医事制度的同时，对医科设置也进行了科学的划分。据《新唐书·百官志》记载：“太医令掌医疗之法，次为丞。下设医、针、按摩、咒禁四科”。

医科设医博士 1 人、助教 1 人、医师 20 人、医工 100 人，学生 40 人，典药 2 人。学习课目分为基础医学和应用医学两部分，基础医学包括学习《本草》、《脉经》、《甲乙经》等；应用医学则是分别学习体疗（内科）、疮肿（外科）、少小（儿科）、耳目口齿（五官科）和角法（火艾烧灸等）。学习期限分别是体疗 7 年，疮肿、少小 5 年，耳目口齿 4 年，角法 2 年。

针科设针博士 1 人、助教 2 人、针师 10 人、针工 20 人、学生 20 人。主要学习各种针法，利用经脉孔穴部位，治疗各种疾病。当时常用的针法有镵（chán 音馋）针、圆针、鍤（chí 音迟）针、铍针、剑针、圆利针、毫针、长针、火针等 9 针补泻之法。

按摩科设按摩博士 1 人、按摩师 4 人、按摩工 16 人、学生 15 人。主要学习消息导引之法，即以按摩推拿的技术治疗风、寒、暑、湿、饥、饿、劳、逸等“八疾”，并且能够对损伤折跌等伤科作正骨处理。

咒禁科，设咒禁博士 1 人、咒禁师 2 人、咒禁工 8 人、学生 10 人。主要学习用祈祷咒禁的方法驱除邪魅，显然这是封建医学教育的局限性。

除此而外，太医署还设有药学部，有药园三顷，招收一定数量的学生，学习药物的栽培、采集、炮制、制剂、使用等方面的知识。

唐代虽然设立太医署从事医学教育，但这种培养人才的制度，主要还是为封建统治者服务。广大人民的疾苦，仍然靠民间医生，而民间医生的成长，主要靠师徒相传和个人经验的积累，这是我国几千年来封建社会中医药发展的主要源泉。

除太医署外，唐代在各州府还多设医学，设医学博士掌其事，但规模和数量都远不及太医署。及至五代，因为军阀割据，他们的典章制度多未创设而沿袭旧制，值得提出的是后唐清泰年间（公元 934—935 年），除置药博士、医博士之外，并设有“翰林医官”之职。宋以后改太医署为太医局，并设翰林医官院。

唐代对公共医药也比较重视，朝廷每年给药以防民疾。如开元十一年（公元 723 年），玄宗亲制开元《广济方》5 卷，颁示天下。天宗五年（公元 746

年)又令郡县长官就《广济方》中选其切要者,于村坊要路处榜示宣布。贞元十二年(公元796年),德宗又亲制《贞元集要广利方》5卷,586方,颁于州府,题于通衢,以疗民疾。据《唐会要·卷四十九·病坊》记载:唐还在各州郡设立“悲田坊”和“养病坊”,前者为佛教徒私人组织,后者为政府设立。专门收容穷苦病患者,收养治病。所谓“悲田养病,从长安以来,置使专知。国家矜孤恤穷,敬老养病,至于安庇,各有司存”。后来因管理不善,悲田坊制度遂告废止,只在全国寺院设立养病坊。同时,唐政府还制定了严厉的医药律令,惩处医疗事故和欺诈现象。《唐律》规定:“诸医为人合药及题疏鍼(chéng 音成)刺误不如本方杀人者,徒二年半”,“其故不如本方杀人者,以故杀伤论。虽不伤人,杖六十。即卖药不如本方杀伤人者如之”(《唐律疏议》卷二十六。)

（二）古医籍的整理和研究

隋唐时期，医药事业的发展，促使一些医药学家开展对古医籍的整理研究工作。《黄帝内经》一书，最早见于《汉书·艺文志》，由于年代久远，加上文字古奥，其中错讹较多。齐梁时期的全元起，曾对《内经·素问》作过校注，但其书已佚。现存最早的《内经》注本，是扬上善编注的《黄帝内经太素》30卷。扬上善（约公元6—7世纪），隋大业中（公元605—616年）曾任太医侍御，唐时又为通直郎，太子文学及太子司议郎，精于医和老庄之学。当时他有感于《内经》之繁杂，读之茫于津涯，从事对《内经》的《素问》、《灵枢》两篇的整理工作。在校注的基础上，他把《素问》、《灵枢》的162篇全部拆散，按其内容的不同性质，归纳为摄生、阴阳、人合、脏腑、经脉、腧穴、营卫气、身度、诊候、症候、设方、九针、补养、伤寒、寒热、邪论、风论、气论、杂病等19个大类，并于每一大类下分若干小类。编撰成《黄帝内经太素》一书。这种对《内经》的分类研究，扬上善是第一人。经扬上善的努力，不仅加强了原书的系统性，而且对中医基础理论体系的形成起到了先导作用。《太素》一书，历来为研究《内经》的学者所重视，不仅因为它保存了《素问》、《灵枢》的内容，而且因为他对《内经》的注释考订科学正确。《太素》一书著成后，到宋代就已残缺不全，后来便散失不见了。清代藏书家扬惺吾东渡日本，在日本的仁和寺发现该书唐代的抄本，使该书得以留存。日本丹波康赖编撰的《医心方》曾引述了扬上善的注释，可见该书在日本曾产生相当影响。

这一时期，整理注释《内经》贡献最大的是王冰。王冰，唐代医学家，自号启玄子，曾任太仆令。约生活于唐景云、贞元年间（公元710—804年），早年笃好养生，酷嗜医学，精勤博访，曾师事于郭子斋堂。当时他有感于传至唐代的《内经·素问》一书，篇目不全，纰漏甚多，而且内容混乱，影响研究和使用的。遂决定对《素问》一书整理注释。他以严谨的治学态度，收集参考了当时许多注释《内经》的著作，进行反复的校对，加以重新编排，注释，并根据先师张氏所藏秘本，补齐了《素问》所缺的第七卷，先后费时12年，撰注了《注黄帝素问》一书。这是继全元起（齐梁时期）之后又一次整理和注释《素问》，世称《次注》，对中医学的发展影响很大。

《注黄帝素问》一书合计24卷，81篇。王冰在书中序言中说明自己校注的方法：一是分类别目，所谓“篇论吞并，义不相涉，阙漏名目者，区分事类，名目以冠篇首”。二是迁移补缺，所谓“其中简脱文断，义不相接者，搜求经论所有，迁移以补其处”。三是加字明文，所谓“篇目坠缺，指事不明者，量其意趣，加字以昭其文。”四是删繁存要，所谓“错简碎文，前后重迭者，详其指趣，削去繁杂，以存其要。”在此基础上，他对篇卷作了全面调整，重新编次，将原有的9卷编排成24卷，大体分为养生、阴阳五行、脏象、治法、脉法、经脉、疾病、刺法、运气、医德及杂论等，较全元起的《内经训解》前进了一大步。

王冰的注释不仅深入浅出，注文精当，而且对《内经》的理论多有发挥。如在《素问·四气调神大论》中注：“阳气根于阴，阴气根于阳。无阴则阳无生，无阳则阴无以化。全阴则阳气不极，全阳则阴气不穷……二气常存，盖由根固”。说明阴阳互为共根，欲阳气旺盛，便须保全阴气，欲阴气充沛，也得保全阳气。只有固其根本，使二气常存，才能强身延年。又如王冰在《素

问·至真要大论》中，说明人体五脏性质各有不同，注说“肝气温和，心气暑热，肺气清凉、肾气寒冽、脾气兼并之”。认识五脏的本气，对探讨病理十分重要。

王冰对《内经·素问》的整理注释，对祖国的医学作出重要贡献。他在注释过程中反映出来的医学思想对后世医学的理论研究和临床实践都产生了重要和深远的影响。

这一时期，对古医籍的整理，还有唐初医学家杨玄操对《黄帝八十一难经》的研究，他以吕广（吴时）所注的《难经》为依据，凡吕广未解者，给予注解；吕广注释不尽的地方，给予详解，并且把《难经》的 81 篇复杂文字，归并为 13 个大类，使之更加条理化，便于学习和研究。经过 10 年的努力，撰成《黄帝八十一难经注》5 卷。这一时期，对《伤寒论》的研究作出突出贡献的是唐代的孙思邈。孙思邈在晚年著《千金翼方》的时候，见到张仲景的《伤寒论》，叹为神功，用“方证同条，比类相附”的研究方法，也就是将《伤寒论》所有的条文，分别按方证比类归附，单独构成两卷归于《千金翼方》中，是唐代仅有研究《伤寒论》的著作。

（三）本草著作的整理和充实

隋唐时期，在对古医籍整理研究的同时，本草学研究取得了丰硕成果，本草著作大量涌现，药物品种的增多，反映了当时药物学取得了巨大的进步。据《隋书·经籍志》记载，当时有本草书目 31 部 93 卷，《新唐书·经籍志》的记载便增加到 36 部 283 卷。其中还不包括散失的大量著作。陶宏景的《本草经集注》著录的药物品种有 700 多种，到唐《新修本草》时候增加到 850 种。本草书的种类也很多，有《神农本草经》的整理本，如《神农本草经》8 卷、《神农本草经》3 卷、《本草经》4 卷（蔡英撰）、《神农本草》4 卷（雷公集注）等。有本草图谱本，如原平仲的《灵秀本草图》6 卷、《芝草图》1 卷等；有食疗本草本，如孟诜的《食疗本草》和陈士良的《食性本草》等；有海外本草本，如郑虔的《胡本草》、李询的《海药本草》等；增订本草本，除著名的《唐本草》和《新修本草》外，还有陈藏器的《本草拾遗》10 卷、韩保升的《蜀本草》20 卷、王方庆的《新本草》40 卷、扬损之的《删繁本草》5 卷、徐大山的《本草》2 卷等；药性本草书有甄权的《药性本草》4 卷、杜善方的《本草性事类》、《依本草录药性》3 卷（录一卷）、《诸药要性》2 卷等。其它本草书还有《甄氏本草》3 卷、《本草集录》2 卷、《本草钞》4 卷、《本草杂要诀》1 卷、《药录》2 卷、《本草药方》3 卷、《诸药异名》8 卷等等。随着本草著作的大量出现，本草学研究的深入发展，也出现了一些研究本草音义的工具书，如甄立言的《本草音义》3 卷，姚最的《本草音义》3 卷、李含光的《本草音义》20 卷、萧炳的《四声本草》5 卷等。

《新修本草》是唐代的官修本草，它是继《唐本草》之后编纂的。唐高宗显庆二年（公元 657 年），左监门府长史苏敬鉴于陶弘景的《本草经集注》流传 100 多年后，其中多有错误，并且本草新品种增多，因此，向唐政府提出编修本草建议，唐政府遂命长孙无忌、李勣等领衔，包括由苏敬实际负责的 23 人参加修编，经过两年多的努力，于显庆四年（公元 659 年）8 月修编完毕，名曰《新修本草》。这部巨著共 54 卷，包括正经 20 卷、药图 25 卷、图经 7 卷、目录 2 卷，收载药物约 850 种。按玉石、草木、兽禽、虫、鱼、果、菜、米谷、有名未用等分为 9 部，新增药物 114 种。可惜这部巨著后来亡佚，有幸的是孙思邈在他的《千金翼方》中保存了其中的大部分内容。

从这部书的编纂过程和主要内容来看，有以下特点：一是在编写过程中，曾通令全国选送各地地道药材，作为实物标本进行描绘。遵从实事求是的原则，而且具有广泛性，因此具有较高的学术价值。尤其是它不是个人的创作，而是由政府组织、集体努力，最后由国家颁行，因此是我国政府颁行的第一部药典，也是世界上最早的药典。它比西欧最早的《佛罗伦萨药典》（1494 年）和著名的《纽伦堡药典》（1542 年）要早 800 多年。二是对过去的本草经籍进行了全面考订，纠正有差错的药物 400 余种，增加新药 100 余种，并且详细地记述了各种药物的性味、产地、功效和主治疾病等。对统一全国的用药，起了很大作用。该书颁行后，很快流传全国，唐政府曾把它列为医学生的必修课，对以后历代都产生了深远的影响。该书也曾传入日本，据日本律令《延喜式》记载：“凡医生皆读苏敬新修本草。”又说：“凡读医经者，太素经限四百六十日，新修本草三百一十日。”可见该书对日本医学影响的深远。三是广泛吸收了一些外来药物和民间的用药经验。如密陀僧、硃砂、郁金、安息香、龙脑香、诃黎勒、胡椒、薄荷等的治疗作用，都是《新修本

草》开始刊载的。

《新修本草》的编修和颁行，标志我国药物学的发展进入了一个新的阶段，对我国的药物学发展起了推动作用。它的直接影响长达 300 年之久，直到宋《开宝本草》问世后，才逐渐被替代。

在《新修本草》以后出现的比较重要的私人本草著作是陈藏器的《本草拾遗》和韩保升的《蜀本草》。

陈藏器，约生活于 8 世纪，生卒年代不详。在《新修本草》问世数 10 年后，为了对《新修本草》进行补充，他专门收集《新修本草》遗编的药物，于公元 738 年著成《本草拾遗》10 卷。书中增加了不少新的药物品种，仅矿物药就有 100 多种。该书的特点是广收博取，但有些庞杂，也有人认为有些怪僻，实用价值不大。但不管怎样，它起到丰富药物品种和扩大用药范围的作用。尤其是书中提出的“十剂”分类，丰富了方剂学的基本法则，一直到今天还广为中医药界所应用。李时珍曾在《本草纲目》卷一的“序例上”中对他大加称道，说“其所著述，博及群书……搜罗幽隐，自本草以来，一人而已。”

韩保升，约生活于 9 世纪，五代时的本草学家。他在后蜀的统治者孟昶的倡导之下，以唐代《新修本草》为蓝本，依据新增加的内容，重新删定注释，编著了《蜀重广英公本草》20 卷，后人称为《蜀本草》。书中，除增加一些新内容外，所绘图形十分精细，后人编纂本草时常加引用，实际上是一部简本药典，对后世药物学的发展起了较大作用。

另外，由于唐代对外交流的扩大，外来药物大量增加，出现了收藏这方面药物的专著，如李勣的《海药本草》，全书共 6 卷，载药 124 种，书中有关香药和烧炼的内容比较突出，对介绍国外输入的药物知识和补遗国内本草品种作出了贡献。

有关饮食疗法，在我国古代早期的医药发展中就占有相当重要的地位，先秦时的《周礼》，就曾把医学分为“食医、疾医、疡医、兽医”等，历代都有关于食疗的著述。到了唐代，饮食疗法成为了一种专门学问，在众多的食疗本草著作中，以孟诜的《食疗本草》最为著名。孟诜（公元 621—713 年），汝州梁县（今河南临汝）人。少时好学，曾师事于孙思邈，长于食疗和养生，他在唐以前饮食疗法的基础上，搜集当时有补益作用的药物，参考有关文献，编成《补养方》138 条，后经其徒张鼎增补 89 条，共 227 条，成书 3 卷，易名为《食疗本草》。该书早已亡佚，清光绪三十三年（1907 年），英人斯坦因在敦煌发现其残卷，记载药物 26 条，使该书又重见于世。《食疗本草》的出现，把我国古代的饮食疗法又向前推进一步。

(四) 病源症候学的成就

由于长期临床实践经验的积累，这一时期对疾病的认识，不论在广度和深度上，比前代都有很大进步。其突出表现在巢元方所著的《诸病源候论》著作中。

巢元方，约生于公元6世纪后半期。隋大业中（公元605—616年）曾任太医博士，在此期间，主持编著了我国第一部病因学的专著《诸病源候论》。据《隋书·经籍志》记载，该书5卷，吴景贤撰，《旧唐书·经籍志》则记载为50卷。《宋书·艺文志》记载该书为50卷，只有巢元方而无吴氏。据后人考证，应为50卷，由巢元方、吴景贤主持集体编写。

《诸病源候论》，通常简称为《巢氏病源》，成书于大业六年（公元610年）。全书分为67门，1720论。其主要内容是论述各科疾病的病因、病机和病变等。对于治疗方法，或者原则提一下，或者根本不谈。“但论病源，不载方药”（《四库全书简明目录·子部·医家类》）。据书中自言是因为“汤熨针石，别有正方”。也就是有其它方书记载，用不着重复列举。但在叙述每一种疾病后面，大都附有“补养宣导”的具体方法，可见对“补养宣导”的重视。

该书全面总结了魏晋南北朝以来的医疗经验和成就，内容十分广泛和丰富，尤其在病因学方面能突破前人的见解，提出许多新的论点，把对病源症候学的探讨和研究推向一个前所未有的高度，对祖国的医学作出宝贵的贡献。

该书突出的成就，一是对各科疾病的症候作了广泛、详细而准确的记载。全书详细地记载了包括内、外、妇、儿、五官、皮肤等各科在内的1300多种疾病的症候。其中内科占了绝大多数。其它各科如眼科病38种，妇科140多种，皮肤科40多种，外科仅金创一类就有23种。而且对每类疾病也有详细的记载，如关于风病类就达59种，虚劳类达75种。如此丰富和详尽是前所未有的。在描写的准确度方面，也比过去有较大进步。如对每种疾病的症候，从发生到演变过程都有比较准确的描述，使我们一看就能够大致确定它是什么病。如描写中风：“风邪之气，若先中于阴，病发于五脏者，其状奄忽不知人，喉里噫噫然有声，舌强不能言。”描写伤寒斑疮：“热毒乘虚，出于皮肤，所以发斑疮隐疹如锦纹，重者，喉口身体皆成疮也。”描写瘫痪：“其状半身不随，肌肉偏枯，言不变，智不乱。”“遍客于身一边，其状或不知痛处，或缓纵。”等等。以上这些描述，如果没有丰富的临床实践，是难于办到的。二是对各种病源的认识，具有相当高的水平。该书对各种疾病症候，大都根据《内经》的基本理论，从病因、病机等方面作了具体的解释。如对“时气食复候”的解释，“夫病新瘥（chài，久病初愈）者，脾胃尚虚，谷气未复，若即食肥肉鱼脍，饼饵枣栗之属，则未能消化，停积在于肠胃，使胀满结实，因更发热，复为病者，名曰食复收。”又如对“虚劳咳嗽”的解释：“虚劳而咳嗽者，脏腑气衰，邪伤于肺故也，久不已，令人胸背微痛，或惊悸烦满，或喘息上气，或咳逆唾血，此皆脏腑之咳也。”等等。通过作者的阐发，使《内经》的基本理论和临床实践有机地统一起来，对形成完整的中医理论体系起到巨大的促进作用，对指导临床实践具有重要的作用。三是本书对疾病的分类较之以前更为科学，除按内、外、妇、儿、五官、皮肤等分类外，在内科疾病中，首先把属于全身性的大病列在最前面，如风病、

虚劳病、热性病，包括伤寒、温病、热病、时气病等，其次再根据症候特征，脏腑系统，把其它疾病分门别类的叙述，如把消渴、脚气、黄疸等作为独立疾病，专章论述；把脾胃病、呕哕病、食不消等病列在一起。特别是把妇科疾病分为杂病、妊娠病、将产病、难产病、产后病等五类，是一种值得注意的见解。

另外，该书还有一些值得注意的描述，如“妊娠欲去胎候”，“此谓妊娠之人羸瘦，或挟疾病，既不能养胎，兼害妊妇，故去之。”还有“金疮肠断候”、“拔齿损候”等，从这些记述中可以看出当时已能进行人工流产、做肠吻合和拔齿等手术，但是它们的具体方法没有流传下来，使我们不能了解当时的外科手术水平达到怎样一个程度。

总之，《诸病源候论》是我国古代继《内经》、《难经》、《伤寒论》、《金匱要略》等书之后，一部极有价值的巨著。它标志着我国古代医学理论在隋代已经发展到一个很高的水平，对后代医学的发展产生了深远的影响，也给现代医学的研究提供了有价值的参考。该书在唐代以后备受重视，许多医家都大量引用它的原文和论点。宋代并且将它定为医科学生的考试科目之一。朝鲜和日本也将其视为必读的医学经典，可见，它在我国医学史上占有重要的地位。

（五）杰出的医药学家孙思邈

孙思邈，京兆华原（今陕西耀县）人。据《旧唐书》记载，他7岁开始读书，日诵千余言。弱冠之岁，即能谈老庄及百家之说，兼好释典。早年隐居于太白山，攻读医学，为百姓治病，由于学识渊博，医术高明，隋唐统治者几次请他出来做官，他都坚辞不受。隋文帝时请他当国子博士，他称疾不起；唐太宗即位，召他到京都，将授以爵位，他因辞不受；显庆四年，唐高宗拜他为谏议大夫，他又固辞不受。上元元年（公元674年），他以有病为名，乞归乡里。终生不脱离人民群众，致力于祖国医学事业，在当时十分难能可贵。

孙思邈对医学的研究，勤奋诚笃，甚至“白首之年，未尝释卷”（《备急千金要方·序》）。一生扶危救困，品德高尚，临终前还嘱托薄葬。积毕生的精力，写下了《备急千金要方》（公元652年）和《千金翼方》（公元682年）两部巨著，全面地总结了唐以前特别是东汉以来我国古代医学的成就，丰富和发展了我国古代的医学理论和临床实践经验，使他成为继张仲景之后又一位有重大影响的杰出医药学家。

他说：“人命至重，贵于千金；一方济之，德逾于此”（《备急千金要方·序》）。这是他将书命名为“千金”的想法。《备急千金要方》全书30卷，分232门，合方论5300首。虽然名为“方书”，但实际上差不多包括了一个医生所必须具备的所有理论和实践知识。卷一为总论性质，包括习业、精诚、理病、诊候、处方、用药等一般性论述；卷二—四为妇科病；卷五为儿科病；卷六为五官科病；卷七—二十一为内科病；卷二十二—二十三为外科病；卷二十四—二十五为解毒与急救；卷二十六—二十七分别为食疗与养生；卷二十八为脉诊；卷二十九—三十为明堂、孔穴等针灸疗法等。其内容之广泛，规模之宏伟，是前代各种医书所无法比拟的，堪称我国古代医学的百科全书。《千金翼方》为孙思邈晚年著作，全书30卷，作为对《千金要方》的补充，内容涉及本草及临床各科，尤以本草、伤寒、中风、杂病、痈疽等的论述为突出。对祖国医药学的发展作出了巨大贡献。

千百年来，人们一直怀念敬仰他，称他为“药王”，对他的庙碑不断地修葺，并多次刻印他的著作，在他诞生500周年的时候（1081年），宋朝曾下诏为他刻立石碑，详载他的生平事迹，并绘制塑像。1961年，我国邮电部还发行他的纪念邮票，以示对他所作贡献的充分肯定和崇高敬意。

孙思邈生于隋开皇元年（公元581年），卒于唐永淳元年（公元682年）。但据清同治十一年（1872年）为其立的墓碑上记载：“生于周宣帝（公元578—579年）时”和《旧唐书·孙思邈传》记载：“周宣帝时，隐居于太白”，则他的生日当在公元578年以前。不过多数学者考证为生于公元581年，当是百岁以上的老人。

孙思邈对祖国医学的贡献，大致有以下几方面：

（1）提倡高尚的医疗道德

他在《千金要方》里首列了“大医习业”和“大医精诚”两个专篇，全面地论述了作为医生应恪守的道德标准和行为规范。在文章中他认为：“凡大医治病，必须安神定志，无欲无求，先发大慈恻隐之心，誓愿普救含灵之苦，若有疾厄来求救者，不得问其贵贱贫富，长幼妍蚩（ch音吃，痴愚），怨亲善友，华夷愚智，普同一等，皆如至亲之想”。要求医生无欲无求，先

发大慈惻隐之心，救人不分贵贱贫富，不论怨者、亲者、善人还是朋友，华人还是夷人，愚人还是智人，都要同等对待，都要看似自己亲人一般，在我们今天仍是从医的基本道德标准。他还说：“医人不得恃己所长，专心经略财物，但作救苦之心。”“到病家，纵绮罗满目，勿左右顾盼（miàn 音面，斜着眼看）；丝竹凑耳，无得似有所娱，珍馐迭荐，食如无味。”提出了一身清廉，只为解救痛苦的高尚道德规范，在今天仍有实际意义。并且要求医生在治病过程中“不得瞻前顾后，自虑吉凶，护惜身命”，要有一股献身精神。在治病过程中“不得多语调笑、谈谑喧哗，道说是非，议论人物，炫耀声名，訾（z 音紫，说别人坏话）毁诸医，自矜己德”，要有一股谦虚谨慎、严肃认真的敬业精神。如若不然，“而有自许之貌，谓天下无双，此医人之膏肓也。”孙思邈还严肃地提出：医学是一门“至精至微”的学问，不能以“至粗至浅之思”而草率从事。那种认为“读书三年，便谓天下无病可治”的浅薄行为，必然会陷入“及治病三年，乃知天下无方可用”的窘境。因此“故学者必须博极医源，精勤不倦，不得道听途说，而言医道”，否则将“深自误哉”。这些极为珍贵的经验之谈，对后世都有极大的指导作用。

重视医德，是祖国医学的优秀传统。孙思邈将这一传统加以总结，以昭后人，对推动我国的医风医德建设起了不可磨灭的作用。他自己一生也身体力行，因而赢得了人民的世代尊敬和爱戴。

（2）全面地总结了历代和当时医药学的成果和经验

自汉迄隋，数百年间，由于战乱，书籍大多散失。据《隋书·经籍志》记载，尚有医方书百余部，但到了唐代，则所剩无几。收集和整理古代丰富的医学遗产，对继承和发展祖国医学事业是件至关重要的事情。孙思邈当之无愧地开展了这项工作，他不辞辛苦，四处走访，仅《千金要方》中就搜集整理了5000多首医方，《千金翼方》又搜集了2000多首。这些医方内容极为丰富和广泛，其中有历代流传下来的，有民间征集来的，还有从西域、印度等处输入的。正如宋代保衡、林亿在对该书校本作序中指出：“上极文字之初，下讫有隋之世，或经或方，无不采摭（zh 音职，摘取），集诸家之所秘要，去众说之所未至。”从而极大地丰富了祖国古代医学宝库。

孙思邈不仅仅是单录采辑，而且对其医方进行了研究整理。例如，当时医生对《伤寒论》不加研究，治疗伤寒唯大青、知母等苦寒之品，结果百无一效。他感到十分痛切，于是便着手《伤寒论》的整理工作，他认为《伤寒论》的大意“不过三种，一则桂枝，二则麻黄，三则青龙。此之三方，凡疗伤寒不出之也。其柴胡等诸方，皆是吐下发汗后不解之事，非是正对之法”（《千金翼方·伤寒》）。说明了桂枝、麻黄、青龙是伤寒太阳病的治疗主方。

经过孙思邈的研究整理，《千金方》中许多方剂至今仍是医学常用的名方。如犀角地黄汤、大小续命汤、孔子枕中丹、贤沥汤等。也有许多方剂，被后人化裁而发展成新方，还有许多尚未被人们重视利用的方剂，值得进一步研究。

（3）医学多学科的贡献

孙思邈的学术成就非常广泛，在医学许多学科方面都作出了贡献。例如在药物学方面，对本草学有深入的研究。《千金翼方》卷一一四专门研究了药物学的知识。他按《新修本草》的分类，记载了1105种（其中附药272种）药物的性味、功能、主治、别名、产地及采集的炮制方法。并且重视外

来药物的吸收；重视药物的采集时节、炮制和贮藏；重视道地药材的应用，并且发现了许多新的有效药物。他不仅是一位伟大的医学家，而且是一位杰出的药学家。在妇幼保健学方面，他认为人类要繁衍昌盛，则必须重视保护妇人与小儿，因此他对妇科和小儿科特别重视，将他们列在全书之首，详细地论述了妇科病的特殊性和小儿护理的重要性，并提出了一系列简便易行、切实有效的治疗护理方法。又如对老年医学，他提出了许多独特的见解，形成了养生和养老的老年医学保健体系。他认为对老年病的治疗，应为饮食疗法和药物补益两大类，他强调“食疗不愈，然后命药”。认为“食能排邪而安脏腑，悦神爽志以资血气”，而“药性刚烈，犹若御兵，兵之猛暴，岂容妄发。”因此他记载了丰富多彩的食疗药方。他还提出了药物补益疗法，认为40岁以下体质多健，“有病可服泻药，不甚须服补药”；40岁以上，体质多衰，则“不可服泻药，须服补药”；50岁以上，肾气大衰，脏腑机能减退，五劳、七伤、六极等虚损病蜂起，宜“四时勿缺补药”。同时提倡老年人养性，要抑情节欲，如不“深思妄想”、“慎语言”、“节饮食”。还要“常欲小劳，但莫大劳，及强所不能堪耳”。主张导引、按摩，如“小有不好，即按摩按捺，令百节通利，泄其邪气”。如果“饱食即卧，乃生百病”等等，对祖国的养生学、老年医学作出了贡献。

隋唐时期，祖国的医学进入全面发展时期。这一时期，出现了许多著名的医学家，除孙思邈之外，还有王焘、扬玄操、张文仲、韦慈藏、许智藏、甄权、崔知悌等。其中贡献较大的要数王焘和他的《外台秘要》。

王焘，陕西郡县人，约生于公元670年，卒于公元755年。系唐宰相王旻之孙。他编著的《外台秘要》一书，奠定了他在祖国医学史上的地位。

《外台秘要》是继《千金方》之后，又一部大规模的综合医学著作，约成书于天宝十一年（公元752年）。全书40卷，分1104门，载方6800余首。据王焘自序介绍，他少年多病，喜好医术，后任职弘文馆，也就是在国家藏书馆，在其中任职20年，使他能接触大量医学经典，从中摘抄。后被贬官，四处游医。手中有医方，又加上自己实践和广泛收集，从而使他能写出这部宏篇巨著。

该书的主要功绩：一是整理和保存了从古代到唐初的大量医学典籍。初唐以前的医学著作，除《伤寒论》、《甲乙经》、《巢氏病源》、《千金方》及《鬼遗方》我们今天尚能看到外，其它均已散失。而在《外台秘要》一书中，我们可以看到许多已散失著作的部分内容。如《范氏方》83条、《集验方》176条、《小品方》111条、《删繁方》108条、《深师方》30条、《经心方》22条、《古今录验方》264条、《广济方》216条、《崔氏方》165条、《张文仲方》134条、《必效方》121条、《许仁则方》15条、《刘氏方》24条、《近效方》72条、《救急方》83条、《延年秘录》96条、《备急方》139条等等。正如清代徐大椿评价“《外台》一书，纂集自汉以来诸方，汇萃成书，历代之方于焉大备”；“唐以前方赖此以存，其功亦不可泯”（徐大椿《医学源流论》卷下，“千金外台论”）。其二，《外台秘要》所论疾病范围很广，许多也有创造性的成就。如在《天行温病》中描写天花（斑疮、登豆疮），从发疹、起浆到化脓、结痂，对其发病过程作了详细的说明，并能根据痘的色泽、分布来诊断预后的吉凶。在内科方面，特别重视急性传染病，虽历时千余年，许多与我们今天的理论基本一致。说明当时对这些急性传染病的诊断、防治达到较高的水平。又如，该书卷十一引李郎中消渴方云：“消

渴者...，每发即小便至甜”，这是世界上关于糖尿病人小便发甜的最早记载。

作为一个历史上的医学家，王焘也有他的局限性，例如他的书中不录针法，只录灸法。他说：“针能杀生人，不能起死人，若欲录之，恐伤性命”（《外台秘要》卷三十九）。可见他对针法存有一定偏见。尽管如此，他也是这一时期继孙思邈之后对祖国医学作出卓越贡献的医药学家，他的《外台秘要》一书，至今仍是我国医药学界的有价值的参考文献。

（六）藏医

藏医即西藏地区的医学。它是祖国医学的一个部分，但又有本民族的特点。在我国少数民族中，藏医学具有完整独特的学术体系。

藏医历史悠久，西藏地区各族人民在长期的生产劳动过程中逐步积累起丰富的医药经验。早在公元前几个世纪，就已经认识到一些动、植、矿物能解除人身疾病的痛苦。认为“有毒必有药”（《仓布加汤》木刻板，第七页）。其后，又有酥油止血和青稞酒治疗外伤的经验。由于藏族有天葬的风俗，经常解剖尸体，在人体解剖学方面比汉族有更清楚的认识。吐蕃王朝的建立（公元629年），西藏地区社会经济得到了恢复和发展，藏医学也迅速发展起来。据《吐蕃王朝世系明鉴》记载，贞观十五年（公元641年），唐文成公主出嫁西藏，随带物品中有“治四百零四种病的病方一百种，诊断法五种，医疗器械六种，医学论著四种”。曾由汉医僧圣天及藏族译师达玛郭卡将其中部分译成第一部藏文医书《医学大全》（藏名《门杰钦木》）。随后，藏王又聘了内地医生韩文海和印度医生巴热达札，大食医生嘎林，共同编写了一部综合性的医书《无畏的武器》（藏名《敏吉村长》），松赞干布曾明令藏医生传习。唐龙景四年（公元710年），唐金城公主入藏，再次带去了大批医书，当时，汉藏医师根据这批医书的内容，结合藏医的实际经验，共同编写了藏医名著《月王药诊》（藏名《门杰代维加布》）。因为《医学大全》和《无畏武器》已经失传，所以《月王药诊》成为现存最古老的藏文医著。这部书记载了人体解剖知识，各种病源病理和各种疾病的治疗方法，载各种药物300余种，除一部分与祖国内地相同外，不少均为西藏高原所特产。书中介绍的灌肠、放血、艾灸等治疗方法，至今仍被藏医所沿用。唐代汉藏关系联系密切，吐蕃王朝不断用重金聘请内地及各国名医入藏传授医术，编写医学著作，促进了藏医学的发展。这一时期编译和出版的藏医著作很多，如汉医僧善恕、王室侍医比吉、赞巴希拉与印度医生达玛热扎合作编写《汉地脉诊妙诀》、《消肿神方》、《放血铁莲》、《穿刺巧技》等30余部医著。赤松嘎瓦、僧能和敬虚编写的《杂病治疗》、《艾灸明灯》、《配方玉珠》等。贤狄嘎尔巴编写的《甘露药钵全书》，古雅班兹阿编写的《外治九则》等等。这一时期，最为著名，并为藏医学的发展作出巨大贡献的是宇妥·元丹贡布和他编写的《四部医典》。

宇妥·元丹贡布，8世纪著名的藏族医学家。生于西藏堆龙德庆地区，家族世代为医，幼年即非常勤奋，到过内地、印度和尼泊尔等地学习医术，曾跟随东松嘎瓦学习医术，是吐蕃王朝中期九大名医之一。他精于内科、妇科，还应用精神疗法、针灸疗法治病，都有较好疗效。曾被赤松德赞任命为吐蕃王朝首席侍医。他结合藏医的特点，系统地总结了西藏各族人民丰富的医学经验，结合个人的临床实践，广泛吸收《医药大全》、《月王药诊》等书的精华，经过20多年辛勤努力，主持编辑了举世闻名的藏医经典著作《四部医典》（藏名《居希》）。

《四部医典》全书分为4部，共24万余字，156章，另有79幅色彩鲜明、描绘细致的人体解剖图、药物图、器械图、脉诊图和饮食卫生防病图等。第一部《总则本集》，为医学总论。第二部《论述本集》，讲述解剖、生理、病因、病理、药物、饮食、器械和疾病的诊治原则。第三部《秘诀本集》，为临床各论，讲述内、外、妇、儿、五官各科的疾病症状、诊断和治疗方法。

第四部《后续本集》，除补充脉诊和尿诊外，着重介绍各种药物的炮制和用法。

《四部医典》全面论述了藏医学的理论，记载了藏医学丰富的临床治疗经验，从而为藏医学体系的形成奠定了基础。由于藏医学是一个独立的医疗体系，它广泛地吸收汉民族以及国外先进的医学知识，加之几千年来藏族同胞具有丰富的医疗实践，因此具有很高的学术价值，尤其是对于某些疑难病症，有独特的治疗效果。《四部医典》一出版，即受到藏族及西藏邻近国家的重视。长期以来，学习藏医的外国学者从未间断，它被译成多国文字，在国外广泛传播。最先发表关于《四部医典》研究文字的西方学者，为匈牙利人乔玛，他在1835年孟加拉出版的《亚洲学报》第37期上发表了一篇题为“一部西藏医学著作的分析”的文章，介绍了他对《四部医典》的研究。1903年和1905年，俄国根据蒙文版分别翻译出版了《四部医典》的部分内容。1961年日本学者将该书部分内容译作日文出版。1973年后，《四部医典》部分内容又被译为英文、德文，在英德两国出版。在国内，大约在18世纪，就被全部译成蒙文在蒙古地区传播，对蒙医学产生了极为深远的影响。新中国成立后还在内蒙古自治区重印了《四部医典》的蒙文版。1957年5月，上海文史馆馆员孙景风译出《四部医典》的部分内容，是我国见到的最早的汉文摘译本。1983年10月，人民出版社出版了由李永年翻译的汉文《四部医典》全文。充分说明《四部医典》这部著作具有光辉的历史价值，经千年而不衰，这是祖国人民的骄傲。由于《四部医典》的特殊贡献，千百年来藏族人民把字妥·元丹贡布奉为“医圣”，极为推崇，他在我国医学史上也占有光辉的一页。

（七）中外医药的交流

隋唐时期，由于医药学的迅速发展，使我国成为亚洲医学的中心。中外医药的交流，较以往任何时期都更加频繁。这些相互交流，既丰富了我国医学内容，也对世界医学的发展作出了贡献。

我国与日本的医学交流起源很早，早在秦始皇时代，就曾派徐福东渡日本寻取长生药物，由于没有找到，徐福留在了日本。以后两国不断遣使来往，文化交流十分频繁。公元 552 年，我国曾给日本《针经》一套；公元 562 年，吴人知聪携《明堂图》及其它医书 164 卷渡日。公元 608 年，日本遣小野妹子使隋，得《四海类聚方》300 卷以归，同年又派药师惠日、倭汉直福因等来我国学医，经 15 年学成归国，带去了《诸病源候论》等中国医书。公元 733 年，日本僧人荣睿、普照来华留学，越 10 年，于公元 742 至扬州，向唐僧鉴真学习，并延请鉴真东渡讲学，鉴真毅然应允。

鉴真俗名淳于，广陵江阳（今江苏扬州）人。博学多识，精通医药，先后五次东渡日本均未成功，在他 66 岁高龄，双目失明的情况下，又第六次东渡，终于在天宝十二年（公元 753 年）东渡成功。鉴真不仅去为传戒，还带去了许多药材和药方，把祖国的医学传播给了日本，他曾治愈了日本光明皇太后的病，并在日本讲授医学，撰有《鉴上人秘方》一部，对中日文化交流做出了卓越的贡献。日本人甚至奉其为医药始祖。在日本“明治维新”以前，日本医学基本上是以汉医为主。据日本《大宝律令》（公元 701 年）记载，当时日本沿用唐代医事制度，学习中国医书，形成所谓“汉方医学”。可见中国医学对日本影响之大。

朝鲜是我国的毗邻，早在 2000 多年前就与我国有历史交往。我国的医书很早也就大量输入朝鲜。公元 693 年，朝鲜设医学博士教授中国医学，其医事制度也仿效中国。同时朝鲜的药物和医学知识也传入中国，在我国的医学著作中，曾记载有许多朝鲜医药。如唐《新修本草》和《海药本草》中记载有朝鲜的白附子、元胡素等药物。唐《外台秘要》卷 18“脚气”条的方子，称出自“高丽老师方”等等。说明当时中朝医药交流情况。

印度古称“身毒”或“天竺”，是世界文明古国，宗教和医学历史十分悠久，也很发达。我国和印度交往历史也很早，自汉代张骞赴西域后，两国政府和民间开始密切交往。在两国来往中，我国一些医药输入印度，如人参、茯苓、当归、远志、麻黄、细辛等，被印度人誉为“神州上药”。公元 7 世纪时，唐代的义净和尚，在印度渡过了 20 个春秋，不仅向印度学法，而且也向印度介绍中国医学的丰富内容和医疗技术。在他归来后写的《南海寄归内法传》中称，“针灸之医，诊脉之术，瞻部州中，无以加也。”说明我国当时的针灸、脉术远比印度高明。随着印度佛教传入中国，印度的大批医书也传了进来，据《隋书》和《唐书》记载，大约有 11 种之多，如《龙树菩萨药方》4 卷、《西域诸仙所说药方》23 卷、《西录波罗仙人方》3 卷、《婆罗门诸仙药方》20 卷等等。在我国的医书中，也开始反映印度医学的内容，如《千金要方》就有“凡四气合德，四神安合，一气不调，百一病生”。《外台秘要》中有“身者，四大所成也。地水风火，阴阳气候，以成人身八尺之体”。这些明显受到印度医学理论的影响。印度的医药，如郁金香、菩提树、龙脑香、质汗等在我国医药书中多有记载。在《千金要方》、《千金翼方》中还记载有印度的医方及按摩术等。说明当时印度医药的传入对我国的医学

发展起了促进作用。隋唐时期，还有不少印度医生来华行医，唐刘禹锡有“赠眼医婆罗门僧诗”，可见印度眼医来我国治病的情况。当然他们也带回了我国的医疗经验和技術。中印两国的医药交流，不仅各自促进了本国医药的发展，对世界文化科学的发展也作出了贡献。

中越医药交流历史也源远流长。隋唐时期，中国许多文化名人都去过越南，如沈佺期、刘禹锡等，我国医学也随之传入越南。当时位于越南中部的林邑国，曾多次遣使来中国，送上当地一些名贵药材，同时也将中国医药带回。在唐《新修本草》、《本草拾遗》等书中，也载有不少越南药物，如丁香、诃黎勒、苏方木、白茅香、桐木等。

中国和阿拉伯国家交往也比较早。阿拉伯帝国，古称大食。据记载：公元651—789年间，大食正式遣使来唐者计有37次之多，每年经商来往的人就更多了。阿拉伯医学在8世纪初至15世纪末相当兴盛，其特点就是融合了我国、印度、希腊、罗马等国的医学。隋唐时期，中国的炼丹术传入阿拉伯，并在阿拉伯得到很大发展，对现代化学的形成和发展起过巨大的作用。被誉为医学之父的伊本·西拿，西欧人称阿维森纳，他写的《医典》，可以说是隋唐时代中阿医学交流的一次总结，其中记载了许多中国医学内容，如本草、脉学、炼丹等。美国人拉瓦尔在他著的《药学四千年》一书中认为阿拉伯的吸入麻醉法可能是由中国传入的。

这一时期，我国和东南亚、欧洲以及非洲也有交往，据《唐会要》卷一记载：元和八年，诃陵（即今印尼的爪哇）遣使献“频加鸟并异药”等。“显庆元年（公元656年）敕往昆仑诸国采取异药”（杜佑《通典》）。昆仑，我国古代又称黑肤人，即东非一带国家。我国古代所称的大秦，即东罗马一带，又称拂菻。据《旧唐书》记载，拂菻国于“乾封二年（公元667年）遣使献底也伽”，底也伽为一种药物，在唐《新修本草》中有记载。在《新唐书》中记载：拂菻“善医，能开脑出虫以愈目眚（sh ng 音省，眼睛生病）等。

隋唐时期，中外医药的广泛交流在我国医药史上是比较突出的，也从一个方面反映了这一时期医药的蓬勃发展。

七、隋唐五代的水利

隋唐五代时期，我国的水利事业获得了全面的发展。由于国力的增强，加之封建统治者普遍重视水利建设，出现了大规模兴修水利的局面，水利学也取得突出的成就。这主要表现在治河防洪实践有了增多，建成了举世闻名的大运河，农田水利得到全面发展，在城市水利、水准测量和水利管理等方面都取得了丰硕成果，从而为我国水利事业的发展作出了显著贡献。

（一）治河防洪实践的增多及其技术进步

我国历史上，江、淮、河、汉诸大河的治理，以治理黄河为重点。隋唐五代时期，黄河水患明显增多。据记载，隋代在 37 年中，仅黄河洪水就有 4 次，平均每 9 年一次。从唐贞观十一年（公元 637 年）至乾宁三年（公元 896 年），在这 260 年中，有记载的河溢、河决年份达 21 年，平均不到 13 年就有一次河患。五代时期的河患更为严重，除自然灾害的决口外，统治者连年征战，甚至不顾人民死活，以水代兵，使黄河水患几乎达到不可收拾的地步。在这 55 年中，有明文记载的黄河水患达 18 次之多，平均每 3 年就有一次河患。

在河患面前，封建统治者为了维护自己的统治，不得不采取一些措施，开展对黄河的治理。

隋至唐初，治河防洪尚处于过渡时期，一般为堤防的渐次修筑，没有记载有大的治理活动。初唐以后，开始有了较大规模的治河活动的记载。

据《册府元龟·邦计部·河渠》记载，最早的一次治河活动是在开元十年（公元 722 年），这年 6 月，博州黄河堤坏，唐玄宗派博州刺史李畬、冀州刺史裴子余和赵州刺史柳儒等进行治理，并命按察使萧嵩总领其事，从委派三州地方长官，并有按察使总领其事来看，其治河规模不会太小。

第二次是开元十四年（公元 726 年），冀州河溢，魏州黄决。据《新唐书·裴耀卿传》记载，当时“诸州不敢擅兴役”，任济州刺史的裴耀卿在未奉朝命的情况下，率众抢护堤岸，抗洪治河，这一次治理成绩比较显著，济人因此曾为他立功德碑，以示纪念这一次治河活动。

另外还有两次，一次是在元和八年（公元 813 年），据《旧唐书·宪宗本纪》记载：“河溢，浸滑州羊马城之半”。郑滑节度使薛平、魏博节度使田弘正，经宪宗批准，征役万人，“于黎阳界开古黄河道，南北长 14 里，东西阔 60 步，深一丈七尺”，分黄河水入新河，“滑人遂无水患”。后一次是咸通 4 年（公元 863 年），东都暴雨漂民居，滑州刺史萧仿奏请唐懿宗批准，采取改河的办法，“移河四里，两月毕工，画图以进”（《旧唐书·萧禹萧仿传》）。

五代时期，由于河患增多，治河规模和次数都较前代为多。如《册府元龟·邦计部·河渠》记载：天成元年（公元 926 年），邺都差夫一万五千于卫州界修河堤；长兴元年（公元 930 年），滑州节度使张敬询，自酸枣界至濮州，修堤防一丈五尺，长二百里；后晋天福 7 年（公元 942 年），宋州节度使安彦威修河堤，督军民自韦城之北筑堰数 10 里；开运元年（公元 944 年），滑州河决，派人进行堵塞；后周广顺三年（公元 953 年），河南河北诸州大水，发“郑州夫一千五百人修原武河堤”。后周世宗柴荣即位（公元 955 年）后，针对当时黄河连年崩溃的情况，命宰相李谷督师 6 万，堵住连年决口，自阳谷至张秋口，水患少息。

由于治河实践的增多，治河的经验和技术比前代有了进步。由于这一时期文献多不记载具体治理的方法，更详细的情况我们不能得知，但从已有的文献来看，在五代时，已有遥堤出现。后唐同光二年（公元 924 年）修酸枣县河堤，当年失败，第二年春命平卢节度使符习修酸枣县遥堤（《册府元龟·邦计部》）。这是遥堤的最初记载。遥堤，又称大堤，宋代以后成为治河的主要措施之一。另外，当时护堤工程已有大量用草的记载，如后唐清泰元年（公

元 934 年)，河中府曾取秋草七千围堵塞堤堰，当是帚工技术的运用。帚工是我国特有的一种护岸、堵口、护堤的水工建筑物，其方法是将薪柴、竹木、软草等夹以土石捆扎成帚捆，然后连接起来，用于护岸、堵口，具有很好的抗水冲击作用。这项技术在宋代成熟并被普遍推广使用。另外唐代在中央工部尚书下设水部，“掌天下川渎陂池之政令，以导达沟洫，堰决河渠。凡舟楫灌溉之利，咸总举之”（《旧唐书·职官志》）。此外还专设都水监，负责“掌川泽津梁之政令”，“凡虞衡之采捕，渠堰陂池之坏决，水田斗门灌溉，皆行其政令”（《旧唐书·职官志》）。在地方除严令各州官吏负责治河防洪外，五代时还设立堤长，建立“每岁差堤长检巡”的制度，沿河一些官吏还兼带“河堤使”衔，这些说明在河防管理方面比前代有所进步。

（二）大运河的开凿和航运工程的发展

我国是世界上最早利用运河的国家之一。早在西周时期人工运渠已经出现，战国以后，人工运河逐渐发达起来。在隋代建立以前，一个沟通江、淮、河、海四大水系的人工运河轮廓已经初步形成。这就为隋代兴建沟通我国东西、南北的大运河奠定了基础。

公元584年，隋文帝杨坚鉴于“渭水多沙，流有深浅，漕者苦之”（《隋书·食货志》），命当时著名工程技术专家宇文恺率水工凿渠，引渭水经大兴城（长安城）北，东至潼关300余里，名曰广通渠。广通渠是在汉代漕渠基础上开浚的，当时参加这一工程设计和规划的还有苏孝慈、元寿等人。仅仅花了3个多月时间，一条沟通长安至潼关的水运便通航了，使沿黄河西行的漕船，不再经渭水而直达长安。

开皇七年（公元587年），隋文帝为了给渡江灭陈创造条件，又于“扬州开山阳渎，以通运漕”（《隋书·高祖纪》）。山阳渎南起江都县的扬子津（今扬州南），北至山阳（今淮安），全长300里，将长江和淮河沟通。山阳渎工程也是在旧有邗沟旧道基础上修建的。早在公元前486年，吴王夫差便开邗沟运河，因年久失修，至隋初已被淤塞。隋文帝修复了这条运河，同时还整修了汴河。

开皇十五年（公元595年），隋文帝还对黄河三门峡险段进行了整治，“六月戊子，诏凿砥柱”（《隋书·高祖纪》）。通过这一系列工程，为进一步开凿大运河打下了基础。

大业元年（公元605年），隋炀帝杨广继位，开始了大规模开凿大运河的建设。当年，隋炀帝下令征集河南诸郡男女百余万，开通济渠。据《资治通鉴·隋纪四》记载，这一工程“自西苑（洛阳）引谷，洛水达于河”，复“自板渚”（在今荥阳县汜水镇东北）引河通于淮，然后于淮水之南通过山阳渎，“自山阳至扬子江”。这条沟通黄淮水系的运河工程十分壮观，自东都洛阳起，至江都止，全长2200余里，渠广40步，两岸皆筑御道，并种上柳树，从大业元年3月辛亥（21日）开工，至8月壬寅（15日）竣工，仅用了5个多月时间，虽然是利用了旧有河道，但也不能不说是个奇迹。

随后，在大业四年（公元608年）正月，隋炀帝又“诏发河北诸郡男女百余万，开永济渠，引沁水，南达于河，北通涿郡”（《隋书·炀帝纪》）。这条渠也是在曹魏旧渠的基础上并利用天然河道建成的。渠分两段，一段引沁水南达于河，使河南来的船可以沿沁水而上，连接淇河、卫河等天然河流，通过今河北平原。另一段北通涿郡，利用一段泇水（白河）和一段漯河（永定河），到达涿郡郡城蓟县（今北京）南。据《元和郡县志·永济县下》记载：“永济渠在县西郭内，阔一百七十尺，深二丈四尺，南自汲郡引清、淇水东北入白沟，穿此县入临清。”这条渠长1000多公里，能通大型龙舟。大业七年（公元611年），隋炀帝发兵征高丽，亲自乘龙舟通过此段运河，还曾“发江淮以南民夫及船运黎阳及洛口诸仓米至涿郡，舳舻相次千余里，载兵甲及攻取之具，往还在道常数十万人”（《资治通鉴》卷一八一），可见其通航能力相当可观。

大业六年（公元610年），隋炀帝又在三国东吴已有运道基础上，开凿江南运河，“敕穿江南河，自京口（今江苏镇江市）至余杭，八百余里。广十余丈，使可通龙舟，并置驿宫、草顿。欲东巡会稽”（《资治通鉴》卷一

八一），沟通了长江与钱塘江水系。

至此，一条沟通全国东西南北，全长 2700 公里的大运河开凿成功。它流经河南、河北、安徽、江苏、浙江 5 省，沟通了长江、淮河、黄河、海河和钱塘江五大水系，是世界上最长的人工运河，也是世界水利史上的一个壮举。隋代开凿大运河并非易事，在全长 2700 公里的范围内，地形错落变化，能如此迅速开凿通航，除劳动人民付出了巨大的艰辛和牺牲外，也反映了当时我国水利工程建设具有高超的技术。这条大运河的建成，对巩固我国的统一，发展南北经济起了很大的作用。隋以后，直到清代嘉庆年间，一直是我国南北运输的动脉，历代都对其加以保护和整修。

由于隋代统治时间很短，大运河刚开凿完毕，隋就灭亡了。为了发挥大运河的航运效益，保持其通航能力，唐代对大运河进行了大规模的整修。一是疏通河道。如唐开元二年（公元 714 年），汴口渐淤，唐玄宗命李杰整修梁公堰，对渠口淤积“调发汴，郑丁夫以浚之”（《旧唐书·李杰传》）。开元十五年（公元 727 年）正月，因梁公堰“新漕塞，行舟不通”，又“令将作大匠范安”及“发河南府、怀、郑、汴、滑三万人疏决兼旧河口”（《旧唐书·食货志下》）。开元二十七年（公元 739 年），汴渠（通济渠）下游自虹县（今泗县）至临淮县段，长 150 里，水流迅急，险滩较多，河南采记使齐澣建议改建新河，称为广济新河。广德二年（764 年），通济渠断航淤塞，刘晏等重开汴河，并建立较好的漕运管理制度，前后管理漕运 30 年。对永济渠，唐代也进行了大规模地扩建，使其南段的水面扩大到宽十七丈（约 56.7 米），深二丈四尺（8 米），保持了航运的畅通（《元和郡县志·河北道》）。在江南运河段，唐时也进行大量疏浚工作，如贞元四年（公元 788 年），扬州附近运河淤积，漕运困难，每年需要淘修。淮南节度使杜亚率众疏浚水道（《新唐书·杜亚传》）等。黄河三门险滩，梗阻了江南漕船由洛阳入陕，由于这一段河身处在峡谷之中，水流湍急，暗礁漩涡极多，航运十分困难，隋时曾进行了开凿，但没有成功。唐在隋的基础上，对三门底柱继续开凿。显庆元年（公元 656 年），发卒 6000 人凿三门山，未能成功。武后时，派人开凿三门栈道挽船，虽然取得了某种成功，但挽夫经常坠落摔死，唐人张 在《朝野僉载》中这样记述：“苟纤绳一断，栈梁一绝，则扑杀数十人。”“落栈着石，百无一存，满路悲号，声动山谷。”鉴于此种情况，裴耀卿建议用分段转运法搞水陆联运，在三门以东设集津仓，三门以西设盐仓，并于三门以北开山路 40 公里，“纳江东租米，便放船归”，当时称为北运。（《旧唐书·食货志》）。开元二十九年（公元 741 年），陕郡太守李齐物进一步开凿三门山，在三门山以北另辟新河，称开元新河，又名天宝河，东西长 5 里，宽 4.5 丈，深 3 至 4 尺，但效果不好，只能在水大时勉强过河。底柱始终不易通槽，大约至北宋中叶即停黄河漕运。二是接水济运。大运河虽然利用了江、淮、河、海等天然水系，但由于受地形和气候等影响，事实上很难均衡供水，缺水经常威胁正常的航运。为了确保大运河的通航能力，唐代开展了许多接水济运工程。如山阳读一些河段，因河床较高，靠江淮供水很困难，唐时利用附近大小湖群和陂塘接水济运。据《新唐书·食货志》记载：“初，扬州疏太子港、陈登塘，凡三十四陂，以益漕河。”杜亚也在兴元初年（公元 784 年）“治漕渠，引湖陂，筑防庸，入之渠中，以通大舟”（《新唐书·杜亚传》）公元 826 年，盐铁史王播还在扬州城南开渠，引七里港丰富水源济运。开元二十五年（公元 737 年），卢晖曾在水济渠的瀛州

河间县西南开长丰渠，引滹沱水入永济渠，以通漕运。在江南运河段，唐时曾引杭州西湖水入运河，刘晏管理运河时，曾有放湖水一寸，运河长一尺的说法。五代时还曾重修练湖，引湖水济运等等。在接水济运和保证运河顺利通航的过程中，唐代还开展了一系列的水利技术工程。如筑堰壅水，也就是当自然河湖水位太低，无法直接引进运河时，就在河中筑坝作堰，抬高水位，把河湖的水引进运河。如天宝元年（公元742年），陕郡太守水陆转运使韦坚“奏请于咸阳壅渭水，作兴城堰，截霸浚水，傍渭东注至关西永丰仓下”，同渭水会合，解决漕渠的水源，使江南的漕船可以直抵长安广运潭（《旧唐书·韦坚传》）。为了防止运河水过多，出现水患，还要解决泄水的问题，据《新唐书·食货志》记载：“节度使李吉甫筑平津堰，以泄有余防不足，漕流遂通”。另外，隋唐时期在大运河中还大量使用了埭和斗门等水工建筑物，用于抬高水位和保持运河水量，改善航运条件。埭，即拦河堰坝，起抬高水位的作用，船行至此，往往要卸货转运。唐时在与长江交叉的运河口均有这种设施，如京口埭、欧阳埭、伊娄埭等。堰埭虽有优点，但也有明显缺点，这就是过坝能力小，又不太安全，对于规模较大、运输比较繁忙的运河段，显然不能满足需要。于是出现了能灵活节制用水，满足通航需要的斗门。开元十九年（公元731年），斗门首先在扬州附近的运河上使用，元和年间，斗门使用已经普遍。咸通九年（公元868年）年，刺史鱼孟威在灵渠上建了18座斗门节水通航。他“以石为铎堤，亘四十里，植大木为斗门，至十八重，乃通巨舟”（《新唐书·地理志》）。这种方法是用水制成排，安放在斗门两侧石墩上，蓄水以待行船，船到时，拉开木排放水过船，如此反复分段开闭，就可通行舟楫。这种简便易行的节水通航技术，充分反映了我国古代劳动人民的聪明才智，也为后来的船闸发展奠定了基础。当时的斗门不仅有节水通航作用，还有关闭以防潮水和洪水涌入河道的作用。除此之外，唐代还沿大运河修了许多支流渠道，借以扩大交通运输网，同时兼有灌溉之利。据《新唐书·地理志》记载，仅关中水运网新凿的供水渠道和运河就达12项之多，如高宗咸亨三年（公元672年），把广通渠由长安向西延伸到宝鸡的东南边，取名升原渠，引渭水东流，经眉县、武功、兴平，与成国渠相通，在咸阳东入渭水，又可通千水，运陇州一带木材入长安。另外还在开封附近建一条湛渠，引汴水注入白沟（今河南开封县北），以通曹、兖等州。长庆初年，又在兖州开盲山故渠，使泰山附近的渠系也纳入汴渠的交通网之中。为了扩大永济渠的交通网，唐代还在运河沿岸的清河郡、沧州以及任邱等地开凿张甲河、无棣河等运渠，使那里的物资源源不断运往长安和内地。在长江流域，除已形成的运河运输网外，唐代还积极开发沿江运输网，疏浚嘉陵江上游略阳以下200里航道，沟通与关中的水道联系。当时，在长江中游，北行有江汉航道，经丹江与关中相通，经唐白河，可陆路接转黄河；南行入洞庭湖，经湘江、过灵渠，沿桂江而下，直达广州；入鄱阳湖则可经赣江，陆路通北江而至广州。在长江下游，北行可经邗沟、淮河，与汴水、泗水相通；入巢湖，陆路转肥水，可接淮河与颍水相通；南行入江南河，经富春江，陆路转信江而接赣江，转北江直至广州。正如唐代崔融所描述：当时“天下诸津，舟航所聚，旁通巴汉，前指闽越，七泽十薮，三江五湖，控引河洛，兼包淮海。弘舸巨舰，千轴万艘，交贸往还，味旦永日”（《旧唐书·崔融传》）。四通八达的航运网，给唐代的经济繁荣创造了十分便利的条件。“自是天下利于转输”，“运漕商旅，往来不绝”（杜佑《通典》），江南的丝绸、铜

器、海产，四川的布匹，西湖的稻米，广东的金银、犀角、象牙等都络绎不绝地运到长安或是北方的涿郡。随着航运的发达，沿河两岸的商都城市也日益增多和繁荣，大大促进了唐代经济的发展。

(三) 农田水利工程的全面发展

隋唐五代时期，我国的农田水利建设进入了一个全面发展的时期。封建经济之本在于农业，水利又是农业的命脉，因此，封建统治者比较重视农田水利的建设。隋代在它建立的第二年，尚书元暉就开渠引杜阳水，灌溉三畴原地数千顷（《隋书·元暉传》）。据《隋书·地理志》记载，当时在京兆郡的武功县，有永丰渠和普济渠；在经阳县，有茂农渠；在沁水，有利民渠；在河东蒲州（今山西永济县），“立堤防，开稻田数千顷”（《隋书·扬尚希传》）等。唐王朝建立以后，更加重视农田水利的建设，仅据《新唐书·地理志》记载的全国水利工程已有 236 处，加上其它志传所载的水利工程就会更多，唐代的水利建设遍及全国各地，而且规模超过了以前各代。

唐代前期（公元 618—755 年），农田水利建设以北方为主。这一时期，由于社会比较安定，北方经济有了较大的发展，水利工程开展得十分普遍。如关内道，著名的水利工程有京兆府的郑白渠和六门堰，郑白渠原为战国时代修建的郑国渠和西汉时修建的白渠，因年久失修，泥沙沉积，几乎失去了作用。公元 619 年，唐建立的第二年，即派人清除泥沙，恢复其灌溉作用，其灌溉面积多达 4 万公顷。永徽六年（公元 655 年），因“大贾竟造碾硞（wèi 音位，石磨），堰遏费水，渠流梗涩”（杜佑《通典》），唐高宗派官检查渠上碾硞，尽数毁撤，但“未几，所毁皆复”，此后，唐代不断地检查达官贵人在渠上架设的碾硞，减少渠水的浪费，使百姓大获其利。唐德宗时期（公元 780—804 年），还组织人力在郑白渠以南另开辟了太白渠、南白渠和中白渠，通称“三白渠”。沿渠设立了 28 个斗门，用来控制水流和适时灌溉。三渠之间又有支渠相连，总灌溉面积达万顷以上。六门堰在武功县西，有闸门六座，控制渭北的韦川、莫谷、香谷、武安等河下入成国渠的水量。这个工程前身是汉代的成国渠，咸通十二年（公元 871 年）加以重修，可以灌溉“武功、兴平、咸阳、高陵等县田二万余顷”（宋敏求《长安志》）。在华州和同州，著名的水利专家姜师度曾先后修筑三条渠道和一个水库。

姜师度（公元 650—723 年），河北魏县人，开元年间曾担任华州刺史和同州刺史。在他任职期间，不仅勤于为政，而且有巧思，“颇知沟洫之利”，在他任华州刺史时，曾在华县西 24 里的地方开敷水渠，又在开元四年（公元 716 年）于华县开利俗渠、罗文渠，分别引乔谷水和敷谷水灌田。开元七年（公元 719 年），在他任同州刺史时，“又于朝邑、河西二县界，就古通灵陂，择地引雒（luò，今作“洛”）水及堰黄河灌之，以种稻田，凡二千顷，内置屯十余所，收获万计”。由于他“好沟洫，所在必发众穿凿”，当时人称他是“一心穿地”的水利专家（《旧唐书·姜师度传》）。在灵州回乐县（今灵武县西南）“有二渠，一为特进渠，灌田六百顷，一为薄骨律渠，在县南六十里，灌田一千余顷”（《新唐书·地理志》）。在丰州九原县（今内蒙五原县）内，“有陵阳渠，建中三年（公元 782 年），浚之以灌田”，又“有咸应、永清二渠。贞元十二年至十九年（公元 796—803 年）刺史李景略开渠，灌田数百顷”（《新唐书·地理志》）。在夏州朔方县（今陕西横山县西），“贞元七年（公元 791 年）开延化渠，引乌水入库狄泽；溉田二百顷”（《新唐书·地理志》）。在河东道，农田水利事业也相当发达，据《新唐书·地理志》记载，在太原府的太原、文水，河中府的虞乡、龙门，绛州的曲沃、闻喜，晋州的临汾，泽州的高平都兴修了水利工程。如贞观中，

“长史李勋架汾引晋水入东城”，修建了晋渠。开元二年（公元714年）在文水县东北开甘泉渠、荡沙渠、灵长渠、千亩渠等，“俱引文谷水，传溉田数千顷”。唐德宗时期，绛州刺史韦武还开凿汾河引水工程，“灌田万三千顷”。这些农田水利工程建设，大大促进了当地的农业生产。在河南道，农田水利自古比较发达，唐时除对原已形成的古老灌渠大加整修外，还新修了许多水利灌溉工程。据《新唐书·地理志》记载，河南道的水利工程有24项，其中大部分为唐前期的工程。如灌溉陂渠大者有陕州陕县（今三门峡西）的利人渠，颍州汝阳（今阜阳市）的椒陂塘，及下蔡（今凤台县）的古陂工程等，灌田都在数百顷以上。唐开元中（公元713~741年），蔡州大修新息县（今河南息县）的玉梁渠，为渠塘结合式工程，可灌田3000顷。这些水利工程对中原地区农业丰收起了很大作用。安史之乱后，为了恢复被破坏的北方经济，唐也积极开展农田水利建设。如宝历元年（公元825年），河阳节度使崔弘礼“治河内秦渠，溉田千顷”（《新唐书·崔弘礼传》）。大和七年（公元833年），河阳节度使温造“修枋口堰，役工四万，溉济源、河内、温县、武德、武涉五县田五千余顷”（《旧唐书·文宗本纪》）。大中年间（公元847~860年），怀州修武县令杜某在县西北12里开新河，“自六真山下合黄丹泉水南流，入吴泽陂”（《新唐书·地理志》）。

唐代后期（公元756—907年），因安史之乱，北方经济遭到很大的破坏，人口大量南移，南方经济相对发展起来。这一时期，农田水利工程以南方为主，而且水利工程的规模和技术成就超过了唐代前期。据新旧唐书记载，南方以塘堰为主的各类水利工程约130项。其中江南道居首，依次为剑南道、淮南道、山南道和岭南道。如以安史之乱为分期，前期工程数不到40%，后期则超过70%。最能反映唐代农田水利工程技术成就的是它山堰水利工程和塘浦圩田灌溉系统。

它山堰工程位于今浙江宁波西南25公里以外的鄞江桥镇西南，始建于唐大和七年（公元833年）。它是当时县（今鄞县）县令王元主持修建的灌溉工程。它山堰工程建在奉化江的上源鄞江上，鄞江发源于四明山，流域面积382平方公里，为鄞江平原和宁波市的主要水源，奉化江下游是入海河道，坡降平缓，稍遇天旱，河水减少，海水咸潮就上溯，使得“民不堪饮，禾不堪灌”，严重影响城乡人民的生活和灌溉用水。据宋代魏岷的《四明它山水利备览》记载，为了解决这一问题，王元深入实际，认真勘察，终于发现了“两山夹流，铃锁两岸”的它山。这里两山相距约150米，山岩裸露，夹束江流，是建坝的优越地址。该工程由三部分组成，即：大坝、溢流堰、水渠。大坝是主体工程，起着拒咸蓄淡的主要作用，上游淡水被拒后引入南塘河灌渠，从事灌溉和利用，下游涌上的咸水不能入内。为了防止洪水期南塘河水量过大，给灌区带来水灾，又在南塘河下游修了乌金、积读、行春三座溢流堰，这样涝时可将多余水泄掉，旱时利用潮汐将顶托上来的淡水入河。作为配套工程，又开渠引南塘河水灌溉鄞西平原和引入宁波城，供居民饮用。整个工程，设计非常合理，效益十分突出，技术也很先进。尤其是坝体结构，全部用块石砌筑，是我国建坝史上首次出现的以大块石叠砌而成的拦河滚水坝。据魏岷记载：“堰脊横阔四十丈，覆以石板，为片八十有半，左右石级，各三十六。岁久沙淤，其东仅见八九，西侧隐于沙。堰身中空，擎以巨木，开如宇屋，每遇溪涨，则有沙随实其中，俗称护堤沙。水平沙去，其空如初，人以杖试中，信然。堰低昂适度，广狭中度，精致牢密，功侔（móu音谋，

相等)鬼神,其与他堰杂用土石竹木砖,稍久坏者不同。”据对现存遗址实测。坝长134.4米,坝顶第一级宽3.2米,高0.65米,第二级宽4.8米,高1.3米,上下游面各有36级石砌台阶,全部用长2—3米,宽0.5—1.4米,厚0.2—0.35米的条石砌成,与魏岷记载大体相同。据水准测量,坝顶标高为吴松基面5.23米,如果加上坝基河底标高6米,大坝总高11—12米,至于坝身中空的原因,虽有不同解释,比较有说服力的,这可能是一座空腹式重力坝,如果认为中间为其它填充物,因年代久远被水冲走,那么历代维修均不见有填充的记载。很可能是利用坝身中空减少对条石的耗费,同时又利用洪水中挟带大量泥沙自动填塞坝心,达到增加坝体稳定性的目的。

总之,它山堰工程是我国古代水利工程中的一支奇葩,它反映了我国在唐代就已具备高超的水利设计和施工技术。它山堰建成后,历代都对其不断增修,一直发挥着拒咸蓄淡,从事灌溉的效益,直到1975年在鄞江上游建立新坝,它的作用才被替代。

塘浦圩田系统形成于何时,史载不详,一般认为始创于唐代中晚期,五代时有所发展,至南宋时大盛。塘浦是指湖区的河网,沟渠南北向者称为纵浦,东西向者为横塘。圩田则是利用湖泊淤地发展起来的一种农田。塘浦圩田工程内容,就是开挖塘浦,疏通积水,以挖出的土构筑堤岸,兼有防御外水和从事灌溉的作用。不过至唐时,这种塘浦圩田发展规模较大,往往有几万亩之多,其中灌渠密布,形成一种灌区,当时以太湖地区的塘浦工程最为著名。据李翰《苏州嘉兴屯田纪绩颂》(《唐文粹》卷二十一)载:“嘉禾(今嘉兴)大田二十七屯,广轮曲折千有余里。”“嘉禾一穰(ráng,五谷丰盛),江淮为之康;嘉禾一歉,江淮为之俭。”可见,当时太湖塘浦圩田工程具有相当规模,对治理太湖流域低洼农田,引水灌溉和对太湖流域经济的发展起到相当大的作用。塘浦圩田工程是我国湖区劳动人民在长期治水、治田过程中的经验总结,正如宋代范仲淹在《答手诏条陈十事》中所说:“江南旧有圩田,每一圩方数十里,如大城,中月河渠,外有门闸,旱则开闸引江水之利,潦则闭闸拒江水之害,旱涝不及,为民美利”。五代时,承袭了唐代遗产,对塘浦圩田系统大加保护,并且利用军队和强征役夫修浚堤河,使塘浦圩田发展得更加完备。据《十国春秋》记载:吴越贞明元年(公元915年),“治河筑堤,一路径下吴淞江,一路自急水港下淀山湖入海。”“宝正二年(公元927年),浚新泾塘,由小官浦入海。”这些港埔的疏浚,保持了湖水入海的通畅,为发展塘浦圩田提供了条件,使低田常无水患,高田常无旱灾,保证了农业的丰收。

另外,江浙海塘工程在唐代也有很大发展。据《新唐书·地理志》记载,唐代先后三次比较系统地兴筑江浙海塘,第一次是开元元年(公元713年),在杭州盐官县重筑“捍海塘堤,长百二十四里”;第二次是开元七年(公元719年),李俊之增修防海塘,“自上虞江抵山阴百余里,以蓄水溉田”;第三次是大历十年(公元775年)和大和六年(公元832年),皇甫温和李左次等先后两次增修会稽县“防海塘”,长度都在百里以上,有效地阻止了涌潮对濒江沿海一带的威胁。

(四) 城市供水、水准测量及其它

我国古代城市一般都建在临近水源的地方。但随着社会的发展，城市人口逐渐增多，供水的矛盾便日益突出起来。唐代长安城规模十分宏大，东西南北各长达 8000 余米，面积达 84 平方公里，人口 100 多万，当时是世界最大的一座都城。在 1000 多年前要解决这样的大城市供水，确实是件了不起的事情。据新旧唐书记载，当时城市供水工程有 8 处，另有漕运兼供水 4 处，共 12 处。长安城的明渠供水主要有三条：隋开皇六年（公元 583 年）在城东引泾水北流入内苑的龙首渠，唐武德六年（公元 623 年）引南山水入城，又从城西南引交水入城的永安渠，还有从皇子坡引泾水西北流入城的清明渠。另外，还有供漕运的人工运道，除广运潭外，天宝二年（公元 743 年）在城西引渭水入金光门，运木至西市，修潭停贮。大历元年（公元 766 年），又引泾水接此渠，并从西市向东开，转北，沿皇城，宫城东墙，北入内苑，叫运木渠。除此而外，在城东南隅有曲江池，又名芙蓉池，为唐代游览胜地，相传为隋宇文恺所开，自南山开黄渠，引义峪水入池，然后和城内水渠相通，灌注了不少公私营园池。以上这些纵横交错的供水渠网，保证了长安城内人畜用水和运输的需要。当时长安城内排水系统也很发达，据记载，街道两侧都有与街平行的排水沟，水沟两侧绿树成荫，每坊都有砖砌的暗沟与之相通，污水经过暗沟流入明沟，然后排出城外。这样发达的城市供、排水系统，除长安城外，在其它的一些城市也有，如东都洛阳，自城西西苑引谷洛水，苑周 100 公里，内有海周 5 公里左右，又有三陂，洛水横贯洛阳城，在城东南，建有滚水堰，大足元年（公元 701 年）开洛漕新潭，停泊船只等。在太原城，井苦不可饮，长史李勣架汾引晋水入城，以甘民食等等。充分说明唐时的城市供水系统十分先进。

在兴建水利工程的同时，水利工程的测量技术也有了很大的进步。唐人李筌的《太白阴经》和杜佑的《通典》详细记载了当时测量地势所用的水平（即“水准仪”）的结构和使用方法。据李筌《太白阴经》记载，当时的水准仪，由“水平”、“照板”、“度竿”三部分组成，其构造是：“水平槽长二尺四寸，两头中间凿为三池。池横间为一寸八分，纵阔一寸，深一寸三分。池间相去一尺四寸，中间有通水渠，阔三分，深一寸三分。池各置浮木，木阔狭微小于池，空三分，上建立齿，高八分，阔一寸七分，厚一分。槽下为转关脚，高下与眼等，以水注之。三池浮木齐起，眇目视之，三齿齐平，以为天下准。或十步，或一里，乃至十数里，目力所及，随置照板。度竿亦以白绳计其尺寸，则高下丈尺分寸可知也”。“照板”是一方形板，长四尺（约合 1.33 米），其中下面二尺为黑色，上面二尺为白色，宽三尺，手柄长一尺。“度竿”即测竿，长二丈（约 6.7 米），其刻度精确至“分”，共 2000 分。从这种水准仪的结构及其使用方法来看，至少有以下明显进步：一是利用仪器的水平视线和标尺测竿的配合，去测两地间高差，是测量史上的重大突破，至今我们还在运用这一工作原理。二是照板设计成黑白二色，大而醒目，目力所至都可以测量。并且以黑白交线作为观测线，提高了测量的准确度。这在测量技术上也是一个建树。三是水平的浮木设计为 3 个，是为校准不平而设立的，当池中注水后，根据 3 个浮木是否齐平，从而确定仪器是否水平，确保测量结果的准确性。如果设置两个浮木，则一个不准，就会影响测量的结果，也不易校平。而设置 4 个则会显得繁琐和没有必要。四是立齿

设计也独具匠心，便于目力集中，提高测量的精确度。从以上分析，可以看出这种水准仪设计的科学性和构思的巧妙性，充分反映了当时劳动人民的聪明和智慧。在当时大规模的水利工程建设中，这种测量仪器及其测量方法，对保证工程的进度和质量起了巨大的作用。

另外，隋唐时期也十分重视水文的观测和记录。在大量的地方府县志、笔记以及史书中详细记载有水文情况。最为有名的是四川涪陵县长江中的白鹤梁石鱼枯水题刻，一共镌刻了 163 则古代石刻题记，记录了自唐广德二年（公元 764 年）以来 72 个枯水年份。根据题刻分析，长江上游每三、五年内有一次枯水期，十至数十年有一次较大枯水期，对研究长江水情变化提供了历史数据。

在水利工程建设不断发展的同时，隋唐时期也重视加强了对水利建设的管理，除中央工部尚书下设有水部和都水监外，水利管理人员及其职权范围还进一步具体到渠堰斗门。如《唐六典》记载：“凡京畿（j 音基，古指靠近国都的地方）之内，渠堰陂池之坏决，则下于所由而后修之。每渠及斗门置长各一人，至灌田时，乃令节其用水之多少，均其溉焉。每岁，府县差官一人以督察之，岁终录其功，以为考课”。唐代的水部还制定了更为细致的水利管理章程《水部式》，原书已佚，现存为敦煌千佛洞中所发现的残卷，共 29 段，分为 35 条，约 2600 余字。从其中内容来看包括了农田水利管理、水碾水碓的设置及其用水量的规定，还有航运船闸、桥梁、津渡等的管理和维修，以及水手、工匠、夫役和物料的来源和分配等，规定得相当细致。如规定“京兆府高陵县界清白二渠交口，着斗门，堰清水垣准，水为五分，三分入中白渠，二分入清渠。”如遇雨水过多，“即与上下用水处相知开放，还入清水”。对各级水官的职责也有明确的规定，并建立考核制度。例如要求“诸渠长及斗门长，至浇田之时，专知节水多少，其州县每年各差一官，检校长官及都水官司，时加巡察。若用水得所，田畴丰殖，及用水不严并虚弃水利者，年终录有功过附改”等等。这些严格具体的水利法规制度，保证了当时水利建设的发展，是唐代水利事业进步的一个标志。

八、隋唐五代的建筑技术

在中国古代建筑史上，隋唐五代以其大量的建筑遗迹和出色的建筑技术而著称于世。其中，隋代采用的“坦弧石拱”的建桥技术，隋唐城市建筑的整体规划设计和木结构为主体的建筑体系，以及砖石结构等先进技术的广泛应用，创造出许多惊世骇俗的杰作，并以其特有的技术风格，谱写了中国古代建筑史上的重要篇章。从而确立了这一富有民族特色的建筑思想体系和技术规范体系的历史地位。

（一）“坦弧石拱桥”的杰作

赵州桥又称安济桥，是我国现存最古老的石桥，也是世界上现存最古老、跨径最大的敞肩坦弧石拱桥。它坐落在河北省石家庄东南赵县城南 5 里的洨河上。赵州桥由隋代著名工匠李春（生卒年月不详）等人建造。始于隋开皇十五年（公元 595 年），至大业元年（公元 605 年）建成。唐玄宗时，中书令张嘉贞撰写的《石桥铭序》记载：“赵州洨河石桥，隋匠李春之迹也，制造奇特，人不知其所以为。”由于认识水平的制约，古人只能仿其形制建造石桥，但难以深知赵州桥的奥妙所在，所以都达不到赵州桥的水准。直到 1933 年，著名建筑学家梁思成先生对赵州桥进行了实地考察，才揭开了这座古桥的秘密。1953 年至 1958 年，专业技术人员大规模地进行了勘查和发掘，赵州桥的千古之谜终于被彻底揭开，它在桥梁形制、确定桥址、材料选择、力学性能等方面达到的高度水平，及其整体的设计能力，在桥梁建筑史上至今仍占有突出的地位。

1. 桥型与桥址的科学构思

赵州桥为单孔圆弧石桥，南北向；总长 50.83 米，宽 9.6 米；桥拱净跨 37.02 米，拱矢净高 7.23 米，拱矢和跨度之间的“矢跨比”为五分之一左右，即 1 : 5.12；因此桥高比拱弧的半径小得多，整个桥身只是圆弧的一部分；所以称之为单跨坦弧。这种结构使桥面比较平缓，便于车辆和行人的通行。因为该桥的巨型跨度在桥梁建筑史上独树一帜，所以在古代居于领先地位。

桥型的设计不能脱离桥址的自然地理条件，赵州桥则是两者的完美结合。赵县是隋代南北交通大道上的重要县邑，当时叫栾州，号称“四通之域”。它北接涿郡（今河北涿州），南达皇都洛阳。一路上车来人行，运输繁忙。然而大道被水量丰富、船运频繁的洨水截断。只有建造一座桥梁，才能确保水陆交通畅行无阻。桥梁建筑一般选在河床稳定的地方，而洨水是一条山区径流性河道，水位落差可达 7 至 8 米。所以，桥址选在洨水中下游的赵县一带，这里河床顺直且较为稳定。事实证明，李春等人当年的选择是非常精明的。千余年来，这段河道基本未动，河床淤积也不多。经 1953 年修缮时证实，失落河底的拱石仅在河床下一米，可见桥的建设者们在选择桥址时，就充分考虑了水文、地质的情况，以保证水陆交通运输的需要。这是拱桥千年不败、巍然屹立的重要原因之一。

洨水发源于山西太行山区，每逢夏秋时节，“大雨时行，伏水迅发，建瓴而下，势不可遏。”在这样的河道上，如果建造 10 米以内的多跨木梁桥或多跨石梁桥，既难以满足水上航运的需要，又对排水泄洪不利。因此，李春等匠师作了充分的比较和精心的构思之后，才确定了建造前所未有的大跨单孔石拱桥的方案。洨水流经栾州地段，两岸地势平坦，要建造一个近 40 米的石拱桥，就必须突破传统的建造形式。如采用常见的半圆形拱弧，会使桥高增至 20 米以上，桥高坡陡致使车马行人难以通过，而且桥梁自身的重量也成倍增加，河床的冲击性亚粘土层也无法承受。为了降低桥面坡度，减轻桥梁自重，只有另辟新型而创建圆弧形敞肩拱桥。所谓圆弧形拱，就是桥高小于拱弧的半径，整个桥身只是圆弧的一部分，易于形成敞肩，所以能降低坡度，减少重量。此外，李春等匠师采用低的拱脚位置和减少拱顶填充土石的方法。由于拱顶回填土石的厚度仅有 30 厘米厚，也就减轻了桥梁的自重；由于采用了最低的拱脚位置，致使桥梁的纵向坡度降为 6.5% 左右，即前进 100 米，

只升高 6.5 米，这就大大方便了水陆交通运输。

石拱桥的主要受力构件是拱券，而拱券的拱脚处比拱顶的承受力要大得多；因此，桥梁设计建造者们从纵向、横向两个方面加大了拱脚的受力面积。沿着纵向，在拱背两则平铺一层护拱石，靠拱脚处约 30 厘米厚，向拱顶部分逐渐变薄，最顶部的护拱石仅有 16 厘米厚。在横向上，做成拱顶窄于拱脚券石，以利于拱券的横向稳定。

赵州桥的另一项成就，是在大拱券的两肩上各建两个小券，打破了拱肩实填沙石的传统建筑形式。这种结构与实腹拱肩结构相比，具有小孔洞辅助排泄洪水、增加汛期桥下过水流量的优点。按照孔洞的截面计算，4 个小孔洞可增加流水面积 16.5%，而且还减轻了桥基负载，增加了桥体的安全性。

2. 安济桥的力学性能

安济桥不但以桥型与桥址的科学构思著称于世，而且它的成就还丰富了结构力学的理论。一般说来，桥的拱石具有极高的抗压强度，但是抗拉强度却非常低。因此，许多石拱桥往往因受拉开裂或折断而遭致破坏。运用现代力学原理对安济桥进行计算和分析，由于它采用了扁平的圆弧，并且在圆弧上开设 4 个小拱，又在拱顶上采用 30 厘米厚的薄填石，就使拱券的中心线，即拱轴线和恒载压力线十分接近，使拱券各个横截面上均匀承载，而受到的拉力则极小。这样，就大大提高了拱券的承受能力和稳定性。

对于安济桥的力学性能，民间还流传着这样一个故事。鲁般（班）与妹妹鲁姜商定，在一夜之间各自建一座石桥。赵县城西门外清水河上有座永通桥，为金明昌年间（1190—1195 年）赵人 钱所建，其造型、结构及艺术风格与赵州大石桥十分相似，后世称之为“小石桥”。神话中鲁姜建造的小石桥就是永通桥。由于妹妹的技艺不如哥哥，黎明前大石桥已接近完工，而鲁姜的小石桥还相差很多，眼看就要输给哥哥，妹妹十分焦急。这时，诸天神路过此地，察知情由，便请来张果老和柴王爷牵制鲁般（班）。张果老骑着驴，柴王爷推起车，二人来到大石桥上。他们施法搬来五岳名山，褡褢里还装着太阳、月亮、星星，把大石桥压得摇摇欲坠。鲁般（班）见状，急忙跳入水中，双手用力把桥托住，保住了大桥，桥上便留下了驴蹄印，车道沟和手印等“仙迹”。此时，小石桥已造好，而且完美无缺，妹妹获胜。类似这样的神话故事，在古籍中也有记载，如元代初年的《湖海新闻夷坚续志》后集《鲁般造石桥》，就有“桥上则有张神所乘驴之头尾及四足痕，桥下则有鲁般两手痕”的记载。楼钥在南宋乾道五年（公元 1169 年）撰写的《北行日记》中，记述了他陪同汪大猷出使金国北上路过安济桥，亲眼见到“桥上片石有张果老驴迹四”。清同治年间所绘的《赵州石桥神话传说图》，图上关帝阁上题有“古迹仙踪”四字。

用现代力学的观点来分析“仙迹”颇与力学原理相合。对并列砌券法砌筑的石拱桥来讲，重车靠桥边通过时，对桥的安全十分不利，而桥面上的驴蹄印、车道沟、膝印等“仙迹”均在桥面东侧 1/3 部位。明代翟汝孝在《重修大石仙桥记》中称：仙迹是行车外缘的界限，车辆应在桥的中央通行。东侧桥下手印部位，是受力最大部位的标记，用“手”托住对桥的安全有利。这些“仙迹”时时提醒人们，万一石桥出现裂痕，造成损坏时，可在手印部位用木架支撑，以便于维修，确保大石桥安全。这个古老的神话传说充分说明了隋代的鲁般（班）——能工巧匠李春已经对建筑力学有了一定的理解，并能够成功地加以运用，从而为桥梁建筑结构力学的发展作出了伟大的贡

献。

3. 科学选料与精心施工

安济桥这一土木建筑史上划时代的伟大工程，千百年来雄姿不减，是与其精心施工、科学选料分不开的。唐朝张 在《朝野僉载》中描绘说：“赵州石桥甚工，磨砢密致如削焉，望之如初月出云，长虹饮涧。上有勾栏，皆石也，并为石狮子。龙朔年中（公元 661—663 年）高丽谍者盗二狮子去，后复募匠修之，莫能相类者。”足以说明安济桥的施工技术之精湛。

安济桥的建设者们在拱券砌筑方面，继承了汉代以来造墓拱、桥拱的传统砌筑方法，并进行了创新，采用并列砌券法，即将大拱券和肩上的小拱券均“化整为零”，桥的纵向分为 28 券，逐一砌筑合拢。每个大拱券由 43 块重约一吨的拱石组成，拱石厚度为 1.03 米，长度为 0.7 米到 1.09 米左右，以满足砌筑设计所要求的圆弧拱状；拱石宽为 0.25 米到 0.4 米，每块宽度不等，以便于砌成拱顶狭拱底宽的大拱券。在主拱券的上面，伏有变厚度护拱石，在空腹段，用护拱石满铺；实腹段则仅镶于桥宽的两侧，拱券外形似变截面拱。令人惊奇的是，拱石各面均凿有斜纹，相当细密，提高了拱石之间的抗剪力，加强了拱石间的结合；而且在拱石纵向间安放了一对腰铁，使每个拱券形成为坚实的整体。即使将拱券单个取下，也不会像一般石拱桥的拱券那样，成为一堆散了架的拱石。

安济桥所选用的材料也很精到合理。造桥所用的石料，是由距安济桥 30 至 60 公里的元氏、赞皇、获鹿等县开采的。利用严冬季节，用浇水法建成冰道，使石料沿冰道滑动运到桥头。石质为青白色石灰岩。1955 年对安济桥进行修缮时，对这种石料进行了测试，其抗压强度每平方米平均为 1000 公斤，容重为每立方米 2.85 吨，而且耐寒耐热性好，冻融 10 次无裂纹。

此外，还合理采用了其它的材料和技术。如拱石间全部用白灰或泥浆砌筑，浆极薄，提高了拱券的抗压强度；利用当时冶铁技术和铁制工具，在主拱跨中的拱背上均匀安有 5 道铁栏杆，4 个小拱顶也各安 1 根。铁栏杆两端有半圆球头，伸在拱石外，借助拉力与剪力使拱券形成一个整体。合适的材料加上精心的设计与处理，大大地加强了桥的牢固性，使安济桥这一桥梁建筑的瑰宝得以完整地保留下来。

4. 造桥技术对中外的影响

李春开辟敞肩圆弧石拱桥的先河，对中外建桥技术产生了巨大的影响。受到了历代中外名人、学者的赞美。唐玄宗时中书令张嘉贞的《安济桥铭》盛赞：“赵州洺河石桥，隋匠李春之迹也，制造奇特，人不知其所以为。试观乎用石之妙，楞平砢斫，方版促郁，絨穹窿崇，豁然无楹，吁可怪也！又详乎叉插骈埒，磨砢致密，千百象一。仍糊灰莹，腰铁 蹙。两涯嵌四穴，盖以杀怒水荡突，虽怀山而固护焉。非夫深智远虑，莫能创是。”唐张 在桥铭中曰：“郡南石桥者，天下之雄胜，乃揆厥绩，度厥功，皆合于自然。”元代的刘百熙行至安济桥后，久久不愿离去，并赋诗一首：谁知千古娲皇石，解补人间地不平；半夜移来山鬼泣，一虹横绝海神惊。水从碧玉环中过，人在苍龙背上行；日暮凭栏望河朔，不须击揖壮心生。

其它诸如“长虹上碧天”、“虹腰千丈驾云间”、“飞楹自夺天工巧，有窍能分地景幽”的赞美佳句不胜枚举。

安济桥不仅在国内享有盛名，在国外也产生巨大反响。知名学者、中国科技史专家、英国的李约瑟教授，在《中国科学技术史》中评价：李春建成

安济桥后，“显然建成了一个学派和风格，并延续了数世纪之久”；“弓形拱是从中国传到欧洲去的发明之一。”1321年至1339年，法国人才建成赛兰特（Pont de Ceret）敞肩拱桥，但这座桥的大拱接近半圆，净跨45.5米，超过了安济桥，而桥宽仅3.9米，不及安济桥宽的一半。安济桥跨径记录，在世界上保持了730多年。真正的敞肩圆弧拱，在西方直到19世纪才出现，系法国工程师保尔于1809—1903年第一次用于阿道尔夫（Pont Adolphe）桥。

李约瑟教授还说过：“这些桥使我们认为在全世界没有比中国人更好的工匠了。”美国建筑专家伊丽莎白·莫克在他出版的《桥梁建筑艺术》一书中称赞安济桥“结构如此合乎逻辑和美丽，使大部西方古桥，在对照之下，显得笨重和不明确。”

1300多年来，该桥经历了洪水、地震等自然灾害的袭击，和频繁使用的考验，至今依然完整壮丽，保持着古老苍劲的雄姿，正如《赵州志》中所称：“奇巧固护，甲于天下”，赵州安济桥将永远向世界显示出我国古代桥梁建筑技术上所取得的辉煌成就。

（二）城市建筑及整体规划设计技术的形成

隋唐五代的城市建设取得了举世瞩目的辉煌成就，建成了当时世界上最繁华的大都城——隋大兴城—唐长安城，充分地表现出当时城市建筑技术的进步和整体规划设计技术的形成。

1. 隋代著名建筑家——宇文恺

宇文恺（公元 555—612 年），字安乐，朔方夏州（治所在今陕西省靖边县）人，官至太子左庶子，隋代著名建筑家。他曾从事过水利、桥梁、长城等建筑工程，发明了观风行殿。据《中国通史简编》记载，此殿离合便利，下设车轮，行车可携带，合并成一大殿，能容纳数百人。但最为突出的成就是隋都大兴城的兴建。开皇二年（公元 582 年），隋文帝杨坚令他负责规划设计和督造新都城。他在规划建造大兴新都前，遍访了北魏都城洛阳、曹魏都城邺城，从中吸取城市建设的经验。经过考查，他认为汉长安城“凋残日久”，“旧经丧乱”，加之水皆咸卤，不甚宜人，水量不足，在建新都时应引为借鉴。因此，他突破了旧城市建设思想的束缚，充分考虑自然条件和经济因素的影响，结合城址龙首原一带的地形特点，对城市建设进行了周密的规划设计。采用先建城墙、再辟道路、修建坊里的施工程序，使新都在总体上气势恢宏、布局整齐；又充分利用了地形的变化，使建筑高低错落，参差有秩，独具特色。充分反映出宇文恺的杰出设计才能。

此外，隋唐时代与长安齐名的名都洛阳也凝聚着宇文恺的心血。洛阳因其地形险要、气候温和、土地肥沃，物产丰富等原因，从东周起，先后有 9 个朝代在此建都，有“九朝名都”美称。隋炀帝登基后，就把洛阳改为首都，将西安作为陪都。为此，隋炀帝派宇文恺到洛阳设计建造新都。宇文恺在洛阳城内先后建天经宫、筑西苑、挖龙鳞渠，修十六院，堂殿楼观，穷极华丽。他修建的东都洛阳极为壮观。宇文恺以他杰出的建筑才华和整体设计规划的思想，在我国古代建筑史上写下了光辉的一页。

2. 隋唐长安城整体规划设计及建筑技术的进步

隋、唐统一中国后，为满足统治者的需要，动用了巨大的财力和物力修皇城、建行宫、立楼台亭榭，大兴土木。

秦朝国都建在咸阳，其地处关中平原、渭水北岸西；后又将都城建于渭水南岸长安。隋文帝统治中国后，命令当时著名建筑家宇文恺负责规划、设计、督造新都宫城。该工程始建于开皇二年（公元 582 年）6 月，第二年隋文帝杨坚迁入宫城，并将新都定名为大兴城。大兴城规模之大前所未有，面积达 83 平方公里。

在公元 7 世纪到 9 世纪的 300 年间，长安曾以世界性的贸易、文化交流中心闻名遐迩，并且以其宏大的规模和严谨的规划著称于世。

长安城位于关中平原，今西安市的所在地。它北临泾河、渭河，西有沣河、黑水，南有泾水、漓水，东依灞、二河，称八水绕长安。南面与终南山相对，可谓气候适宜，物产丰富、风景宜人。长安城的前身是隋朝的大兴城，由于隋朝统治很短，被唐朝取代后，唐朝统治者则以隋大兴城为都，并更名为长安城。

唐代定都长安后，城市的规划和布局承袭了隋大兴城原有的建筑特色，同时又根据经济的发展及城市管理的需要，进行了扩建和改造。长安城的建设者们，在城市的建设和改造过程中，既充分考虑到城市建设的地形和管理、

经济、文化生活以及交通、水源、城市园林建设等多方面因素，又依据封建社会高层统治者的需要和首都所面临的各种问题，进行了全面的、科学的规划和全方位的周密布局，将长安城分成“宫城”、“皇城”和“罗城”三大部分进行建设和改造。使之成为当时世界上功能齐全、建筑物最雄伟、城建规模最大、最具管理水平的国际大都市，在城市建筑发展史上写下了光辉的篇章。

（1）按功能规划建设宫城、皇城和罗城

为满足帝王统治的需要，长安城的设计者首先考虑修建了皇帝的居住地——宫城。设计者将其布置在长安城中央的最北面。宫城南北长 1492 米，东西宽 2820 米，周长 8.6 公里，城墙高 11 米多。宫城按其需要又用宫墙分隔成三个部分。西面是“掖庭宫”，是嫔妃居住和宫女们学习技艺的地方。东部建“东宫”，供太子居住，办理政务。中部为大内，又叫西内，隋唐时命名为大兴宫和太极宫。太极宫共由 16 个大殿组成，为唐太宗李世民起居和朝见文武百官的场所。每逢国家庆典或重大节日时，皇帝就登上太极宫南面的承天门号令全国。唐代时又陆续扩建了大明宫和兴庆宫两处宫殿，被人们总称为“三内”。

唐大明宫始建于公元 634 年。鉴于宫城所处的地势较低，而且比较潮湿，因此，唐太宗李世民命人在宫城东北角龙首原上兴建永安宫，供唐高祖李渊居住，第二年改名为大明宫。此后唐高宗李治又进行了大规模的改建，其规模远远超过太极宫。李治以后的历代皇帝大部分在此听政。

大明宫由 30 多座宫殿组成，含元殿为正殿，供国家举行大典时使用，北面的宣政殿、紫宸殿是当朝听政的场所，麟德殿、延英殿则用来宴请百官，接见使节等。在这些宫殿中以麟德殿规模最为宏大。该殿南北长 130 多米，东西宽 70 多米，建筑面积达 8000 多平方米，这是已知的我国古代最大的单栋建筑，而且造型独特，格局新颖，其气魄之大远远超过北京故宫的“前三殿”，是唐代宫殿建筑的优秀代表作。

兴庆宫地处城东，又称之为“南内”，“三内”之中，南内占地最少，但仍有 2000 亩之多。唐玄宗李隆基做晋王时，曾在兴庆坊居住；登基后，于开元二年（公元 714 年）兴建此宫，开元十四年进行了扩建，直到开元十六年建成。此后，唐玄宗在这里起居、听政。兴庆宫是一座园林式的宫庭建筑群，宫内建有兴庆殿、南薰殿、长庆殿、花萼杨辉楼、沉香亭等建筑。这些装饰豪华富丽的楼台亭阁与宫内湖水相映成辉，加之园内名花荟萃、婀娜多姿的垂柳、岁寒不雕的苍松翠柏，使兴庆宫成为一座具有高度艺术价值的帝王宫苑。

皇城是长安城又一重要组成部分，它是中央官署的所在地。

皇城亦称子城，位于宫城南面，占地面积和宫城相似，东西宽 2820 米，南北长 1843 米，周长 9 公里左右。皇城南面正中设朱雀门，东有安上门，西是含光门；城东设有延禧门和景风门；城西有安福门和顺义门。东西两面城门彼此对称。皇城内街道整齐，南、北向 5 条街，东西向 7 条路。皇城与宫城中间辟有东西走向的大街，称为横街。据史册记载，横街街宽 300 步（合 441 米），是长安城内最宽的大街，太极宫的承天门临街，因此，又经常在此举行重大庆典，同时还可以供兵士操练，实际上这条大街又是一个能进行各种活动的广场。

“罗城”是唐长安城的外廓城，系百姓居住区。罗城从东、西、南三面

将宫城和皇城围在其间。罗城东西宽 9721 米，南北长 8651 米，周长 36.7 公里。周边建有高 6 米的城墙。外廓城共开 12 座城门，每面开门三座。依据我国古都规划布局关于中轴对称、方正规划的传统思想，南面的正门设明德门与皇城正门朱雀门和宫城的承天门相对，同在中轴线上。正门的东侧开有启夏门，西侧为安化门；西面三门金光门居中，开远门在北，延平门在南；东三门中间是春明门，北有通化门，南有延兴门；北面三门因中部被宫城所占，所以三门开在中轴线以西的位置上，北面三门中景耀门在中间，光化门在西，芳林门在东。各城门均建有城门楼。除明德门外均设有三个门洞，而明德门为五开洞，十分壮观。当时，出入城门时，要“入由左，出由右”。管理有秩。城里南北向 11 条大街，东西向 14 条大街，纵横交错，形成网格布局，将罗城之内划分为 110 个街坊（隋代时称“里”）。其中，长安城里的两个商业区——东、西两市共占 4 坊之地，另外由于城东南角的一坊划入曲江池风景区，实际上有 109 个里坊。各坊都修有坊墙，坊墙大约高 3 米，各坊都形成独立的体系，好似一个个小城。里坊主要是居民的住宅，据宋代的《长安志》载，城里共有居民 8 万户。坊里开设有商业店铺及手工业作坊。长安城的这种整齐划一的格局，被当时的诗人白居易生动地描述为“百千家似围棋局，十二街如种菜畦。”

在城市建设中，长安城的设计建造者依据地形地貌将宫城建在地势较高的北部，而在相毗邻的南面布置皇城，在宫城、皇城的周围修建外廓城作为居住区和商业市场，不但突出了城市的主要建筑，而且也有利于朝廷、官府机构处理朝政、办理公务。同时，又用多重城墙和严密规整的街坊，将皇室、官宦、贵族、平民等不同阶层分隔开来，从根本上改变了汉代长安城民居、宫室相混杂的状况。这种布局手法突出了封建统治权力中心的地位，对我国后来的都市建设规划有着重大的影响。

（2）设置东市、西市，繁荣城市经济

为繁荣城市经济，城市建设者在长安城规划建设了两个商业区，即东市和西市。隋代时把东市叫“都会市”，西市称为“利人市”。两市地处皇城东南和西南，各占地两坊，位置东西对称。市内的井字形街道将市场分割成 9 个区域。这里既是长安城的经济活动中心，又是国内外最大的手工业和商业贸易集散地。

据发掘考证，两市南北长各 1000 多米，东西宽 900 米，井字街的中央部分设有“市”、“署”、“平准局”，是市场管理和税收机构。沿街店铺林立，从事绢丝、珠宝、服装、称量器皿等 220 行，千余肆邸，商贾云集。皇亲贵族常光顾于东市，日本高僧圆仁在他的《入唐求法巡礼记》中记载，会昌三年（公元 843 年）6 月 27 日，“夜三更东市失火，烧东市曹门以西二十四行，四千四百余家，官私财物、金银绢药总烧尽”。可见东市商家之多、经济繁荣之盛况。

西市则有“衣肆”、“坟典肆”、“药材肆”、“麦行”、“绢行”、“帛行”、“秋饗行”以及寄附铺等多种行业。许多外国客商也在此设店经营，大诗人李白曾赋诗曰：“胡姬招素手，延客醉金罍”，真实地反映了来自中亚的商人在我国从事国际贸易的活动情况。由此可见西市的商业活动繁荣程度胜过东市。东西两市的设置，基本上满足了长安城市生活的需要，扩大了国际经贸往来，促进了唐代经济的发展。中唐以后，各里坊逐渐开设商行，兴办手工业。如崇仁坊“一街辐辏，逐顷两市、昼夜喧呼，灯火不灭。”

整个长安呈现出一派繁荣的景象。

3. 规划严谨、整齐有序的道路建设

在城市建设方面，道路建设占有极为重要的地位。长安城的建设者们经过周密的规划，对道路建设进行合理的布局，使长安的街衢整齐，道路宽阔平直，对城市的生活与经济发展起到了重要的作用。

长安城的“罗城”共有东西走向大街 14 条，南北向大街 11 条。道路中最重要的是南北走向的朱雀大街，它南起明德门，向北穿过朱雀门，直通宫城的承天门。因为这条街北起承天门，人们又把它叫“天街”。朱雀大街是贯穿都城南北的中轴线上的主干道，其它各条街均以此路为基准进行修建，形成全市性的道路网。皇城内的道路也是如此，南北街 5 条，东西街 7 条。各坊里也都有一条大街或十字大街，还有按规划修建的纵、横曲巷及顺墙街道。诗人白居易盛赞长安“十二街如种菜畦”的确是当之无愧的。

街道不仅布局整齐，而且十分宽阔。朱雀大街宽度达 150 米，可与北京现代的东西长安街相媲美。当皇帝出行时，朱雀大街有数以万计的车马仪仗队通过，盛况空前。其它通往各城门的大街宽度也在百米以上。位于宫城和皇城之间的大街叫横街，以其宽阔而闻名，文献记载横街宽 300 步，实测宽度 220 米，是长安城内最宽的大街。这条街还具有广场的功能，当时经常在承天门前举行庆典和军事操练等活动。

此外，还有供皇帝专用的道路，在东城与城墙之间，平行筑有夹城，把大明宫、兴庆宫和曲江池连接起来，供皇帝出游时使用。

各大街的两侧都修有排水沟，主要的道路上还建有路拱。经发掘，朱雀大街的排水沟宽 3.3 米，深度为 2.1 米。在坊和东、西市的巷道下面也修有砖砌的排水暗沟，并与大道两侧的明沟相通。大街两侧的明沟由于沟宽，因而在交叉路口处都架有桥。这样既解决了长安城的排水问题，又保证了道路的畅通。在排水沟和路的两侧，整齐地植有榆树、槐树、柳树等行道树，形成了美丽、实用的林荫大道，为宏伟的长安城增添了秀丽的色彩。

4. 建设科学的给排水系统

在城市建设中，给排水问题是一个非常重要的问题。汉代长安城建在今西安城北 5 公里的一片高地上，前后历经约 100 年，才完成了都城的建设。隋文帝统一中国后，曾设想利用汉长安城址作为都城，除因该城几经战乱已破败不堪外，另一重要原因是汉长安靠渭水太近，不但易遭水患，而且易受盐鹵侵害，影响水质，造成饮用水源不足。所以在建设新都 and 扩建长安的过程中，十分重视给排水系统的建设。隋代时，就先后开凿了龙首、永安、清明三条水渠。城东龙首渠将泾河引入城内。龙首渠分为二支。一支经城东春明门往北，通过通化门北面的兴宁坊流入城内，城墙下有一个一米宽的用砖石混合砌筑的涵洞，向西注入兴庆宫的龙池，再向西流入皇城，北折注入太极宫的“山水池”，然后北流注入“东海”。另一支渠由城外北流，经过城的东北隅，折西流入大明宫东苑的“龙首池”，再流入西内苑，后汇合永安渠，北流入渭河。

在城南开凿了永安渠，引泾水向北流入城内，经西市东侧入苑，并流注渭河。清明渠则引泾水经安化门向西流入城里，再向北入皇城，进宫城注入南、北、西三海。供应西城与皇城用水。

唐代天宝元年（公元 742 年），又在城西引泾水修筑了一条“漕渠”，自金光门北流入城内，到西市的东街注为潭。通过漕渠可将南山的薪炭、木

材等物资运到西市，以满足长安城的需要。

这些给排水工程，有效地解决了长安城的供水排水问题和航运交通问题，同时也有利于城市的绿化，并形成良好的小气候。诗人王建在《早春五门西望》诗中描写说：“宫松叶叶墙头出，渠柳条条水面齐，”反映了宫城里的松树和永安渠两侧植柳的情况。

由于使用渠水较为便利，当时不少贵族及官僚商贾之家纷纷引渠水入第，建造私家园林。

曲江池是隋唐时期有名的风景区，在长安城的东南隅，因低洼处有水，所以林木繁茂、风景优美，汉代称“乐游苑”，隋代称此为“芙蓉园”。因为水道弯曲又被称为“曲江”。唐代时又加以疏浚，唐玄宗时开挖了黄渠，将水引入曲江池。曲江池水面南北约 1360 米，东西约 500 多米，周长近 4 公里。康骈《剧谈录》记述唐代曲江池的风景说：“开元中疏凿为妙境，花卉周环，烟水明媚，……江侧菰蒲葱翠，柳荫四合，碧波红蕖，湛然可爱。”曲江一池水给统治阶级带来极为高雅的享受。由此可知，长安水系的发展不仅满足了统治者的需要，在客观上也推动了城市绿化和园林建设。

隋唐长安城的空间尺度和规模，堪称古代世界第一。因为它是在平地上新建的，使建筑家们能借鉴以往都城建设规划和布局的经验，充分发挥其设计才能，使之成为我国古代都城建筑的典范。它的建设和扩建是经过充分规划和周密计划而完成的；是在充分地分析和预见到封建国家都城所面临的地形、管理、交通、水源、绿化、经济、文化生活等各种问题，加以科学的安排，标志着当时的建筑科学发展到了极高的水平。

唐长安城建筑宏伟、壮观，街道整齐，道路宽广砥直，绿树成荫，渠水环流，人丁兴旺，百业俱兴，在世界大都市中独占鳌头，影响波及到其它国家。如日本古都平城京、平安京的建设，就完全模仿唐长安的规划，甚至连朱雀大街，和东、西市的名称都是一样的。长安城已成为城市建设、特别是坊里制城市的典范。

（三）木结构建筑技术体系的确立

木结构建筑是我国古代建筑的主体。木结构建筑的主要构件有柱、梁、枋、檩、椽等。各构件之间，采用榫卯联接，具有取材容易、结构简单，施工方便的优点。因此，木结构建筑技术在古代就已被人们广泛地采用了。我国古代许多规模宏大的建筑工程，都采用了这种技术。特别是到了唐代，形成了以木结构建筑技术为中心的专业技术体系。在现存的唐代木结构建筑中，最具代表性的建筑有五台山南禅寺正殿和佛光寺大殿。

佛光寺地处山西五台县城东北 32 公里佛光山腰。寺因势而建，坐东向西，三面环山，唯西向低下而疏豁开朗。寺内殿阁巍峨，建筑高低错落，主从有致。据《古清凉传》记载，寺创建于北魏孝文帝时期（公元 471—499 年），隋唐寺院兴盛，名扬长安、敦煌等地，远及日本，《高僧传》、《佛祖统记》、《法苑珠林》等经籍中均有记载。佛光寺的主要建筑原为弥勒大阁，是五台山著名佛寺。唐武宗会昌五年（公元 845 年）禁止佛教，寺宇被毁。宣宗继位后复兴佛法，重建东大殿。根据殿前石幢刻字与殿内梁架上题记核实证明，现存山腰的东大殿系唐代大中十一年（公元 857 年）重建。大殿雄伟古朴，居高临下，俯瞰全寺。殿前基址甚高，有片石砌筑，其上筑以台基。殿身面宽 7 间，进深 4 间，高约 32 米，单檐四阿顶形制。殿前檐当中的 5 间安装有大型板门，在两个尽间及两个后间安装有直棂窗，便于殿内后部采光。大殿采用内外槽结构。即由内外两周柱子组成。一周内柱称为内槽，一周外柱称为外槽。大殿则由 30 根柱子组成内、外槽平面。内槽空间阔 5 间，进深 2 间，空间较大，主要供佛并进行法事活动。大殿的内柱和外柱高度相同，这正是该殿结构上的一个特点。外柱柱头采用枋子相联形成外柱圈，内柱柱头也用枋子相联构成内柱圈；内外柱上又用斗拱梁袱等联系在一起，形成筒形结构，同时，一层层斗拱梁袱组成具有平缓坡度的屋面。

这种内外槽结构，在一定意义上讲，外槽是内槽的外延，扩大了内槽的面积。

木构建筑的主要承载件是柱子。佛光寺东殿的 22 根外檐柱，均向中心稍稍倾斜，在专业上叫“侧脚”。外檐柱从明间向两边稍稍抬高，建筑上的术语叫“升起”。柱子与各构件的联结以榫卯联结为主。采用“侧脚”和“升起”的办法，可使各木件的榫卯压紧，使建筑物更为牢固。

此外，柱头部分加工成曲线，不仅便于柱头与斗拱等上部结构联接，又具有良好的装饰性。柱子的下面与覆盆柱础相联。柱基好似一个盆反盖在地上。使柱子上下联成一体，使之显得稳固、挺拔有力。

在佛光东殿的所有结构中，斗拱构件的作用最为突出。斗拱是我国古代大型木构建筑的重要组成部分，其作用是扩大梁枋和柱头的接触面，加强梁架与柱头的联系。而东殿内柱上用斗拱承托明袱与平（用木条组成的方格天花）及其上部构件；外檐斗拱主要用在承担屋檐重量。正殿斗拱出四跳，为柱子高度的一半。佛光寺的斗拱雄大，出檐深远，充分说明了唐代已将中国古代建筑所特有的结构，即斗拱结构发展到了非常高的水平。

佛光寺东大殿的屋架也很有特点，屋架的脊檩下采用叉手支撑，叉手又与平梁相接，构成三角形。承受荷载时叉手受压、平梁受拉。为保持平梁的稳定，在四椽草袱和平梁之间设有托脚。这种屋架结构在古建筑中是少有的。而与近代木屋架相似。东殿的屋面高跨比为 1/4，坡度平缓，屋面成缓和的

曲线和起翘，整个屋顶匀称、和谐，使整个大殿庄重而沉稳。

此外，在山西五台县城西南 22 公里李家庄西侧有一名刹南禅寺，寺坐北向南，有山门、龙王殿、菩萨殿和大佛殿等建筑。该寺创建年代不详。但南禅寺大殿则有据可考。大殿平梁下保留有墨书题记，证明大殿建于唐建中三年（公元 782 年）。晚唐武宗“会昌灭法”时，佛寺大量被毁，但因南禅寺偏居一隅幸免于难，是我国现存的最古老的唐代木构建筑。大殿面宽进深各 3 间，单檐歇山式屋顶，殿前有宽敞的月台，柱上装有雄壮的斗拱，承托屋檐；大殿内没有柱子，四椽袱通达前后檐柱之外。梁架的结构很简单，屋顶举折平缓，说明唐朝时木构建筑技术已有很高的水平，而且已普及到偏僻的山村。

从南禅寺大殿和佛光寺东殿的木构建筑所具有的独特的结构和奇特的造型，可以看出我国唐代的木构建筑技术已十分先进，其结构设计相当科学，既符合建筑力学原理，又充分地表现出它的颇具魅力的装饰性，从而形成和确立了我国木构建筑技术的独特的体系，反映了唐代建筑已达到相当高的水平。

（四）仓储建筑的技术成就

仓储建筑在隋唐时期的建筑领域里占有十分重要的地位。唐朝初期，由于关中地狭人稠，所产的粮食难于满足朝廷的需要。因此，都城所需的粮食物资，主要依靠农业比较发达的黄河下游、江淮流域和河北平原供应。在当时的历史条件下，这些粮食主要靠漕运西调。当时，李唐朝廷明确规定：洛阳以东地区的租米、经江、淮、运河、黄河，先运到含嘉仓集中，然后陆运至陕州，再经黄河、渭水漕运到长安。因此，用于储运粮食、物资的仓库应运而生，并得到长足的发展。在这些粮仓中，以洛阳的含嘉仓为全国之最。据史料记载，天宝八年（公元749年）全国主要粮仓共储粮1260万石，仅含嘉仓就储有580多万石，约占1/2，可见含嘉仓是唐朝官仓中规模最大、地位最为重要的一座大型粮仓。1971年我国考古工作者对含嘉仓遗址进行了发掘考证。最后查明，含嘉仓建在今洛阳老城区的北侧，东西长约600余米，南北长约700余米。仓库区内的粮窖东西成行，密集排列达400个之多。粮窖的口径大小不一，口径大的为18.5米，小的也有8米，最深的距地表约12米。大窖可贮粮一万数千石，小窖可藏粮数千石（唐代每石约等于六十公斤）。在发掘考察时还发现了十多块“刻铭砖”，即记载储粮的时间、品种、数量、受领粮食的官员姓名的砖木雕刻。铭砖上记载着官员的名称，有仓吏、仓丞、仓令等文官，还有押仓使等武官。铭砖上还刻有调露、天授、长寿、万岁通天、圣历等年号，由此可知，在唐高宗、武则天时期，含嘉仓储纳的粮食较多，其仓储规模最大。例如，在含嘉仓的160号粮窖中，发现了早已炭化的50万斤谷物。仅这一个粮窖的存储量就相当于唐朝2500个农民一年的粮租；而整个含嘉仓的最高储量为600万石左右。

唐代仓储业的发展，既是经济生活发展的产物，也推动了仓储建筑技术的发展。

经发掘了解到唐代的粮窖建筑有其自身的特点。从形制上来说，粮窖均为口大底小的圆缸形。这种形制，建造和使用起来十分方便。建窖的工序是：先从地面向下挖成土窖，将窖底夯实，用火烧硬，再铺一层灰渣防潮；然后，再在窖底铺设木板和草，草上铺席，窖壁上用木板镶砌。使用时则分层堆放粮食，每层用席子隔开。装满粮食后在粮窖口覆盖一层40—60厘米厚的谷糠，盖上席子，再用土密封。含嘉仓粮窖的这种建筑方法和使用方法，具有很多优点。因为是地窖式储粮，因此，温度较低，而且恒定，其次是底和窖壁经过上述技术处理，既可防潮、防腐，又能避火防虫，同时还能防止粮食被盗。更重要的是可长期保存粮谷的品质。据记载，唐时谷子可储藏9年，稻米可储存5年。对距今已有1300多年历史的160号粮窖内的谷子进行化验，其谷物的有机物仍占50.8%。

由此可见，含嘉仓粮仓的建筑技术是十分先进的，它所特有的仓储建筑结构和巨大的规模，表现出中国古代仓储建筑技术的伟大成就。

（五）高层砖塔建筑的技术成就

塔是人们常见的一种建筑形式，在寺院内、高山间、江河湖畔，屹立着数以千计的古塔，装点着祖国的秀丽山河，展示着中国的悠久历史。

仅就塔的性质来讲，它是佛教的一种纪念性建筑。塔起源于印度。佛经上讲述了这样一个故事，佛祖释迦牟尼死后，其弟子阿难等人将其尸骨焚化，尸骨变成色彩晶莹、击之不碎的珠子，其中的骨头称为“白舍利”；弟子们建塔，将其舍利分存多处，并埋于塔内，以供奉礼拜，因此，佛塔又有舍利塔之称。后来发展到埋葬高僧、大法师的灵骨以及重要的经卷、袈裟、法器等等，以作纪念。

我国的塔是随着印度的佛教传入后，才开始建造的。东汉永平十年（公元67年），当时中天竺（即古印度）僧人摄摩腾、竺法兰将佛像和42章佛经，用白马驮到中国，并在洛阳修建了白马寺，在寺内建佛塔一座。从此以后，古代匠师们把塔与中国古代建筑技术和建筑风格结合起来，逐渐形成了具有多种风格及中国特色的古塔建筑。

我国的佛塔建筑大体上经历了四个发展阶段，即魏晋南北朝、唐代、宋代和明代四个大发展时期。就砖塔建筑而言则分为唐、宋、明代三个大发展时期。

唐代是我国砖塔建筑三个大发展阶段的第一个阶段。唐代国家统一，经济繁荣，在商、周、秦、汉固有的文化传统基础上，吸收了外来的艺术，建筑技术和建筑艺术都有了很大的发展。

我国古塔建筑多种多样，按构造样式大致分为实心塔和楼阁式塔两种。实心塔是用砖石等材料砌制的实心底，不能登临。楼阁式塔内有塔室，可以攀登，我国古塔大部分属于这一类。

唐代时期，选用砖石材料，代替木料建造了大量的楼阁式高塔。平面以方形为主，塔的层数增加到13层，塔高达50多米，最高的有60多米。内部都是筒式结构，塔外壁用砖砌成，各层用砖、木楼板制成砖木楼梯供上下行走。唐代较有名气的楼阁式砖塔有西安兴教寺的玄奘墓塔、陕西礼泉县的香积寺塔、西安市的慈恩寺塔（大雁塔）、苏州虎丘云岩寺塔、河北正定县的广惠寺华塔等。

闻名于世的西安慈恩寺大雁塔是其中杰出的代表作。大雁塔座落在陕西西安市南4公里的慈恩寺内。该寺为唐高宗李治给其母追荐冥福而创建。寺内塔本名为慈恩寺塔，因《慈恩寺三藏法师传》卷三中记有摩揭陀国有一寺僧，一日见有群鸿飞过，忽一雁离群落羽，摔死地上，僧人惊异，认为雁即菩萨，众议埋雁建塔纪念故名。唐永徽三年（公元652年），著名僧人玄奘在慈恩寺任主持，为保护由印度带回的经籍，由唐高宗资助，在寺内西院修建此塔。初建时，塔为砖表土心五层方形。长安年间（公元701—704年），全部用青砖改修成方形楼阁式，共7层，登塔攀梯改为盘道式。大历年间（公元766—779年），又改建为10层，后经战火破坏，剩下7层；明代时该塔又被损坏，在外表加砌青砖，对其进行保护。塔的表面虽然经过明代改建加固，但仍是一座典型的唐代仿木结构砖塔。大雁塔高59.6米，塔基座东西45.9米，南北48.8米，高4.2米，塔底座与塔身总高64.1米。该塔塔身较高，各层都以素面为主，不做任何修饰，仅在塔檐模拟木构的柱、斗拱，而且斗拱和檐椽部分大大地简化了，主要原因是受到砖本身的性质和用砖技术

的限制。大雁塔内部成空心式，各楼层地面，采用木过梁承担楼板的结构，用木扶梯依层折曲而上，塔室则四面开窗。唐代用砖砌塔时采用平砌法，按砖的长身平砌，每隔5层加砌一层丁头平砌。塔外形整体轮廓清晰、朴实、庄重。给人以刚柔结合的曲线美感。

密檐楼阁式塔是楼阁式塔的又一式样。在唐代也十分盛行。位于陕西省西安市南约1公里处的荐福寺内的小雁塔最为有名。荐福寺建于唐文明元年（公元684年），是为唐高宗李治献福而建立的。塔则建于唐中宗景龙元年（公元707年），因为此塔比大雁塔小，故称小雁塔。塔身为密檐式方形砖结构，初建时为15级，后受地震破坏，塔顶震塌，塔身破裂，现剩下13级。该塔基座呈方形，塔底层每面长11.83米，通高43米。小雁塔塔身没有采用柱梁、斗拱等装饰表面，而以塔身的宽度由下而上的收敛，形成圆和挺秀的轮廓线，来取得建筑艺术效果，使整个塔形显得凝重秀丽。唐代的密檐塔多数不能登临，而小雁塔内，从底部到塔顶是一个空筒，各层有少量木楼板和木扶梯，可直接攀登。在唐代的密檐塔中，除小雁塔之外，也不乏成功之作。如登封永寿寺塔用砖迭砌而成，收分柔和、出檐很大，既保持木式塔的形象，又使砖塔具有清晰的轮廓，是密檐塔中的精品。

在密檐式塔中有一座用石头构成的仿木结构塔，十分引人注目，这就是地处江苏南京栖霞寺中的舍利塔。这座塔建于隋仁寿元年（公元601年），但从塔上的浮雕看，当为南唐重修的建筑物。塔全部用细致的灰白石构成。底座是宽敞的台基，正面设有4级台阶，四面建有石栏杆，上面垒砌基坛二层，平面及立面分别刻有装饰的花纹、龙鱼生物及石榴花和凤凰等。台基上为塔须弥座，须弥座上为莲座，上面建塔身，塔身第一层较高，呈八角形，每角有倚柱，柱头之间连有横额，仅挑出混石一层，用来承托塔檐。上面各层塔身都较低，每面均凿佛龕，内坐小佛像。五层檐上为塔顶。既反映了当时的文化和历史风貌，也表现出了建塔材料的多样性，说明了我国唐代建筑技术的先进。

砖木混合式塔是楼阁式塔的又一式样。例如，河北正定县城内隆兴寺之西的天宁寺塔，就是砖木混合式结构塔，人们又把它称为木塔。建于唐咸通初年（公元860年），宋、明、清均有修葺。该塔为9级，平面呈八角形，塔身下4层用砖砌造，下3层斗拱及第2、3、4层平座也采用砖砌成。第4层以上斗拱及各层檐均为木构。塔上斗拱由下至顶均为四铺作出单抄，下3层砖砌部分，每面有补间铺作3朵，上6层每面两朵，外观豪放。塔身往上，每层高度递减，而每层收分也相应递加。其塔形轻盈挺秀，给人以稳定感。

此外，隋唐时代，还建造了一些独具特色的砖石塔。如，山东历城县柳埠村建有一石塔系隋大业七年（公元611年）所建，是我国现存最早的石塔。塔身用大青石砌造，单层方形，高15.04米，每边宽7.4米，四面各辟一半圆形拱门，明、清以来习称“四门塔”。该塔檐部迭涩挑出5层，塔顶用23行石板层层收缩迭筑，成四角攒尖锥形。顶端由露盘、山华、蕉叶、相轮等构成塔刹，形制简朴浑厚。塔室内有方形塔心柱。反映了当时佛塔建筑的古朴风貌。

值得一提的是山东历城县柳埠村灵鹫山九塔寺内，有一九顶塔，顾名思义、塔上有九座小塔，所以叫九顶塔。该塔始建于唐，通高13.3米。为单层八角。塔身用水磨砖对缝砌筑，檐部迭涩挑出17层，檐上又迭涩收进16层，形成八角平座。平座之上各隅均筑造高2.84米的三层迭涩挑檐方形小塔一

座，正中修筑一高 5.3 米的同样小塔，比另外八座小塔略高。明人许邦才在《九塔寺记》中称此塔“一茎上而顶九各出，构缔诡巧，他寺所未经有”。九顶塔以其特殊的构思和造形反映出了盛唐多姿多彩的砖塔建筑风格和时代的特点。

唐代砖塔建筑技术的成就很大，充分地表现出我国古代高层建筑技术水平的提高和进步。为宋、明代砖石建筑技术的进步和发展奠定了基础。

九、隋唐五代的物理学和化学

物理学和化学是现代科学的一个重要分科，渗透到人类社会生活的各个领域，显示出越来越大的威力。隋唐时的劳动人民和科学家，通过对物质的观察以及对自然现象变化的分析研究，进行了较为科学的论述，并进行了大胆的实践，在物理学和化学的领域里取得了很大的进步。

（一）隋唐五代的物理学

1. 唐人对彩虹的认识与试验

彩虹是一种自然现象，往往出现在雨过初晴的时候。因其美丽壮观，从古到今人们写下了不少赞美之词。彩虹以它特有的魅力，吸引着人们探讨其成因。大约在 1500 年前，唐初的孔颖达（公元 574—648 年）在《礼记注疏·月令》中，就提出了“日照雨滴则虹生”的论点。指明薄云、日照、雨滴是虹产生的条件，并揭示了这三者的关系，清楚地揭示了虹是日光照射雨滴所产生的自然现象。

公元 8 世纪中叶的张志和对彩虹作了进一步研究，并进行了人工造虹试验。他背向太阳，喷出小水珠，就观察到了类似虹霓的现象，从而证实了虹的产生是阳光照射水滴所产生的结果。张志和在《玄真子》卷下中说：“雨色映日而为虹”，“背日喷乎水成虹霓之状。”这就明确地告诉人们，要想看到虹，就必须“背日”，而面对太阳就看不到彩虹了。这些观察和实验，虽然还没有精确地说明虹所以产生的光学原理，尚未认识到日光在雨滴中经过两次折射和全反射而产生色散的事物本质，但是，在当时的条件下，能对虹的产生及其基本条件有着如此客观的认识，这在人类光学认识史上也是具有重要意义的。它表明，先人通过对虹的观察研究，已经确认它是一种自然现象，这是对光的折射和色散认识的一大进步。

2. 共鸣与消除共鸣的方法

所谓共鸣，就是指一个物体振动的时候，另一个物体也随着振动，并同时发出声音的现象，即发声的共振现象就是共鸣。这一声学现象，我国古代就有许多的记载。唐代《刘宾客嘉话录》中，记述了这样一个有趣的故事：洛阳有一个和尚的房间里挂着一种乐器磬，这个磬经常自鸣发响，和尚不知其原因，并因此受惊扰成疾。一个叫曹绍夔（kuí，音奎）的朋友来看这个和尚，正好传来寺院敲钟的声音，挂在房子里的磬也跟着响起来了。曹绍夔就对和尚说：你明天设宴招待我，就可以为你消去心头之病。第二天，和尚请他吃完饭后，他就掏出一把钢锉，把磬磨去几处，此后，这个磬就不再自鸣作响了。和尚问其原因，曹绍夔说，这个磬原来所具有的音律与寺院钟的音律相同，因此，敲钟时磬也就会同时作响。因为把磬体稍微锉去一点，就改变了磬的固有频率，它就不再和庙里的钟声产生共鸣。和尚的病从此也就痊愈了。这一记载表明了我国唐代时，不仅懂得共鸣现象，而且掌握了消除共鸣现象的科学方法。

3. 鱼洗与龙洗的奥妙

“洗”是唐宋时代用黄铜铸造而成的形似洗脸盆的一种实用工艺品。在盆底铸有几条鱼的叫鱼洗；铸有数条龙的叫龙洗。鱼洗与龙洗不仅铸造精美，而且还有它的特色和奥妙。如果用手缓慢而有节奏地摩擦盆边上的双耳，盆里的水就像受到冲击一样发生振动，甚至还会从“鱼”或“龙”的口沟处沿着盆的边缘向上喷出，喷到盆耳之处。其奥妙在于，当两手搓动其双耳时，便产生两个振源，振波在水中传布，互相干涉，使能量叠加，水面就出现了各式各样复杂的波纹，形成水波荡漾的状态，就好像盆里装有几条活鱼一样，若摩擦频率加快时，较大的水点就会跳出水面，甚至有水柱喷射。

这种鱼洗和龙洗的制作，涉及到摩擦、固体振动，以及在液体中的传播、干扰和共振的原理等物理学上的很多问题。在唐代能创造出这样奥妙神奇的

龙洗和鱼洗，实在令人叹服。

4. 对虹吸现象的认识

在南北朝时，人们对虹吸现象和产生的原理已有较深入的认识。《关尹子九药篇》中记载着，瓶存二窍，以水实之倒泻；闭一则水不下，盖（气）不升则不降”。这里表述的是有两个小孔的瓶子，装入水后，能倒出来。如果闭住一个小孔，水就倒不出来了。文中虽然没有明确提出气压的作用，但基本上阐述了这一道理。到了唐代，对这一物理学现象的认识则更为明确。王冰的《李问》注中就十分清楚地说明：“虚管溉满，捻正悬之，水固不泄，为无升气而不能降也；空瓶小口，顿溉不入，为气不出而不能入也。”王冰以一小口的玻璃瓶灌不进水的事例，将大气压的物理现象，表述得更清楚更透彻了，表明唐代时，人们已经对大气压及虹吸现象有了科学的认识。

5. 对晶体的研究和制作

晶体是固体物理学研究的主要对象。晶体具有规则的几何形状。对这方面的认识在我国已有悠久的历史了。早在公元纪元前后，就发现雪花是六角形的。而在各种药书和炼丹的书籍中，也都提到了许多晶体物质。

唐初《黄帝九鼎神丹经诀》中，记述了制取结晶硫酸钾的情况，即把朴硝（硫酸钠）、硝石（硝酸钾）两种矿石粉碎、混合，用热水淋汁，待澄清后再用温火煮。然后等到半冷时装入小盆，盆外再用冷水冷却。经过一夜后，就有“状如白色、大小皆有楞角起的结晶硫酸钾出现”。从这段记载中可知，晶体具有外部几何形状，而且指出了人造结晶体的制作过程和工艺条件，这在近代科学诞生之前，是不能不令人惊叹的。

我国唐代对于各种物理现象的认识和利用，突出地表明我国人民自古以来，就具有极大的发明创造才能和认识自然界的能力，在促进社会进步和人类文明的发展上，作出了特殊的贡献。

(二) 隋唐五代的化学和化工

隋唐五代的化学、化工科技是在古代炼丹术的基础上发展起来的。通过大量的炼丹实践，从中发明了红色硫化汞的合成方法、硫酸钾的制取方法。这些方法的产生在中国化学发展史上也占有十分重要的地位。然而这一时期发明的火药则是我国的最伟大的发明之一，火药的发明对世界文明的发展产生了重大的影响。

1. 炼丹术与化学进步

古代的炼丹术是人们为求长生而发展起来的炼制丹药的方术。历代皇帝及显贵为“长生久视”，曾在民间广求丹方，并招纳方士从事炼丹。虽然炼丹术是荒诞的，但是历代炼丹家在广大劳动人民积累的生产经验的基础上，通过自己从事采药、炼丹的实践，对化学方面的问题进行了观察和研究，并在这个方面取得了一些重要的成就。

炼丹术最早研究的材料是丹砂，也就是红色硫化汞。当时采用的研究方法是火法。这是一种带有冶金性质的无水加热法。据史书记载火法大致包括煅、炼、炙、熔、抽、飞、伏等步骤。到了唐代，陈少微《九还金丹妙诀》所记载的销汞法，也就是用汞和硫磺制丹砂法已经相当细致、准确。原料汞和硫磺的加入比例是一定的，加热时有一定的火候，并按固定的程序进行操作。最后达到“化为紫砂，分毫无欠”的结果，紫砂即丹砂的这一制作方法与近代化学所采用的化学合成法十分相近。用这种工艺方法制成的红色硫化汞，可能是人类最早用化学合成的方法制造的产品之一，是炼丹术在化学上的一大成果。

另外，炼丹家对水银和其它化合物也进行了大量的研究。唐时的炼丹著作《太清石壁记》中就记载着“造水银霜法”，水银霜就是升汞或氯化亚汞。其制作方法是先把水银和锡分别加热，并使之成锡汞剂，然后捣碎加盐，再将太阳玄精（氯化镁）、敦煌矾石（粗石膏）或者是绛矾（含铁的粗石膏）掺和进去，用朴硝末即硫酸钠覆盖在上面，加热至7昼夜。

用现在的观点来分析，汞和氯化钠、硫酸钠共热是可以生成氯化汞的。而且，氯化汞和过量的汞可再继续反应，就生成氯化亚汞。从加工工艺上看，这一方法虽然很复杂，但说明了当时在这方面的研究是很深入的，提高了人类对化学现象的认识。

唐代炼丹家对铅的化合物也进行了许多研究。唐代清虚子在《铅汞甲庚至宝集成》中记载一“造丹法”。使用铅、硫、硝三种物质，经过溶化和“点醋”等一系列操作，即可制成名为“黄丹胡粉”的粉末，据初步分析，这种粉末可能是纯度不高的醋酸铅。

炼丹家对金石药的溶解也取得了相当丰富的经验和知识。晋代以前的一部著作《道藏》记有《三十六水法》，其中记载了古代炼丹家溶解34种矿物和二种非矿物的54个配方。到了唐代，炼丹家对此则有更深刻的认识。例如，在《三十六水法》中记有“丹砂水”法，即溶解丹砂的方法。这一方法中除了用醋和硝石以外，还加有石胆，就是硫酸铜。唐人著作《黄帝九鼎神丹经诀》中特意指出：“化丹砂即需石胆”，就是很有意义的。因为硫化汞在醋酸和硝石的混合液中是难于溶解的，但加入硫酸铜的时候，却能溶解。用现代化学的观点来看，这种化学现象的发现，揭示了硫酸铜在溶解丹砂过程中起到了催化剂的作用，这在化学史上也是一种进步。

在《黄帝九鼎神丹经诀》中还记载着用水法制取硫酸钾的方法，其工艺是用热水将朴石、硝石溶化，经沉淀后，取澄清的混合溶液，再加热使水蒸发，当浓缩到一定程度后，装入容器内用冷水降温，经过 24 小时，溶液中即有结晶的硫酸钾生成。这种利用物质不同的溶解度来制造药物的方法，是中国古代化学史上的一项发明。

中国古代的炼丹家们虽然没有研究成长生不老的金丹，但他们通过炼丹的实践总结出了不少化学方面的经验，取得了不少成果，在客观上对我国化学技术的进步，起到了重要的推动作用。

2. 火药的发明

火药是我国的一项伟大发明。至今已有 1000 多年了。火药的发明是人们长期生产实践的结果，是我国古代劳动人民和科学家们智慧的结晶。

人们在长期的生产实践中，对木炭、硝石、硫磺 3 种物质的性能有所认识。如早在商周时期，人们感到木炭比木柴更好烧，特别是在冶金生产中，木炭的优越性更为明显。古代的炼丹家，在炼丹的实践中，发现一些药用材料毒性大，性质活泼。因此，在使用硫磺、砒霜等毒性大的金石药之前，先用烧灼的方法进行“驯伏”、“伏火”，使其减少或失去原有的毒性。在“驯伏”、“伏火”的过程中，炼丹家们发现硫的性质活泼，着火后容易飞升，难以控制。炼丹方士们还发现硝的化学性质很活泼，将硝撒在赤炭上，一下子就产生焰火，并能和许多物质发生作用。南北朝齐梁时的医药家、道士陶弘景在《名医别录》中还总结出了识别硝石的方法，即“以火烧之，紫青烟起，云是硝石也”。人们对炭、硫、硝的性质有了一定的认识。这就为火药的发明创造了条件，奠定了基础。

到了唐代，在硫磺伏火的多次实验中，人们认识到点燃硝石、硫磺、木炭的混合物，会出现非常剧烈的燃烧。在《诸家神品丹法》卷五中，载有唐代医药家兼炼丹家孙思邈的“丹经伏硫磺法”，这种方法是将硫磺、硝石各 2 两研成粉末，装入销银锅或砂锅内，将锅放入坑内，锅与地面相平，四面用土填实，再将没有被虫蛀过的 3 个皂角逐一引燃，夹入锅内，使硫和硝燃烧，待火熄灭后，再取 3 斤生熟木炭煨炒，待木炭炒至消去三分之一时，即退火，趁还未冷却时，取出混合物，这个操作过程就是“伏火”的过程，也是世界上关于火药的最早记载。

唐宪宗（公元 806—820 年）时的《铅汞甲庚至宝集成》卷二也载有清虚子的“伏火矾法”，所用的药物是硝石、硫磺各 2 两，2.5 钱马儿铃（一种含有碳素的果实，加热能碳化）。这种方法与孙思邈的“伏硫磺法”用药基本相同。公元 10 世纪，在郑思远编辑的《真元妙道要略》中，有一则关于火药燃烧造成事故的记载。其中描述说：“有以硫黄（磺）、雄黄合硝石，并密烧之，焰起，烧手及尽屋舍者”。从中可看出，正是这些药物极易起火燃烧，而酿成丹房失火的事故。唐代的炼丹家们正是从“伏火”及起火燃烧的事故中，获得了一个十分重要的认识，即硫、硝、炭三种物质的混合物具有燃烧、爆炸的性能，可以组成一种“火药”，从此，火药被人类所发明。

火药的发明为火药的应用提供了物质基础。在火药发明之前，军事家经常采用火攻战术，在火攻战中就使用了带火的箭，这种箭的头部绑上油脂、松香、硫磺等易燃物。使用时先将箭头点燃，然后射出去。但这种火箭的燃烧速度较慢，火力也不大，杀伤力小，又容易被扑灭。采用火药来代替这些一般的易燃物，其燃烧速度和火力大增，所以在唐朝末年，宋朝初年就被

军事家们所采用。此后，也就是宋初，在石炮的基础上，创造了火炮，即把火药装在容易发射的容器内形成火药包，由原来的抛射石头的机器抛出，提高了武器的威力，更加引起了人们对火药与火药武器的重视。

火药武器的出现，又推动了火药的研究和生产。特别是宋代对火药及火药武器的研究成果明显，成就巨大。北宋曾公亮等编写的军书著作《武经总要》（公元1044年）里，描述了多种火药武器，记载了当时3种火药的配方。配方中按其使用要求，调整了不同成份的比例，并按其作用制成了分别具有燃烧、爆炸、放毒和制造烟雾作用的火药炮。如，蒺藜火球，里面装有火药，同时还装入带刺的铁蒺藜。火药包爆炸时，铁蒺藜就飞散出来，阻塞道路，防止骑兵前进。里面装有砒霜、巴豆之类毒物的毒药烟球火炮，燃烧后毒烟四处扩散，使人员中毒而削弱敌方战斗力。此后又出现了一大批新式火药武器，如北宋末年创造的“霹雳炮”、“震天雷”，1132年出现了火枪，到了元代又诞生了铜制火炮；在明代创造了自动爆炸地雷、水雷和定时炸弹，还制成了“火龙出水”火箭，它是利用4个装有火药的大火箭筒，火药燃烧后，产生反作用力，把龙形筒射出，当4支火箭筒里的火药烧完后，又点燃火龙腹里的神机火箭，推动箭头射向敌阵。

中国火药的发明也给世界各国的科技发展提供了宝贵的经验，带动了整个人类社会的科技进步。

1225—1248年间，火药由商人经印度传入阿拉伯。欧洲人，首先是西班牙人，在13世纪后期翻译阿拉伯人的书籍时，才开始知道火药，英法各国直到14世纪中期，才见到应用火药和武器的记录。火药、火器在欧洲的传播，不仅对作战方法的改进有现实的作用，而且对资产阶级战胜封建贵族，推动社会进步，乃至资本主义生产力的发展，都产生了巨大的影响。火药这一伟大的发明及其所产生的深远影响，将永远载入世界科技史册。

十、隋唐五代瓷器的发展与技术进步

瓷器是中国的伟大发明之一。我国因瓷器制造的历史悠久，技术高超，瓷产品精美别致而获得“世界瓷国”的美称。

早在公元前 3500—1500 年之间，我国古代劳动人民就创造出了彩陶工艺，并已有黑陶、白陶产品问世。到了公元前 1500—1000 年时，殷代人又创造了大量的精致白陶和青黄釉陶器。及至魏晋时代，诞生了瓷器。隋唐五代时期，陶瓷生产的规模迅速扩大，生产技术日益精湛，名贵产品层出不穷，达到了一个前所未有瓷器生产的高峰期，在中国陶瓷发展进程上占有重要的历史地位。

（一）隋代陶瓷技术的进步

隋统一中国后，陶瓷制造业得到了迅速的恢复和发展，其生产技术也有明显的提高。据《新中国考古收获》记述，近年考古发掘的隋李静训、姬威墓中，都发现了鸡首壶、双龙把手瓶和双耳扁壶等陶瓷器皿，其质地坚硬、色泽晶莹，造形美观。隋代时青瓷的制造水平也很高，青白瓷器在数量上和质量上都有长足的进步。如 1947 年，河北省景县十八乱塚村民发掘开封氏古墓，出土了青、黄、酱、绿等多种釉色的瓷尊、碗、杯、盏、碟、盘等，其中就有隋开皇七年（公元 587 年）的产品。河南安阳发现的卜仁墓，为隋仁寿三年（公元 603 年）的墓葬，出土有青瓷杯、盘、罐等，其形态简练浑朴，从表面上看似乎不及前代产品，但从硬度上看，远远胜于前代。当时青、白瓷的烧制温度很高，都属于硬质瓷器。这正是瓷器制作技术提高的结果。

在李静训墓中还出土了碧色玻璃瓶。《隋书·何调传》中曾有用绿瓷制玻璃的记载，而在李静训墓中发现的碧色玻璃瓶，正与文献记载相印证。这一发现标志着隋代陶瓷烧制技术已达到较高的水平。

隋代时，也曾对 3 尺以上的大型瓷器进行了试制。但未能成功。据《江西通志》载：唐至德元年（公元 756 年），在建康大力兴建宫室，新平窑制做的陶础非常精巧，但不结实。据《南窑笔记》载：昌南（今景德镇）在隋大业中（公元 605—617 年），制做狮象大兽两座，陈设在显仁宫中，可是入窑即裂，无法造成。虽然失败了，但为后代烧制大型瓷器提供了有益的经验。到了明代才突破这一技术难点。完成了大型瓷器的制作。

（二）唐代陶瓷技术的飞跃发展

自公元 618 年唐统一中国后，陶瓷业也伴随着经济的发展而快速进步，在生产规模和生产技术上都取得了飞跃的发展。

1. 陶瓷业发展和技术进步的原因

由于唐代贸易发达，需要大量的铜质货币，而铜的产量有限，因此限制铜器的制造，一般的日用物品多采用陶器来替代。张德谦著《瓶花谱》称：“古无瓷瓶，皆以铜为之，至唐而始尚瓷器”，这是促使唐代瓷器飞跃发展的重要原因之一。

另外，唐代饮茶成风，需要大量的茶具，于是各地瓷窑都大批地烧制茶具。唐陆羽在《茶经》中评论茶具说：“碗：越州（浙江绍兴）上，鼎州（陕西富平县）次，婺州（浙江金华）次，岳州（湖南湘阴）、寿州（安徽寿县、凤阳一带）次，洪州（江西南昌）次。”又说：“越州瓷、岳州瓷皆青，青则益茶，茶作白红之色；邢州瓷白色茶红；寿州瓷黄、茶色紫；洪州瓷褐，茶色黑，悉不宜茶。”可见当时的茶具各有特点，饮茶的风尚对唐代瓷业的发展和进步起到了刺激和推动作用。

2. 技术进步、质量上乘

就瓷器的品质而言，当属北方的邢窑和南方的越窑产品为上乘。陆羽在《茶经》上说：邢瓷“类银”、“类雪”，“瓷色白而茶色丹”；越瓷“类玉”、“类冰”，“瓷色青而茶色绿”。足见唐代的瓷器釉色达到了纯洁、剔透的境地。

“千峰翠色”的越瓷

著名诗人陆龟蒙十分喜欢越瓷，作诗赞美曰：“九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来”。“千峰翠色”的越瓷之所以成为我国瓷器的珍品，是与其制釉技术的提高分不开的。据分析，在瓷釉中，含有千分之一的氧化亚铁，烧制出来的瓷器就能呈现淡绿色。随着氧化亚铁含量的增加，瓷器的绿色就由浅变深。当氧化亚铁的含量超过 5% 时，则还原困难，而烧制出来的瓷色就会呈暗褐色乃至黑色。而“千峰翠色”瓷正是由于陶瓷工匠们将釉中的氧化亚铁控制在 1—3% 这个恰当的比例而获得的。此外在烧制过程中，还要严格掌握窑里的温度和通风，使瓷器在高温的火焰下充分还原。正是具备了这高超的制作技术，才能诞生“千峰翠色”这样的传世佳品。

莹缜如玉的白瓷

我国的白釉瓷器萌芽于南北朝，隋代则已成功地进行烧制。到了唐代，白瓷已经发展成为青、白两大瓷系的主流之一。陆羽在《茶经》中说：邢瓷在越瓷之下，认为邢瓷类银、类雪，“瓷色白而茶色丹”。在文人眼中，白瓷虽不及越瓷，但他们还是承认邢瓷“类银”、“类雪”、“瓷色白”这一基本事实。唐代白瓷以邢瓷最有影响，北京故宫博物院收集陈列的邢窑执壶，其胎质釉色都很好。邢瓷更为人民大众所喜爱。《国史补》记载说：“内邱白瓷瓿，端溪紫石砚，天下无贵贱通之”。事实上白瓷也同越青瓷一样入大雅之堂。段安节的《乐府杂录》记载：武宗时，太常寺调音律官员郭道源善击瓿，能以 12 个邢瓿、越瓿注入清水，以筋击之，其音韵悦耳。由此可见，邢窑、越窑均有可入乐器的精美作品。唐代著名白瓷生产除了邢窑以外，还有江西景德镇和四川大邑，也都名列前茅，世界闻名的景德镇在唐时称昌南镇，当时的制瓷技术已具很大的成就。武德年间（公元 618—626 年），昌南

钟秀里陶玉制作的瓷器运到长安，贡献给皇帝，因其美如玉，被誉为“假玉器”。

四川邛州大邑的瓷器也颇负盛名。1936年发现了邛窑窑址，出土了瓷杯、碗、碟、把壶、灯盏以及鸡、鱼、龟等瓷器，均具有特殊的风格，充分体现出了轻、薄、坚、洁白的特点。大诗人杜甫赋诗盛赞邛州大邑瓷器：“大邑烧瓷轻且坚，扣如哀玉锦城传，君家白碗胜霜雪，急送茅斋也可怜”。

1958年，在景德镇出土一批唐代白碗，研究分析结果是，白瓷胎含氧化钙成分比较多，烧成的温度为1200度，瓷器的白度达70%以上。接近了现代的高级细瓷的标准。这种制瓷技术在唐代出现，是十分惊人的，如此高超的技术成就，为瓷器技术的深入发展提供了坚实的基础。

特殊的彩陶“唐三彩”

“唐三彩”是唐代三彩陶器的简称。它具有瓷器的流美色泽，但实为唐代首创的一种低温铅釉的彩釉陶器。所谓“三彩”，因为在釉色装饰上多以黄、绿、褐三种颜色为主而得名。但又不限于三种釉色，计有黄绿褐蓝黑白等多种。其中，以蓝色釉为主的称之为“蓝三彩”，尤为稀少和珍贵。

“唐三彩”创始于初唐，由高宗至玄宗天宝年间（公元650—755年）进入极盛时期，“安史之乱”以后日渐衰落。“唐三彩”的制品主要用于殉葬明器，唐代盛行厚葬之风，当时的王公贵族不惜破产倾资，竟为厚葬。所用明器之中，除金玉器物之外，三彩陶器占有相当的数量。因为三彩陶器别致典雅，官宦贵胄之家均作为艺术品陈设在厅堂之中，以便观赏。国外赞其奇丽，也争相搜集。朝廷则征调大量精品享用，常常作为佳品馈赠友邦。于是，在盛唐出现了三彩陶器的生产高潮。

“唐三彩”的器型种类非常丰富，大体可分为人物、动物、器具和建筑模型4种。人物俑中有男俑、女俑、文官俑、武士俑、乐舞俑、牵马俑、骑马俑、驮驼俑、天王俑等。动物俑有马、驼、牛、羊、猪、狗、鸡、鸭和鸟类等。建筑模型有房屋、亭阁、水池、假山等。如陕西咸阳出土的三彩陶假山，不但山体峻秀，而且周围还有十余人游赏交谈，充满生活气息。

“唐三彩”类瓷，但与瓷器有本质区别。“三彩”实为陶器，胎质比瓷器粗糙，釉色也不透明，其烧成温度控制在800—900度左右，胎体烧结后，吸水性大。其技术贡献主要在于造型的生动逼真和釉色的特殊处理所形成的斑驳浓丽的艺术效果。

“唐三彩”的产地主要在陕西、河南两地，最著名的是长安的西窑和洛阳的东窑。近年来，在河南巩县也发现了唐代专门制作三彩陶器的窑址。“唐三彩”的制作基本上分为两大工序。第一道工序包括造型、烧胎、涂釉三种技术。工匠们首先选取精炼的白粘土制成胎型，再送入窑炉烧成陶胎，然后在胎底上涂以釉色。釉料中须加入一定比例的铅，作为助熔剂，以使釉的熔点降低。第二道工序是烧釉。工匠们将挂好彩釉的陶胎，再次放入900度左右的窑炉中焙烧，胎体表面的釉料在受热熔化的同时，自然地向外扩散流动，各种颜色相互浸润交融，便形成了一种斑斓绚丽而又自然天成的奇异釉色。由于铅的作用，釉面显出明亮夺目的光泽。由于“唐三彩”制作规整、工艺独特，具有不变形、不裂缝、不脱釉的特点，以及斑驳华丽的艺术风格，因而倍受人们的喜爱。这种罕见的技术工艺，则成为陶瓷发展史上的一大创举。

（三）五代的传世之作“雨过天青”

五代（公元907—960年）时期，封建割据加剧，各地封建王朝纷纷开设“御窑”，驱使劳动人民为其一家一姓生产名贵瓷器，供他们享用。与此同时，各地民窑仍运用已有的传统和技术，继续烧制出售。由于民窑、官窑分道扬镳，彼此互相竞争，有力地促进了制瓷技术的提高。

前蜀王建给朱梁的信物中有“金梭碗”，在《致语》中说：“金梭含宝碗之光，秘色抱青瓷之响”。这是一种镶金的青瓷制品。很可能是前蜀官窑的产品。1950年以来，在四川成都市附近，陆续发现了青色、翠绿等瓷器，还出土了轻薄的“影青”，这些都是蜀国窑器生产的精品。

在官窑中，后周的“柴窑”最为著名。后周显德（公元954—959年）时，世宗柴荣在郑州建立御窑，世宗姓柴，所以世人又称此官窑为“柴窑”。柴窑在开始烧制之前，工匠就瓷器用何釉色和样式请示世宗，柴荣说：“雨过天青云破处，这般颜色作将来。”工匠据此，依照大雨初晴，风吹云散后的天青色为标准，制造出一种新颖的釉色瓷器，后人把这种瓷器称作“雨过天青”。柴窑除了生产天青色釉色瓷器之外，还烧制了豆绿、豆青、虾青等多种釉色的产品。但柴窑瓷器流传于世的作品很少，因此，十分珍贵，明代就有“片柴值千金”之说。清代谷应泰在《博物要览》中称赞柴窑瓷器为“青如天，明如镜，薄如纸，声如磬”。

（四）瓷器与技术的输出

隋唐五代的瓷器不仅为国人喜爱，也为外国人所欣赏。唐代的瓷器通过“丝绸之路”及海路输出到中东、东南亚和西方。唐大中五年（公元851年），来中国经商的阿拉伯人苏列曼在其所著的游记中说：“中国人能用陶土做成用品，透明如玻璃，里面加了酒，从外面可以看到。”唐贞元十年（公元794年），也就是日本的桓武天皇时期，中国的瓷器经朝鲜、吕宋输入日本，倍受贵绅们崇尚。到后唐长兴二年（公元931年）即日本朱信天皇时，所使用的瓷器仍然靠中国、朝鲜、吕宋等供给。日本奈良法隆寺、京都仁和寺直到现在还珍存着这类器具。1854年，英国人还从印度的布拉明那巴德，发掘出一些邢窑白瓷和越窑青瓷的残碗。德国人在中亚细亚撒马拉、喇及斯古迹遗址发掘时，也出土了“唐三彩”陶器和邢窑、越窑瓷碗残片。其中有一个三足盘，在微红色的胎子上，涂有白釉，又泼上三色釉，加上锦地图案，制作得十分精巧，是三彩陶器的上乘之作。此外，在埃及也发现了很多“三彩”陶片和越瓷残器。

随着唐代陶瓷器物的输出，其制造技术也传播到国外，五代后梁贞明四年（公元918年），高丽（今朝鲜半岛）便学会了中国的造瓷技术，并在康津设立了窑厂，此后又陆续传到了日本及西方各国。

十一、隋唐五代的手工业技术

隋唐五代时期，随着农业的发展，手工业生产和技术也取得了巨大的进步。无论是生产规模还是生产技术的发展，都达到了前所未有的程度。特别是在金属冶矿、雕版印刷、造纸、纺织、印染、造船技术等领域里，成就最为突出，且又影响巨大、深远。

（一）发达的冶金矿业与先进的铸造技术

隋唐两代统一黄河和长江两大流域后，经济得到迅速的发展，采矿冶金生产更加繁荣，新的铸造技术层出不穷，并广泛应用于生产，在经济的高速发展中发挥了重大的技术效能。

1. 发达的采矿冶金业

据《新唐书·食货志》记载，唐代开采的矿产品有金、银、铜、铁、锡、铅、矾、水银、朱砂等。这些矿产品主要分布在陕（陕西）、宣（安徽）、润州（江苏镇江）、饶州（江西）、信州、衢州（浙江衢州）等地区。共有各类矿山 168 所。其中包括铜冶 96 处，银冶 58 处，铁山 5 座，锡山 2 处，铅山 4 处，矾山 7 处。唐宪宗李纯在位时，每年采银 12000 两，铜 133000 公斤，铁 1035000 公斤，锡 25000 公斤、铅无常数。宣宗李忱当政时，每年来银 25000 两，铜 327500 公斤，铅 57000 公斤，锡 85000 公斤，铁 266000 公斤。由此可见，当时的冶金矿采业发展很快，而且钢铁冶金业在社会经济中的主导作用已很明显。当时，如工具、兵器、造船、机械磨面等使用铜、铁等金属的制造行业，呈现出一派兴旺发达的景象。并对工农业生产的繁荣和发展，起到了巨大的促进作用。

2. 先进的金属加工技术

唐代的金属加工技术发展很快，尤其是金属铸造技术成就最大。例如，在合铸金银的方法研究上，就取得了重大的成果。早在汉代就有人开始研究金银合铸的方法。但没有取得成功。到了唐初，在技术上终于取得了突破性的进展。为此《太平御览》卷八一二特有“合金银并成”的记载。

在我国传统的铸造工艺中，以泥范、铁范和熔模铸造最有名，被称为古代三大铸造技术。这些技术在隋唐时期更加成熟，应用更为广泛。例如，《新唐书·严善思传》记载，唐乾陵墓道砌石之间，均用“冶金固隙”。经考察，系在石块之间凿成串通的孔洞，再铸入生铁，在所有石块之中形成框架钢筋结构。隋代著名的赵州桥的石块之间也浇铸有生铁。这种现场浇铸铁水的技术，表现出当时的生铁冶铸技术已十分高超。

唐武曩（武则天）曾下令用铜、铁铸天枢。天枢高约 50 米，直径 4 米，八面各径 1.65 米。下为铁山，周长 56.1 米。用铜制蟠龙、麒麟萦绕铁山，天枢上置直径 10 米的腾云承露盘。四龙直立捧火珠，高 3.3 米。后来李隆基下令毁天枢，派工匠溶铜铁，愈月不尽。武曩时还铸有九州鼎、豫州鼎、徐州鼎等，鼎高均在 4.62 米以上，共用铜 280350 公斤。鼎上有山川、物产图案，整体雄浑壮伟、精美超俗。河北沧州现存的五代后周时期的铁狮，重 5 万公斤，是采用泥范铸造工艺铸造的。隋唐五代时期，这些巨大的铸件，如果没有掌握成熟的技术是难以完成的。

值得一书的是熔模铸造法。这种方法又称失蜡、出蜡、捏蜡法。唐代的铸钱业就采用了这种方法。《唐会要》卷八十九记载“开元通宝钱”已使用熔模铸造法。这是有关“失蜡法”的最早文献记载。在当时的生产中，已使用了大型鼓风机。《元和郡县图志》卷十四记载，蔚州（山西灵丘）飞弧钱监利用水力鼓风机铸钱，每年铸钱 18000 贯，大大地提高了生产效率。

旅顺博物馆收藏有唐代的金属制品。据鉴定，当时已使用的金属有金、银、铜、生铁、熟铁和铝等。而这些金属制品的加工方法已相当精密，每件制品除了铸造、锻造之外，还采用手工打制、加工磨制并镀金、嵌银等。可

见唐代的金属加工技术也取得了很大的进步。

陕西西安南郊何家村出土一批盛唐晚期(公元8世纪末)的金银器皿270余件,这批器物以鍍金和浇铸为主,还采用了焊接、切削、抛光、铆、鍍、刻凿等工艺。特别是在盆、碗、盘等器物上,有明显的切削螺纹痕迹。因其螺纹清晰、同心度较高,起刀、落刀点十分明显。表明当时已使用了简单的切削车床。这是我国在机械工程技术上的重大成果,在我国机械工业史上占有重要的地位。

（二）雕版印刷术的发明及作用

大约在 1300 年前，我国就发明了印刷术。据明代陆深《河汾燕闲录》卷上记载：“隋文帝开皇十三年（公元 593 年）十二月八（日）敕（chì，皇帝的命令）废象遗经，悉令雕撰，此即印书之始”。明代邵经邦的《弘简录》卷四十六中则记有：（唐太宗后长孙氏）崩（公元 646 年），……宫司上其所撰《女则》十篇，……帝览而嘉叹，……令梓（zī，雕版）行之。”唐文宗太和九年（公元 835 年）十二月二十九日，唐文宗李昂下令禁止各道私置日历版。这些历史记载说明，隋唐时代我国已发明了刻版印刷术，并已投入使用。

雕版印刷术的诞生是有其背景的。隋唐时期，随着经济的发展，人们对文化的需要更加迫切，对书籍的需求也大大增加了。当时手抄、人工誊写的方式已无法适应社会的需要，因此促进了印刷术的发明。另一方面，作为工艺技术之一的印刷术，所需要的物质条件已经逐渐具备，适合于印刷的纸和易溶不晕的烟象墨都已产生。而且，公元七、八世纪前出现的印章、拓石等多种复制文字、图画的方法已经成熟。例如，用印时先将印章沾上墨，再印到纸上，成为白地黑字状态，鲜明易读。而拓石的方法是将纸铺在石上，再在纸上刷墨，结果是黑地白字，不如白地黑字鲜明。因此仿照印章的办法，将碑版的阳文正写，换成阳文反写字，在版上加墨，使其转印到纸上，或是扩大阳文印章字面的面积，使之成为一块木版，并在版上沾墨铺纸，仿照拓石的方法进行印刷，便成为清晰悦目的白地黑字了。这就产生了由盖印和拓石两种方法相结合，发展而形成的雕版印刷的最早期的形式。并最终确定了雕版印刷的操作方法。

雕版印刷所用的版料，大部分选用易于雕刻的枣木和梨木。方法是将字先写在较透明的薄纸上，字面朝下贴到版子上，然后用刀将字刻出来；再在刻好的版上加墨，把纸盖在版上，用刷子轻匀地揩拭，揭下来，转印到纸上的文字就是正字了。

雕版印刷从它诞生起就与人们的生产、生活结下了不解之缘。大约在公元 762 年以后，长安城的商业中心东市就已经有印制的字帖、医书出售。过了 20 多年后，还采用这一印刷技术，统一印制出带有红格的“印纸”，供商人交易纳税时，作为记帐凭证。

唐穆宗长庆四年（公元 834 年）十二月十日，诗人元稹为白居易的《长庆集》作序，序中就写道：当时扬州、越州一带很多人“缮写模勒”白居易以及他自己的诗集。并拿着这些诗集的印本换酒茶。这里面所说的“模勒”就是刊刻。这也是最早出现在古代文献中的印刷技术了。

公元 835 年左右，现在的四川、陕西南部、江苏北部和安徽一带，有很多人从事印刷业，印制日历，并在市场上销售。东川节度使冯宿为此上奏章说：剑南、两川及淮南道的百姓都用刻版印刷日历，在市上售卖。每年中央司天台还没有颁布新历书时，这些印好的日历已满天下皆是。这样，有损皇帝的“授民以时”的权威。据此奏请，文宗于公元 836 年 1 月 21 日，下令禁止各道私置历版。说明雕版印刷术已被民间广为采用。

雕版印刷术发明以后，就被用来印刷佛教经典、佛象和宗教画片等。1900 年，在敦煌千佛洞发现了一册印刷精致的《金刚经》，经书末尾注有“咸通九年四月十五日王旻为二亲敬造”。咸通九年就是公元 868 年，这部唐懿宗

李淮时期印制的《金刚经》是世界上最早的注有确切日期的印刷品。《金刚经》的开卷是释迦牟尼在祇树为孤独园说法图。这是一幅高 33 厘米、长 33 厘米多的木刻版画。释迦佛坐在中间举手示意，学生长老溟菩提披袒右肩，右膝着地跪在座前，合掌恭听。诸天神围绕，神态生动。《金刚经》全书字迹清晰、明显，雕刻精细、美观，墨色浓厚而均匀，图文浑朴。其雕刻的刀法纯熟、精湛，充分显示出唐代的刊刻技术已达到了炉火纯青的程度，反映出唐代已具有很高的雕版印刷水平。

五代时期，则以运用雕版印刷技术大规模刻印文集和古代书籍为特点。前蜀乾德五年（公元 923 年），四川和尚 域刻印了其师贯休和尚的《禅月集》。而后，洛阳的文学家和凝也把自己的文集编辑成百卷本，并刻印出版流行于世。因为刊刻著作既可扬名当今，又可流芳后世，因此兴起刊刻私人文集之风。后蜀宰相母昭裔在成都刊刻了《文选》、《初学记》等书籍，并成为成都世代有名的出版家，母昭裔是将私人刻书作为终生职业的第一人。

公元 932 年，后唐明宗时的宰相冯道看到吴（今江苏）、蜀（今四川）等地贩卖农书、历本、佛经、医书、字帖等书籍，但唯独没有儒家经典。为此他建议朝廷刊印九经。从此，印刷术正式成为官府封建文化的一种工具。到了宋代，雕版印刷技术更加成熟、雕版印刷业更加兴旺发达。

雕版印刷术发明以后，就逐渐向周边国家传播开来，世界各国的印刷术是在中国印刷术的影响下发生、发展起来的。雕版印刷术是人类历史上的最伟大发明之一，对世界文化的发展起到了巨大的推动作用。

（三）兴旺发达的造纸业及其技术成就

造纸技术是我国古代科学技术的“四大发明”之一。我国古代造纸业及其技术的发展，经历了从西汉至东汉的初制发育时期；西晋至南北朝的迅速发展期；隋、唐、五代及北宋的兴盛繁荣时期；南宋末年至元、明、清的缓慢发展时期。

隋唐统一中国后，特别是在唐太宗李世民统治时期，政治开明、民族团结、农业发达、工商业蓬勃发展、冶金、机械制造业不断进步，文化事业蓬勃、兴旺。尤其是印刷术发明后，更促进了造纸业的迅速发展，出现了造纸工业普及、造纸技术提高、纸的应用广泛的欣欣向荣的局面，开创并形成了造纸业的兴盛时期。

1. 普及全国的造纸业

唐代的造纸业已经是一种较为普通的手工业了，其造纸技术广为传播，遍及全国各地。据《新唐书·地理志》、《元和郡县图志》等史籍记载，全国有15个地区掌握了造纸生产技术，兴办了造纸作坊。当时的常州、杭州、越州（浙江绍兴）、婺州（浙江）、衢州、安徽的宣州、歙州、池州，江西的江州、信州（上饶），湖南的衡州，四川的益州，广东的韶州（韶关）、山西的蒲州，河北的巨鹿郡都建立了官办和民营的造纸作坊。各地的造纸作坊，根据本地区的原材料资源，因地制宜，就地取材，使用的原材料品种很多，数量也有了保障。北宋苏易简在《文房四谱》中写道：“蜀（四川）中多以麻为纸；……江浙间多以嫩竹为纸；北土（河北）以桑皮为纸；剡溪（浙江）以藤为纸；海（广东）人以苔为纸，浙人以麦面、稻杆为之……”。苏易简的记述真实地反映出唐、宋时期造纸取材的多样性，说明当时已具备了相应的造纸技术。

唐代造纸业的产量大量增加，这从纸张的使用情况可见一斑。唐时整理了大量的古籍，重新加工整理疏注了几乎散失的“九经”，包括《仪礼》、《礼记》、《左传》、《公羊传》、《谷梁传》、《易》、《书》、《诗》等，共计成书360卷。编著《晋书》、《南史》、《北史》、《隋书》计395卷。唐玄奘法师花费19年时间，翻译梵文佛经73部，共1330卷。此外，唐代的书法、绘画、朝廷文治、民间记帐、生产鞭炮、纸花、雨伞、纸扇、屏风、纸帽、字帖、窗画、裱糊、冥钱等等，都大量的使用纸张。从上面几个事例中，即可略知唐代用纸数量的剧增，没有相当规模的生产能力，是难以满足这样大量的需求的。

2. 造纸品种明显增多

唐代的造纸原料品种多样，供应充足，生产发展需求也不断发生变化。为了适应多种需求的用纸，造纸作坊不断研究生产出各具特色的新品种。《唐六典》记载：益州有大小黄、白麻纸，均州有模纸，蒲州产细薄白纸，杭婺、衢、越等州有上细黄、白纸。如果按产地划分则有蜀纸、峡纸、剡纸、宣纸、歙纸；按原料命名则有楮纸、藤纸、桑皮纸、海苔纸、草纸。按制造工艺划分则有金泥纸、松花纸、五云笺、金粉纸、冷金纸、流沙纸。按质地分则有绫纸、薄纸、矾纸、玉版纸、锦囊纸、硬黄纸。依颜色划分则有红纸、青纸、绿纸、白碧纸等。其品种之多，数不胜数。

麻纸

麻纸是以麻为原料制成的纸张。主要供官府作文书用纸。麻纸又有白麻

纸、黄麻纸、五色麻纸 3 种，朝廷按照官员的官阶等级和文书类别予以采用。当时，以四川出产的麻纸最为著名。据《唐书·经籍志》记载，唐玄宗开元年间（公元 713—741 年），西京长安和东京洛阳两地各编纂经、史、子、集四库书一套，共计 125960 卷，“皆以益州（四川）麻纸写”。

值得一提的是，我国古代造纸匠还发明并生产出了“防水纸”、“防虫蛀纸”。扬州六合的麻纸不仅质量高，还具有防潮、防水性能。当时就有“年岁之久，入水不濡”的记载。唐高宗李治曾下诏令全国通用黄纸。这种纸在晋代就有生产，系用黄蘗汁浸染麻纸，因黄蘗中含有生物碱成分，主要是小蘗碱（即黄连素），所以能防虫蛀。这些技术成果充分说明当时的造纸技术已达到很高的水平。

藤纸

藤纸始见于东晋，到了唐代已大量生产，主要产于浙、赣两省靠山近水的地区。藤纸颇为官府及文人所喜欢。唐李肇在《翰林志》中说：“凡赐与、征召、宣索、处分曰诏，用白藤纸。凡太清宫道观荐告词文，用青藤纸。敕旨、论事、敕及敕牒用黄藤纸”。这是官方对书写文书所用藤纸的规定。而文人士仕则以用藤纸为荣。唐顾况（公元 725—805 年）赋诗《剡纸歌》一首，诗中写道：“剡溪刻纸生剡藤，喷水捣为蕉叶棱，欲写金人金口偈，寄与山阴山里僧。手把山中紫罗笔，思量点画龙蛇出，正是垂头搨翼时，不免向君求此物”。字里行间充满着对藤纸的赞美之情。藤纸之所以受欢迎，是因为此纸的质量上乘。史载“剡溪古藤甚多”。剡溪即现在浙江嵊县一带。这里靠山近水，出产藤树，是发展造纸业的理想之地。藤树皮的纤维长，故制成的藤纸性能好，质量较高。

宣纸

宣纸是唐代创造的一种名纸，原产于宣州泾县（今属安徽），因产地而得名宣纸。唐代宣州府盛产此纸，但据《宣城县志》记载，广德、郎溪两县也生产宣纸。但因宣纸多集中在宣城出售，由此均被称为宣纸。

宣纸是以青檀树皮为原料制作的。在生产时，选料严格，制作精细，胶汁使用得当，捞纸技术纯熟，晒纸工艺高超，从而保证了宣纸的质量。具有抗蛀不腐、水浸日晒不变色的性能和匀薄、洁白、坚韧、吸墨等优点，素以质地柔韧、洁白细腻、平滑匀整、色泽耐久而著称，获得“纸寿千年”的美誉。

宣纸有生、熟之别。“生宣”吸水性大，适用于山水、人物的写意画和书法；“熟宣”由生宣加工而成，适于工笔绘画。因宣纸是毛笔书画的理想纸张，所以流传至今盛名不衰。现代大书法家郭沫若生前为安徽泾县宣纸厂题词写道：“宣纸是中国劳动人民发明的艺术创造，中国的书法和绘画离开它便无从表达艺术的妙味”。从艺术发展的角度，揭示了宣纸发明的重大意义。

楮纸

楮纸是隋唐时代大量生产和广泛流行的品种之一。楮纸采用楮皮所制，产品按不同工艺及产地分为“假山南”、“假荣”、“冉村”（又叫清水）、“竹丝” 4 个品种。“假山南”是一种宽幅纸，生产时不加淀粉；“假荣”纸幅较窄，制作时加淀粉；“冉村”即为冉村作坊所造；而“竹丝”则为龙溪乡所产。楮纸以蜀郡广都（四川双流县）的产品最为有名，主要用于簿、契、图、牒。也有不少人用此纸传印经、史、子、集，故有“败楮遣墨人争”

宝，广都市上有余荣”的赞美之词。

楮皮的纤维细长，所以楮纸质量好，便于二次加工。唐时许多名贵的纸都是用楮纸再加工而成的。唐宪宗李纯时期（公元806—820年），女诗人薛涛把楮纸裁成窄幅，用一种红色的花汁，将其浸染成深红色的小纸笺，用于抄录短诗，被人称之为“薛涛笺”。诗人李商隐作诗赞美“浣花笺纸桃花美，好好题诗咏玉钩”。

竹纸

竹纸是隋唐五代时期开发的新纸种。唐翰林学士李肇著《国史补》记载有“韶之竹笺”说明此笺采用竹纸制作。从技术上讲，竹茎结构紧密，竹杆的纤维比较坚硬，化学成分较复杂，制作时，打浆、帚化难度大，生产技术条件要求高，在积累了生产麻、楮、藤纸的经验，掌握了较高的生产技术之后，才有可能创造出竹纸来。初期的竹纸产于唐时韶州，也就是今广东韶关一带，这里气候温暖潮湿，益于竹子生长，竹林资源丰富，因此得以迅速发展。到了宋代，竹纸生产在造纸业中已占有重要的地位，竹纸的发明与发展为我国造纸业开拓了广阔的前景。

加工纸和“澄心堂”纸

唐代加工纸已十分盛行，蜀郡（今四川）生产一种叫“鱼子笺”的加工纸。将纸面加工后呈霜粒状或鱼籽状。晚唐陆龟蒙赋诗赞云：“捣成霜粒细鳞鳞，知作愁吟喜见分；今日乍惊新茧色，临风时辨白萍文”。白萍即鱼籽，可见“鱼子笺”深受人们欢迎和喜爱。

此外，唐代还生产出一种图纹加工纸，其加工方法是把各种颜色的云母粉末，涂在刻有各种花纹图案的木版上，然后，再将纸覆盖在木版上，经加压，纸面上就印上了花草、竹木、龙凤、云鹤等图纹，极为古朴、典雅，颇具艺术特色，不仅国内非常流行，也为朝鲜、日本等国所欢迎。

澄心堂纸是五代时期的名纸之一。五代南唐后主李煜（公元937—978年）擅写诗词，喜欢收藏书籍和纸张，为此将金陵官府的一幢房子命名为“澄心堂”，作为作诗藏书之地。李煜还特地令四川造纸工匠来到“澄心堂”，仿照蜀纸制成一种质地优良的新纸，并命名为“澄心堂纸”。因为澄心堂纸的质量非常好，以至一纸值百金，是纸品中的佼佼者。此后宋代、清代也都学习唐代的技术，生产并使用了这种纸。

3. 造纸技术的传播

我国的造纸技术一经发明，就立即引起世界各国的重视。晋朝时造纸技术就开始向国外传播。当时一些纸张和书籍、字画等纸制品，被带到国外，其后各国纷纷学习造纸技术。特别是隋唐时期与日本、阿拉伯地区交往频繁，更促进了造纸技术的迅速传播。据《日本书记》记载，推古天皇十八年（公元610年）三月，即隋炀帝大业六年，中国的造纸技术传入日本。当时，高丽王派知《五经》、会制作颜料和纸墨的高僧昙征和法定将中国的造纸法传授给他们。而日本的摄政王圣德太子派人来中国学习种楮，为造纸准备了充足的原料。同时，兴建了造纸作坊。从此，日本掌握了中国的造纸技术。

在中国的造纸技术传入阿拉伯和欧洲之前，那些国家一直使用埃及的“纸草纸”。这是一种古老的书写材料，有人以为它是“纸”。其实，它是用一种纸莎草植物为原料，用挤出的糖质粘液，将纸莎草粘成片，经风干、磨平而成。与我国古代的简牍相类似。因不具备纸的特点，所以不能叫“纸”。公元751年，中国的造纸法传入大食国的撒马尔罕。因为这一地区种植有大

麻、亚麻，又有河流，水源充足，中国的造纸工匠来到此地，帮助当地的阿拉伯人建立了造纸作坊，教会他们运用造纸技术。11世纪，阿拉伯著名作家塔阿里拜在著述中说：正是在中国工匠的指导帮助下，纸才成为撒马尔罕的特产之一。并称赞这种纸很美观，又很实用。公元793年，阿拉伯王招聘了中国造纸的工匠，在新都巴格达建立了一座造纸场。两年后，在大马士革也开办了造纸场，因交通较方便，这些地方生产的纸大部分被运到欧洲。

公元900年造纸法传入埃及开罗。18世纪后，欧洲各国才出现了造纸工业。可见，隋唐五代造纸技术的发展与传播，对人类社会的文化进步和文明建设，以及经济的繁荣作出了伟大的贡献。

(四) 绚丽多姿的纺织印染技术

“衣、食、住、行”，衣居首位。纺织、印染不仅是人类衣着的原料之一，也是我国古代对外贸易的主要商品。中国古代的纺织、印染，一直都以绚丽多姿而见称。隋唐时期，中国的纺织印染业十分发达，居世界领先地位。在生产过程中，创造了许多纺织新品种，发明了新的印染方法，对纺织、印染科学的发展，产生了很大的影响。

1. 纺织业

隋代的纺织业已十分可观。河北、四川是纺织业的主要生产区域，所产的绫、绢、锦等纺织品质量都很高。苏州、南昌等地的纺织业也十分兴旺，当地纺织品原料供应充足，一年“蚕四、五熟”，织布工能夜中浣纱，次晨成布，形成有名的特产“鸡鸣布”。唐代的纺织业更为发达。其产品品种极多，按材料分类有毛纺、麻纺和丝纺。就产品而言，有布、绢、丝、纱、绫、罗、锦、绮、绸、褐等。仅就麻布来讲，就有细白布、苎布、班布、蕉布、细布、丝布、绞布、竹布、葛布、绞练布、麻货布、楚布等十几种。

唐代的纺织品不仅品种多，而且生产规模大、产量高。例如，当时的纺织中心定州，有一富豪何明远，开办一纺织作坊，置有绫机 500 张。其规模之大前所未有。另外，唐时有许多地区都形成了有自己特色的纺织名牌产品。如桂林产的“桂管布”、西州的毡、凉州的，兰州的绒，都行销全国。“桂管布”即木棉布，木棉纺织是晚唐时发展起来的一个纺织新品种。据载，唐文宗李昂时，夏侯孜穿桂管布衫入朝，李昂也仿效他，穿起桂管布的衣服，于是，满朝官员也都争相效法，因此，桂管布价格骤然昂贵。唐朝比较有名望的产品还有明州产的吴绫，“凡数十品”；浙西产的缭绫，因其质地优良，倍受人们欣赏。诗人白居易以《缭绫》为题描述“缭绫织成费功绩”，“春衣一对值千金”。据《旧唐书》卷三十七记载，四川出产的金银丝织物，十分华丽。唐中宗李显之女安乐公主出嫁时，四川献上来的“单丝碧罗笼裙”，“缕金为花鸟，细如丝发，鸟子大如黍米，眼鼻嘴甲俱成，明目者方见之”。其产品精妙至此，可谓巧夺天工。反映出唐代纺织技术的高超水平。唐代的丝绸产品通过汉唐的“丝绸之路”远销西亚和欧洲、非洲等地，极受欢迎。他们把丝绸看作是“光辉夺目、人巧几竭”的珍品。这些珍品都是采用先进的生产工艺织造而成。1969 年，在新疆阿斯塔那发现唐锦袜，在大红色袜底上织有各种禽鸟花朵和行云图案。这图案是采用纬锦法起花的。锦的织法有经起花和纬起花两种。前者是用两组或两组以上经线与同一组纬线交织，用织物正面的经浮点显示花纹、图案。纬起花法是用二组或二组以上的纬线同一组经线交织，用织物正面的纬浮点显花。这种织法的特点是容易变换色彩，图案色彩丰富。六朝以前的织锦以经起花为主，隋唐以后，则以纬起花为主。

此外，在麻织品的生产上也屡有创新，使麻织物更加丰富多彩。如嘉泰《会稽志》记载，浙江诸暨的“山后布”即“皱布”所用的麻纱，就专门增加了强拈，因此，织成的布精巧纤细，“盖亚于罗”。如果将这种苎麻织物放入水中，由于吸水收缩，便会形成颗粒一样的“谷纹”来。总之，隋唐时代的纺织技术已经具有很高的水平、光辉夺目的纺织技术为人类做出了重大的贡献。

2. 印染技术

在发达的纺织业的直接影响下，唐代的印染业也有迅速的发展，印染技

术又有新的提高和创新。当时，官营的印染业分工很细，共设有青、绛、黄、白、皂、紫六作，可以同时染出各种美丽的彩色布匹。

隋唐时代很重视染料的研究。据《唐本草》记载，苏枋木是古代主要的媒染性植物染料，这种乔科树木中含有“巴西灵”红色素，可以对织物进行媒染染红。柆木和柘木中含有色素非瑟酮，染出的织物在日光下呈现带红光的黄色，在烛光下呈光辉的赤色，这种神秘性光照反差，使它成为古代最高贵的服装染料。据《唐六典》记载：“自隋文帝制拓黄袍以听朝，至今遂以为市”，到明代也是“天子所服”。又如，在新疆出土的刺绣品，底色就有大红、正黄、叶绿、翠蓝、宝蓝、绛紫、藕荷、古铜等。足见隋唐时的印染工匠们对颜料及染色工艺已有深刻的认识，并且掌握了很高的印染技术。

唐代还发明了许多新的印染方法。其中尤以夹缬和藤缬二种染色法最有代表性。夹缬或称夹纈染色法，系以两块木板雕刻同样的花纹，然后着色，夹帛进行染色。同时也可多雕刻些木版，着二、三种颜色重染。这种染色法萌芽于隋代，据《中华古今注》卷中记述：“大业中，炀帝制五色夹纈花罗裙，以赐官人及百僚母妻。”到唐代中期以后，夹缬染色法逐渐流行于全国。据《唐语林》卷四记载：玄宗柳婕女子有才学……，婕妤妹适赵氏，性巧慧，因使工镂板为杂花象之，而为夹缬。因婕妤好生日，献王皇后一匹，上见而赏之，因敕宫中依样制之。当时甚秘，后渐出，遍于天下，乃为至贱所服。”

藤缬就是蜡染法，蜡染时，在帛上先作图样，后依样布以密蜡，浸入染料中，待蜡脱落花样重现，再蒸而精制之。其蜡染法印染出的织物、服饰极具民族风格，千百年来一直为人们所喜欢。

夹缬、藤缬染法的发明奠定了我国早期印染业的技术基础，是织染工匠们聪明才智的结晶，是我国印染生产技术的一项伟大发明。

（五）隋唐的造船技术成就

中国的造船业，历史悠久。原始社会晚期或奴隶社会初期，先民们就开始造木船。开辟了民族造船技术的先河。经历了秦汉、唐宋、明初等三个重要的发展时期，取得了辉煌的历史成就。特别是隋唐时期，造船规模之大，技术之精湛、航驶性能之优异，均处于当时世界领先的地位。

1. 隋朝的五牙战舰与龙舟

隋代的造船业与以前的任何时代相比，有其明显的进步。无论是战船，还是皇家使用的龙舟都建造得很有特点，均属前所未有的。据《资治通鉴》卷一七六记载，扬素在永安督造的战舰，船身高 17 米以上，上层建有 5 层楼，高 27 米有余，可容纳 800 名战士。战舰的前后、左右装有 6 枝拍杆，用于袭击敌船、拍打敌人。可见，隋代已具备建造大型战舰的技术水平。

古代的龙舟主要用于划船竞技比赛，据《旧唐书·杜亚传》记载：“江南风俗，春中有竞渡之戏，方舟前进，以急趋疾进者为胜。”人们又将这种活动与爱国诗人屈原联系起来。楚国诗人屈原于公元前 278 年五月初五投汨罗江殉节，当地居民担心水中的龙吞噬他的尸体，使将船装饰成龙状，驶到江面，敲锣打鼓，以驱散水中的龙。此后，为了纪念这位爱国诗人，民间每年都举行端午赛龙舟的活动。但是到了隋朝，龙舟则成为帝王出游时的享乐工具。隋炀帝多次征用几十万民工，在江南采伐大批木料，为他建造龙舟及杂船万余艘。大业元年（公元 605 年）隋炀帝为游扬州，下令建造龙舟、宫船，所建的龙舟高 12 米以上（隋代每尺折合现在 0.273 米），阔 13.6 米，长 54.6 米。船上建有 4 层楼，上层有正殿、内殿和东西朝堂；中间两层有 126 个房间，全部由金玉装饰、富丽堂皇。

隋代的战舰、龙舟船体很大。因此，建造时，要解决船体结构的强度问题。当时，造船的工匠们在总结前人建造大型船舶经验的基础上，采用在船底铺龙骨，沿船舷纵向铺设大木，并用多根大木联接的办法，形成船体的主要受力构件。在船体的结构强度上，联接占有重要的地位，隋代龙舟就采用了榫接的办法，并用钉子加以固定。

为了保持大船的稳定性，防止倾覆，隋龙舟可能采用了压载法。公元 1147 年，宋代孟元老在《东京梦华录》中记载宋时金明池的大龙舟“隍板到底深数尺，底上密排鍊（古代铁钉）铸大银样，如桌面大者压重，庶不欹侧也”。这是世界上最早的压载方法的文字记载了。但因隋龙舟之大，如果不采用这种方法，是不可能平稳、正常行驶的。至于民间船只采用压载的时间则可追溯到更远的年代了。

隋代大龙舟、战舰的建造成功，充分表现了我国古代劳动人民在造船科技方面所具有的创造能力，其建造技术在当时世界上是无与伦比的。

2. 采用先进技术的唐代造船业

唐代的造船和航运事业已极为繁荣。据后晋·刘昫的《旧唐书·崔融传》记载：“天下诸津，舟航所聚，旁通巴、汉，前指闽越，七泽十薮，三江五湖，控引河洛，兼包淮海，弘舸巨舰，千舳万艘，交贸往来，昧旦永日”。其内河航运已遍及各江河湖海。唐代造船的产量和质量都有很大进步。刘晏在扬州曾设十所造船场，制造漕船，造船达 2000 多艘，每船可载米千石。唐代的远洋海船更驰名于世界，据阿拉伯人苏曼《东游笔记》说，李忱时，中国海船特别巨大，大者长 55 米以上，载客达六、七百人，“货船大者受万

斛也”。其载重量相当于现在的 500 余吨。波斯湾风浪险恶，只有中国的船只能航行无阻。因此各国商人多愿乘中国船只，阿拉伯运来的货物都装在中国船里。

在唐代乃至中国造船史上值得一提的是，李皋创造的车轮战船。唐德宗时，工匠李皋（公元 733—792 年），在总结江陵人民造船经验的基础上，制造成脚踏木轮推进船前进的战船。这种车轮战船，船身较小，不用风帆，船舷两旁各装一个车轮，轮上装有桨叶，用人脚踏动转轮，由轮上桨叶拨水，使船前进，也能“翔风破浪，疾若挂帆蓆”。《旧唐书·李皋传》记载了这项发明。这是世界上有关车船的最早记载，欧洲到了 15 世纪才出现了类似的车船，比李皋的车轮船要晚 800 多年。

唐代造船技术已十分先进，当时的船只已普遍采用钉接榫合法，而当时欧洲的船板联接办法还处在使用皮条绳索绑扎的阶段。如江苏如皋出土的唐代木船，船上共设 9 个舱，船底部采用 3 块木料榫合相接，两舷和船舱隔板以及船篷盖板均用铁钉钉合，两舷船板用 7 根长木，上下叠合成人字缝，以铁钉成排打入，铁钉断面呈方形，每根直径 0.5 厘米，长 16.5 厘米，钉帽直径 1.5 厘米，隔 12 厘米钉一根，上下两排交叉，相距 6 厘米。人字缝中间用石灰桐油填实，严密坚固。铁钉钉入船体后，外面嵌油灰并涂上桐油或漆，以防止铁钉受到腐蚀。

1960 年，江苏扬州施桥镇出土一唐代大型木船，船内有水密封舱壁。把船体内部分隔成许多部分。这种结构有效地保持了船的抗沉性，并成为我国木船建造的规范。这艘船的外板采用平接法。船内隔舱板及舱板枕木与左右两舷榫接。船舷由 4 根大木拼成平排钉合。穿钉工艺是先开 45 度斜孔，用长 17 厘米、帽径 2 厘米的铁钉沿孔洞打入，一穿二板，每隔 25 厘米钉一根，上下两排交错布钉。底部也采用这种平接工艺。这种平接法与搭接法相比，具有联接处不易松动、脱落，船体光顺、减小阻力的优点，而且节省木材，减轻船体自身重量。从木船的建造工艺和技术水平上讲都是很先进的。这种平接法，一直沿用至今。

总之，隋唐时代，在船舶制造技术和工艺水平上都取得了辉煌的成就和高速的发展。在我国古代造船史和世界造船史上，创造了极其光辉的业绩。

十二、结语

中国是世界文明发达最早的国家之一。几千年来，勤劳勇敢的我国各族人民创造了光辉灿烂的古代科学文化。而隋唐五代时期的科学技术水平和成就则更为辉煌，远远超过了欧洲而雄居世界前列。

隋代著名天文学家刘焯，用等间距二次内插法计算日月的运行、岁差，准确值高于欧洲；僧人一行开世界实际测量子午线先河；唐代著名数学家王孝通首次提出了三次方程式的正根解法，对古代数学方程式理论的发展作出了贡献；畚田技术的采用、曲辕犁的出现，以及由陆羽撰写的世界第一部茶业专著《茶经》的问世，在中国古代农业技术发展史上具有重要的意义；隋代开凿的贯通南北五大水系的大运河，以其工程巨大、开凿技术水平高超而闻名于世；隋代著名工匠李春筑起的赵州安济桥，至今仍为世界桥梁史上的典范；以规划严谨、规模恢宏而久负盛名的世界性大都会古长安，千年不衰，写下了中国古代建筑技术史上的美好的一页；在唐代，高宗命苏敬等人编著了《新修本草》，是世界上第一部由国家颁布的药典，丰富了中国医药学的伟大宝库；雕版印刷术和火药的发明更具有划时代的伟大意义。这些伟大的发明，对世界文明的发展，人类的进步作出了重大的、永不磨灭的贡献。

中国隋唐五代科技发展史，内容非常丰富，珠玑甚多，这增加了我们民族的荣誉感和自豪感，同时，也可从这些宝贵的科技遗产中汲取有益的经验教训。现代科学技术比古代要进步、发达得多，我们回顾历史，旨在以古为鉴，意在未来。古人讲，善读书者，何处非书也，见仁见智，重在善汲取。

科学技术是第一生产力。先进的科学技术是唐代强盛的重要原因，也是社会发展的根本动力。在撰写《中国隋唐五代科技史》的过程中，这种认识不断升腾，并支配着我们去探索那些发明创造的奥秘。

但是，先进的科学技术何以形成呢？运用唯物史观的方法看问题，就不难发现，隋唐上升时期的社会改革，从某种意义上对于解放和发展生产力发挥了决定作用，从而为科学技术的发展开辟了广阔的天地，使难以数计的科技人才和发明创造大量涌现，并且遥遥领先于世界各国。

隋唐五代的科技发展并不是一帆风顺的，特别在“安史之乱”至五代十国那段岁月，科技事业几尽衰竭。这一永不变更的史实，从反面警示后人，当人类进入阶级社会并出现政权统治以后，基本国策发挥着特别重要的作用，它既可以振兴科学技术，也可以毁灭美好的事物。因此，社会改革总是解放和发展生产力，推动社会发展的重要力量。这显然不能理解为“上帝的第一只手”，而是较之更有现实意义的伟大社会力量。与科技发展和社会改革这两种力量相辅相成的时候，一个灿烂辉煌的时代便会像朝日一样喷薄而出。

中国隋唐五代教育史

本卷提要

隋唐五代时期是中国古代封建社会的鼎盛时期，其时的教育既反映了隋唐五代社会各方面的发展水平，又促进了当时社会的进步，是中国古代教育的典型形态。

本书旨在以严肃的历史事实的陈述为前提，把隋唐五代的教育及其中的具体现象放在具体的历史过程中，以历史唯物主义的态度，通过对当时宽松、开放、灵活的文教政策的确立及其政治、经济、文化和思想的基础；教育改革的前提和动力；完整、系统的学校教育制度的建立及其运作机制、教育内容、教材审定、教育方法的提倡；社会对人才规格的规定和选拔方式的演变、成熟以及科举考试的完整制度和方法的确立、对当时及后世选拔人才的意义；作为当时灿烂的物质文明的直接中介的实科教育及形式；作为整个时代的教育实践的理论总结的教育思想及其承绪等等方面的深入探讨和评价，力图从中找到那个时代教育兴衰的脉络，体悟教育发展的某些规律性，从而于现实的教育改革和实践有所鉴益和启发。

一、隋唐五代教育概述

隋唐五代的教育包括公元 581 年至公元 960 年的长达 370 余年的教育历史。这一历史时期，既是中国古代社会走向鼎盛的时期，也是中国古代教育最有成效的时期。在中国古代教育发展上具有重要的地位和特殊的意义，为古代社会的文明进步和发展作出了卓越的贡献。

第一，奠定了古代社会后期重视文教、以文兴国的基本国策，使儒家学说和孔孟之道成了中华民族的文化核心，作为社会的统治思想，具有了国家法定的意义和保障。

第二，适应多民族的统一的大帝国的形成和其政治、经济发展的需要，建立了以儒学教育为主体的层次严密，上下贯通，主辅分职，普通教育和专业教育、职业教育相结合的完整的学校体系，并且从教育政策、方针、目标、设施、教材、教师、学生各方面给予了系统的保障。尤其是私学和书院的发展，作为古代国家教育的一种补充形式，为教育力量的增长注入了新的活力。对于古代社会后期学术文化的发展，也有着不可替代的作用。

第三，建立了较为客观、公正和合理的人才选拔制度和人才考察制度，使社会的人才选拔与学校教育紧密结合，学校育人与社会选人用人有了一个良性的循环机制，促进了学校教育的发展，形成了社会文明与进步的价值取向和积极向学的风气。

第四，建立和实施了系统的实科教育体系，使古代教育具有了多元化的结构和功能，对于当时社会物质文明走向鼎盛发展，发挥了实际作用。

第五，在教育思想上，适应儒学思想的第二次变革，在总结前人的理论和现实经验的基础上，探索了经学教育思想向理学教育思想转化的方式、途径及其理论形式，初步提出了理学教育思想的一些基本范畴和概念，为宋以后理学教育的发展奠定了基础，作了理论准备。

隋、唐、五代时期是中国古代社会走向鼎盛的时期，政治、经济、文化空前繁荣，教育事业也得到了蓬勃发展，而教育作为一种特殊的社会活动，又反过来有力地促进了当时的政治、经济的繁荣和文化的发展，促进了整个社会的文明进步。

隋唐五代三百多年时间，是中国古代社会走向鼎盛的时期，古代国家的政治、经济和文化空前繁荣和昌盛。隋唐统治者为了巩固其政权，维护其统一的政治统治，加强统一帝国的统治基础和中央集权，在政治、经济、文化各个领域内，都自觉地采取了一系列自上而下的改革。这些改革为教育的改革和发展提供了政治基础和物质条件，使教育事业也得到了蓬勃发展。统一的中央集权帝国的建立和发展，必然要求与之相适应的集中的、等级分明的教育体制和管理体系；要求有统一标准的教育内容和配套成龙、自成体系的教育方法等等，而这一切又反过来客观地促进了政治稳定和经济繁荣。可以说，在这一时期，古代社会的教育与政治经济的关系达到了一种相当的和谐和统一。

（一）帝国初创与隋文帝文教政策的摇摆

隋承北周而立国。北周晚期外戚隋国公杨坚总揽朝政，公元581年废周静帝，立国于长安，改元开皇。公元589年灭南朝陈国，从此结束了魏晋南北朝以来三百多年的战乱和分裂割据局面，建立了统一的中央集权的帝国。虽然隋朝国祚太短，在不到三十年的时间里，政治、经济、文化教育的各个方面的改革并没有完成，但它在客观上为唐朝的继续改革探索了道路，奠定了基础，构思了基本的思路和规模框架。这一点是不容忽视的。

在政治体制上，隋的中央官制废除了北周所置的六官，确立了三省六部制度；地方官实行州县两级制。这一措施不仅裁汰了一些冗官，提高了工作效率，为政府节省了开支，而且有利于加强中央集权和政治的统一。军队管理实行府兵制与均田制结合，“凡是军人，可悉属州县，垦田籍帐，一与民同，军府统领，宜依旧式”（《隋书·高祖纪》），这一措施不仅加强了政府的武装力量，而且将军事统率权集中到中央政府，支持了中央权力的上升。此外，宽简刑制，缓和了社会矛盾。用科举制度取代了九品中正制，打破了门阀大族把持选举的局面，把选举权集中到中央吏部，这不仅削弱了地方士族的势力，加强了皇权，而且也利于当时经济和文化的发展。

在经济上，隋唐继续实行均田制，一方面限制了地方贵族对土地的兼并和地方豪族势力的发展；另一方面，也有利于发挥农民的生产积极性，使农业和工商业有了长足的发展。特别是大运河的开通，消除了南北经济交流的障碍，逐渐形成了东西二京两个最大的商业都市。西京长安有东西二市，东市名都会，西市名利人，“俗具五方，人物混淆，华戎杂错。去农从商，争朝夕之利；游手为事，竞锥刀之末”（《隋书·地理志上》）。东京洛阳有三市，东市名丰都，“市周六里，通门十二，其内一百七十二行，三千余肆。鬻市齐全，遥望一加，榆柳交荫，通渠相注。市四壁有四百余店，重楼延阁，互相临映，招致商旅，珍奇山积”（《大业杂记》）；北市通远，周围六里，“其内郡国舟船，舳舻万计”（同上），国内边疆少数民族和外国商人都曾入市交易，可见当时商业贸易是相当繁荣的。

伴随着政治经济的改革，隋朝统治者在文教政策上也采取了一些新的措施。由于历史的大转轨，对新旧意识形态的选择和新旧意识形态本身的转化以及适应新社会的功能所必需的调整，隋朝的文教政策在肯定传统儒家学术的基本思路的前提下，曾出现过某种动摇和怀疑。

一方面，在肯定儒学的同时，对佛、道二教也并不放弃。隋文帝杨坚幼年时寄养在智仙的尼寺里，十三岁才还家。周武帝灭佛，智仙隐藏在杨家。预言隋文帝日后会做皇帝。重兴佛法。隋文帝深信自己得佛保佑，对群臣宣称“我兴由佛法”，大力提倡佛教。实质上，隋文帝已经认识到佛、道、儒三教可并用作为思想统治的工具。文帝即位之初，于开皇元年（公元581年）即“普诏天下任听出家，仍令计口出钱，营造经像”，并由官府写经置寺内，风靡全国。于是“民间佛经，多于六经数百倍”（《隋书》卷三十五《经籍志》四）。佛教在中国的发展，大抵东汉迄南北朝时期，是其被中国文化吸收的时期。在这一时期里，佛教徒的贡献主要是翻译经典，其次才是阐发义理，而隋唐时期，是佛教的融化时期，在这一时期里，佛教徒的主要贡献是创立宗派（学派），形成中国化的佛教哲学。这一工作随着隋文帝对佛教的提倡而逐渐开始了。

道教尽管在争夺地位高低时反对佛教，但隋统治者对其基本采取调和的态度，不仅儒道两个宗教可以调和，而且宗教和儒学也可以调和。隋炀帝居东西两都或出游，总有僧、尼、道士、女官（女冠，女道士）随从，称为四道场。

另一方面，对儒学的态度也时冷时热，时扬时抑。隋文帝杨坚认识到，三教虽可并用，但作用不同，要使人民顺从地遵守忠君孝亲的人伦道德，服从尊卑贵贱的等级制度，训练从政的官吏，便要依靠儒学。故儒学又在相当的程度上被推崇。

自从汉武帝确立“独尊儒术”的政策之后，儒学定于一尊，曾促进了儒学教育的蓬勃发展。魏晋南北朝时期，由于玄学、佛教和道教相继兴起，儒学一度衰微。隋统一中国后，在三教并重的思想指导下，儒学开始有所复兴。文帝即位，曾采纳牛弘建议，广泛征集儒学经典。每书一卷，赏绢一匹，校写完毕，原书归还本主，由此搜得不少异书。灭陈后又得一批江南图书。分散的书籍集中在朝廷。当年周武帝时，积累书籍已满一万卷，灭齐得新书五千卷。如今共有三万七千余卷，含重复本达八万卷。隋文帝又使人总集编次，称为“古书”。选工书之士，补续残缺，写出副本，与正本同藏宫中。隋炀帝时，又将儒学经典加以整理分类，分为甲、乙、丙、丁四组，分统于经、史、子、集四类，成为后来史籍分类的正统方法。炀帝将所有书藏于东都观文殿东西厢。东厢藏甲乙，西厢藏丙丁。殿后起二台，东为妙楷台，藏魏以来书家手迹；西为宝台，藏古画。

隋朝又借全国统一，积极促进南北儒学的合流，使儒学中的“南人简约，得其英华，北学深芜，穷其枝叶”的不同特点逐渐融合。这是经学教育的一个重大改革和发展。

由于隋文帝积极振兴教育，一度出现了学术与文化的昌盛景象：

四海九州，强学待问之士靡不毕集焉。天子乃整万乘，率百僚，遵问道之仪，观释奠之礼。博士罄悬问之辩，侍中竭重席之典，考正亡逸，研核异同，积滞群疑，涣然冰释。于是超擢奇隼，厚赏诸儒，京邑达于四方，皆启黉核。齐、鲁、赵、魏，学者尤多，负笈追师，不远千里，讲诵之声，道路不绝。中州儒雅之盛，自汉魏以来，一时而已。（《隋书·儒林传序》卷七十五）

同时，隋文帝还注意搜罗儒术人才，用重礼聘请，许以高官厚禄，把著名的儒士都集中于京都。

文帝一面崇儒，一面兴学，自京都至州县均设学校。文帝还亲至国子学参加释奠礼（开学典礼），奖励国子生，考选国子生为官。开皇三年（公元583年），下令劝学，强调设学施教是立国为政的首要任务，进行礼义教育是学校教育的主要内容。589年统一全国之后，又令所有学校都要勤训导、严考课。

但终隋之世，儒者的地位在统治者心目中始终没有能真正提高。《隋书·儒林传序》说，汉魏大儒多清通，近世巨儒多鄙俗。原因是“古之学者，禄在其中；今之学者，困于贫贱。明达之人，志识之士，安肯滞于所习求贫贱者哉。此所以儒罕通人，学多鄙俗者也。”开皇初年，隋文帝曾令国子学保荐学生四百余人，考试经义，准备选取一些人做官。由于应考诸生所据经说有南有北，博士无法评定高低，始终未得解决。此后，大概不再举行考试，儒生的出路便几乎断绝。隋朝最著名的儒生仅刘焯，刘炫二人。刘焯因计较束脩（学生交纳给老师的学费），声名不佳；刘炫曾借隋炀帝购求书籍之机造伪书百

余卷，骗取赏物。所谓巨儒必鄙俗，不受重视，可见一斑。文帝晚年，崇佛更甚，甚至排斥儒学，为石虎、梁武帝、齐文宣帝等崇佛君主之所不敢为，使佛教在短短的时间里几成国教。儒学和佛道的地位相距愈远。公元 600 年，隋文帝诏令严禁毁坏、偷盗佛道两教的神像，而第二年却藉口学校生徒多而不精，下诏书废除京师和郡县的大小学校，只保存京师国子学一处，学生名额七十。刘炫上书切谏，隋文帝不听。但就在当天，却颁舍利于诸州，前后营造寺塔五千余所。这是公开助佛排儒。隋炀帝恢复学校，但仍并不改善儒生的地位。隋末刘炫门下许多生徒参加窦建德的瓦岗军，足以说明朝廷对儒生的态度。隋文帝晚年的助佛教反儒学，比起南北朝君主助一个宗教反另一个宗教来，其结果更坏，它使隋王朝丧失了正统的意识形成，加速了统治基础的崩溃。后来的唐王朝由此认识到，三教都是可为统治秩序服务的，同时并存，各有其用，不能偏废。

（二）统一大帝国的建立与儒术重振

1. 唐帝国的政治经济改革

唐朝在隋末的混乱中以反隋而立国，高祖李渊本也为隋朝命官，于公元618年在长安称帝，又重新建立起统一的中央集权的帝国。在隋朝各项未竟的改革事业基础上，继续进行了各个方面的改革，先后出现了唐太宗时期的“贞观之治”和唐玄宗时期的“开元之治”，使唐王朝成为当时世界上一个强盛而先进的文明国家。

所谓唐承隋制，隋朝各项集权政治的措施，多是继承隋朝而加以变化。唐初帝王特别是唐太宗，认识到“水能载舟，亦能覆舟”的道理，以隋为鉴戒，力求除去隋朝的弊制，推行了一些革新的政策。在官制上，沿袭了隋朝的三省六部制，中央行政管理机构的设置更加完备，地方改隋炀帝时的郡县为州县两级，设州刺史和县令。贞观设道，开元间分开下为十六道，加强了中央对地方的控制。在兵制上，亦沿袭隋制，使府兵制与均田制更进一步结合，既保证了从均田制下征调兵源，减少国家常备军费，又加强了中央的军事控制力量，同时几次修订律令，宽简刑法，扩大了统治基础。在官吏选拔上，唐王朝完整地继承并发展和完善了科举制度，使中央集权得到有效的组织保证。

在经济上，唐朝继续颁行均田制和租庸调法。这一措施巩固了府兵制，又使国家政权的纳税基础不断扩大，垦辟了不少荒地，扩大了耕地面积。同时，输庸代役，也多多少少减弱了个体农民对国家和土地所有者的人身依附关系，在一定程度上提高了农民生产的积极性，有力地促进了农业生产的发展。与此同时，手工业，如纺织业、造船业、矿冶业、造纸业、瓷器业、制茶业、制盐业等等都有了显著进步，为商业的发达和繁荣奠定了基础。此外，唐王朝也采取了一些发展商业的措施。如发展交通，统一货币和度量衡等等，促进了商业的发展和都市的繁荣。仅以长安为例，有东西二市，东市内“货财二百二十行，四面立邸，四方奇珍，皆所积集。”（《长安志》卷八徐松《唐两京城坊考》卷三）西市内“店肆如东市之制，市署前有大衣行，杂揉货卖之所”（韦述《两京新论》卷三）。两市各占两坊之地，商业极盛。对外贸易也相当发达，如西北陆地，由西域通往西亚、欧洲各国，有闻名世界的“丝绸之路”；东南海路，以广州为最大的贸易港，东南亚各国如林邑、真腊、河陵、宜利佛逝，以至狮子、波斯、阿拉伯等国家，都到广州做生意；在东方与日本、新罗的贸易更为频繁。由于唐王朝的各种努力，唐中叶以前近百年间，社会经济出现了十分繁荣的景象，所谓自贞观后，“频至丰稔，米斗四五钱，马牛布野，外户动则数月不闭”，“百姓殷富”，“丁壮之人，不认兵器”（《通典》卷七《食货七·历代盛衰户口》）。

政治的稳定，生产的发展，提供了教育事业发展的政治基础和物质保证，也提供了新的教育内容和教育要求，唐代的教育就是在这一背景下完成的。

2. 从“马上得之”到“守成以文”

一定社会的文教政策是一定社会政治经济反映，唐王朝的文教政策也不例外。唐王朝立国前后的政治转变和战略方针的调整，充分地说明了这一点。

众所周知，李唐王朝是在马上得天下的。七世纪初，在农民革命浪潮的冲击下，隋政权分崩离析。“隋失其鹿，群雄角逐”，各地地主豪强纷纷拥兵自重。李渊、李世民军事集团勃起于太原，西进关中，夺取政权，建立李唐王朝，接着便开始了一场艰巨复杂的统一战争。指挥这场战争的主要人物是李世民。他持续七八年，驰骋沙场，东征西讨，翦灭群雄，为建立多民族的统一的封建王朝立下了赫赫战功。战争结束后不久，李世民以“功善天下，中外归心”继承帝位。当时，国内由于长期军事动乱，民力受到严重损伤，生产破坏，经济衰微，再加上边境冲突不断，又连年遭受自然灾害，新政权面临着严峻的考验。

怎样才能使年轻的李唐王朝得以巩固？使新统一的多民族国家得以治理？对此，朝廷里发生了两次激烈的辩论。第一次围绕战后如何治国的重大问题形成两种截然不同的主张。跟随李世民东征西讨的忠实将领、天策府长史唐俭向李世民提出：“汉祖以马上得之，不以马上治之。”（《旧唐书》卷五十八《唐俭传》）谏议大夫魏征向李世民提出“偃武修文”四字方略（《资治通鉴》“太宗贞观四年”）。所谓“偃武修文”，就是停止用兵，停止军事行动，实行“文治”。从当时的历史实际来看，魏征的四字方略，符合战后形势需要，因此深得李世民称赞。但是，以宰相萧瑀、副宰相封德彝为首的不少朝臣却纷纷上书表示反对。他们认为打天下靠武力，治天下也要靠武力。“上书者皆云：人主当独运权威”，“震耀威武，征讨四夷”（同上），封德彝向李世民提出：“陛下以神武平海内，岂文德之足比！”（《资治通鉴》“太宗贞观元年”）这实际是反对魏征“偃武修文”的“文治”主张，认为“文不及武”。在两种对立的意见面前，李世民“审时度势”，认为：“治国与养病无异也。病人觉愈，弥须将护，若有触犯，必至殒命。治国亦然，天下稍安，尤须兢慎。”（《贞观政要》卷一）最后作出结论说：“戡乱以武，守成以文。文武之用，各随其时。”（《资治通鉴》“太宗贞观元年”）这十六个字表明李世民断然否定了“文不及武”的意见，采纳了魏征“偃武修文”的主张。其中“守成以文”四字完全肯定了魏征的“偃武修文”四字方略，成为贞观“文治”的指导思想。当时，社会正处在由动乱转向安定的过渡时期，李世民接受隋炀帝穷兵黩武的历史教训，及时地改变战略，由“戡乱以武”转为“守成以文”，从“武功”转到“文治”，是一个重大的政治转变。这一转变有利于促进社会安定，有利于扭转隋末动乱留下的衰微局面，对社会文化产生了深刻影响，为社会文化的兴盛和发展创造了前提。“守成以文”，其特点是“文”，要实行“文治”，必须要有文化。因此，李世民十分重视统治者的文化修养，认为：“不学，则不明古道，而能致太平者未之有也。”（《贞观政要》卷四）又说：“为人大须学问，……古人云，不学，墙面，莅事惟烦，不徒言也。”（同上，卷六）“人臣若无学业，不能识前言往行，岂堪大任。”（同上，卷七）这和隋文帝晚年“不悦诗书，废除学校”（《隋书》卷一《高祖》下），轻视文化形成了鲜明的对比。

“守成以文”方针确立以后，围绕着对人民“施行教化”（《资治通鉴》“太宗贞观四年”）的问题，在朝廷展开了又一次激烈的辩论。辩论的中心是能不能对人民“施行教化”？要不要“施行教化”？要不要发展文化？魏征认为国家处于大乱之后，人民“乱后易教，犹饥人易食也”，“若圣哲施化，上下同心，人应如响，不疾而速，期月而可。”（同上）极力支持对人民施行“教化”的主张。以萧瑀、封德彝为首的一部分官员则极力反对。封

德彝向李世民提出：“三代以还，人渐浇讹（变坏）。故秦任法律，汉杂霸道，盖欲（教）化而不能，岂能之而不欲邪？魏征书生，未识时务，若信其虚论，必败国家。”（《贞观政要》卷二）李世民针对封德彝的观点提出质问：秦始皇统一六国以后，为什么很快就败亡了？萧瑀认为秦统一六国是错误的，说：“六国无罪，秦氏专任智力，蚕食诸侯”，所以败亡。李世民当即予以反驳，认为秦亡的原因主要在于统一六国以后，“专行诈力”，不施教化而实行残暴统治的结果。不难看出，萧瑀、封德彝主张“任法”和“杂霸道”，实质是要国家施行“苛法”、“武力”统治，而李世民、魏征主张施行“教化”，其意图是用“仁政”、“文治”促进社会安定。这场辩论不单纯是文化上的“教化”问题，实质上是关于如何治国的问题，是第一次辩论的继续。通过辩论，李世民“卒从征言”，决心发展文化教育，“大阐文教”（《唐会要》卷六十四《弘文馆》）。他曾对中书令岑文本说：“夫人虽禀定性，必须博学而成其道，亦犹蠃性含水，待月光而水垂；木性怀木，待燧动而焰发；人性含灵，待学成而为美。”他领会到人性美必须学成，进而注重对所任用官吏“德行、学识”的要求。贞观二年（公元628年）他对待臣说：“为政之要，惟在得人，用非其人，必难致治。今所任用，必须以德行、学识为本。”李世民把官吏“学识”与“德行”作为同样的要求，认为除必备社会要求的“德行”外，为了培育具有“识前言往行”能力的官吏，就必须使官吏有“学业”，因而，重视国学建设，发展学校教育成为唐太宗治国的重要策略之一。李世民这样做并不是偶然的。他在隋末农民战争的强烈震撼中，在山河改姓的亲身经历中，深刻地感受到：“天子者，有道则人推而为主，无道则人弃而不用。诚可畏也。”（《贞观政要》卷八）严峻的历史事实迫使他认真总结历史经验，最后提出：“朕看古来帝王以仁义为治者，国祚延长；任法御人者，虽救弊于一时，败亡亦促。”（同上，卷五）把两场辩论的结果联系起来看，不难理解，“大阐文教”是李世民推行“守成以文”方针的一个重要战略部署，也是当时唯一的客观的选择。这一战略部署的确立，表明李世民为发展社会文化迈开了步伐。李世民实行这一战略部署的决心很大，他的诗作中就有“戡武耀七德，升文辉九功”，“八表文同轨，无劳歌大风”（《全唐诗》卷一）这样的句子，表达了他的决心和意志。

3. “大阐文教”的措施及成就

在“守成以文”的方针指导下，李唐王朝采取了许多“大阐文教”的措施，为发展社会文化教育，提高整个国民的文化素质作出了很大的努力。

（1）尊孔崇儒

唐高祖李渊在开国伊始，即“颇好儒臣”，除设立儒学外，于武德二年（公元619年）下诏兴仕崇儒，令有司于国子学立周公、孔子庙各一所，四时致祭。又于武德七年（公元624年）亲自到国子学参加“释奠”礼，并令僧、道和国子博士相互问难，因而使“学者慕响，儒教聿兴”。这是在文教政策上崇儒的重要标志。

唐太宗李世民更是“锐意经术”，在其仕秦王时，就在王府内设立文学馆，召集名儒房玄龄、魏征、杜如晦等十八人为学士，共议天下大事，“登位之后，益崇儒术”（《新唐书·褚亮传》）。即帝位后，又设立了弘文馆，

选拔天下儒家学者虞世南、褚亮、姚思廉等各以本官兼学士，同他们讲论经文，商论政事。贞观元年（公元627年）下令取消周公祠，专立孔子庙，以孔子为先圣，颜回为先师。自此，全国学校无不遍设孔子牌位，官学祭孔沿袭成习。贞观二年（公元628年）又大征天下儒士以为学官。贞观四年（公元630年）诏各州县学皆立孔子庙。贞观十一年（公元637年）诏尊孔子为宣父，在兖州设庙。贞观十三年（公元639年）设崇贤馆，招集儒生研究经术。贞观十四年（公元640年）诏求前代通儒子孙，特加引擢，并下诏优赏梁朝的皇侃、褚仲都，北周的熊安生、沈重，陈朝的沈文阿、周弘正、张讥，隋朝的何妥、刘炫等前代名儒。是年还亲率百官至国学，命祭酒孔颖达讲《孝经》，对祭酒、博士及优等生分别赐帛。贞观十五年（公元641年）诏天下诸州，举儒术通明、学堪师范者，具以名闻。大量征集有学识的儒生为学官，大力提拔精通儒术的官员，让他们居于高位以奖励儒生学者。贞观二十一年（公元647年）诏以历史上著名的儒家、经学家左丘明、卜子夏、公羊高、谷梁赤、伏胜、高堂生、戴德、戴胜、毛萇、孔安国、刘向、郑众、杜子春、马融、卢植、郑玄、服虔、何休、王肃、王弼、杜预、范宁等二十二人配享孔子庙庭。李世民还大收天下儒生，“尽召天下惇师老德以为学官”，“赐帛给传（驿站车马谓），令诣京师”，授以“博士”、“助教”之职。贞观六年（公元632年）授冀州人孔颖达为国子司业，十二年（公元638年）拜国子祭酒；征魏州人司马才章为国子助教，王恭为太学博士；贝州宗城人盖文懿为国子博士；精通《毛诗》、《礼记》的许叔牙为太子洗马，兼崇贤馆学士；繁水人马嘉运，贞观十一年拜为太学博士，分经教授学生，“未终经无易业”。李世民都给他们以优厚待遇和很高地位。李世民曾亲自著《帝范》二十一篇，阐述儒家的帝王术。他选择了儒学作为其建立统治秩序的主要思想工具，力图从儒学中寻求制度、方针、政策的理论依据。他宣称：“朕今所好者，惟在尧、舜之道，周、孔之教，以为如鸟有翼，如鱼依水，失之必死，不可暂无耳。”（《贞观政要》卷六）由此可以想见其尊崇儒术的程度。其尊崇儒术的目的亦跃然纸上，是依靠儒术作为思想统治的武器以维护其政治统治，把儒术视为决定其政权存亡的根本。

太宗以后诸帝，也基本上都是尊崇儒术的。唐玄宗李隆基为太子时，就曾亲去太学大开讲论。即位后，又多次下诏州县及百官举荐通经的人才，并曾在秦坑儒的地方为遭难的几百儒生立祠宇，以示重儒，提高儒士地位，还以掌握儒术为用人标准。开元二十七年（公元739年）追封孔子为文宣王，把孔子抬到了帝王的地位，并赠孔门弟子数十人为公、侯、伯。次年，应国子祭酒刘瑗所请，释奠日群官官道俗皆应赴国子监观礼，并定为常制。唐代宗李豫说 he 自己是“志承理体，尤重儒术……使四科咸进，六艺复兴。”（《旧唐书·代宗本纪》卷十一）他亲到国子学释奠，宰相以下的大官和六军军将都去听讲。唐文宗李昂、宣宗李忱时曾诛杀和流放道士，唐武宗李贤毁佛等行动，都是与崇尚儒术有联系的。

唐朝尊崇儒术的文教政策，还体现在《唐礼》和《唐律》上面。唐代统治者十分重视礼的作用，屡次制“礼”，《大唐开元礼》一百五十卷便是集其大成。“唐礼”体现了孔子“道之以德，齐之以礼”的政教思想，以孝悌为礼教之本。唐代极力提倡孝道，唐玄宗曾亲自注《孝经》。在提倡孝道的后面，表现的是“欲求忠臣，必于孝子”的伦理政治教育的思路。李唐王朝同时把“礼”作为“堤防”的工具，其中贯彻着“三纲五常”的精神。唐代

统治者采用儒家的政治思想，是表“礼”内“法”的。《唐律》就指出：“德礼为政教之本，刑罚为政教之用。”《唐律》把儒家的伦理道德思想法典化，使儒家思想作为社会的统治思想具有了法律的保障。

（2）统一和诠释儒学经典

儒家经文（当时主要是指《易》、《诗》、《书》、《礼》、《左传》等“五经”）是儒家全部政治、哲学、道德思想的集中体现和文化结晶。由于西汉以来，儒学经典的烦琐和谶纬神学的盛行，以及魏晋南北朝玄学的侵蚀，大大削弱了“五经”作为儒家思想的统治作用。唐太宗基于政治上的要求，认为儒学多门、章句繁杂、异说纷纭，给学校教育和科举考试带来了一系列的困难，同时也大大削弱了儒学作统治思想的权威性。为了发挥其作用，必须重振儒术，对儒经加以整理和统一。太宗认为，问题的症结在于“经籍去圣人久远，文字诈谬”。于是，贞观四年（公元630年），唐太宗命国子祭酒颜师古“于秘书省考定五经文字”（《贞观政要》卷七）。颜师古对五经文字“多所厘正”，三年始成。又诏尚书左仆射房玄龄召集诸儒对新编《五经》进行讨论，诸儒多有指责，“异端峰起”。颜师古都一一加以辩答，并取晋宋古本，“援据详明，皆出其意表”，诸儒莫不叹服。唐太宗称善良久，赐颜师古帛五百匹，加授通直散骑常侍，并颁布新编《五经》于天下，“令学者习之”。唐太宗又以“文学多门，章句繁杂”，诏颜师古与国子祭酒孔颖达等诸儒，撰定《五经》疏义一百八十卷，名曰《五经正义》。《易》取王弼，《书》取孔安国，《诗》取毛传、郑笺，《礼》取郑玄，《左传》取杜预，《公羊》取何休，《穀梁》取范宁等人传注。贞观九年（公元635年）颁布全国，令士子诵读，作为学校教本及科举考试录取的依据，以统一思想。这个“五经”定本颁行以后，使“五经”有了标准本，诸经文字完全统一，克服了以往因文字不同而理释各异的弊病。《五经正义》有的采纳了汉代的解释，有的采用了魏、晋的解释；既吸取了汉代的经学和谶纬神学的因素，也容纳了魏晋的玄学思想，表现了唐代儒学的开放性和多元化特征以及融合各家学术的趋向。《五经正义》的撰定与颁布标志着儒家经典的统一和正统地位的确立，成为维护社会秩序有力的统治工具。撰定《五经正义》对于教育和选士也有着重大的影响，由此，教育思想、教育内容又趋于统一，科举取士以儒经为准，有了准确、标准的统一要求。

与此同时，唐太宗还积极鼓励学官对经籍进行撰集和注释。贞观五年（公元631年）魏征撰《群书政要》，唐太宗览之称善，敕皇太子诸王各传一本，赐给魏征帛二百匹。后来魏征又撰成《类礼》五十篇二十卷，唐太宗览而称善，赐帛一千段。国子博士徐文远撰《左传义疏》六十卷，国子博士陆德明撰《老子》十五卷、《易疏》二十卷、《经典通释》三十卷，并行于世。唐太宗赐陆德明束帛二百段。许叔牙撰《毛诗纂义》十卷，赐帛二百段。于是不过数年，“秘书国籍粲然卒备”。正如范文澜所说，这对儒学的影响，与汉武帝罢黜百家，独尊儒术有同样重大的意义。

唐朝统一经学的工作，还表现在“开成石经”这一盛举上。这部石经是唐文宗开成二年（公元837年）所立，共分十二经（只缺《孟子》即成为近世的“十三经”），另附张参的《五经正字》和唐元度的《九经字样》，共六十五万字，用石一百一十四方，两面刻字（这部石经至今仍保存在西安的“碑林”）。

在隋朝统一经学工作的基础上，经过这两项统一经学的重大措施，使南

北朝时期形成的经学分南学、北学而终归于统一。这种统一的经学一直统治了几百年。这是李唐王朝在经学方面的重要贡献。

（3）整理历史文化典籍

中国是一个历史悠久的文明古国，有丰富的历史典籍和文献。但是隋末动乱长达几十年，典籍和文献遭到严重破坏。唐初，京师长安的皇家藏书“典章湮散”（《新唐书·魏征传》），“先代之旧章，往圣之遗训，扫地尽矣。”（《旧唐书》卷一百八十九《儒学》上）李世民采取了很多措施，组织力量收集整理和研究古籍，其中见诸史籍记载的较大规模的组织工作共有四次。

第一次武德九年（公元626年），“于弘文殿聚四部书二十余万卷，置弘文馆于殿侧，精选天下文学之士，以本官兼学士。”（《资治通鉴》卷一百九十二“高祖武德九年”）“弘文馆学士掌详正图籍”（《旧唐书》卷四十三《职官》二），实际上就是研究和整理古籍。弘文馆中还有“校书即校典籍，刊正错谬”（同上）。由于人力强，分工细，这次收集整理古籍的数量较大，并根据前人目录分类经验，创造了“四部书”分类法。

第二次是贞观二年，充实加强秘书省。秘书省是国家“掌邦国经籍图书之事”的常设机构。李世民授“通贯书术”的魏征为秘书监，“命魏征写四部群书”，并批准“魏征奏引学者校定四部书”（《旧唐书·魏征传》），又“别置讎校二十人，书手一百人”（《旧唐书》卷一百九十《儒学》上）协助整理。在魏征主持下，“数年之间，秘府图籍，粲然毕备。”（《旧唐书·魏征传》）魏征改职之后，李世民又“令虞世南、颜师古等续其事”（《旧唐书》卷一百九十《儒学》上），让他们“购天下书，选五品以上子孙工书者为书手，缮写藏于内库，以宫人掌之。”（《新唐书》卷五十七《艺文志序》）魏征、虞世南、颜师古皆一代名儒，受到李世民的任用，既忠于职守，又精于业务，主管古籍整理工作卓有成效。

第三次是贞观四年（公元630年），太宗命颜师古、孔颖达等组织整理“五经”（《易》、《诗》、《书》、《礼》、《左传》），具体经过及成就已如前述。

第四次是贞观十三年（公元639年），太子“东营置崇文馆”

（《新唐书》卷四十四《选举志》上），馆内有校书二人，掌校整理宫中四库书籍。在东宫还设有司经局，也是专门整理东宫经籍的机关。

经过几次大规模的整理，到玄宗时期，于大明宫光顺门外、东都明福门外皆创集贤书院，两者各聚书四部，以甲乙丙丁为次，列经、史、子、集四库，共有八万多卷。图书的整理为各级各类教育提供了丰富的教学内容。

（4）修书立史

初唐多以重臣领衔，荟萃妙选以修书，所修约有《艺文类聚》、《北堂书钞》、《群书治要》、《文思博要》、《唐律疏议》等，俱卷帙浩繁。初唐还正式确立官府修史制度，其成就亦大为可观。

“二十四史”中有八部修成于初唐，历朝历代实属绝无仅有。自此，官府修书一直被视为文治盛典。

李世民十分重视总结历史经验，修史书是其主要的内容之一。他说：“以古为镜，可以知兴替。”（《新唐书·魏征传》）又说：“朕每观前代史书，彰善瘅恶，足为将来规戒。”（《贞观政要》卷七）他继位第三年，就提出要修撰国史，并亲自确立了一套史馆修史制度。“贞观三年，于中书置秘书内省（即史馆），以修五代史（周、隋、梁、陈、齐）。”（《唐会要》卷

六十三)同年“闰十二月,移史馆於门下省北,宰相监修。”(同上)这个制度有两个特点。第一,“宰相监修”,体现了国家对修史的高度重视。第二,有了独立的常设修史机构,隶于中书省。这个机构除监修国史一人由宰相兼之,另有“史馆修撰四人”(《新唐书》卷四十七《职官》二)。由于实行宰相监修制,史馆可以通过宰相向各部门、各州县、各都督府征集史料。当时有《诸司应送史馆事例》的规定(《唐会要》卷六十三),实际上就是责成各部门各机构要按时把重大历史事件“堪报史馆,修入国史”(《唐会要》卷六十三)。这样,在修撰时,可有丰富的史料依据,以提高修史的质量。李世民两次下诏组织修撰前史。一次是贞观三年(公元629年),李世民诏命房玄龄、魏征等修撰周、隋、梁、陈、齐五代史。贞观十七年(公元643年),又诏命房玄龄、许敬宗等诸史家修撰《晋书》。李世民还亲自参与撰著宣、武二帝及陆机、王羲之四《论》(《唐会要》卷六十三),这对当时的史学兴盛和发展起了很大的促进作用,使贞观时期的史学出现了前所未有的新面貌。贞观时期。修撰的史书不仅数量大,而且门类多,不论是前朝史还是本朝史、正史、别史、典志史、地志史、类书等等,都涌现了大批著作,仅正史就修成了八部,在二十四史中,占据三分之一。这为贞观以后史学的繁荣奠定了基础。

一定的文化(当作观念形态的文化)是一种政治和经济的反映,又必然会给与伟大影响和作用于一定社会的政治和经济。李唐王朝适应当时社会政治经济的实际需要,采取一系列“大阐文教”的措施,努力发展社会文化教育,很快就对当时的政治和经济产生了较大的影响。

一是改善了统治集团的文化素质。

从政治上,由于文化逐渐发达,大批知识分子涌现出来。李世民注意选用具有一定学识文化的知识分子,“大收天下儒士,赐帛给传(驿站车马谓传),令诣京师,擢以不次,布在廊庙者甚众。学生通一经已上,咸得署吏。”(《贞观政要》卷七)“自此百官中有学业优长,兼识政体者,多进其阶品,累加迁擢焉。”(同上卷一)不同地方、阶层的知识分子不断被补充到各级机构、各个部门,使各级官府中有一定文化素质的官吏大大增加。贞观时,特别是贞观中期以后,“凡在朝之士,皆功效显著。或忠孝可称,或学艺通博。”(《旧唐书·高士廉传》)反映了地主阶级国家机器生气勃勃的新面貌。整个统治集团的文化水平相对提高,这对于总结历史经验,研究制订各种政治措施,提高统治艺术,都十分有利。

二是承前启后,促进了文化教育事业迅速兴盛。

李唐王朝立国之初,即以恢宏的气度“大阐文教”,兴办各类文教事业,使整个社会的文化结构发生了较大变化,从而为唐朝的文教事业带来了许多新气象。这就大大改变了“隋季以来,丧乱滋甚,矇言篇籍,皆为煨烬,周孔之教,阙而不修,庠塾之仪,泯焉将堕”的文教苍白局面。在中华民族的文化发展史上,唐朝文化是承前启后的重要链环,不仅较好地恢复和继承了历史文化遗产,而且影响到古代文化教育事业的发展,在历史上形成一个高潮。特别是李世民富有创造精神,医学、律学、历算学等实业专科教育设置,都前所未有的,在世界上也是最早的。他推行的宰相监修史制度、科举制等等都在前人的基础上加以发展和再创造,形成了颇具特色的贞观文化,为贞观以后的文化发展奠定了良好的基础。

三是促进了民族文化的融合。

如果说在整个魏晋南北朝时期，各民族的长期共处，使政治经济上的融合取得了较大的发展，那么唐代社会文化上则得到了进一步发展，就不能不与初唐的文教政策有着密切的关系。李世民抛弃了“贵中华，贱夷狄”的偏见，在前几百年民族融合的基础上，注意加强民族团结。不仅在政治上对各少数民族“爱之如一”，“与中夏不殊”，“使如一家”（《资治通鉴》卷一百九十七），在发展社会文教上也同样如此，从而促进了各民族文化在新的历史条件下进一步融合交流。

4. 三教并重及其对经学教育的影响

应该指出的是，李唐王朝在文教政策上的一个突出特点，乃是在尊崇儒术的同时，亦提倡佛教和道教。既尊崇儒术，又兼重佛道，以尊孔崇儒为主，以佛道为辅。李唐王朝基于其实际利益与需要，对于佛、道二教，则有时抬此抑彼，有时抬彼抑此，有时甚至毁佛灭道。因而有时儒与佛道之间的斗争颇为激烈。佛教和道教在文教方面的影响始终是很大的。

唐代诸帝多数信佛，且大力宣扬佛教。唐高祖于武德三年（公元620年）即大建佛寺，营造经像。当三论宗主吉藏初到京师时，高祖劳问勤勤。吉藏死后东宫以下皆吊赠。唐太宗于贞观三年（公元629年）下诏开始译佛经。当著名的法师玄奘从西域归国时，太宗特敕迎接，空城出现，不仅接见，还下令将他带回的梵本六百五十七部佛经都翻译出来，并为译成的新经作《大唐三藏圣教序》。高宗也为之作《序记》，宣扬佛法。玄奘病重时，高宗“遣御医急赴，未至已卒，为之废朝数日。”同时，高宗还派义净法师赴印度取经。义净历三十余国经二十五年，归国时，武则天亲自迎接，并令翻译他带回的经律近四百部，为佛造大像。即便是屡称老子为宗室先祖，道教乃祖宗之教的玄宗，也没有抑制佛教，反重用僧人一行，“数访以抚国安民之要”；还亲注《金刚经》，诏颁天下，普令宣讲。中宗崇饰寺观。肃宗、代宗在宫内设道场，养了数百个和尚早晚念佛。宪宗曾命中使林英奇到凤翔法门寺迎佛骨等等。由于宪宗时期崇佛已达到高潮，所以儒佛的斗争也最尖锐。到武宗时，出现了所谓“十分天下之财，而佛有七八”的形势。全国有寺四千六百余所，兰若四万所，可见唐王朝对佛教的扶持。会昌五年（公元845年）不得不拆除寺庙几万所，这俗僧尼和收回奴婢几十万人，收回膏腴土田几千万亩。这既反映了当时佛寺中的僧侣地主与世俗地主争夺土地的矛盾，也说明了佛教的发展，及其势力的影响之大。

道教在中国土生土长，因其追崇老子（李耳）为教主，而教主与唐朝皇帝同姓，便于依托附会，神化皇权，麻痹人民，所以道教也备受推崇。唐高祖武德时，即为老子立庙。武德八年（公元625年）下诏叙三教先后，先老，次孔，末释，道教取得了三教之首的地位。高宗时，于乾封元年（公元666年）追封老子为太上玄元皇帝。此后除武则天外，唐代帝王大教推崇道教。即便是武则天，虽因佛教开武周政权之阶，而令释教在道教之上，僧尼处道士女冠之前，但也不曾排斥道教。中宗复位以后，道教又取得诸教之首的地位。终唐一代，道教一直受到尊崇，几近国教。玄宗托言梦见老子，因画老子像，颁行天下。因为尊崇道教，法律上也规定道士、女冠、僧、尼等犯罪，“所由州县官，不得擅行决罚，如有遣越，请依科罪”，让他们享有法律上的特权。当时两京和天下州府都置有玄元皇帝庙，信徒颇多。据《唐会要》

记载，仅长安城中的道观就有三十多所。道观的建筑极为华丽，浪费了国家很大人力、物力和财力。玄宗还曾亲注《道德经》，令每家收藏《老子》书一本，要人人学习。每年贡举人还要加试《老子》策，并在两京设立崇玄馆，专门研习《道德经》、《庄子》、《文子》、《列子》，习成后，每年送到中央政府参加道举科的考试。

唐代统治者在尊崇道教的同时，对其它宗教也并不排斥，而是采取兼容并收、诸教并行的态度。高祖时曾建胡袄祠并置官。太宗时又诏准波斯景教僧阿罗本在中国传教，阿罗本在长安建寺一所，度僧二十一人。据《西京新记》记载，当时长安有景教寺二所，袄教寺四所。唐高宗时，又命于诸州各立景寺。代宗大历三年（公元768年），还准许摩尼教在长安立寺，并赐额“大云光明寺”。在广州甚至还有婆罗门寺。各种异教寺院的建立，正反映了唐代政府对各种宗教兼容并收的态度。

唐王朝对宗教的容忍和重视，其原因固然很多，如唐代经济繁荣，国力强盛，足以容纳各种宗教活动；文化发达，中外交流频繁，宗教成为一个重要部分。但最根本的还是想利用宗教来欺骗人民，稳定帝国的统治。正如当时僧人法冲所说：“国家立寺，本欲安宁社稷。”（《续高僧传·法冲传》）说明唐代统治者扶持宗教的根本目的还在于政治意义，即把宗教作为维持国家统治的精神武器。

唐代寺观庙堂林立，除前代遗留和信徒自建之外，很大一部分是由政府建造的。国家造寺庙的原因有迷信的因素，统治者想死后进入“天国”，永享富贵，如唐太宗为母亲太穆皇后追福造的慈德寺、宏福寺；高宗为母亲文德皇后追福造的慈恩寺等即属此类。但主要是借以笼络人心，塑造慈善开明形象，形成宽松的政治环境，如唐太宗诏，在起义以来交兵处，为义士勇夫殒身戎阵，各立一寺，就在这种含义。他曾说：

“朕自隋末创义，志存拯溺，北征东伐，所向平殄。然黄钺之下，全讎之端，凡所伤殒，难用胜纪。虽复逆命乱常。自贻殒绝，惻隐之心，追以怆恨。生灵之重，能不哀矜，悄然疚怀，无忘兴寝。且释氏之教，深尚慈仁，禁戒之科，杀害为重。承言此理，弥增悔惧。今宜为自征讨以来，手所诛剪，前后之数，将近一千，皆为建斋行道，竭诚礼忏。朕之所服衣物，并充檀舍。冀三途之难，因斯解脱。万劫之苦，借此弘济。灭怨障之心，趣菩提之道。”（《广明弘集》卷二八）

显然，在对抗亡人表示同情、借以笼络人心的同时，还有几分恐惧心理。可见，李唐统治者之重视宗教，一方面是利用宗教的“众生平等”、“慈悲为本”、“轮回”、“彼岸”、“涅槃”等观念，否认客观世界的真实性和价值，要求人们改变对现实世界的看法，以脱离人生苦海来麻痹人们的思想，并以之作为有力的精神上的统治手段；另一方面，利用宣传宗教搜刮民财，并借宗教粉饰太平，填补他们空虚腐朽的生活。

欧阳修曾讥讽唐太宗兴建寺院之举是中材庸主之所常为。其实，太宗虽有迷信思想，却并非虔诚的信徒，他不好神仙方术，曾对徒臣说，神仙事本虚妄，空有其名。对佛教也一样，大臣肖瑀要出家，太宗则说，“至于佛教，非意所遵”（《旧唐书·肖瑀传》）。傅奕上书斥责“佛是胡中浆黠，欺诳夷狄，初止西域，渐流中国，遵尚其教，皆是邪僻小人，模写老庄乡言，文饰妖幼之教耳。于百姓无补，于国家有害”，太宗颇然之。连文德皇后都说：“道、释异端之教，蠹国病民，皆上素所不为。”（《通鉴·贞观十年》）

武则天时，僧人怀义等附会《大云经》，宣扬“唐室衰亡，女主君临”，

为武则天称帝大造舆论。所以武则天倡佛也是为了向人们显示武周政权的合法性，可以说那些寺院是典型的御用寺院。

武周垮台，中宗复位，又令“诸州置寺、观一所，以‘中兴’为名”，庆贺被武后篡位的唐朝获得中兴。中兴寺观设立的政治意义远远超过宗教意义。

唐玄宗时曾在各州设立开元寺观，过去在龙光寺举行的国忌日和庆贺皇帝诞辰的仪式改在开元寺进行。不久又诏令在开元寺观安置玄宗真容。显然，名为宗教活动场所的开元寺观实际上不过是举行国家庆典和为皇帝祈祷、扶翼皇权的政治场所。

可见唐代政府设立的寺观，大都出于政治需要，即便是那些出于迷信而建的寺院，也或多或少地含有一些政治因素。或宣扬孝道，或笼络人心，是借以安宁社稷。

各种宗教恶性发展的结果，严重地破坏了生产，威胁着帝国的财政和正常的统治秩序，也必然影响到有唐一代的文化教育。在各种宗教中，佛教对唐代及以后的古代教育影响最大，最直接。

一般地说，佛教仍是当时统治者麻醉和欺骗人民的政治把戏，是实行思想统治的精神武器。但伴随佛教而来的艺术、文学、因明等等，对中国文化都有重大影响。如佛教的建筑、雕刻对中国的建筑、雕刻就有很大影响。又如佛典翻译文学，丰富了中国文学的内容；俗讲和变文即是由讲佛法而来的；传奇小说在内容、素材和方法各方面也受到佛教故事的影响。再如其擅言形上和心性的贯通的思路，为宋明理学的形成提供了丰富的思想资料和致思方式。当时中国文化吸取了佛教文化许多新鲜的营养成份，加以融合发展，促进了中国古代文化教育的发展，这是不容抹杀的事实。

反映在教育上，唐代佛学虽未立为官学，但到处寺院林立，僧徒众多。寺院不仅要对教徒进佛教教育，而且还要译著佛经，宣讲教义，因而有一套教育制度，实际上每一所寺院，都是一所佛教的学校。

贞观时的玄奘法师、高宗时的义净法师都曾广收门徒，讲经说法。其他著名禅师进行佛学教育的活动也到处皆是，如怀让禅师的高足子道一禅师，向怀让学习十年，自成一派，在江西各地传道，所谓“四方学者云集座下”，他的弟子竟有一百三十多人。又如怀海禅师是道一禅师的大弟子，从怀海的传记看，当时佛寺里既有学生宿舍，又有讲佛经的“讲堂”，学生在听课时有一定的纪律要求。怀海创立的“丛林义规”，名叫“清规”，实际上等于学习佛学的基本守则，包括学习态度、学习方法、学习目的等都有要求，学生一切动静行为都要遵守清规，成为丛林的法典。所谓“清规戒律”就是由此而来。此外还有永明寿禅师所作的百丈山“日用小清规”，也是丛林寺院中进行佛学教育通用的法则。这些清规即是寺院学校的学规。

佛教大师在讲经说教中，很注意教学方法。首贤国师撰写的《义门经径易解》，即可以说是“华严经教学法”。从教学方法上来说，禅宗讲经注重领会，不重文字记诵，读经看教必须“归就自己”。慧能曾说：“诸佛妙理，非关文字。”问答和讨论是佛徒教学中的重要方法，常常利用日常生活中的事物作比喻析解经义，例如慧能听二僧争论“风动幡动”的问题时，便争论说：“不是风动，不是幡动，仁者心动。”这种教学方法对后来理学的讲经活动影响很大。佛教寺院的讲经形式，以及译经、注经、抄经和藏经等活动以及佛教大师讲义的记录与整理方法，对后来儒学教学都有很直接的影响，

多被世俗教育所仿效。

此外，一些佛教寺院在研究学术的同时，也要进行一些天文、历法、数学、计算等方面的研究和传授，对实科教育和世俗教育的内容也是一种十分有益的补充。著名高僧一行法师当初求访师资，以穷大衍，至天台山国清寺，见一院，古松十数，乃有流水。一行立于门屏间，闻院僧于庭布算声，遂趋入，稽首请法，尽受其术。后来他根据《太玄经》衍出《大衍玄图》及《义诀》，令学者叹服。开元十年（公元722年）他又受命考订前代诸家历法，改撰新历，并根据率府长史梁令瓚等创造的黄道游仪，以考七曜行度，互相证明，于是推《周易》大衍之数立衍以应之，以撰成《开元大衍历经》。这些成就都得益于早期在国清寺受到的数学及历算教育（《旧唐书·方伎列传》）。

5. 对传统经学的怀疑与重构

（1）对天人感应和谶纬神学的批判

两汉以来儒学的天人感应论和谶纬迷信精神由董仲舒倡之于前，白虎观会议彰之于后，一直是社会的统治思想。魏晋和南朝各代的“禅让”，没有一个不是打着“祥瑞”的旗号进行的。曹丕为汉帝作“禅让册”，宣称“皇灵降瑞，人神告征”，“天之历数在尔躬”（《三国志·魏书·文帝纪》）。司马炎代魏，说“八纮同轨，祥瑞履臻；天人协应，无思不服”，“予一人畏天之命，用不敢违”（《晋书》卷三，《武帝纪》）。南朝刘裕代晋，自称是“四灵效瑞，川岳启图”（《宋书》卷二，《武帝纪》）。萧道成代宋，标榜“象纬昭彻，布新之符已显；图讖彪炳，受终之义既彰”（《南齐书》卷一，《高帝纪》）。梁武帝萧衍代齐时是“灵瑞杂沓，玄符昭著”，“八表呈祥，五灵效祉，岂止鳞羽祲奇、云星瑞色而已哉！”（《梁书》卷一，《武帝纪》上）。北魏道武帝拓跋焘在一次诏书中强调，朝代之更替，均有“蛇龙之征，致玄彩之应，五纬上聚，天人俱协，明革命之主，大运所锤，不可以非望求也。”（《魏书》卷二，《太祖纪》）北齐文宣帝高洋听信“亡高者黑衣”的讖言，以为黑者莫过于“漆”，于是囚禁自己的七弟高浹（因七与漆同音），并亲手刺浹，用火将他烧死（见《北齐书》卷十，《高浹传》）。直到隋文帝代周时，也还是打着“赤雀降祉，玄龟效灵，锤石变音，赤鱼出穴，布新之軼焕焉在下”（《隋书》卷一，《高祖纪》上）的招牌。可见天人感应论和以此为基础的谶纬迷信是从秦汉直到隋初的主要统治思想。

但是，连年战乱的现实和统治秩序的不断更迭，江山的不断易主，也使得一些人逐渐对上天的意志和冥冥之中统一和永恒的主宰产生了怀疑，迫使统治者不得不对原来的天人感应和以此为基础的谶纬迷信进行改造，以建立新的意识形态。北魏孝文帝就曾下诏焚毁图讖、秘纬（《魏书·高祖纪》）；虞世南、魏征也曾劝太祖李世民修德不修瑞（《贞观政要》卷十）。这都表明统治阶级在试图抛弃天人感应和谶纬迷信，另寻新途了。在这一过程中，儒家学者对天人感应和谶纬迷信的批判，对新式理论的产生发挥了积极作用。

隋唐时代，对天人感应和谶纬迷信进行批判的第一个人是王通。王通说他的学术宗旨就是明“天人之事”。梁武帝时的刘峻作《辩命论》，谓“士之穷达，无非命也。”（《文选》卷五十四）王通读后，斥之曰：“人道废

矣。”（《文中子中说·王通》）对于封禅迷信，王通说：“封禅之费非古也，徒以夸天下，其秦汉之侈心乎？”（同上）王应麟赞此语为“河汾笃论”（《困学纪闻》卷十）。西汉京房好灾异迷信之术，说“《春秋》纪二百四十年灾异，以视万世之君”（《汉书》卷七十五，《京房传》）。晋代郭璞也喜此术，谓“王者之作，必有灵符，塞天人之心，与神物合契，然后可以言受命”（《晋书》卷七十二，《郭璞传》）。王通对他们甚为反感，斥之曰：“京房、郭璞，古之乱常人也。”（《文中子中说·礼乐》）

唐中期，史学家刘知几对批判天人感应论和谶纬迷信作出了重要贡献。他指出，所谓祥符，在秦汉以前，史书记载极少，考之于《尚书》、《春秋》，“上下数千载，其可得言者，盖不过一二而已。”但是，秦汉以后，此说泛滥，乃“主上所感，臣下相欺”所致，故曰：“德弥少而瑞弥多，政逾劣而祥逾盛”（《史通·内篇·书事》）。他又指出，董仲舒、班固、刘向、京房等人附会历史上的灾异与人事的关系，“皆不凭章句，直取胸怀”，或“以前为后”，或“以实就虚”，均“移的就箭，曲取相谐”，结果是：“每有叙一灾，推一怪，董、京之说前后相反，向、歆之解父子不同”（同上）。互相牴牾，矛盾百出。刘知几从事实与逻辑两方面进行批判，比前人更为有力。

稍后的李筌在对天人感应论和谶纬迷信进行批判的同时，指出君臣道德对社稷兴亡的作用，是很有意义的。他说：“愚人见星流日晕，风雨雷电、水旱灾蝗而忧惧，殊不知君臣道德，政理淳和，安抚黎人，转祸为福。……但君怀廉静，臣效忠贞，鹤不喧，边烽无燧，寰宇宁泰，纵天地灾祥，无能为也。”（《阴符经疏》）

对天人感应和谶纬神学进行集中，全面、总结性批判的思想家，是中唐以后的柳宗元和刘禹锡。他们二人不仅在思想内容上，而且在思想方法上，也与传统的儒学思想家不同。经过柳、刘二人的批判，传统的天人关系的争论逐渐被赋予了理气的内容。

柳宗元认为对天人感应论和谶纬迷信进行清理和批判，是一件“表核万代”的“大事”，为此而战斗，“死而无憾”（《柳宗元集》卷一，《贞符》）。柳宗元认为，批判天人感应的目的在于“明大道”，并使道“施于人世”。他比较自觉地以道、德、仁、人等范畴作为决定国家兴亡、社会治乱的力量，指出“受命不于天，于其人；休符不于祥，于其仁”，“德绍者嗣，道怠者夺”（同上），道和德对于社会的变化具有权威的性质。“道”和“德”指的是人事而不是天命，柳宗元以人事代替天命，表明了他对天命论的否定。

刘禹锡更进一步，把“理”、“道”与“天”对立起来，认为理和道不明，必然崇尚天命；而一旦明白了理和道，天命也就失去了意义。他举例说，舟行小河，“舟中之人未尝有言天者，何哉？理明故也。”舟行江海，“舟中人未尝有言人者，何哉？理昧故也。”（《刘禹锡集》卷五，《天论》）在社会领域，“法大行，则其人曰：‘天何预人事耶？我蹈道而已。’”（同上）刘禹锡的“理”，有自然规律的意义。在社会领域，理的意义是指“公是公非”，即整个社会的利益。“法大行，则是为公是，非为公非，天下之人蹈道必赏，违之必罚”（同上），符合社会的整体利益必赏，违背社会的整体利益必罚。

在柳、刘之后，还有元稹、吕温、牛僧儒和《无能子》的作者等人对天命论的批判，可以说对天人感应论和谶纬迷信的批判已基本终结。天人感应

论和谶纬迷信在隋唐时代遭到理论上的比较集中的批判以后，再也不能成为统治思想了。

（2）新的学术观念的形成

隋唐时代的思想家们，一方面致力于否定、抛弃天人感应和谶纬迷信这种过时的、陈旧的思想形式，另一方面，又在不断地与佛、道的思想，特别是佛学思想的斗争和接触中，融合其思想的长处，着力于创立一种新的学术思想体系，这个思想体系的核心就是“理”和“道”，它已经开始在韩愈、李翱、柳宗元、刘禹锡、李筌等人的思想中形成。用“理”和“道”代替“天”与“命”，使传统儒家思想具有了新的思辨特征和理论逻辑，获得了新的生命和吸引力，这为宋明理学的产生奠定了初步基础。这一成就主要表现为隋唐儒者如下观念的形成。

一是“道”与“道统”的观念。

原始儒学是不言天道的，所谓“天道远，人道迩”（《论语》）。隋唐儒学思想家在批判天人感应论和谶纬迷信的同时，开始提高“道”的地位和作用，力图以“道”来取代已经衰落的天命。这个“道”既有社会伦理规范的意义，又有自然规律的意义，并逐步隐约地具有了社会和自然界最高主宰的意义。

隋唐时代第一个提高道的地位的人是王通。他一方面把道说成是仁义礼智信五常的统一，另一方面又把道解释为中道、仁政，认为“物莫不从之”（《文中子中说·周公》），“顺之则吉，逆之则凶”，“道不啻天地父母”（《文中子中说·王道》）。道高于天地父母，显然已经是宇宙万物的主宰了。

柳宗元的“道”，首先是伦理道德范畴。他说：“圣人之教，立中道以示于后，曰仁、曰义、曰礼、曰智、曰信。”（《柳宗元集》卷三，《时令论》下）其次也是自然规律：“一气回薄茫无穷”，“虚无混道道乃融”（同上书卷六，《南岳弥陀和尚碑》）。他认为道与官（人）相比，道是本官（人）是器，是末：“官也者，道之器也”，这已经是以道取代了天命的地位和职能。

刘禹锡把“道”常换成“理”，特别强调“理”的作用。韩愈作《原道》，同样是提高“道”的地位。在隋唐时代，“道”的地位提高与“天命”的地位下降是一致的，这种现象说明了“道”是“天命”的代替物。

“道统”是“道”的统绪、承传，是关系到新的儒学思想理论的权威性和合法性的问题。它最早由韩愈提出。韩愈为了同佛教相抗争，模仿佛教的法统说和传法世系，编造了一个儒家的传道道统。他说：“（道）尧以是传之舜，舜以是传之禹，禹以是传之汤，汤以是传之文、武、周公，文、武、周公传之孔子，孔子传之孟轲。”（《昌黎集》卷一，《原道》）这个道统的实质就是仁、义、礼、智、信之五常，并且他也以承绪这一道统为己任。他说：“韩愈之贤不及孟子，孟子不能拯之于未亡之前，而韩愈乃欲全之于已坏之后。”（同上书卷十八，《与孟尚书书》）韩愈编造这个道统，对于儒学维护统治地位至少有四个作用：一是阐明儒家一脉相传的仁、义、礼、智、信等伦常才是正统，而非天命鬼神之类；二是佛教有法统，儒家有道统，儒统并不差于佛统；三是佛教法统起自释迦牟尼，儒学道统起自尧舜，比佛教更加源远流长；四是儒学道统是中国的正统，佛教是自西夷传入的。这个道统说对儒家争夺统治地位大有帮助，朱熹赞扬韩愈，说：“如《原道》一

篇，自孟子后无人似它见得。”（《朱子语类》卷一三七）

二是“明道”的观念

既然“道”是永恒和至上的真理，是“天命”的代替物，那么儒学的首要任务就应该是“明道”。

王通一生以明道自任，提出儒者应“生以救时，死以明道”（《文中子中说·周公》），“君子之于道也，死而后已”（《文中子中说·魏相》）。他的弟弟王绩在《游北山赋》中说，王通讲学之山似尼丘，泉似洙泗，所在的白牛溪在王通死后也称为“王孔子之溪”（《文苑英华》卷九十七）。王通要学周公、孔子明道，曾得到朱熹的赞扬，说“文中子他当时要为伊周事业，见道不行，急急地要做孔子，……其志甚不卑。”（《朱子语类》卷一三七）他的《续六经》，已开“文以明道”的端倪。

韩愈明道的思想更为突出，他提倡的古文运动，大力主张“文以明道”。他曾说：“愈之所学于古者，不惟其辞之好，好其道焉尔。”（《昌黎集》卷三，《答李秀才书》）又说：“盖学以为道，文以为理耳。”（同上书卷四，《送陈秀才彤序》）“愈之为古文，……本志乎古道者也。”（同上书卷五）

柳宗元同样是一生以明道为已任。他说：“苟一明大道，施于人世，死无所憾。”（《柳宗元集》卷二十，《虎符》）他在早年就曾立志“以兴尧舜孔子之道，利安元元为务”（同上书，《寄许京兆孟容书》）。他是韩愈为代表的古文运动“文以明道”主张的积极支持者和实践者。范仲淹说柳宗元的著作“礼义精密，涉道非浅”（《范文正公集》卷六，《述梦诗序》）。绍兴二十八年中书舍人王刚中在《加封文惠昭灵侯告词》中竟然大力赞扬柳宗元“生传道学”，可见柳宗元对于明道是有功的。

五代末的柳开在隋唐儒学思想家大力提倡明道的基础上，将明道之学称为“道学”，而将利禄之学称之为“禄学”，将二者对立起来（《河东集》卷一，《续师说》）。不久，二程以“倡明道学”自任，程颢死后被誉为“明道先生”。宋明“道学”由是滥觞。

三是关于情性善恶的观念。

隋唐以前的儒学者一般是不言性情善恶的。西魏苏绰提出了“性善情恶”的理论，认为“人受阴阳之气以生，有情有性，性则为善，情则为恶。”（《周书》卷二，《苏绰传》）隋唐时代的儒学思想家继承、发展了苏绰的这个理论，直接把人性论引进了儒学的理论基础之中。

王通认为性是“五常之本”（《文中子中说·述史》），先天为善；但情有善有恶，因而主张“以性制情”（《文中子中说·立命》）。他第一次将《大禹谟》中的“人心惟危、道心惟微”引入道德修养领域，提出了道心与人心的对立，将心的范畴纳入了儒学之中。

韩愈的性三品和情三品说，将孟子的性善说、荀子的性恶说与杨雄的善恶相混说三种观点结合了起来，使人性理论更为丰富、复杂。

柳宗元大力提高人性的地位，认为性是“道本”，是“其原无初，其胄无终”的精神本体（《柳宗元集》卷六《岳州圣安寺无姓和尚碑》）。他认为性本善，但“自有生物，则好斗奇，相贼杀，丧其本实，莫克返于初”（同上书卷六，《曹溪第六祖赐谥大鉴禅师碑》），提出了一个“失性”的问题，为“复性”论奠定了基础。

李翱强调“性善情恶”，认为“性者，天之命也”，“情既昏，性斯匿

矣”（《李文公文集》卷三《复性书》），为理学的“天命之性”、“气质之性”理论的形成打下了基础。

四是修身的观念。

依据性善情恶的理论，隋唐儒学思想家开始重视道德修养问题。修养有个程序，苏绰提到“凡理（治）之本，在先理己心”，“其次在理身”，然后才可以“治人”，并提出了“洗心”的命题（《北史》卷六十三，《苏绰传》）。王通也曾提出“正心”、“直尔心”与“家道正而天下正”等问题。他们开始认识到要治理天下，必先治家；要治家，必先治身；要治身，必先正心。

韩愈第一次将《大学》中的“正心、诚意、修身、齐家、治国、平天下”的论述提炼出来，作为道德修养的程序，李翱又作了补充。后来的理学完全接受了他们提出的这一程序。

五是敬静的观念。

按照理学的解释，“敬”是“常惺惺法”，“是畏的意思”（《朱子语类》卷九十六），而“持敬以静为主”（同上书卷九）。隋唐时期的儒学思想家也开始作了初步论述。

王通很讲究“敬”，他认为君子应“终日乾乾”（《文中子中说·周公》），“敬慎所未见，……所未闻，刻于盘盂，勒于几杖，居有常念，动无过事，其诚之功乎！”（《文中子中说·礼乐》）他不仅强调敬，而且重视静，提倡“静以思道”的方法（《文中子中说·周公》）。柳宗元研究佛教，认为佛教主张静的修持方法可以借鉴。他说：“吾浮图说后出，推其本源，合所谓‘生而静’者。”（《柳宗元集》卷六，《曹溪第六祖赐谥大鉴禅师碑》）认为佛教主静与《乐记》中的“人生而静，天之性也”是一致的。他主张要“务清为室而静为家”（同上书卷二，《解崇赋》）。

六是格物致知和穷理尽性的观念。

王通第一个将《说卦》中的“穷理尽性以至于命”提炼出来，运用于道德修养问题中。

李翱对《大学》里的“格物致知”作了一番新的重要的解释。他说：“《大学》曰：‘致知在格物’。……物者，万物也。格者，来也，至也。物至之时，其心昭昭然，明辨焉而不应于物者，是致知也，是知之至也。知至故意诚，意诚故心正，心正故身修……”（《复性书》）通过格物致知，达到正心诚意，将认识论纳入了道德修养的轨道。

上面这些观念都是隋唐新儒学形成的核心观念，标志着一种新的学术风旨的诞生。

（3）从“疏不破注”到“舍传求经”

新的学术精神反映在经学上，就是两汉以来的经学方式被打破，新的经学方式逐渐建立起来，在墨守师说、拘泥训诂的束缚下，开创空言说经、缘词生训的新风气。这直接关系到教育内容，教材建设，教育方法的变革。

唐初令孔颖达撰《五经正义》，虽然又使儒学定于一尊，使东汉以来纷纭矛盾的师说家法一招而空，怒目相向各是其是的儒学宗派，如今文经学与古文经学之争，郑学与王学之争等从此失势，诸儒异说全部作废，统一了意识形态，但他所守的仍然是疏不破注的成法，只是采取诸家旧说，编缀成书，照文推演，最为空疏，并没有起到活跃和解放思想的作用。科举考试也完全依据成说，反而束缚了思想，成为一种新的禁锢。例如，梁儒皇侃撰《礼记

疏》，有时不合郑玄注文，孔颖达即斥为“叶落不归其根，狐死不首其丘”，这就是所谓首丘归根。也就是还须照注文解释，注文错了，或有比注文更好的说法，一概排斥，总要想办法说注文是对的，维护注文的权威性，这就叫做疏不破注。

但中唐以后，特别是经过安史之乱，藩镇跋扈，皇权威信下降，不少儒者开始对统一标准的陈旧经说表示怀疑，少数人开始冲破束缚，荡弃家法，凭己意说经，开穿凿附会的学风。他们从藩镇割据的现实出发，企图以尊王室、正名分来挽救残破，于是首先提倡善言名分和大一统的《春秋》学，对《春秋》“三传”提出怀疑。这就是所谓“舍传求经”。

最早倡导《春秋》学的儒者是中唐后的啖助。他著《春秋统例》六卷，说《左传》“叙事虽多，释经殊少，犹不如公、穀之于经为密。”公、穀空言说经，啖助反以为密，足见他重在借《春秋》抒发自己的见解，不重视“左传”据事说经。啖助的弟子赵匡、陆淳续治《春秋》学。陆淳、赵匡等加工啖助的《春秋统例》而著为《春秋微旨》、《春秋集传辨疑》等书，不为“三传”旧说所拘，甚而专攻“三传”之失，至一句一字而攻诘之。专凭己意，指出孔子笔削的本意。柳宗元作《陆淳墓表》，称陆淳为巨儒，能知圣人之旨。又有卢仝也穿凿《春秋》。韩愈却赠诗说：“《春秋三传》束高阁，独报遗经穷终始”，并推崇卢仝这种治经方法说：“先生事业不可量”。足见舍传求经的风气，连韩柳都是赞同的（韩愈以孔孟道统传人自励，而韩愈、李翱作《论语笔解》也多用穿凿己意之法）。《五经正义》束缚说经者不得逾越注疏一步，以啖助、陆淳为代表的《春秋》学，连“三传”也任意驳诘，更不待说照注文推演的“正义”。这种独抒己见的经学方法，不但打破了当时经学的理论禁区，也开了宋学风气的先河，是十分值得重视的。

综之，自从汉武帝实行“罢黜百家，独尊儒术”的文教政策以来，儒家经典成为正统秩序的法典，儒学思想成为社会的统治思想，“学校学儒经，官吏皆儒生”。及至魏晋南北朝时期，佛教和“玄学清谈”之风盛行，儒学比较衰微，但仍然是学校教育和科举取士的核心内容和基本标准。到了隋唐时期，随着统一强盛的大帝国的建立，适应政治、经济上高度集中和统一的需要，统治者在文教领域内采取“尊崇儒术，兼重佛道”的文教政策，切实地促进了当时整个教育事业的发展，提高了国家的管理能力和整个民族的文化素质。就教育制度来说，这个时期的学校教育的主体或骨干仍是儒家的经学教育，它占有主导地位。同时还设立了专学道教的学校，即崇玄学。虽然没有设立专门的佛学，但佛教徒的数量并不悬于儒生，而佛教的规章、戒条等对官学和后来的书院等世俗教育也都有很大和很直接的影响。就教育思想来说，这个时期，既是儒家教育思想的复兴时期，又是儒家教育思想与佛老教育思想交融，向宋明理学教育思想过渡的时期，并在此基础上，形成了新的经学精神和治经方式。所以说，隋唐实行“尊崇儒术，兼重佛老”的文教政策，对于促进当时文化教育的发展是有积极意义的，对后世有着重要影响。

（三）五代的衰落与印刷术的发明

五代战乱频仍，思想沉寂，文化教育事业衰落是很自然的事，但雕刻印刷术的发明，却是这一时期很重要的成就。它既是隋唐时期教育得到普遍发展的必然结果，又在客观上改变和强化了教育传播媒体，对于扩大教育对象、改变教育手段和方法等都提供了极为有利的物质条件。

关于雕刻印刷发明的时间，至今尚有多种说法。大多数材料认为始于五代后唐平蜀之时，且与冯道有关，如《爱日斋丛钞》云“自唐末以来，所在学校废绝。蜀毋脱裔出私财百万营学馆，且请板刻《九经》，蜀主从之。由是蜀中文学复盛。唐明宗之世，宰相冯道，李愚请令判国子监田敏校定《九经》、刻板印卖，从之。后周广顺三年（公元953年）六月丁巳，板成，献之。由是虽乱世，《九经》传布甚广。”王明清《挥麈录》、《挥麈余话》卷二说：“后唐平蜀，明宗命太学博士李锜书《五经》，仿其制作，刊板于国子监，为监中刻书之始，”沈括《梦溪笔谈》卷十八说：“板印书籍，唐人尚未盛为之，冯贻王（道）始印《五经》，以后典籍，皆为板本。”而最早的说法是王应麟《少室山房笔丛》卷四引陆玉琚《河汾燕闲录》的说法：“隋文帝开皇十三年，……敕废像遗经，悉领雕板，此印书之始。……雕板肇自隋时，行于唐世，扩于五代。”尽管此说尚有疑义，但隋唐以来，雕刻印刷使用日广，确是无疑的。

综之，从晚唐时起，随着雕板印刷技术的发展，刻板印书之风日盛，书籍流传速度快，范围广，在一定程度上促进了经学的恢复和发展。帝王和重臣提供经书、版本并主持经书的印行，更使经学图籍传布天下。如晋高祖因喜好《道德经》即命雕版印行。唐明宗时，国子监四敏校对《九经》，刻板印卖，当时虽逢乱世，但传布甚广，这极大地推动了经学教育的普及。隋唐之时，雕板印刷术虽已发明，却用之甚少，而且，印刷品多为诗集、韵书、佛像及佛经等书，没有关于印刷儒经的记载。后唐时平定了蜀国，受其雕板印经的启示，儒家经典在国子监中开始刊刻，并与唐代的石经相参照。由此，学者可以在任何地方研习儒家经典，而不必非要到京师抄写石经，为学人提供了极大的方便，尤其为私学的发展创造了良好的条件。这对当时教育的发展和文化的传播起了很积极的作用。

二、学校教育

隋唐五代是中国古代学校教育发展的鼎盛时期。古代国立学校教育确立于汉代，中经魏晋南北朝时兴时废，到了隋唐时期有了空前的发展。

（一）隋初的学制设想和文帝对学校教育的怀疑

隋朝虽然国祚很短，但是由于中国社会由长期纷乱而重新得到统一，重新建立了多民族的中央集权管理的统一帝国，这就为社会经济和文化教育的发展提供了有利条件。隋朝统治者为了加强中央集权制和维护政治上的统一，在学校教育上也采取了一些相应的措施，致力于建立全国统一的学校教育体制。

隋文帝初年，很重视学校教育，将国子寺从太常寺独立出来，成为最早的中央教育行政管理机构，使学校教育在国家政权中有了独立的地位。国子监设置祭酒一人，专门掌管国家教育事业，是最早的中央教育行政长官，而在这之前，教育一直是隶属于其他部门的（如太常寺即属皇室内务部门）。国子祭酒下属有主簿、录事各一人，统领各官学。国子监和国子祭酒体制的设置，是中国古代教育史上一个巨大进步，使学校教育有了社会组织的保证。

从学校体制来看，隋朝中央官学除设有国子学、太学、四门学，还设有书学、算学和律学。书、算、律三学初创于这个时期，它是继汉代鸿都门学之后，专科学校教育的一个新发展。国子学、太学、四门学、书学、算学这五学归国子寺领导；律学由大理寺直接领导，成为部门办学的先导。此外，在太医署中，也招纳生徒，传授医术，培养医学人才；地方则设有州郡县学。

据《隋书·百官志》载，隋代各学不仅设有专职教官和脱产学习的学生如博士、助教、生员等，而且有计划管理，名额也有规定，如博士：“国子、太学、四门各五人，书、算各二人”；助教：“国子、太学、四门各五人，书、算各二人”；学生：“国子一百四十人，太学、四门各三百六十人，书四十人，算八十人”（《隋书·百官志下》卷二十八），可见当时中央官学的规模相当可观。

在学校教学和管理上也有一些成规、制度及基本要求，如中央官学除正常教学外，“每岁以四仲月上丁，释奠于先圣先师。年别一行乡饮酒礼。州郡学则以春秋仲月释奠，州郡县亦每年于学一行乡饮酒礼。学生皆乙日试书，景日给假焉。”（《隋书·仪礼志四》卷九）这等于是规定了各级学校的开学、散学典礼和考试、放假制度。隋初还曾诏天下郡县皆置博士习礼。儒学教官还有负责地方教化的义务。

由于隋文帝初年积极振兴教育，所以一度出现了学校教育的昌盛局面。

《隋书·儒林传》说，那时“超擢奇隗，厚赏诸儒，京邑达于四方，皆启黉校。齐、鲁、赵、魏，学者尤多，负笈追师，不远千里，讲诵之声，道路不绝。”但为时不久，到了隋文帝晚年，因他信佛太笃，学校教育本身又见效不大、不及时等原因，文帝便对学校教育的功能产生了怀疑，态度也有所变化，所谓“不悦儒术，专尚刑名”（《隋书·儒林传》）。官学教育于是出现了十分不景气的状况，主要表现在文帝对学校教育的几道诏书上。

一是在开皇九年（公元589年）以前的一次诏书中，提到学校教育时说：“国学胄子，垂将千数，州县诸生，咸亦不少，徒有名录，空度岁时。未有德为代范，才任国用，良由设学之理，多而未精。今宜简省，明加奖励。”（《隋书·高祖纪下》卷二）认为学校多而不精，不见成效，于是要求裁减。同年所下另一道诏书表述得更为明白：“京邑庠序，爰及州县，生徒受业，升进于朝，未有灼照明经高第”（同上），其所以如此，乃是“教训不笃，考课未精”的结果。可见当时官学教学的质量之低，已引起最高统治者的严

重不满。所以，文帝于仁寿元年（公元610年）下治：“国子学惟留学生七十人，太学、四门及州县学并废”（同上）。当时刘炫上表力谏，言学校不可废，帝不纳其言。同年秋七月，改国子学为太学，降低了中央官学的地位。官学教育衰落情形；由此可以想见。

隋朝官学教育在初期短暂兴盛之后立即衰落，原因也是多方面的。一是长期战乱，已使正统教育秩序破坏殆尽，儒生扫地，典籍流散，学校尽废，一切教育实施都要从头开始，当然不可能立即见效；再加上儒生的地位始终没有真正提高，社会没有形成真正向学的风气，所以教育见效不大。二是旧的意识形态被否定，新的意识形态尚未建立起来，学校教育的方针内容一时无法肯定下来，人才培养规格也就无法明确，因而，也难及时见效。三是统治阶级对学校教育的态度太简单，以为提倡办学，命令设立学校，就可以立即得到人才，不懂得教育的客观规律，因此对学校教育时冷时热，任意而行，这也影响了教育质量的提高。

历史上曾有史官将文帝晚年毁废学校的做法归之于他暮年精华稍竭所致，其实这是不实际的。南宋叶适已看出其根源，指出，各学并废，遣散诸生以万千计，举朝骇动，虽有谏者而不听，这本身就是一件大事、大措施，并非暮年精华稍竭者所敢为；而且，文帝当时在政治上还是积极有力的，就在废学的同时，还遣十六使巡省风俗。而且文帝对人才也十分渴求，仁寿三年（公元603年）曾下诏，令州县搜扬贤哲，说“虽求傅岩，莫见幽人，徒想崆峒，未闻至道。惟恐商颜于长夜，抱关于夷门”，旨意恳切，并且限以三旬，咸令进路，征召将送，必须以礼。可见所谓精华将竭，有所厌怠的说法是没有根据的。根本原因是，在隋文帝看来，仅仅空设学校未足以得人。自古为教，使材者必处于学校培养，这是一贯的正统要求，但汉以后，学校教育只是经师章句而已，材者由于学则枉以坏，不材者由于学则堰以成。教之无本而不行，取之虽骤而不获。阶以他要采取控制学校教育和加强科举选人的措施。这也是值得重视的理由。

隋代后期，炀帝即位以后，曾一度复兴学校教育。所谓“炀帝即位，复开庠序，国子、郡、县之学，盛于开皇之初”（《隋书·儒林传序》卷七十五）。又据《隋书·百官志》记载，“炀帝即位，多所改革。……改内侍省为长秋监，国子学为国子监”（《隋书·百官志》下卷二十八）。这是在大业三年（公元607年），重新肯定了教育行政作为国家行政的独立部门的地位。在国子监中“依旧置祭酒，加置司业一人，丞三人，并置主簿、录事各一人。”（同上）国子学置博士、助教、学生，并下诏征集学行优敏者予以不次的待遇，“即当随其器能，擢以不次。若研精经术，未愿进仕者，可依其艺业深浅，门荫高卑，虽未升朝，并量准给禄。”（《隋书·炀帝传》上卷二）当时儒生远近毕至，使相与讲论得失于东都之下，纳言定其差次，以奏闻。于时旧儒多已凋之，惟有刘炫、刘焯拔萃出类，学通南北，博及古今，后生钻仰，诸经议疏，搢绅咸宗之。另一方面，又严肃整饬学校功课，“申明旧制，教习生徒，具为课试之法，以尽砥砺之道”（同上书卷三）。

但是，由于隋炀帝“悖材矜已；傲狠明德”（《隋书·炀帝纪下》卷四），“淫荒无度，法令滋章”（同上），是历史上出了名的暴君，对内实行残暴统治，对外征战不息，“外事四夷，戎马不息”（《文献通考·学校二》），所以社会矛盾日益加剧。随着政治上的腐败，社会动荡不安，学校教育实际上徒有虚名。《隋书·儒林传序》卷七十五描述当时学校说：“师徒怠散”，

“空有建学之名，而无弘道之实”，“方领矩步之徒，亦转死沟壑，经籍湮灭于煨烬矣”。由此可见，隋朝的官学教育实则是兴废无常的。

这里应该指出的是，隋朝国祚虽然很短，只将近三十年时间，但它在学校教育上的建树还应给予历史的肯定。如教育行政管理机构的创设；专科学校的创立，除设立专门研习儒家经典的国子学、太学、四门学之外，还设有书、算、律学；科举取士的制度也对儒学教育有所推动，以及在有关业务部门也设立博士，招聘学生，进行职业性培训等等，均由隋朝开其端绪。这些新的学校设置和教育制度都为唐代学校所继承和发展，并为后世所效法。所以说，隋朝的官学教育为唐代官学教育的发展奠定了基础，它在古代官学教育发展史上，确实起到了承前启后的作用。尽管其教育制度不很完备，但它的影响还是很大的。

（二）完备的学校教育制度的建立和运作

唐代是中国封建社会的鼎盛时期，学校教育也得到了较快的发展。周予同先生认为：“唐代的学校制度，较诸中古的任何一代，复杂而完备。”（周予同《中国学校制度》）他的话真实地反映了唐代学制的特点。就学制的完整性来说，唐代确实超过了以往各代，即便与同处在中世纪的欧洲学校教育相比，也远远超过了后者。

唐代国家学校教育机制是以儒学学校为主要内容的多维组合体。在近三百年漫长的历史进程中，随着唐朝社会由盛到衰，学校教育机制也经历了前后两个时期的变化。唐前期，官学作为国家教育的主导，覆盖着中央及地方的各个区域空间，但开元、天宝时期社会变革及安史之乱后政治的离散使官学日渐衰落；中晚唐时期，国家教育的衰落已成阪上走丸之势，其教育的主导地位逐渐为民间私学所替代。

唐代社会，由于经济发展，国力强盛，科学文化繁荣，加之适应中央集权的需要，官职制度日益完备，官吏队伍不断扩大，因此，几个有作为的皇帝，不仅注意“召贤”、“选士”，而且十分重视兴学，把兴学视为经邦治国之本。

唐高祖李渊重视学校教育，初入长安就开大丞相府，下令置生员。义宁三年（隋恭帝杨侑年号，公元617—618年，只有二年，义宁三年在公元619年）又“令国子学置生七十二员，取三品以上子孙；太学置生一百四十员，取五品以上子孙；四门学生一百三十员，取七品以上子孙”（《旧唐书·儒学传序》）。显见这时就已有国子学、太学、四门学存在，并规定了学生的入学人数和入学标准。

开国后，他一反隋末压抑学校的政策，于武德七年（公元624年）下《兴学敕》，宣称：“自古为政，莫不以学为先。学则仁、义、礼、智、信五者具备，故能为利深博”（《唐大诏全集》卷一 五），把教育作为其政治的基础和依靠。同时，在兴学诏书中还阐论说：

自叔世 讹，稚道论缺。绵历岁纪，儒风莫扇，隋季以来，丧乱滋甚。蜷言篇籍，皆为煨烬，周孔之教，阙而不修。庠塾之仪，泯焉将堕。……朕受命膺期，握图驭宇。思弘至道，冀宣德化。……所以摅摭遗逸，招集散亡。诸生胄子，特加奖励。然而凋弊之余，湮替日多。学徒尚少，经术未隆。……方今幽夏既清，干戈渐戢，搢绅之业，此则可兴。宜下四方诸州，有明一经已上未被升擢者，本属举选，具以名闻。有司仪等，加阶叙用。其有吏民子弟，识性开敏，志希学艺，亦具名，申送入京，量其差品，并即配学。明设考课，各使励精，琢玉成器，庶其非远。州县及乡里，并令置学。（《唐大诏令集》卷一 五）

可是，“世事岂能皆如人愿”，若干年过去了，学校教育的实际成就并不显著。李渊临退位前，不免浩然长叹：“凋弊之余，湮替日多，学徒尚少，经术未隆。”诚如《旧唐书·良吏传序》所称：“武德之初，余风未珍”，李渊根本无法改变“隋末学者凋丧，儒教凌迟”的状况。

唐太宗即位后，根据政治经济发展的需要，采纳了魏征提出的“偃武修文”的方略，实现了从“武功”到“文治”的重大的政治转变。他“解戎衣而开学校，饰贡帛而礼儒生。”贞观元年（公元627年）李世民对臣下说：“朕虽以武功定天下，终当以文德绥海内。文武之道，各随其时。”（《旧唐书·音乐志》卷七十八）《唐书·列传·儒学·序》载云：“太宗身 韞，

风C 露沐，然锐情经术。……既即位，殿左置弘文馆，悉引内学士番宿更休，听朝之间，则与讨古今，道前王所以成败，或日昃夜艾，未尝少怠。贞观六年，诏罢周公祠。更以孔子为先圣，颜氏为先师，尽召天下惇师老德以为学官。数临幸观释菜，命祭酒博士讲论经义，赐以束帛。生能通一经者，得署吏。……自玄武屯营飞骑，皆给博士受经，能通一经者，听入贡限。四方秀艾，挟策负素，堂集京师，文治焜然勃兴。”

唐太宗振兴学校的主要措施，首先是调整教育行政机构，重建国子监。国子监是封建王朝的中央教育机构，早在西晋时就已建立“北齐立国子寺，隋初亦然”（《唐会要》卷六十六）。隋末大乱以后，不复设立。李世民在贞观元年五月重建国子监，以加强对学校的领导。其次是兴办各级各类学校。贞观二年（公元628年），李世民“于国学增筑学舍一千二百间，太学、四门博士（学官）也增置生员”（《旧唐书》卷一八九《儒学上》），扩大招生。同年十二月，又兴办了书学（学书法）和算学（《唐会要》卷六十六），“其书算各置博士、学生，以备艺文”。仅这一年国家学校增加的教师和学生“凡三千二百六十员”（《唐会要》卷六十六）。贞观六年（公元632年），又兴办了法律专科学校，“以律令为专业，格式法例亦兼习之。招学生五十人”（《旧唐书》卷四十四《职官》三）。当时国子学、太学、四门学、书学、算学，律学，统称六学，直属国子监领导，在全国影响很大，“四方儒士，多抱负典籍，云会京师。俄而高丽及百济、新罗、高昌、叶蕃等诸国酋长，亦遣子弟请入于国学之内。鼓篋而升讲筵者，八千余人，济济洋洋焉。儒学之盛，古昔未之有也。”（《旧唐书》卷一八九《儒学上》）。

随着“六学”兴盛，国家有关部门也办起各类专业附属学校。太医署附设了医药学校，“有博士以教之。其考试登用，如国子之法。”太仆寺附设兽医学校。太乐署附设音乐学校。太史局附设天文气象历算学校。太卜署附设卜筮学校。（《旧唐书》卷四十四《职官》三）李世民还在军内兴办了学校，“其玄武门屯营飞骑（军队番号名）亦给博士，授以经业，有能通经者，听之贡举。”（《旧唐书》卷一八九《儒学上》）驻守地方上的军队，则分别以上、中、下都督府，设立三等学校（《旧唐书》卷四十四《职官》三）。地方上的州学、县学也都恢复并逐渐兴盛。

除了各级各类学校外，李世民还设有一个特殊的教育机构弘文馆（《唐会要》卷六十七《弘文馆》），馆内聚集着一大批名流学者，都是从天下精选来的贤良文学士，负责“掌详正图籍，教授生徒，凡朝廷有制度沿革，礼仪轻重，得参议焉。”（《旧唐书》卷四十三《职官》二）它有三重性质，既是一个国家高级图书馆，又是一个高级学馆，还是一个国家政治研究院。贞观十三年（公元639年），李世民又下诏，在太子东宫设置和弘文馆同样性质的高级学馆崇文馆（《旧唐书》卷四十四《职官》三）。

由于李世民采取各种措施设馆兴学，推动了唐初学校迅速增加。最兴盛的时候，“诸馆及州县学六万三千七十人”（《新唐书·选举志下》）《私学尚未计算在内》。各级各类学校兴办起来以后，李世民下诏：“大征天下儒士，以为学官。”（《旧唐书·儒学上》）学官就是教师和教育长官的统称。被征用的学官分别授以“博士”、“助教”等职称，其等级待遇也相应提高。李世民这样“饿贲帛而礼儒生”（《旧唐书·儒学上》），用各种优厚的待遇激励知识分子，促进了学校教育质量的迅速提高。他还“数幸国学，令祭酒、博士讲论”（《旧唐书·儒学上》），有时甚至亲自参加学校的讨

论。在他的过问下，学校的教育制度日臻完善。唐初教育的发达程度在当时世界上无以媲美，开创了中华民族古代学校教育史的新局面。

在兴办学校的同时，李世民对取士制度也进行了改革。贞观二年提出：“为政之要，惟在得人。用非其才，必难致治。今所任用”，必须以德行，学识为本。”（《贞观政要》卷七）这里，他规定了用人取士的两条标准：一是“德行”，一是“学识”，并采取了两条选士措施：第一，大兴科举制，就是用考试的办法挑选有学识的人才；第二，推行“才行是任”的荐举制（《贞观政要》卷五）。这样改革取士制度，不仅有利于选择人才，扩大统治基础，也刺激了各级各类学校（包括私学）加速兴盛，从而推动了整个民族的文化水平的进一步提高。

这样兴盛的学风持续了没多久，到高宗时便逐渐衰弱。公平而论，唐高宗对发展文教事业，还是做了一点事情的，如龙朔二年（公元662年）于东都（洛阳）置国子监，扩大生员名额，分于两都教授。但两都国子监生员总共不过千人，不到贞观年间的三分之一，而西京国子监仅有生员五百人（《旧唐书》卷四《高宗本纪上》），不足贞观年间的六分之一。李治频幸东都，西京国子监的衰败事出有因，不足为怪。另外，高宗还一度关闭书学、算学、律学三所学校（《唐会要》卷六十六《广文馆》）。《旧唐书·儒学传序》云：“高宗嗣位，政教渐衰，薄于儒术”，讲的是实情。

武则天鉴于中央官学均为贵族所把持，为了打击贵族势力，提拔庶族地主，巩固和扩大统治基础，便重科举，轻学校，加之诸王驸马皆得领国子学祭酒，干预学政，学校教育很快衰颓，“二十年间，学校顿时毁废”，中央官学陷入了有其名而无其实的境地。著名文学家陈子昂认为：“国家太学之废，积岁月久矣，堂宇荒秽，殆无人踪，诗书礼乐罕闻习者。”（《陈伯玉集》卷九《谏政理书》）中宗时韦嗣立指出：“国家自永淳（高宗末）以来，三十余载，国学废散，胄子衰缺，时轻儒学之官，莫存章句之选。贵门后进，竟以伐幸开班，寒族常流，复因浚替驰业。”（《旧唐书》卷二十八《韦思廉传附子韦嗣立传》）中宗李显“神龙复辟”（公元705年）以后，采取补救措施，放宽等级制度，扩大收生范围（《新唐书·选举志上》），以便摆脱中央官学“殆无人踪”的窘境。可是，情况并无明显好转；直到睿宗李旦景云年间（公元710-711年），仍然是“礼经残缺，学校陵迟”（张说《上东宫请讲学启》，见《文苑英华》卷六百五十二）。足见，即使在相对稳定发展的唐代前期，中央官学也曾经出现过长达六十年之久的衰败局面。

开元天宝年间，社会政治安定，经济迅速发展，学校教育也随之获得了较快的发展。唐玄宗李隆基，重视发展学校教育，还在当太子时就提倡儒学，常到太学去“大开讲论，学官生徒各赐束帛。”（《旧唐书·儒学传序》）先天元年（公元712年）在《命张说等两省侍臣讲读敕》中说：“先王务本，君子知教，化人成俗，理家齐家，必由于学矣。”（《唐大诏令集》卷一五）即位后，声称：“弘我王化，在乎儒术”（《旧唐书》卷二四《礼仪志回》）。开元七年（公元719年）下诏诸州县选送“聪悟有文辞者入四门学为俊士”；凡贡举未被录取者，可以自愿入四门学继续学习。开元二十五年（公元737年）增量崇玄学，又在天宝九载（公元750年）创办广文馆，招收落选举人继续学习深造。特别值得一提的是，他在开元年间下令修成《唐六典》，对各级各类学校的体制作了比较系统的法律规定。按照这个规定，

中央各级官学的生员总额为二千八百八十一人。另据《新唐书·百官志三》，其时还有广文馆学生七十人。这样，总额当为二千九百五十一人。开元年间的国子祭酒杨瑒说“学徒三千”（《全唐文》卷二九四《谏限约明经进士疏》），显然是举其成数，但也表明当时实有生员人数与定额基本吻合。从数字看，此时之生员定额只比贞观年间略少，但实有人数不足贞观盛时的一半。由于刚刚设置不久的广文馆在安史乱前便“雨坏庀舍”，而“有司不复修完”，结果“自是遂废”（《新唐书》卷二二）。

安史之乱，给唐朝的政治经济文化造成了极大的破坏，学校教育也饱受推残，一时“硕儒解散，国学毁废，生徒无鼓篋之志，博士有倚席之讥”（《全唐文》卷六四六李绛《请崇国学疏》）。永泰元年（公元765年），叛乱平息数年之后，依旧是“国子监室堂颓废，军士多借居之”（《资治通鉴》卷二二四“永泰元年”）。永泰二年（公元766年）代宗在其诏敕中说：“顷以戎狄多难，急于经略，太学空设，诸生盖寡。弦诵之地，寂寥无声。函丈之间，殆将不扫。上庠及此，甚用悯焉。”（《新唐书·选举志》卷四十四）他接受国子祭酒肖昕的建议，“投戈而讲”（《唐大诏令集》卷一五），决定重修国子监，补充国学生，力图使中央官学生员能够达到五百五十人（《唐会要》卷六六《东都国子监》）。据记载，经过短短七个月，国子监重建一新。但仅从工期之短一端，也可想见其工程质量之差。仅仅过了十来年，到他的儿子德宗李适时，中央官学又呈现出疮痍满目的惨况：“博士、助教耕犁其中，播五稼于三时，视辟雍如农郊，堂宇颓废，磊砢属联，终朝之雨流，流潦下涴。既夕之天，列宿上罗，群生寂寥，攸处贸迁。”面对此情此景，当政者的态度居然是：“陛下不以闻，官不以问，执政之臣不以思。”代宗李豫增加生员人数的规划也没有实现，到德宗时，六年中央官学“存者三，亡者三”（《李元宾文集》卷五），生员总数仅达二百七十四人（《韩昌黎集》卷三十七）。足见，安史乱后中央官学的状况较之高宗以来，可谓等而下之。宪宗元和年间，重振中央官学，当时中央所属官学的名额为：“西京国子馆生八十人，太学生七十人，四门（学）三百人，广文（馆）六十人，律馆二十人，书、算馆各十人，东都国子馆十人，太学十五人，四门（学）五十人，广文（馆）十人，律馆十人，书馆三人，算馆二人。”（《新唐书·选举志》）即便如此，这个定额也不到玄宗时的四分之一，而当时实有生员尚不足此数。国子祭酒郑余庆对此甚为感慨：“太学荒墮日久，生徒不振。”（《唐会要》卷六六《东都国子监》）学校教学极不正常，学风败坏，元和八年（公元813年），舒元舆参观国子监，见论堂，国子、广文、太学、四门学，堂上长台草，庭院垦为圃，数年无讲论，呈衰凉景象，因作《问国学记》，叹国学的衰落（《全唐文》卷七二七）。穆宗以后，唐帝国已是“夕阳无限好，只是近黄昏”了，学校教育更是有名无实。

穆宗李恒长庆已降，中央官学濒于崩溃。文宗李昂虽存重学校之想，但因财政拮据，不得不在太和八年（公元834年）公然下令削减生员定额。一时之间，中央官学“化为废地”，“尽垦为圃”（《文苑英华》卷八一六《记二十·学校》）。至于唐末“离乱之后，（书籍）散失颇多”，“藏书之府无屋一间，无书一卷”（《册府元龟》卷六四《学校部·奏议三》）。这种情况下，中央官学自然更难维持了。其时，林宽有诗一首，题曰《穷冬太学》。诗云：

投林依槐馆，荒亭草合时。

雪深鸢啸急，薪湿鼎吟迟。
默坐同谁话，非僧不我知。
匡庐瀑布时，何日副心期。

（《全唐诗》卷六 六）

此诗即是崩溃中的唐末中央官学的如实写照。

中、晚唐官学教育衰颓的原因大致有以下几点：

一是较之贞观、开元年间，政治局势极为不稳定。政治斗争加剧，战乱频繁，社会环境始终处在动乱之中，这对学校教育的发展是极为不利的。

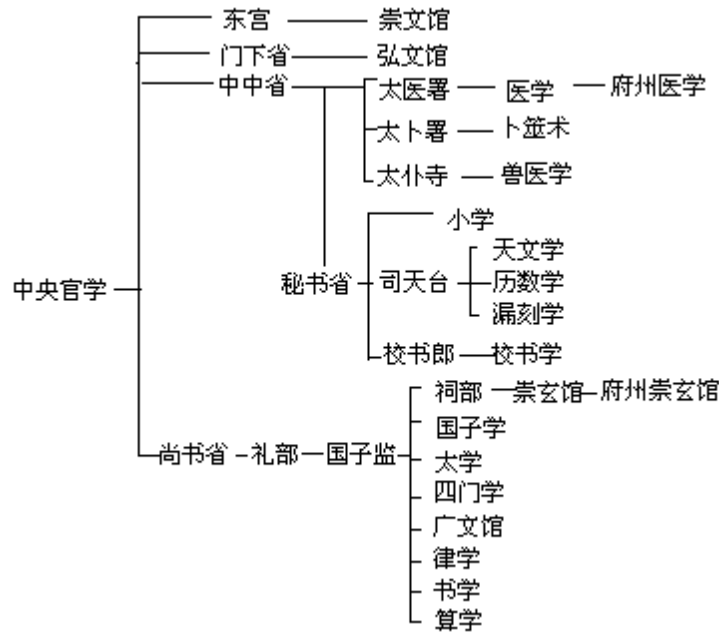
二是教育的发展必须建立在经济发展的厚实基础上。中、晚唐以后，物质资料的生产停滞，经济不景气，财政拮据，中央无法拿出更多的钱来发展教育，只好叫官僚们出“光学钱”、“修学钱”，如唐元和十四年（公元819年），采纳国子祭酒郑余庆的建议，抽取文官俸禄给修两京国子监；唐咸通九年（公元868年），采纳国子祭酒刘允章建议，令群臣捐输光学钱以修庠序，宰相五万，节度使四万，刺史一方，其窘可知。无法拿出更多的钱办教育，则教育的发展自然无望。

三是科举取士制度对学校教育的冲击。韩愈认为任凭你有多么远大的方略，宏伟的抱负，如果不从科举出身中谋取官职，那就什么也办不到，这就促使大多数知识分子从科举中去找出路，学校教育自然大受影响。

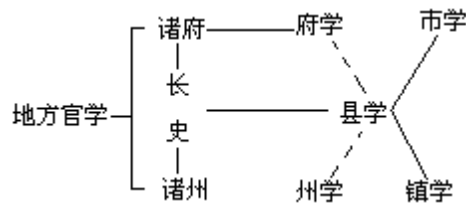
毋庸置疑，唐代中央官学经历了一个马鞍形的发展过程。在唐朝统治的二百八十九年中，作为学校主干的中央官学屡兴屡废，几起几落，但从总体上看，仍不失为中国古代社会学校制度的典型。它对于元、明、清的学制产生了深远的影响。

整个唐代，学校教育在兴废起落中，基本体制日臻完备：学校设置。据《旧唐书》、《新唐书》、《唐大诏令集》、《册府元龟》等文献记载，唐代官学分中央官学和地方官学两级。在中央设有：国子学、太学、四门学、弘文馆、崇文馆、崇玄馆、律学、书学、算学、医学、天文历学、畜牧兽医学，此外还有以教皇族子孙及功臣子弟为职专的小学。在地方设有：州、县学、医学、玄学等等。总之，唐中叶以前，适应封建社会政治、经济发展的需要，从中央到地方设立了各级各类的官学，已形成一个较完整的学校教育体系。

“修学钱”始于元和年间，元和十四年（公元819年）国子祭酒郑余庆奏请“抽取文官俸给修两京国子监。现任文官一品至九品，处吏兼京正员官者，每日于请料钱每贯抽十文，以充国子监修造先帝庙及诸室宇，善壁经公廡”（《旧唐书·宪宗本纪》），“文吏月俸百取一，以资完葺”学校（《新唐书》卷一六五《郑余庆传》）。咸通中，命“群臣输光学钱，治庠序，宰相五万，节度使四万，刺史万”（《文献通考》卷四十一《学校考二》）。大顺元年（公元890年），又令“内外文臣各于本官料钱上每一缗抽十文助修国学”（《册府元龟》卷六 四《学校部·奏议三》）。注



领导体制。唐朝统治者为了巩固政治上的中央集权制，加强了对官学教育的统一领导。专门设立教育行政领导机构始于隋文帝初年，唐因隋制，于贞观元年将国子学改称国子监，同时成为独立的教育行政机构。国子监设祭酒一人，为教育的最高行政长官。还设丞一人，主簿一人，负责学习成绩和学籍等具体事宜。国子监的名称有过几次变化。龙朔二年改诸司及百官名，国子监曾改称司成馆，祭酒改称大司成，司业改称少司成。咸亨元年（公元670年）司成馆又改称国子监，大司成又改称国子祭酒，少司成又改称司业。光宅元年（公元684年）又曾将国子监改称成均监，祭酒改称成均祭酒，神龙元年（公元705年）中宗李显恢复唐国号，并恢复永淳以前的礼仪和职官名称，于是又将成均监改称国子监，成均祭酒改称国子祭酒。尽管国子监的名称曾几次有所变更，但它的性质始终未改变，一直是唐代最高的教育行政领导机关。



据文献记载，“凡六学，皆隶于国子监”。所说六学，即国子学、太学、四门学、律学、书学和算学。这些官学都由国子监统一领导和管理，但情况也有变化。龙朔三年（公元663年），唐高宗下诏：“以书学隶兰台，算学隶秘阁，律学隶详刑寺”（《旧唐书·高宗本纪》卷四）。由此，书、算、律三学脱离国子监，归业务主管部门领导和管理。这一变化，是领导体制上的一个进步。

此外，弘文馆由门下省直接领导。崇文馆上东宫直接领导。崇玄馆由尚书省下辖的祠部领导。中央和地方所设的医学均归中书省所管辖的太医署领导。天文历学由司天台领导。畜牧兽医学由太仆寺领导。

唐代在地方设有教育长官，叫做长史，负责统一领导州、县学。

总之，唐代官学领导体制，分中央和地方两级。除学经学的官学由国子

监领导，其他专业性质的官学，皆由各有关业务部门领导。这种根据学校的专业性不同，分别归有关行政部门领导的体制，在世界教育史上是出现最早的。

1. 唐代的中央官学

(1) 中央六学是唐代学制系统中最重要的一部分

《文献通考》云：“唐制凡学六，皆隶属于国子监。”柳詒征《中国文化史》：“唐代京师学术皆隶于国子监。沿隋制也，其学校有六。一曰国子，二曰太学，三曰四门，四曰律学，五曰书学，六曰算学，其学生以阶级分之。”在这六学中，主体是以国子学、太学、四门学为核心的儒家经学教育的学校。

所谓经学学校，就是以研习儒家经典为主要教育内容的学校。古代官学从一产生便是专门研究经学的学校。经学教育始于汉代，两汉以来，凡国家所设立的学校都是以学习儒家经典为主。汉代中央官学除鸿都门学外，太学、宫邸学以及地方官学，其中包括郡县道邑所设立的学、校、庠、序都是以学习儒家经书为主的经学学校。这种经学教育到了唐代，由于统治者确立了尊崇儒术的文教政策，选拔各级官吏均以精通儒术作为取舍升降的标准，士子亦皆以钻研经书为人仕的途径，所以便更加发展。它在唐代官学教育体系中占居主导地位。

国子学 始设于晋武帝咸宁二年（公元276年）。唐代国子学，教职员有博士、五经博士、助教、直讲、大成、典学、典簿、掌固。学生，武德初为七十二人；龙朔时为八十人；开元、天宝时为三百人。另有东都国子生十五人。

太学 设博士、助教、典学、掌固等。学生，武德初为一百四十人，龙朔时为七十人；开元、天宝时为五百人。东都太学十五人。

四门 学为北魏孝文帝始置。唐代设有博士、助教、直讲、典学、掌固等。武德初，学生为一百三十人；龙朔时为三百人；开元、天宝时为一千三百人，其中五百为品官子孙，八百为民间俊士；元和二年（公元807年）为三百人。东都四门学五十人。

律学 起始职司无考，唯《晋书·百官志》有律学博士。隋朝设律学，隶大理寺；属职业教育性质。武德初，置律学，隶国子监。教师为博士、助教。学生，龙朔二年为二十人；开元时为五十人。元和时，东都律馆十人。

书学 隋置，唐初废，贞观二年复置。设博士、助教，以小学，书法等教授生徒。学生，龙朔二年为十八人；开元时为三十人；元和时为十人。东都书馆三人。

算学（将在后面“科技科育”中详论） 隋置。龙朔二年隶国子监。设博士、助教，以各种算经教授生徒。学生，龙朔二年为十人；开元时为三十人；元和二年为十人。东都算馆二人。

除各学的情况而外，中央各学还有一些共同的问题：

释奠制度 唐武德中，天下初定，以周公为先圣，孔子为先师，各立庙一所于国子监。贞观二年停祭周公，升孔子为先圣，以颜回配享。这是中国历史上国家教育机构第一次专祭孔子之始，以后成为一项制度。有唐一代，孔子的地位不断提高，荣衔、封号接踵而来。唐朝诸帝都很重视弘扬儒学，从高祖到昭宗，皆亲临国子监释奠，皇太子释奠则更为经常。祭礼之后，各

学校大开讲论，中央各学由国子祭酒、司业讲论，州县学校则由博士讲论。

招生与配学 唐代通过教育立法，完成了生徒的招收与配学的管理。唐代的几种成文法典中，有不少关于生徒招生与配学的条款，规定中央官学招收普通科 14—19 岁的生徒（唯律科招收 18—25 岁的进学者），这一规定仅是对皇亲国戚、功臣勋宦子孙入学年龄上的限制，到底入哪一所学校，全在于出身与官品级别。州县平民子弟，符合法定年龄条件的也未必就能进入中央官学就读，必须经地方学校逐级淘汰，选送其中能通一经以上，天资聪颖的俊异者，并且指定只能进入程度较低的四门学。中央官学和地方官学结合自己学校的规模，制订招生计划。《唐律》等法典规定在校生徒人数限为三百人，国家有关部门依法拨给相应的公膳费和杂用费，并负责投资建设三百人的宿舍。所以，中央及地方官学均参照学生毕业离校人数制订招生计划，毕业离校人数亦即该年度招生人数，否则，超过了国家法律规定的员额，学校难以承受。国子监招生计划的制订程序，大约经过以下几个步骤：首先是各学将已毕业离校腾出的宿舍间数呈报国子监，不得谎报或有讹误。第二步，由国子监将各学呈报的宿舍间数汇总，如实报送礼部。第三步，经礼部审核后，按宿舍数定额下达招生人数。各学的招生计划，彼此泾渭分明，充分体现出有关法典中规定的受教育特权等级的精神。生徒符合入学年龄要求，国子监即根据其父辈或祖辈品级，配以相应的学校。唐初，国家教育机制尚未建立，对于生源资格没有系统而严格的规定。国子监除皇宗、贵族、大官僚子孙外，普通官吏及庶人子弟亦可入学。贞观时，随着国家各项政令的颁布和制度的确立，全国各级各类学校的入学标准都得以制订，各阶层人士的子孙，均按其品差身份的各异而入不同等级的学校读书。

国子学招收学生的标准为三品以上官员的子孙。《新唐书·选举志上》载：“文武三品以上子孙若从二品以上曾孙及勋官三品，县令、京官四品带三品勋封子为之”。太学主要招收五品以上官员子孙，以文武：“五品以上子孙、职事官五品期亲若三品曾孙及勋官三品以上有封之子为之”。四门学例定学生员数为二千三百人，其中五百人为学生，八百人为“俊士”。所谓俊士是指州县学生中聪悟有文辞、史学者，以及乡贡不第而愿入学继续学习的士子。四门学是官民子孙混成的学校，既招收低级官吏子弟，也对地方士绅子弟开放。《新唐书·选举志上》载：“其五百人以勋官三品以上无封、四品有封及文武七品以上子为之；八百人以庶人之俊异者为之”。律学、书学和算学的入学标准相同，但因其为实科性质的学校，故为士大夫所不屑，招生对象主要是下级官吏子弟和庶人子弟。《大唐六典》卷二十一《国子监》载：“文武百官八品以下及庶人子为主者”。国学是唐王朝中央政府的高级学府，不仅汉族士子可以入学，各少数民族首领也可派遣子弟入学。松赞干布迎娶文成公主以后，“渐慕华风，乃遣酋豪子弟，请入国学，以习诗书”（《旧唐书·吐蕃传》）。勃海“王数遣诸生诣京师太学。习识古今制度。”（《新唐书·勃海传》）在国学的影下，一些地方学校也注意招收少数民族子弟入学。贞观十五年（公元 641 年），南诏王请以大臣子弟在成都就学（《新唐书·南诏传》）。为了解决少数族子弟入学以后语言不通的困难，学校内还可以同时使用两种文字，如高昌王“派子弟到长安国学，文字用汉字，也兼用胡书。”（《通典·边防典》）各族子弟在长安国学学习，学成以后，或留京师，或返回本族，使各族文化得以互相交流，互相渗透。汉文化迅速传播到各少数民族地区，在那里产生了很大的影响。当时西域高昌王

的屋里就挂有鲁哀公问政孔子的画像。他们还采用汉人的官号，开办学校，集中官员子弟教授《毛诗》、《论语》、《孝经》等古代典籍。

除入学资格有严格规定外，各学的学额也有差别。国子学额三百，太学学额五百，四门学额一千三百，律学学额五十，书学及算学学额各三十。

入学年龄一般为14岁到19岁，律学学生限18岁到25岁。学生入学须缴纳束脩，以示对教师的敬意。据《文献通考》载：“神龙二年（公元706年）年敕学生在学各以长幼为序，初入学者行束脩之礼于师。国子太学各绢三匹，四门学绢二匹，俊士及律书算学州县各绢一匹，皆有酒脯。其脩三分入博士，二分助教。”皇子拜师同样也要行束脩之礼：

“皇子束脩，束帛一筐五匹，酒一壶二斗，脩一案三胙，皇子服学生之服，至学门外陈三物于西南，少进，曰某方受业于先生敢请。见执筐者以筐授皇子。皇子跪，奠筐，再拜。博士答，再拜。皇子还避。遂进跪取筐。博士受币，皇子拜访，乃出。”

束脩礼在孔子时代早已实行，所不同的是唐代由国家规定实行，礼物的轻重随学校性质而有差别，学校教师也根据级别接受礼物。学生至送的礼物，分为五分，博士得三分，助教得二分。这种束脩的致送，仅具有象征性意义。它是一种隆重、严肃的入学仪式，除有尊师以重教的含义外，还起一种增进师生感情的作用，教师并非靠此维持生活。

唐政府对中央六学的学生免费供给膳食。据史籍所载，天宝十五年（公元756年）因上都失守，两京馆学廩饲之制度绝，以致学生流散。广德二年（公元764年），因诏进学生在馆学习，令度支给厨米，稟饲如故。正因为如此，有人不为学习，而为混吃混住入学，还有人不想读了，又不办理退学手续，把自己的宿舍和名额私自转让给亲友去冒名顶替。针对这种情况，好几任祭酒都主张严格“给厨”和宿舍管理制度，以整顿学校纪律。

在唐代中央太学中，除正规的学生之外，还有许多旁听生或“游学生”。唐代考取官员和各地来京的游学才子，都享有入太学执经求教的权利，他们不列入正式学生的名籍，其就学旁听的时间，完全由求学者自行决定。《旧唐书》卷一一二《李巨附则之传》说：“则之，以室宗历官，好学，年五十余，每执经诣太学听受”。李则之入太学习经，是在德宗贞元三年（公元787年），当时他早已入仕为官，但惇学之心所致，五十余岁仍好学不止。《韩昌黎文集》卷六《施先生墓志铭》记有：“贞元十八年（公元802年）十月十一日，太学博士施先生丐卒，其寮太原郭伉买石志其墓，昌黎韩愈为之辞。曰：先生明毛郑诗，通春秋左氏传者，皆其弟子。贵游子弟时先生说二经，来太学帖坐诸生下，恐不卒得闻。……先生年六十九，在太学者十九年。”施丐于德宗初入教太学，十九年间，以讲授毛诗郑注和左氏春秋得名，京城朝官有许多人就其门求教。可见，唐代的成人教育是择人而师，求学者与太学正式学习共同听讲学习，这是唐代国家教育机制的一大特点，接受成人教育的士子，大都是相当的儒学和文学基础，他们就读于太学，目的有的是为了释清读书自修时遇到的疑惑，但大多数则是希图从殫哈之师，以勉力求进。则天朝宰相张柬之，其孙张轸“年九岁，以母氏宿愿，固请为沙门。自削发缁流，持衣绀宇，内求三藏之实，外综六经之微。……初闻遗旨，兄之诫弟，再有忠告者哉。所以曳长裙，游太学，不滔不黷，为宠为光，寻以进士甲科拜河南府参军事。”（《八琼室金石补正》卷五四唐二六《唐故河南府参军范阳张府君墓志铭》）张轸幼时出家，佛儒兼习，后在兄长及友人的劝诫下

脱佛还俗，入太学读书，终以进士及第。张轸以其祖父之荫，本应入弘文、崇文馆就学，然而他却就读于太学；唐代各级学校的学生入学年龄限制为 14 至 19 岁，张轸为沙门的时间虽不可考，但从其应入贵族学校而未入的情况分析，很可能是因还俗时已年过 19 岁而入太学就读的。唐代太学还是社会文化场所，才华高洁的士人在太学所发表的言论或诗赋文辞，很快就会传遍京城。诗人孟浩然“年四十，乃游京城。尝于太学赋诗，一座嗟伏，无敢抗。张九龄、王维称道之”（《新唐书》卷二 三《孟浩然传》）。集国家正规教育和成人教育于一堂的太学，在严格正式学生身份等级的同时，又向社会各阶层开放，把教育的幅射面扩大到整个社会，这是唐代国家教育机制的开拓性贡献。

师资 唐代中央六学的教师有博士、助教、直讲等。博士负责分经教授诸主，助教辅助博士分经教授，直讲辅佐博士和助教。博士相当于主讲教师。唐政府十分重视师资配备，精选天下贤良文学，淳师老德之士和具有各方面专业知识的大师担任。祭酒对太学国子学的教师也有荐举和选举的权利，《文献通考·学校》载：唐朝时，朝廷曾“委国子祭酒选择有经艺、堪训导生徒者以充学官”。

根据唐代《大唐六典》、《唐律》以及《开元礼》等成文法典，大致可以推知唐代各级各类学校教官编制情况及与学生的比例。唐代诸法律中有关教育的条款明确规定：国子学置博士七人，助教和直讲各五人；招收生徒三百人。教官与学生之比为 1 比 25；太学设置博士六人，助教六人，招收生徒五百人，教官与学生之比几近 1 比 45；而四门学置博士、助教、直讲各六人，招收生徒一千三百人，教官与学生之比近 1 比 72。唐代教官编制与师生比例，是根据国家政治发展条件与经济负担能力确定的，经过了较为准确的规划和预算。这方面的管理措施表明，培养国家高级官吏的层次较高的官学，为了保证人才的质量和规格，可以降低师生之比，使教师有充沛的精力培养高质量的人才；对于程度较低的官学，则扩大师生之比，广置生徒，既可以满足社会需要，还可以以较小投资收到较高的效益。通过法典形式将这些内容固定下来，可以控制教育的暴生暴长，不致使学校人满为患，也不会导致师生之比失控而使学校陷入紧张混乱之状。

中央六学教师的官品与薪俸各不相同，如国子学博士须有五品以上资格；助教须有七品以上的资格；太学以下，品级渐低。据载，大历十二年（公元 777 年）博士的月俸自二十五贯至二贯不等；助教自五贯三百文至一、二贯不等。

唐代重视对教官的管理，《唐律》上也有对教官惩罚的条款。唐代诸法典明文规定，祭酒、司业及其它教官对于受政治腐败、社会颓废的影响，学行偷惰、不顾廉耻的生徒，必须积极训导，及时劝阻，无使蔓延；否则稍有松懈，有司纠察，追究责任。此外，无论是中央官学或地方官学教官的选拔和待遇、职责和讲课制度等等管理措施，也都通过立法及各种成文法典予以规定。

课程设置与修业年限 唐代国子监中的国子学、太学、四门学，贵族学校的弘文、崇文馆，以及地方府、州、县的经学，均是修习儒家经典的学校，其课程设置体现在教学计划中，分为必修课、选修课和专业课三类。据《唐令拾遗》、《大唐六典》等记载，必修课为《孝经》和《论语》；选修课约有《史记》、《汉书》、《后汉书》、《三国志》、《国语》、《说文解字》、

《字林》、《仪礼》、《周易》、《尚书》、《春秋公羊传》、《春秋穀梁传》共九经，修习时间各为三年。《毛诗》、《周礼》、《仪礼》，唐代称为中经，修习时间各为两年（《大唐六典》为两年半）。《周易》、《公羊传》，《穀梁传》和《尚书》，唐代称为小经，《新唐书·选举志》记：《周易》修习二年（《大唐六典》为二年半），《公羊传》修习一年半（《大唐六典》为一年），《穀梁传》修习一年半（《大唐六典》为一年），《尚书》修习一年半（《大唐六典》为一年）。

律学则以历代律、令为专业课，以历代格、式为基础课。书学以《石经三体书》、《说文》、《字林》为专业课，兼习其它字书。修习时间：《石经三体书》为三年，《说文》为二年，《字林》为一年。算学分为两个专业，第一专业学习《九章算术》、《海岛算经》、《孙子算经》、《五曹算经》、《张丘建算经》、《夏侯阳算经》、《周髀算经》；第二专业的课程为《缀术》和《缉古算经》。《记遗》和《三等数》是两个专业的公共课。第一专业的课程为：《九章》、《海岛》共修习三年；《孙子》、《五曹》共修习一年；《张丘建》一年；《夏侯阳》一年；《周髀》和《五经算》共一年。第二专业的课程为：《缀术》修习四年；《缉古》修习一年。作为公共课的《记遗》和《三等数》，共修习一年。

国子监各学在学最长年限为九年，律学生为六年。凡在规定的修习年限内未能科举及第者，皆“檟楚监司，退归州学”（《唐会要》卷三十五《学校》）。中央各官学及地方州县学校的生徒，学习之后，由国子祭酒申送礼部进行科举考试，不中者，复归本校继续学习。凡“诸六学生，有不率教者，则举而免之”（《唐令拾遗》卷十《学令》）。《旧唐书》卷一四九《归崇敬传》载：“不率教者，则申礼部。国子不率教，移为太学；太学之不变者，移之四门；四门之不变者，归本州之学，州学之不变者，复本役，终身齿。”

尽管政府这么规定，由于士子趋于利禄，务在出身，这九经有名存实亡的情况。开元八年（公元720年），国子司业李元瓘上言：“今明经所习，务在出身，咸以《礼记》文少，人皆谙读。《周礼》、《仪礼》、《公羊》、《穀梁》以独学无友、四经殆绝。”（《登科记考》卷七）开元十六年（公元728年），杨珣为国子祭酒，奏言：“今之明经习《左传》者十无二三，又《周礼》、《仪礼》及《公羊》、《穀梁》殆将废绝。”（同上）据此，可见在唐朝兴盛时期，有些经书念的人已经不多了。

休假制度 唐代各学馆、学校的休假由中央统一安排，分为常假和国家制假两种。常假又有旬假、田假和授衣假之分。旬假为每隔十天休息一天，相当于现在的星期日。田假在农历五月，授衣假在农历九月，假期各十五天。学生在这两个假期中，可以归乡省亲。凡路程在二百里以外的，还给予路程假。学生家中有婚丧嫁娶之事，或因其它事情不能按时返校者，可续假至一百天。直系亲属因病需膝下侍奉照料者，给假二百天。

国家制假为传统节日、祝日和诞辰日，大约有元日、上元节、寒食清明节、佛祖降生日、各皇帝的诞辰及唐高祖李渊的诞辰。元日为正月初一，即春节，全国休假三天，学生亦不例外。上元节是正月十五，放假三日。寒食清明节在农历四月四日，休假天数常有变动。佛祖降生日为祝日，是释迦牟尼的诞辰，在农历四月八日，规定休假一日。农历二月十五日是老子的诞辰，唐代称降圣节，休假一日。李渊是唐朝第一个皇帝，为纪念其开国之丰功伟绩，天宝五年（公元746年）定每年二月十五日李渊诞辰日休假一日。此外，

唐代各皇帝均把自己的诞辰作为节日来庆贺，全国给假一日。

考试 唐代中央六学在考试方面有一定的规定，考试类型大致有以下几种：

旬考。学生在学期间，每月十日举行一次考试，由各学校的主讲教师主持。考核学生在旬日所习功课，分诵读和讲解两部分，背诵一千字，讲解两千字。每背诵一千字内试验一帖，帖三字。每讲解两千字内问大义三条。成绩评定为二等，答对试题三分之二以上者为及格，以下者为不及格。

月考。唐宪宗元和元年（公元806年）国子祭酒冯伉奏：“其礼部所补学生，到日亦请准格帖式，然后给厨。后每月一度试，经年等第不进者停厨。鄣旨从之。”所以元和以后，又实行“月考”，但这时“旬考”可能已经废止。

“年考”于年终举行，就一年所学课程，口问大义十条，通八条为上等，六条为中等，五条为下等（不及格）。律学生在学六年，其他诸生在学九年，岁试三次列入下等，不堪贡举者，罢归。毕业考，于应修学程期满成绩及格时举行，由国子祭酒监考。诸学生通“二经”，“俊士”通三经，已及第而仍愿留学的“四门学生”补“太学生”，“太学生”补“国子生”。必须指出，这种升格仅表示地位的提高而已，并非表示学业的递进，因为四门学、太学与国子学的学业程度并没有明显的差异。学生成绩优秀的，由监司简就，取其中成绩最佳的二三百人举送“尚书省”和“乡贡”同受“礼部”考试。

教学形式及方法 唐代各级各类学校一般均采用集中讲授的上大课形式。教学方法大致有讲论、问难、诵读和读书指导四种方式。讲论分为制讲和常讲。制讲是在皇帝或皇太子视学、春秋释奠孔夫子庙以及皇太子齿胄学时举行。《通典》卷一一七《礼典》载：皇帝或皇太子视学，文武百官皆随从，国子监教师要开论讲。凡登堂讲论者，大都为当时名儒。这种讲论，旨在宏扬儒学，是国家礼仪制度的一项重要仪典。因此，讲论者只能泛泛而谈经典大义，并不像日常授课时那样逐章逐句地阐述其微言大义。

常讲是指各级各类学校日常课程的讲授，它不同于制讲的宏盛，而是以知识的传授和详微细致地阐发精义为目的，旨在使学生了解和掌握各门课程所规定的内容。各学校的教师都有自己独特的教学方法。

汉儒讲学，只限在经典的考据与经文的解释上，故后世称之为考据学家。这种讲学方法，尽管有精密搜求实事求是的精神，但不免流于繁琐，把经文弄得支离破碎，只在断简残篇中讨生活，无益于独立思考和学术思想的发展。尤其汉代经学讲授中，特别注重遵守师法和家法。这是汉代为确保师师相传的经说不至“走样”，以保证政治思想的高度统一而采取的措施。所谓师法，是指传经时以汉初立为博士的经师的经说为准绳，例如《公羊春秋》就以董仲舒所传的经说为“师法”。后来，大师的弟子们在传经时又有所发展，形成一家之言，这就叫“家法”，后汉就有“颜氏公羊”与“严氏公羊”两大家。师法与家法的根本要求是在讲经时要有根有据，不能凭己意发挥。这种方法直到唐初，仍然是儒家说经的正统方法，孔颖达撰《五经正义》仍守此法。在这种师法和家法森严的情况下，不仅对于经学讲义要绝对服从，甚至寻句不知贯通，这种“修家法”、“依章句”的讲学方法，其弊在于只有模仿，没有创造。所以，两汉四百年间，儒家学术思想没有什么新的发展。

唐代一些学者却冲破了这种森严的“师法”与“家法”的樊篱。据文献记载，唐代经科学校许多博士，既学识广博，又善于讲解，而且在讲学过程

中敢于发挥自己独立的见解，并不照本宣科。如陆德明讲经“随端立义，众皆为之屈”。又如博士徐文远讲经“多立新义，对先儒异论，皆定其是非，然后诘驳诸家，不出己意，博而且辩，听者忘倦”等等。当时的教学方法，有讲有读，读即自学，学生自己阅读钻研经文，背诵经文与注疏。在自学过程中，同学间亦相互讨论，辩明经文。就时间比例说，自学占的时间比较多。这种重视自学，虽然是和当时学额多，教师人数少的情况有关，但它对于培养学生独立学习和钻研的能力也是有积极意义的。

学生行为的管理 唐代学制规定有田假和授衣假，学生于假期可归家省亲，但必须按时返校。凡开学满三十天而未报到者，或因请事假超过一百天者，以及因直系亲属有病而请假侍候满二百天者，皆予以除名，令其退学。在校期间，学生不得无故喧哗，更不许打架斗殴、悖慢师长。《唐会要》卷六六《国子监》载：“无故喧哗者，仰馆子与业长，通伏领过，知馆博士则准监司条流处分。其中事有过误，众可容恕，监司自议科决。自有悖慢师长，强暴斗打，请牒府县锢身，递送乡贯”。

唐代还通过法律，加强了学校生徒的行为管理与控制。唐代统治者在采取儒家思想教化的同时，还注重用法律手段威逼生徒就范。中央官学的生徒绝大多数来自品级极高的勋官名卿家庭，他们中许多人无视学校教官的教诲，对此，唐代法典中规定，如果生徒的行为逾越规范，则绳之以法。因国子监实行公膳制度，不少被开除的生徒改名入监，以图免费进餐。国子监又规定，一发现此类生徒，立即“请送法司，准式科处”。如果生徒的行为越轨，触犯了刑律，须按法典中的条款治罪。《唐律》规定，生徒殴打师长，则杖四十；若斗殴无品博士，刑罚加凡人二等，合杖六十；殴打九品以上博士，合杖八十；打伤五品博士，则于本品上累加之；如果将受业教官殴打致死，合斩勿论。《唐律》等法典还规定，生徒在学三年，不回家探看父母亲，该校必须以道德训喻，启发诱劝，勉之归觐。否则，依法给予惩罚。

但是，尽管条例严明，中央官学的办学情况并不如人意，学校风气不好的问题一直没有真正解决。学校纪律十分松懈，教学秩序极不正常。生员当中，赌博猜拳即所谓“樗蒲六博，酗酒喧争”（《册府元龟·学校部·奏议三》）者有之；无故旷课即所谓“服勤多阙，仰止徒虚”（《文苑英华·判八·情教》）者有之；吵架打架即所谓“争论形于颜色，各持捶以相打”（《文苑英华·判九·教授文书》）者有之。更有甚者，“悖慢师长，强暴斗打”（《册府元龟·学校部·奏议三》），学生竟然打老师。对此，柳宗元在《与太学诸生书》中有逼真的记录：

始仆少时，尝有意游太学、受师说，以值志持身焉。当时，说者咸曰：太学生聚为朋曹，侮老慢贤，有堕窳败业而利口食者，有崇饰恶言而肆斗讼者，有凌傲长上而猝骂有司者，其退然自克特殊于众人者无几耳。恟骇怛悸，良痛其游圣人之门而众为是也。遂退托乡间家塾，考厉志业。过太学之门而不敢踟顾，尚何能仰视其学徒者哉！（《柳河东集》卷三十四《书》）

中央官学已经混乱到了人们过其门而“不敢踟顾”，见其徒而“何能仰视”，闻其事而“恟骇怛悸”的地步，唐政府自然要进行整顿。可是，不整顿还罢，一整顿更加酿成事端。如开元年间，“学徒渐弛”纪律很差，国子祭酒阳峤“课率经业，稍行鞭策”，采用严格考试加轻微体罚的办法予以整顿。结果，“学生怨之，颇有喧谤”，一群学生在一天夜晚将阳峤打死在街道上。学生打死校长，实在骇人听闻。最后，玄宗下令“杖杀无理者”，风

波“始息”（《旧唐书·良吏传下·阳峤传》）。然而，每当朝廷搜捕“凌慢有司，不修法度”的学生时，学生们往往又“咸闻惊惧，莫敢保安”了。在一片混乱状况中，生员势必学业荒疏，“艺业不劝”，“文章帖义不及格限”者比比皆是，而“特殊于众人者无几”（《册府元龟·学校部·奏议三》），培养出来的有用人才不多。诗人韦应物诗云“少年游太学，负气蔑诸生”（姚宽《西溪丛话》），而在唐代的知名之士当中，像韦应物这样上过太学的，真是寥若晨星。元和元年国子祭酒冯伉在其严肃学规的奏书中提出：“有具艺不勤，游处非类，樗蒲六博，酗酒喧争，凌慢有司，不修法度，有于一比，并请解退。……访问以来多改名却入，起今以后，如有此类，请送法司，准式科处。”（《册府元龟·学校部》卷六 四）这个奏书虽然目的是要求整饬学风，它也反映了当时官学教育已败坏到了何等地步。

（2）弘文馆、崇文馆和广文馆

弘文馆是一个特殊的教育机构。高祖武德四年（公元621年）置“修文馆”于门下省，九年（公元626年）改为“弘文馆”。设学士，“掌详正图书，教授生徒。”同年九月，太宗即位，大阐文教，于“弘文殿”中聚四部群书二十余万卷，并于殿侧置一弘文馆，选贤良文学之士，如虞世南、姚思廉、褚亮、欧阳询、蔡允恭、叶德言等人，以本官兼学士，轮流值宿馆中，听朝之暇，引入内殿，讲论文义，或商量政事，常至深夜方罢。褚遂良受命检校馆务，号为主馆主。当时弘文馆还仅为—研究和咨询性质的机构，尚未成为作育人才之所。贞观元年（公元627年），诏京官职事五品以上嗜书者二十四人，隶馆习书，出禁中书法以授之。其后又置讲经博士。弘文馆的名称及学官设置亦几经变化。神龙元年曰昭文馆，以避孝敬皇帝之名；二年（公元706年）曰修文馆。景龙二年（公元708年）置大学士四人，以象四时；学士八人，以象八节；直学士十二人，以象十二时。景云中（公元711年间），减其员数，复称昭文馆。开元七年（公元719年）又曰弘文馆，置校书郎，又有校理、讎校错误等官。长庆三年（公元823年），与详正学、讲经博士皆罢，颀以五品以上曰学士，六品以下曰直学士，未登朝为直馆。这些变化并非实质性的，弘文馆仍一直是专门收藏、校讎和研究儒家经典的经学。但它的学额一直很少，玄宗开元七年仅置学生三十八人。此后，该馆逐渐从一个皇家高级图书馆转变为高级学馆和国家政治研究院，在研究和整理古籍方面成绩突出，即有“学士掌详正图籍”，又有“校书郎校理典籍，刊正错谬”，分工十分细密，“四部书”分类法即由该馆首创。入学资格限于皇帝缙麻以上亲属，皇后大功以上亲属以及宰相、散官一品、京官从三品的儿子。属贵胄学校。学科与国子学等相同，但不少学生养尊处优，故程度较低，《唐六典》上有“试取粗通经义”之说。

唐太宗贞观十三年（公元639年）在东宫置崇贤馆。设学士二人，掌经籍图书，教授生徒；设校书郎二人，从九品下，掌校理书籍。高宗显庆元年（公元656年）太子宏请于崇贤馆置学士并置生徒，始置生徒二十人，皆以皇族缙麻以上亲，皇太后、皇后大功以上亲，散官一品中书门下平章事，六尚书，功臣身食实封者和京官职事正三品的子孙，京官职事从三品中书黄门侍郎的子孙，为之。上元三年（公元676年），因避太子名改为“崇文馆”，“学士”掌理经籍图书，兼授诸生。又置“校书郎”二人，以及“令史”、“典史”、“揩书手”等人员，学生的课试和选举，一如弘文馆。开元七年（公元719年）改校讎曰校书郎。乾元初（公元758年）以宰相为学士，总

馆事。贞元八年（公元792年）隶左春坊，有馆生十五人。

由于弘文馆、崇文馆不仅教授生徒和负有校讎经籍的任务，而且“朝廷制度沿革、礼仪轻重，皆参议焉”（《新唐书·百官志二》），所以更受统治者的重视，在官学教育制度中占有更重要的地位。但它的教育质量却比国子学、太学、四门学低。《唐会典》云：“其弘文馆学生虽同明经进士，以其资荫全高，试取粗通文义。”又据《唐会要·贡举下》云：“开元二十六年（公元738年），敕文弘文、崇文生缘是贵胄子孙，多有不专经业，便与及第，深谓不然。自今已后，一依令式考试。”由此可见，二馆生门资高，入学要求标准低，平日学业考试和毕业考试松弛，加之他们都是贵胄出身，养尊处优，求学自然肤浅。所以其学习程度，实不如其他三学。

广文馆是唐玄宗为了笼络人才，于天宝九年（公元750年）下令设置的。附设于国子监，规格与太学同，专习进士业，“掌领国子学生业进士者”（《新唐书·百官志》）。有学生七十人。有人认为广文馆是为当时著名才子郑虔而添设的。确实，郑虔与广文馆有着密切的联系。史称郑虔闻命任“广文博士”，“不知广文曹司何在，诉宰相，宰相曰：‘上增国学，置广文馆，以居贤者，今后世言广文博士，自居始，不亦美乎’，郑虔乃就职。久之，雨坏原舍，有司不复修完，寓治国子馆，自是遂废。”（《新唐书·郑虔传》）广文馆是个不受重视的冷衙门，杜甫在《醉时歌》中写道：“诸公衮衮登台省，广文先生官独冷。甲地纷纷厌梁肉，广文先生饭不足。”而郑虔也“以不事之”，上班之际，常把马系在官舍阶上，“醉则骑马归，颇遭官长骂”（杜甫《戏简郑广文虔兼苏司业》）。到至德年间（公元756年~758年）广文馆就被废撤了。

（3）崇玄学

建立于开元二十五年（公元737年），据《新唐书·百官志二》云：

开元二十五年，置崇玄学于玄元皇帝庙。天宝元年两京置博士、助教各一员，学生百人。每祠享以学生代斋郎。二载改崇玄学曰崇玄馆。博士曰学士，助教曰直学士。置大学士一人，以宰相为之，领两京玄元宫及道院，改天下崇玄学为通道学，博士曰道德博士，未几而罢。宝应、永泰间学生存者亡几。大历三年，复增至百人。

唐朝统治者之所以设崇玄学，是因为老子姓李，被他们视为始祖，称之为玄元皇帝，所以特崇道教，借以巩固其政权。早在开元七年，唐玄宗李隆基即亲注老子《道德经》，命王公以下皆诵习之之后，玄宗开元二十九年（公元741年），不仅诏两京置玄元皇帝庙和崇玄学，而且诏诸州亦各置玄元皇帝庙和崇玄学各一所。天宝元年（公元742年）西京置博士、助教各一员，学生一百人（诸州无常员），学习《道德经》及《庄子》、《列子》、《文子》，三年学成后，每年随“贡举人”例送至“门下省”，依“明经”例考试任用。崇玄学虽然不是研习儒家的经学，但它仍属于经学教育的范畴，其学习内容虽限于老庄学说，但学生的出路准许按明经举送。

2. 唐代的官学

唐代地方机构基本上实行州县两级制。边远要冲地区，各大州设大都督府，中下州亦设都督府，兼管地方和军队。唐朝的地方学校制度适应中央集权和科举制的需要，较前代更为周详。按各地管辖范围大小和人口多寡，设立京都学，大、中、下都督府学，上、中、下州学，京县学和上、中、下县

学。

李渊在即位前夕，便下令州县官学收生。武德七年（公元624年）又下令：“州县及乡里并置学”（《唐大学令集》卷一 五《崇儒》《置学官备释奠礼学》）。开元年间，在《唐六典》中规定了州县学生员名额：京都学生八十人；大、中都督府和上州各六十人；下都督府、中州各五十人；下州四十人；京县五十人；畿县、上县各四十人；中县、中下县各三十五人；下县二十人。

唐代各级地方政府除设有经学外，县以上还设有医学和崇玄学。武德初沿袭隋制而设经学博士，以五经教授学生。此后，其名屡有变更。代宗大历十四年（公元779年），“诸州府学博士，改为文学”。贞观三年（公元629年）敕州府置医学，设医药博士，开元十一年（公元723年）。改医药博士为医学博士；诸州置助教，每州写《本草》和《百一集验方》贮藏。开元中，曾一度废弃医学，但开元二十七年（公元739年）又恢复。天宝二载（公元743年）改地方崇玄学为通道学，博士为道德博士，未几而罢。

根据《唐六典》有关记载，将唐代地方学校的教师和学生情况列表如后。

但是，事实上有唐一代的地方官学始终没有出现全国性的兴盛局面。尽管李渊在即位前夕便下令州县官学收生：“上郡学置生六十员，中郡五十员，下郡四十员，上县学并四十员，中县三十员，下县二十员”（《旧唐书·儒学传序》），但这只是具文，并未兑现。因此，他又在武德七年二月下诏：“州县及乡里并令置学”（《大唐诏令集·崇儒·置学官备释奠礼诏》），可是仍无实效。直到高宗时，“诸州县孔子庙堂及学馆破坏，并向来未造，生徒无肄业之所，先师阙奠祭之仪，久至飘零”。“向来未造”、“久致飘零”八字表明，即使在贞观年间，州县官学也是既无校舍，又无生员的。有鉴于此，李治在咸亨元年（公元670年）“诏州县官司营葺学庙”。这道诏令倒多少起了点作用，如在四川，“想成均而变色”的“三蜀名儒”便于此时兴修了益州九龙县（治今蓬溪县鄯口乡长江坝）县学庙堂（《文苍英华·碑二·儒一》）。可是，全国性的兴盛局面尚未形成，便进入了“学校顿时隳废”的武则天统治时期。到了开元年间，玄宗曾一度重视地方教育。开元二十六年（公元738年）勅州县设学。在《唐六典》中又规定了州县官学，

唐代地方学校教师学生情况表

地方 学校	经 学				医 学			
	博士	品秩	助教	学生	博士	品秩	助教	学生
京兆太原河南 三府学	1	从八 品上	2	80	1		1	20
大都督府	1	从八 品上	2	60	1	从八 品下	1	15
中都督府	1	从八 品下	2	60	1	正九 品下	1	15
下都督府	1	从八 品下	1	50	1		1	12
上州	1	从八 品下	2	60	1	正九 品下	1	15
中州	1	正九 品下	1	50	1	从九 品下	1	12
下州	1	正九 品下	1	40	1	从九 品下		10
京县	1		1	50				
畿县	1		1	40				
上县	1		1	40				
中县	1		1	25				
中下县	1		1	20				
下县	1		1	20				

京县包括万年、长安、河南、洛阳、太原、晋阳诸县

注畿县为三府辖县

生员名额和教师配置要求（见前表），但仍然只是写在纸上的，未能兑现，如永州州学，生员居然仅有十五人（《新唐书·循吏传·韦丹传》）。安史乱起，“连战交猝，卒无宁岁，耳悦钲鼓，不闻弦歌，目不知书，不害为智。”（《刘梦得文集》卷三）其时，州县官学“堂宇大坏，方郡县多故，未便缮完”，以至“讲习之事设而不备”（梁萧《昆山县学记》）。到叛乱平息之后的大历二年（公元767年），代宗在《崇太学诏》中说：“干戈之后，学校尚微，僻居远方，无所谘禀。……负经来学，当集京师”（《唐大诏令集·崇儒》）。很明显，他的着眼点在于恢复中央官学，而对于地方官学则不闻不问，听之任之。整个唐代后期，地方官学的大致情况是：“虽设博士、弟子，或役于有司，名存实亡，失其所业”（《韩昌黎集·处州孔子庙碑》）。不仅“边州素无学校”（《旧唐书·良吏传二·韦机传》），甚至在“邹、鲁儒者之乡”的兖州也处于“垂五十年”“不知礼数”的境地，未曾“立学讲经”（《旧唐书·曹华传》）。总之，在唐代，从全国范围来说，州县官学衰敝之时长，兴盛之日极短。

唐代地方官中的不少有识之士，对兴办地方教育事业十分热衷，对地方教育的发展起了不少作用。此类记载散见于各种文献之中，《新唐书》和《旧唐书》中即有不少记载。高宗以后，有关州县官学兴盛的事例，散见于各种

文献之中都尤多，如：显庆中，韦机在檀州“敦劝生徒”；神龙中，韦景骏在肥乡兴建“学舍”；开元初，倪若水在汴州“劝励生徒”；肃宗时，李栖筠先在常州，后在苏州“大起学校”；代宗时，罗珣在庐州、王纲在昆山、李椅在福建“修学宫”；德宗时，常兗在福建、郑余庆在兴远府“创兴庐”；元和中，韩愈在潮州、曹华在兖州“立学讲经”；杜惊在许州“作学舍”。一时之间，一些州县官学“学废日久”的局面得以改观。李栖筠治理下的苏州，“远迩趋慕，至徒数百人”；王纲负责下的昆山，“遐迩学徒，或童或冠，不召而至，如归市焉”，“有不被儒服而行，莫不耻焉”；李椅管辖下的福建，“家有洙泗”，“户有邹鲁”，“生徒祁祁”，“儒风济济”，“海淀荣之，以不学为耻”；杜惊主持下的许州，“讲筵有位，鼓篋有室，授经有博士，督课有助教”；“父诲其子，史规其弟；不游学堂，与挞市同。”可是，这些现象犹如戈壁中的几片绿洲，苍海里的几座孤岛，终究属于个别事例。唯其难得，人们才“称詠不已”，要为这些地方官树碑立传。古语说：“人存政举，人亡政息”，唐代地方官学正是如此，偶然来了个重视教育的青天大老爷，州县学便兴盛起来；过上三年两载，人事更易，“后生无所从学”的旧貌便马上再现，如大历七年（公元772年）李椅在福建兴学，据称已经改变了“闽中无儒家流”的状况，可是，当常兗建中初（公元780年）赴福建任职时，又是“闽人未知学”了。其间相隔不过八年，变化之大实在惊人。总之，唐代地方官学的兴盛局面没有行之有效的制度作保证，仅仅靠个别有识之士来支撑；因而只能短时间地出现在个别地方，并不能持之以恒。

另一方面，唐代地方官学主要也只是行礼之处而非就学之所。唐时往往庙学并称，所谓庙指孔庙，所谓学即官学，学生不仅要“讲读以时”，而且要“如法以祠”。孔庙是顶礼膜拜“圣人”的地方，连皇上也要毕恭毕敬地亲自到庙里去释奠。因此，统治者普遍重庙而轻学，孔庙在他们心目中的地位远远高于官学。他们在兴建时，以修庙为主，如韦机在檀州，倪若水在汴州都是如此；在经费上，以祭礼为主，如“夔”（州）四县岁释奠费十六万，而“于学无补也”（《新唐书·刘禹锡传》）。如此厚此薄彼，造成了许多州县有庙而无学。当时，“郡邑皆有孔子庙”（《韩昌黎·处州孔子庙碑记》），但未必有官学。对于这种现象，宋元之际的史学大师马端临有所揭示：“自唐以来，往往庠序颓记，教养废地，而文庙独存。”为什么会出现“庙祀虽设而学校不修”的状况呢？他接着指出：“长史之有识者以兴学立教，其事重而费钜，故如葺文庙，俾不废夫了之祠。”（《文献通考·学校考四》）尤其值得注意的是，即使在庙、学并存的地方，州县官学的主要活动也是以行礼为主，教学为辅。学生按政府的规定，不仅要“习吉凶礼、公私礼”，而且要到“有事处”去“示礼仪”（《唐会要·学校》“开元二十一年五月敕”），这样势必占掉许多学习时间。更有甚者，学生不务正业，专门行礼，如李栖筠作刺史的常州，学校“堂上画《孝友传》示诸生，为乡饮酒礼，登歌降饮，人人知劝”；曹华做观察使的袁州，“躬礼儒士，习俎豆之容，春秋释奠于孔子庙”；韩愈任刺史的潮州，师“以督生徒，兴恺悌之风”，“行乡饮酒之礼”，“闻鹿鸣之歌”。足见，这种兴盛局面实属祭祀行礼之盛，而非学校教学之盛。

州县学的生徒同中央六学生徒一样，经毕业考试合格的，可以参加相应的科举考试，也可升入四门学为俊士。

乡里官学是地方官学的重要组成部分。先秦时期，已有关于乡学的记载，

《礼记·学记》说：“古之教者，家有塾，党有庠，术有序，国有学。”《文献通考·学校》则说：“夏曰校，殷曰序，周曰庠，皆乡学也。”后世因而常称地方所办学校为乡学或乡校。唐代有时也称州县一级的官学为乡校。如韩愈《潮州请置乡校牒》，便称当地州学为乡学。唐代州县学校的普遍设置促进了乡里学校的设立，对唐代教育的普及也有一定的推动作用。

不过，文献中有关唐代“乡学”的记载，大多数指乡村学校。唐代统治者相当重视作为基础教育的乡里学校。建国不久，便于武德七年（公元624年）下诏，令州县及乡设置学校。从此，乡校在全国范围内开始设置。至玄宗开元二十六年（公元738年）正月，政府再度下敕说：“古者乡有序，党有塾，将以宏长儒教，诱进学徒，仕人成俗，率由于是。其天下州县，每乡之内，各里置一学，仍择师资，令其教授。”（《唐会要·学校》）天宝三载（公元744年），令百姓读《孝经》，又下令：“每乡之内，倍增教授，郡县官长，明申劝课。”中央政府的三令五申，促使各地乡里学校普遍设置。

当时不少著名的政治家、文学家曾于乡学就读或执政。《新唐书·陈子昂传》说陈子昂十八岁尚不能识字，因为是富家子弟，故“尚气决，戈傅自如。它日入乡校，感悔，即痛修饰。文明初，举进士”。王栖曜天宝中曾“游乡学”（《旧唐书·王栖曜传》）。苗晋卿请归乡里后，“出俸钱三万以为乡学本，以教授子弟”（《旧唐书·苗晋卿传》）。柳宗元《与太学诸生书》说自己少时不敢去上太学，只得就学于“乡闾家塾”。白居易也说自己曾当过“乡校竖儒”（《旧唐书·白居易传》）。著名宰相权德舆幼时也“从师于乡塾”（《权载之文集》卷三十八《送郑录东游录》），而皮日休则说自己曾在乡校学过诗文。

唐人笔记小说也反映出里学与村学的存在事实。如薛用弱《集异记》补编《蒋琛》载，“蒋琛精熟二经，常教授乡里”，每至秋冬时节，于湖中捕鱼以给食。李商隐《樊南文集》卷八《齐鲁二生·程骧》篇，说程骧破产之后，生活贫苦，在里中借债度日，并做一些挑柴、担水、洒扫之类的杂事，同时，“读书日数千言，里先生贤之”，时常送些粮食布帛给他供养母亲。后程骧渐通《五经》、历代史、诸子杂家，不少人拜他为师。此处所说的“里先生”即里学中的教师。《因话录》卷六《羽部》载，宰相窦易直年幼时，“家贫，受业村学，其教授叟有道术。”以上诸例虽出自笔记材料和传奇小说，但却真切地反映了唐代里学和村学存在的客观事实。

唐代的大量判文虽多为应铨选考时虚拟构成，但却在很大程度上反映出当时社会生活各个方面的实际情形。《文苑英华》卷五九《师学门》中保存的一些判文，为我们了解唐代乡村学校提供了珍贵的材料。兹举数例如下。

《坐于左塾判》说：“国学宏建，东序西序，乡校大起，右塾左塾。闻《诗》以言，执《礼》而动，遵夫子之善诱，仰先师之至德。里肯莫从，乡人是类……。”

《为其归师扫判》师说：“甲为乡学生，为其师扫，或诘之失礼。诉云：有近宾将至。”《掘窖试之判》说：“家塾党庠，著以训人之道；儒生辩士，分其志学之门……。”《请退不益判》题说：“戊待先生视日，早暮不请退，乡大夫责之，词云：方及请益。”此道判题中的“乡大夫”是指乡长，“先生”即乡学中的教师。

在敦煌文书中，也有不少学生题记，昭示出当地各类学校设置的实况。北莱19号《妙法莲花经》背面题记：“己巳年三月十六日悬泉学士郎武保会、判安武保瑞自书笔记。”悬泉是敦煌县的一个乡名，武保会其人当是乡学生。

斯坦因 4307 号《新集严父教》卷末有一则题记为“定难坊学郎”自书手记，定难坊是敦煌城内的一个坊名，足证当地存在坊学。此外，敦煌文书还证明当地有州学、医学、道学、县学、社学等（参阅李正宇《唐宋时代的敦煌学校》，载《敦煌研究》1986 年 1 期）。不过，唐代乡里官学的师资、生员、学费均无统一规定，一部分学校的经费仰仗捐献。天宝年间，苗晋卿便曾经“出俸钱三万为乡学本”（《旧唐书》卷一一三《苗晋卿传》）。不少乡村学校教师的生活颇为清苦，如前所述，以二经教授乡里的蒋琛秋冬季节还到湖中捕鱼以给食；陆羽因不听老师的教导而被驱使牧牛三十头，大概所得也是作为老师的补贴。牛僧孺《玄怪录》卷三《齐饶州》载：饶州有一“领村童教授”的田先生，有时需“转食”、“求食于牧竖”。既然乡校村学经费来源不由官府，且地处乡野村落，则其兴衰与政局的变化关系较小。因此，虽然唐后期州县官学大量衰废，乡村学校却依然普遍存在，而且比唐前期还更为普及。

唐代地方学校还有小学。唐代宗宝应二年（公元 763 年）给事李栖筠等关于广开学校的奏议里说到：“虽京师州县皆有小学，兵革之后，生徒流离……”（《新唐书·选举志上》）。足见安史之乱前，小学是确实存在的。

乡村学校所使用的教材主要有民间流行的周兴嗣编撰的《千字文》、蒙学课本《太公家教》、杜嗣光所著《兔园册府》、天宝中进士李翰所著《蒙求》，还有《开蒙要训》等书。唐人撰著的《蒙求》，取经传故事，编为四言韵语，共五百九十六句，二千三百八十四字，运用典故五百九十二个。内容所涉范围很广，包括天文、地理、历史、神话、医药、占卜、民族、战争、动物、植物等多方面。《蒙求》保存于《全唐诗》中，而《兔园册府》则已佚失，仅于敦煌遗书中保存了序文和第一卷的部分内容。

儒家经典方面的教材，主要是《诗》、《书》、《礼》、《易》、《春秋左氏传》等五经，所用教材为唐初孔颖达、颜师古等人编写的《五经正义》。此外，乡校学生还经常学习《论语集解》和《孝经》等。《新五代史·梁太祖本纪》载，朱温的父亲朱诚“以《五经》教授乡里”。诗赋方面的教学内容则为一些著名文学家的作品，《新唐书·陆羽传》载有陆羽幼时学文识字的艰苦情形。他因读不懂张衡《南都赋》而被老师惩罚。

唐代乡村校的广泛设置和教育的普及，在很大程度上是由于科举取士的推动。乡村学校的教学内容，启蒙读物是打好识字等文化知识的基础，而经书和诗赋则是科举的考试内容。科举制的创立，极大地调动了人们的学习积极性和自觉性，使“学而优则仕”的儒家学说得到了具体体现。科举可以使布衣变为卿相，使田舍郎“登天子堂”，将读书做官制度化了。苦读可以出人头地，因而即使是贫家子弟，也想尽力读书以改变情况。唐代入官学、私塾和乡村学校中就读者，多数以应举为动机。从诸多文献记载的分析中可以看出，唐代乡村教育相当普及。开元天宝之中，已有“五尺童子，耻不言文墨焉”的情况（《通典》卷十五），也有“登高不能赋者，童子大笑”的说法（孤独及《权公神道碑铭》）。白居易《与元九书》说，在江南一些地区，连娼妓都会吟诵他的《秦中吟》、《长恨歌》等诗作，“自长安抵江西三四千里，凡乡校、佛寺、逆旅、行舟之中，往往有题仆诗者。”而元稹《白氏长庆集》则说，他和白居易的诗当时是“禁省、观寺、邮候、墙壁上无不书，王公、妾妇、牛童、马走之口无不道。”诗歌的流传与普及一方面说明文学的繁荣，另一方面也说明教育的普及程度。白居易的诗稿完成后曾读给一老

妇人听，而她基本上听得懂。这些为我们了解和估价唐代教育普及程度提供了切实的史料根据。

3. 留学生教育

唐帝国国力鼎盛，海内富实，文化昌盛，对外实行开放政策，成为亚洲文化经济交流的中心，吸引了不少外国留学生前来学习。据《新唐书·选举志》所载，当时有日本、高丽、百济、新罗、高昌、吐蕃相继遣子弟入学。

吐蕃留学生入唐是在文成公主时。神龙二年（公元706年）九月二十一日敕：“吐蕃王及可汗子孙，欲习经业，并附国子读书。”（《唐会要》卷三十六）

在众多的来华者中，新罗是派遣留学生最多的国家。贞观十四年（公元640年）即向唐派遣留学生（《三国史记·新罗本纪》）。唐高宗时，新罗统一了朝鲜半岛，并在以后的三百年里，与唐朝保持着睦邻友好关系。“玄宗开元中，数入朝，又遣子弟入太学，学要术”（《新唐书·新罗传》）。新罗留学生崔致远在中国学习后还考上了进士。据《东文选》四十七崔致远《遣宿卫学生首领入朝状》分析，新罗学生在唐学习期限通常为十年。新罗学生来唐人数也因时而变，每次二人至二十人不等，文宗开成二年（公元837年）竟达二百一十六人之多。

《唐语林》（卷五）说：“太学诸生三千员，新罗、日本诸国皆遣子入朝就业。”

日本来华留学始于隋朝。公元630年，犬上三田为大使的第一次遣唐使带领若干名留学生、学问僧随行，揭开了日唐文化交流的初页。日本皇廷对选送留学生和学问僧极其慎重，要求必须是爱好学问、潜心研究的硕学俊彦，以便在短期内学得唐朝的学术、制度。公元645年日本历史上“大化改新”的有力推动者，就是留唐学生南渊请安、高向玄理和学问僧旻。

日本留学生阿倍仲麻吕于公元717年9月到达长安，入太学学习，后参加科举考试，成为唐朝的官吏。他留唐多年，与王维、李白等结为知己，李白的《哭晁卿衡》一诗即是描写他们两人之间的友谊的。著名诗人王维，在赠给阿倍仲麻吕的诗序中说他“名成太学，官至客卿”，表明阿倍仲麻吕确实在太学学习过。

日本留学生吉备真备也在太学学习过，后经唐玄宗特许跟随著名的四门助教赵玄默学习，学成回国后位至右大臣。他取汉字偏旁制订片假名，自此日本才有了正式的文字。

由于国子监有一定的学额限制，而与唐帝国交往的国家有七十余国之多，加之六学中除律学修业年限为六年外，其余均为九年，留学生留唐年限长，又无先来者学成方得以后来者接替之规定，留学生数量越积越多，国子监无法承受，所以，如果一国派遣留学生太多，往往有被退回的情况。《唐会要》卷三十六载：开成二年渤海来的十六人中，只六人获准上学，其余十人在青州就被遣回。新罗来的二百十六人中，只许七人入学，其余二百余人被放回。可见唐政府对留学生并非来者不拒，亦不致全数勒回。

外国留学生一旦获准入学，即与中国学生享受同等待遇，衣食费用均由唐政府供给。

留学生除按规定学习有关课程外，还要学习中国诗文。温庭筠《赠渤海

国王子》诗有“佳句满中华”之句，想见当时长安留学生文化生活的多采。留学生阿倍仲麻吕（晁衡）、吉备真备对中国的诗文都有较深的造诣。小野篁、桔逸势、菅原道真等都以中国诗文擅长。

通过吸收留学生，加强了中外文化教育的交流，传播了中华灿烂的文化，也吸取了外来文化的营养，丰富了自己的文化宝库。我国文字中吸收的日本词汇多达八百个左右，相当部分就是通过留学生吸收的。

4. 唐代学校的教材建设及其变革

唐代学校的教材，因学校的级别类别性质不同而各有选择，并且前后也有变化和革新。除算学和医学属于实科性质的学校（关于它们的教材和课程设置，我们将在“实科教育”一章中详述）外，作为唐代国家学校教育的教材，主体可分述为：

（1）经学教材

包括国子学、太学、四门学、弘文馆、崇文馆、广文馆及地方儒学等使用的教材。

唐朝初年，战争的因素使经籍亡散，国家没有统一固定的教材。唐太宗贞观二年（公元628年）秘书监魏征奏引学者核定四部书籍，全国各地亦纷纷收书献书，“数年之间，秘府必（毕）备”（《唐会要·经籍》）。但是，千年来，儒家经籍注说繁多，释义各异，教师和学生在教学实践中缺乏统一的教材，给教育事业的发展造成很大的困难。要清除思想意识领域中诸家纷争的差异，制定统一的教材是刻不容缓之举。贞观初，唐太宗命颜师古考定五经，纠正文字上的讹谬。贞观十二年（公元638年），太宗又命国子祭酒孔颖达与颜师古、司马樟、王恭及王琰等，汇集儒学各家注释，删繁就简，辨析义理，纠偏划一，撰成《五经义赞》一百七十卷，诏改为《五经正义》而颁行天下（《册府元龟·学校部·注释二》）。这是我国历史上第一次汇集儒家经典的研究成果而综合统一的教材。但《五经正义》颁行未久，习者尚少，故贞观十四年太宗又诏曰：“梁皇侃、褚仲都，周熊文生、沈重，陈沈文阿、周弘正、张讷、隋何妥、刘炫等，并前代名儒，经术可记。加以所在学徒，多行其疏，宜加优异，以劝后生。”（《册府元龟·学校部·注释二》）在教学过程中，《五经正义》仍有许多错讹之处。于是，唐高宗永徽二年（公元651年），敕长孙无忌及国子监三馆博士、宏文学士等，重新加以审定，“至四年，改毕进上，诏颁天下，令国子监各学、州县经学及天下习儒者共习之”（《册府元龟·学校部·刊校》），明经科考试亦以此为衡量标准和依据。唐玄宗开元时，置丽正书院（后改为集贤院），集四部书。同时，儒学十二经的教材有了统一的规定，去掉了一些注疏，专以《五经正义》为教学范本。《大唐六典》二十一《国子监》载：“《周易》，郑玄、王弼注；《尚书》，孔安国注；三礼、《毛诗》，郑玄注；《左传》，服虔、杜预注；《公羊》，何休注；《穀梁》，范甯注；《论语》，郑玄、何晏注；《孝经》、《老子》并开元御注。”此后，唐代儒学教育均以此作为法定教材。

安史之乱后，唐代社会发生重大变化，政治和经济受到极大破坏，教育也在相当大的程度上受到影响和波及，经籍亡散，教无所依，材非一统，经典不正，取舍莫准。为振兴教育事业，唐代宗于大历十年（公元775年）六月，诏国子监官员勘校经本，由国子司业张参等，辨齐鲁之音，考古今文字，

详定五经，书于国子监讲堂的东西厢墙壁上，作为儒经教学的凭依（《金石萃编·五经文学序列》）。唐文宗太和元年（公元827年），国子祭酒齐皞、司业韦公肃令国子监内善书法者，将张参所定五经缮写于坚本之上，悬于论堂墙壁，礼部郎中刘禹锡为作记（刘禹锡《国学新修五经壁本论》）。太和七年（公元833年）末，宰相兼国子祭酒郑覃奏设置五经博士。九年（公元835年）又因国事衰微，教育不振，典籍散乱，奏曰：“经籍讹谬，博士相沿，难为改正。请召宿奥学，校定六籍，准后汉故事，勒石于太学，永代作则，以正其阙”（《旧唐书·郑覃传》），并引起居郎周墀、水部员外郎崔球、监察御史张况宗等，校定九经文字，于开成二年（公元837年）冬立石经一百六十卷于国子监，加上《孝经》、《论经》、《尔雅》，合十二经。但此时的十二经及所采用的教材注释与《大唐六典》的记载相比，已有了一些变化（《金石萃编·五经文学序列》）：《周易》九卷，王弼注上经下传共二卷，韩康伯注系辞说卦共二卷；《尚书》十三卷，孔氏传并序；《毛诗》廿卷，郑玄笺；《周礼》十一卷，郑玄注；《仪礼》十七卷，郑玄注；《春秋左氏传》卅册，杜预集解并序；《公羊传》十二卷，何休注；《穀梁传》十二卷，范甯集解；《孝经》一卷，唐玄宗御注；《论语》十卷，何晏集解；《尔雅》三卷，郭璞注；《月令》一卷，李林甫等注。同《大唐六典》相比较，《周易》去掉郑玄注而加上韩康伯注；习《礼记》者，还须加《月令》一卷；《左传》只保留杜预的注疏；《论语》去掉郑玄注，留何晏集解；去《老子》而代之以《尔雅》。

中央及地方学校的教师，以《五经正义》为正式的国家儒学教材，但博士、助教和学士、直学士们并不是仅以此为单轨式的教读，他们中有许多人是当时的鸿师硕儒，除对规定的经典注疏有赅详的了解和掌握外，在教学工作中还阐发自己的心得、见解，并著书立说，形成教学与科研相结合的双轨形式。如唐高祖武德初，徐文远为国子博士，撰《左传义疏》六十卷。陆德明为国子博士，撰《老子疏》十卷、《庄子疏》、《周易疏》各十五卷（《旧唐书·经籍志》上）。据《册府元龟》六六《学校部·注释》二记载，我们试将儒师们所撰写的教学讲义及研究成果汇列如下：

《周易》：《周易正义》十四卷，孔颖达撰。《周易文句义疏》廿四卷，陆德明撰。《周易文外大义》二卷，陆德明撰。《周易新注本义》十四卷，薛仁贵撰。《周易大衍论》三卷，唐玄宗御撰。《周易注》十卷，王玄度撰。《周易开题论序疏》十卷，梁蕃撰。《周易文句义疏》廿卷、《周易释序义》三卷，梁蕃撰。

《尚书》：《尚书纠缪》十卷，王玄感撰。《尚书正义》廿卷，孔颖达撰。《尚书义疏》廿卷，刘焯撰。《尚书注》，王玄度撰。

《毛诗》：《毛诗正义》卅卷，孔颖达撰。《毛诗纂义》十卷，许叔牙撰。《毛诗注》，王玄度撰。

《周礼》：《周礼义决》三卷，王玄度撰。《三礼要记》卅卷，韦叔夏撰。《三礼图》十二卷，张谥撰。

《礼记》、《春秋》：《礼记正义》七十卷，孔颖达撰。《礼记绳衍》卅卷，王玄度撰。《春秋振滞》廿卷，王玄感撰。《三传异同》三卷，冯伉撰。《春秋三传总例》廿卷，韦表微撰。《春秋正义》卅卷，孔颖达撰。《春秋公羊违义》三卷，刘晏撰，刘晏注。《左传义疏》六十卷，徐文远撰。

《孝经》：《孝经注》一卷，玄宗御撰。《孝经疏》三卷，元行冲撰。

《孝经注》，王玄感撰。

其他教材：《史记注》，王玄感撰。《汉书注》，王玄感撰。《文选注》十卷，李善撰。

《大唐六典》规定，《论语》也是唐代学生学习的教材。敦煌遗书中有许多关于《论语》的教材。台湾《敦煌丛刊初集》2《敦煌遗书总目索引·斯坦因劫经录》3745《论语》残卷末记：“咸通三年……学生张文书。”又同集《斯坦因劫经录》2716《论语》残卷末题：“大中九年（公元855年）三月廿二日孛生俞再晟写记。咸通五年（公元864年）四月十二日童子俞文进书。”“孛”是“学”字的俗字，《宋景文笔记》中卷记：“后魏，北齐时，里俗作伪字最多，如巧言为辩，文子为学之比，隋有抑，以巩易巧矣”。日本那波利贞博士考证，从北魏起，敦煌地区便有造字的习惯，张文（辩）、俞再晟等都是沙州州学的学生。因而可以肯定，《论语》不仅是中央经学，而且也是地方州县经学的教材。

此外，唐代还有两项对儒经的音训，解释工作，有助于学生的学习，也影响以后的教学。

一是张参撰《五经文字》。张参在《五经文字序》中说：“今制，国子监置学书博士，立《说文》、石经、《字林》之学，举其文人，岁登卜之，亦古之小学也。自顷考功，礼部课试贡举，务于取人之急，许以所习为通，人苟趋便，不求当否。字失六书，犹为壹事，《五经》本文，荡而无守。”由于这种情况，张参命孝廉生颜传经收集疑文互体，受法师儒，以为定例，凡一百六十部，三千二百三十五字，分为三卷。他编订这本书的根据，如他所说：“《说文》体包古今，先得六书之要。有不备者，求之《字林》。其或古体难明，众情惊懵者，则以石经之余比例为助。石经湮没，所存者寡，通以经典及《释文》相承隶省，引而伸之，不敢专也。”（钱穆《国学概论》上《登科记考》卷十一）这本书开始写在太学孔庙墙壁上，太和间改用木版，后又改为石刻。北周时雕印成书。这本书对《五经》文字的源流和正音，做了考订统一的工作，对学生学习《五经》有帮助。

二是啖助、陆淳等人倾向于弃传求经的学风。啖助撰《春秋统例》和《春秋集传》，认为《左传》叙事虽多，解义多谬，其书乃出于孔氏门人，非左丘明所著，也非一个人所为。《公》、《穀》空言说经，啖助反谓《左传》“不如《公》、《穀》之于经为密”。陆淳收集啖助所著书。为《春秋集注纂例》。他们师生不为旧说所拘，连三传也任意驳诘，更不要说照注义推演的《正义》。《新唐书》的作者说啖助“不本所承，自用名学，凭私臆决”，“徒今后生穿凿诡辩，诟前人，舍成说，而自为纷纷，助所阶已。”（《新唐书·儒学列传》下、《登科记考》卷十一）他们不顾经学家法和朝廷功令，独抒己见，虽不合汉学规矩，却为宋学开风气之先。汉学体系由此渐转入宋学体系。这对以后宋代的教育发生了很大的影响。

另外，唐文宗时，郑覃判国子祭酒，曾以经籍刊谬。博士陋浅不能正，建言：“愿与钜学鸿生共力雠刊，准汉旧事，镂太学，示万世法”（《新唐书·郑覃传》）。从之，于是将十二部经书，刻在一百一十四块碑石上，共六十五万多字，名曰“开成石经”，也是被广泛使用的可信教材。

（2）专业教材（不包括实科学校教材）主要是律学、书学和崇玄学律学，《唐律》是我国封建社会最成熟的法典，也是现存最早最完整的一部法典。汉代引《春秋》经义断狱，到了魏晋时代逐渐把儒家的礼引入法律。经过隋

朝到唐初，儒家的礼成为国家立法的重要思想原则。用法强制推行儒家伦理学说，又以儒家伦理学说来保证法制的施行，是唐代法律的重要特征。法与礼的紧密结合，广泛加强了唐代法律对社会生活的影响。唐王朝很重视法的教育，设立了律学，并设明法科考试。在律学中以律令为专业，兼习格式。律、令、格、式是法制文书的主体，范围极广，几乎涉及政治、社会、经济、生活的各个方面，从国家的政治制度到百姓的户籍婚丧，都有详密的规范。据《新唐书·刑法志序》：“唐之刑书有四，曰律、令、格、式。令者，尊卑贵贱之等数，国家之制度也；格者，百官有司所常行之事也；式者，其所常守之法也。凡邦国之政，必从事于此三者，其有所违及人之为恶而入于罪戾者，一断以律。”（《新唐书·刑法志》）据《唐六典》卷六称：“律以正刑定罪，令以设范立制，格以禁违正邪，式以轨物程事。”律与令的关系是：律具有国家根本大法的性质，令是诏令中选取长久可行者著为定令。格和式的关系是：格主要是禁人违反的条例，式是要人遵守的章程。

唐高宗永徽三年（公元652年）诏曰：“律学未有定疏，每年所举明法，遂无凭准，宜广召解律人条义疏奏闻。”四年（公元653年）颁布《新律疏》三十卷。唐律完整地保存下来，成为宋、元、明、清法律的楷模。令、格、式多已亡佚，保存在《唐律疏议》、《唐六典》、《通典》、《唐会要》等书中的令、格、式，大多已不是完整的原貌。近年来，敦煌莫高窟藏经楼出现的敦煌文书，保存了唐公式令、唐神龙刑部散颁格、唐开元水部式等，虽然都有残缺，但使我们看到了唐令、格、式的大致原貌。它们提供了作为律学教材的有关唐官制、法制以及有关唐水利灌溉多方面的文献。

书学的教材，《大唐六典》及唐代其它一些典籍规定甚为详明：《说文解字》十五卷，许慎撰；《字林》十卷，吕忱撰；《石经三体书》等。《旧唐书》卷四十六《经籍志》记载，唐代文字学教科书，除《说文》、《字林》和《石经三体书》外，还有《字统》廿卷，杨承庆撰；《字海》一百卷，大圣天后撰；《文字释训》卅卷，释宝志撰；《括字苑》十三卷，冯翰撰。

李唐皇室因老子姓李而攀比附骥，故尊崇道教。开元二十九年（公元741年），唐玄宗设立道教学校，中央道学称为崇玄学，地方道学则称为通道学，其教材皆为道家经典：《道德经》、《庄子》、《文子》和《列子》（《册府元龟·贡举部·考试》）。天宝元年（公元742年）五月，中书门下省奏请改《庄子》为《南华经》，《文子》为《通元（玄）经》，《列子》为《冲虚经》，同时，又准二月制，以《庚桑子》为《洞灵真经》，但是，《洞灵真经》世间少本，即使是道士也很少有习者，故不久即暂停（《唐会要·崇元馆》）。

实科教育首起于隋，大兴于唐。医学、算学作为实科教育的中坚而并入国家教育体系（后详）。

（3）蒙学教材

唐代的启蒙教材主要有：《急就章》（史猷撰）、《文选》（梁昭明太子撰）、《开蒙要训》（马仁寿撰）、《千字文》（钟繇撰，李暹注，周兴嗣次韵）、《兔园册府》卅卷（杜嗣先撰）、《文场秀》（孟宪子撰），以及《蒙求》、《武王家训》、《太公家训》、《弁才家教》和《秦妇吟》、《王梵志诗集》等。这些教材之为唐代儿童教科书，已由刘复《敦煌掇琐》、许国霖《敦煌石室写经题记与敦煌杂录》作出证实。

《急就章》作为传统的蒙学教材，得到颜师古的注释订正。颜师古在《急

就章注》的自序中叙述了当时《急就章》的讲授情况。他说：“时代迁革，亟经丧乱，传写湮讹，避讳改易，渐就芜舛，莫能厘正，少者缺而不备，多者妄有增益，人有己私，流宕忘返。至如蓬门野贱，穷乡幼学，递相承稟，犹竞习之，既无良师，祇增僻谬。若夫缙绅秀彦，膏粱子弟，谓之鄙俚，耻于窥涉。遂使博闻之说，废而弗明，备物之方，于兹寝滞。”（谢启昆：《小学考》）这是说当时的《急就章》，由于种种原因，错误很多，穷孩子读它，以讹传讹，富贵人家的子弟认为它“鄙俚”，不去问津。于是使这本蒙学教材“废而弗明”。颜师古的父亲颜思鲁曾想订正注释，未及成而死。颜师古根据皇象、钟繇、卫夫人、王羲之等所书篇章，详加审核，凡三十二章。又感到崔浩、刘芳所注不能使人满意，于是“据经籍遗文，先达旧旨”为之解训。颜师古对于《急就章》的订正是有功的。

李白五岁发蒙，他说：“五岁诵《六甲》”（《上安州裴长史书》）。《六甲》即六十甲子，十天干和十二地支相配。《蒙求》为唐李瀚撰，有人认为是后晋翰林学士李翰，故有五代成书说。宋人王楙《燕翼贻谋录》中记宋太平兴国初有右拾遗李翰，故亦有宋初成书说。日本那波利贞博士认为，从《蒙求》之首的唐饶州刺史李良《荐蒙求表》中，可以确定李翰为盛唐到中唐初期人，官任信州司马仓曹参军。由此可知，《蒙求》从中唐以后，直到北宋初年，均作为童稚教材而广泛使用于全国各地。晁公武《郡斋读书后志》称该书“纂经传善恶事实，类者两两相比，为韵语，取蒙卦‘童蒙求我’之义名其书，盖以教学童云。”该书的例句如“王戎简要，裴楷清通。谢安高洁，王导公忠。伊尹负鼎，宁戚叩角。龚遂劝农，文翁兴学。”现存本共二千三百八十四字。《太公家教》（唐李习之文集）说：“其理往往有是者而词章不能工”（《李文公集》卷六，《答朱载言书》）。宋王明清《玉照新志》谓该书极浅陋鄙俚，“当是有唐村落间老校书为之”。《续传灯录·法戒禅师》称：“恰似三家村里教书郎，未念得一本《太公家教》，便道文章赛过李白杜甫。”可见这是唐代一本比较流行的蒙学教材。书中例句如“太公未遇，钓鱼渭水；相如未达，卖卜于市。”金元时颇流行于北方少数民族中。元人曾译为蒙古文，清初曾译为满文，光绪时，敦煌石窟发现古写本一卷。《兔园册府》一书，据王应麟《困学纪闻》十四载，乃“蒋王恽令僚佐杜嗣先，仿应科目策，自设问对，引经史为训注。恽，太宗子，故用梁王兔园名其书，冯道《兔园册府》谓此也。”从唐初到五代，《兔园册府》一直是儿童的启蒙课本，《新五代史·刘岳传》云：“宰相冯道，世本田家，状貌质野，朝士多笑其陋。（冯）道日入朝，兵部侍郎任赞与岳在其后。道行数反顾。赞问岳：‘道反顾何为？’岳曰：‘遗下《兔园山》尔。’《兔园册》者，乡校俚儒田夫牧子所诵也。故岳举以谓道”。可见，《兔园册府》不仅是唐代重要的儿童教材，而且其被读诵之广，涵盖了贵族和平民在内的广泛的社会阶层。《宋史·艺文志》作《兔园策》十卷。敦煌有唐贞观写本《兔园策府》残卷和杜嗣先序。

自晚唐以后，常用咏史七言绝句作为训蒙课本。唐胡曾的《咏史诗》，虽然寄兴颇浅，格调不高，还盛行了几百年，刻本很多，这本书于唐咸通年间由邵阳一位老书生陈盖首为作注。陈盖与胡曾同时同里，胡曾可能是当时的一位农村老塾师。

经过识字教育以后，接着就是读《论语》、《孝经》。穆宗问薛放治经何先，薛放说：“《论语》，《六经》之菁华；《孝经》，人伦之本。”（《新

唐书·薛放列传》)杜甫在诗作《最能行》中说：“峡中丈夫绝轻死，少在公门多在水。富豪有钱驾大舸，贫穷取给行牒子。小儿学问止《论语》，大儿结束随商旅。”(《杜工部诗集》卷六)唐太宗向举孝廉的人问《孝经》，对方答不出来，太宗不高兴，以后再不举了。可见《孝经》是当时的必读教材。孔颖达撰《孝经章句》，唐玄宗也注《孝经》，元澹为疏，立于学官。天宝三年(公元744年)，令天下每家藏《孝经》一本，精勤教习；学校之中，倍加传授；州县官长，明申劝课。

(4) 唐代文学与唐代教材

唐代教材与唐代文学的繁荣和改革关系很密切，这可以从以下三个方面来说明。

第一，以诗取士与唐诗的兴盛。唐代是中国诗歌史上的黄金时代。名家辈出，风格多样。诗歌繁荣的原因不止一端，但是统治者提倡，以诗取士，是一个重要原因。高宗时，刘思立为考功员外郎，建议进士科试杂文，即试诗赋辞章。《唐会要》说：“进士举人，自国初以来，试诗赋，帖经、时务策五道。中间虽暂改更，旋即仍旧。”(《唐会要》卷七六，《进士》)常充为相时，“非以辞赋登科者，莫得进用。”(《旧唐书》卷一一九，《崔祐甫传》)严羽说：“唐以诗取士，故多专门之学。”(严羽：《沧浪诗话·诗评》)王应麟在《困学纪闻》中说：“唐以诗取士，钱起之《鼓瑟》，李肱之《霓裳》是也，故诗人多。”爵禄所劝，风行草偃，诗歌成为文人得官取禄的正路，与后来明清两代的制艺相同，已成为当时青年的必修科目。扬绶在《论贡举疏》中说：“幼能就学，皆诵当代之诗，长而传文，不越诸家之集。”(《旧唐书·杨绶传》)元稹在《白氏长庆集序》中说：“予于平水市中见村校诸童竞习诗，召而问之，皆对曰：‘先生教我乐天，微之诗。’”白居易也说：“自长安抵江西三四千里，凡乡校、佛寺、逆旅、行舟之中，往往有题仆诗者。”(《白居易集》卷四十五，《与元九书》)唐宣宗挽白居易的诗中有这样两句：“童子解吟《长恨》曲，胡儿能唱《琵琶》篇。”可见白诗的流行是相当普遍的。学童幼而读诗，长而考诗。这种考诗的制度和提倡作诗的风气，对加强诗歌技巧训练，普及诗歌起了重要作用。《全唐诗·序》说：“盖唐当开国之初，即用声律取士，聚天下才智英杰之彦，悉从事于六义之学，以为进身之阶，则习之者固已专且勤矣。”从幼年起就注意诗歌技巧的普遍训练，是诗歌繁荣的一个重要条件。显然，唐诗成为中国古代诗歌发展的高峰，是同当时以诗取士，以诗歌作为教材分不开的。

第二，教材与古文运动的勃兴。唐代初期，有萧款士、元结、梁肃、柳冕等人提倡文章的古体。柳冕指出文学衰弊的原因，是由于“六艺之不兴，教化之不明”。他把文学与儒道合而为一。这种理论，由韩愈来发扬光大。韩愈是唐代古文运动的旗手，他主张文学为载道之器。他的学术思想是尊儒排佛，文学主张是反骈重散。他在《进学解》中向学生介绍主要教材时说：“口不绝吟于六艺之文，手不停技于百家之编”；“上规姚姒，浑浑天涯，周《诰》殷《盘》，诘屈聱牙；《春秋》谨严，《左氏》浮夸，《易》奇而法，《诗》正而葩；下逮《庄》、《骚》，太史所录，子云相如，同工异曲。”(《韩昌黎文集校注》卷一)他把《五经》，子、史之书列为自己的必读书和文学典范，也就是他开展古文运动所用的教材。

柳宗元是韩愈古文运动的有力支持者、宣传者。他在《答韦中立论师道书》中谈了他对文学的主张和他经常使用的教科书。他说：“始吾幼且少，

为文章，以辞为工；及长，乃知文者以明道。……本之《书》以求其质，本之《诗》以求其恒，本之《礼》以求其宜，本之《春秋》以求其断，本之《易》以求其动，此吾所以取道之原也。参之《谷梁氏》以厉其气，参之《孟》、《荀》以畅其支，参之《庄》、《老》以肆其端，参之《国语》以博其趣，参之《离骚》以致其幽，参之太史公以著其浩，此吾所以旁推交通而以为之文也。”他认为一方面要在儒家典籍里求圣人之道，同时要参读于史诗赋以求其文辞。这也就是柳宗元教学生学习古文所读的教材。

由此可见，中唐古文运动的勃兴，除了其根本原因应归于文学发展本身的规律以外，韩、柳等人采用这些教学内容，也起到一定的推动作用。

第三，《文选》作为教材的影响。《文选》是我国文学史上编选最早的一部文学总集，由南朝梁昭明太子编撰，又称《昭明文选》。人们能从中读到六朝以前各家的优秀作品，因此受到当时知识分子的重视。曹宪始以《文选》授诸生，魏模、公孙罗、李善相继传授，于是其学大兴。李善为《文选注》，居汴郢间讲授，诸生自远而至，传其业。从此，对《文选》的注释与研究，便发展成一项专门学问——文选学。唐文上家家有《文选》，像李德裕自称家不蓄《文选》，那是绝少的例外。唐代流行这样的话：“《文选》烂，秀才半”，可见《文选》对唐代文学的影响是多么深远。它对唐代科举，尤其是对进士科的影响也是很大的。李善在《上文选注》中说：“后进英髦，咸资准的。”杜甫也说：“少精《文选》理”。日本学者梁川星岩在《论诗示王香》中说：“一部杜诗君试阅，尽从《文选》理中来。”这反映了日本学者对唐代诗学与汉魏六朝文学相互关系的认识是比较深刻的。

（5）唐代教材在国外的传播

唐代学术对日本影响深远。在教育制度方面，日本元明皇帝时，仿唐制设大学寮，并在大学寮中讲授儒学经典。吉备真备自长安回国后即亲自传授，令学生四百人习《五经》、《三史》、明法、算术、音韵、籀篆等六道。与真备约略同时的膳大丘，于唐天宝十一年（公元752年）入唐留学，专攻儒术，“问先圣之遗风，览胶庠之余烈”。他在长安国子监学经史，归国后成为大学助教和博士，继续传播儒学，并建议从唐制尊孔子为文宣王，是为日本尊孔之始。伊豫部家守在光仁朝隋遣唐使来长安，习经学和《切韵》、《说文》、《字林》，返日本后在大学讲授《左传》、《公羊》、《穀梁》三传。《公羊》、《穀梁》之学由此传入日本。

除经学外，中国的文学也传入日本。《文选》作为教材，在日本传播很广，它帮助日本知识分子学习汉文学知识，培养文学意识，并作为学习写作的范本，使得文士们多在骈俪对偶方面下功夫。白居易的诗文在日本也负盛名。著名儒官林春斋在谈到这段历史时说：“《文选》行于本朝久矣。嵯峨帝御宇，《白氏文集》全部始传来本朝，诗人无不效《文选》、《白氏》者。”

黄遵宪在《日本国志》中说：“教之之法有《周易》、《尚书》、《周礼》、《仪礼》、《毛诗》、《春秋左氏传》等。《孝经》、《论语》则令学者兼习。此外有算学，有书学，有律学，有音学，有天文阴阳历医等学。”奈良朝于大学寮外，专设典药寮，设医博士、针博士、按摩博士，传授诸生。医科习《本草》、《甲乙脉经》；针科习《素问》、《黄帝针经》、《明堂》、《脉诀》、《赤神鸟针》等。所订制度基本上与唐朝相同。

在蒙学教材方面，唐李瀚的《蒙求》、胡鲁的《咏史诗》都盛行于日本。这两种书与梁周兴嗣的《千字文》合刻，作为儿童课本。

唐代，中国经史学在新罗传布尤广。公元788年，新罗设读书出身科，考试书籍有《左传》、《礼记》、《文选》、《孝经》。博通《五经》、《三史》和诸子百家者破格擢用。新罗设国学，以经史及《文选》教授，不断出现擅长汉文的名家。新罗士人还爱读白居易的诗和张 的文章。蒙学教材《太公尚书》由中国《太家教》翻译而成，用到1684年，才由新课本代替。

中国的数学成就也在唐代传入新罗。新罗国学设算学科，教授《缀经》、《三开》、《九章》、《六章》。《三开》、《文章》等中国数学书并由新罗传入日本。新罗神文王时，置医学博士，以《本草经》、《甲乙经》、《素问》、《针经》、《脉经》、《旺堂经》、《难经》传授学生，制度全仿唐朝。

唐代的教育制度和教学内容传到国外，说明当时的中国文化在亚洲诸国中是比较高的，也说明唐代国力强盛，经济发展，国家的政治制度比较完备，因而在学术、文化、教育等方面，出就为外国所取法了。

(6) 唐代教材建设和改革的特点

教材选择的整体性。随着时间的推移，近千年来，儒经注释繁杂，众说纷纭。颜师古、孔颖达的取舍标准有二：一是综汇百家之言，以流传较广，时间范围较大，较切合经义的注释家言为基本，揉以观点相近的注释，认真辨析义理，统而线一，如《五经正义》。二是在《五经正义》之外，取距唐较近的南北朝，隋朝的注释家言为辅助性教材，既统一了教育思想，又涵顾了学术上的兼容，为儒家思想的整体化创造了条件。

唐代儿童教材的选择和编纂遵循儿童身心发展有其年龄段的特点。儿童教材大都文字浅显，流畅通顺，采用简短、整齐的韵语，或使用对偶、排比句，读之朗朗上口，便于儿童记忆和理解，而且，寓忠孝节悌等伦理道德于故事之中，适合于儿童生理及心理特点，既能使学习与思想教育相结合，又照顾到通俗性和趣味性，故而为社会广泛采用。

总括上述，唐代经过上百年的艰苦努力，官学教育制度已相当完备，达到了当时世界领先水平，在我国和世界学校教育发展史上占有重要的地位，形成了自己独特的风格和特点。

第一，等级制的强化。各级各类学校学生入学资格都有严格规定，这种规定不是根据学生的年龄和文化程度，而是按照身份和地位。在唐代的学校中，弘文馆和崇文馆是贵族学校，国子监是公侯学校，太学是卿大夫学校，四门学、律、书、算学及地方州县为下级官员子弟学校。汉代以来，历朝统治者都重儒学而轻方技，医学、兽医及天文、历法、占卜等学的学生来源只能是庶民子弟。弘文、崇文学生门荫条件优越，仕进多途；国子监学生通过科举考试，入仕希望亦很大；职业教育诸学校的学生，毕业后则大都从事所学专业方面工作，仕进缓慢。作为一种制度，什么品级的官员子弟入什么等级的学校，有着严格的界限规定，这是保证其贵族化教育的有效手段。唐代世家大族的特权地位虽然早已丧失，在社会集团和经济群体的意义上已失去了存在的条件，但作为一种涵濡甚深的社会观念，贵家士族仍是唐朝前期社会风气之所尚。因此，唐代教育的等级性，也表现着当时的社会意识。

第二，儒学在整个教育体系中占主导地位，不仅种类多，学额多，而且上下贯通，体系完整。教师、学生的待遇和学校设备也比较优厚和完善。

第三，教育体制的系统化。其一是形成了完善的教育管理制度。唐代教育管理制度是贯彻统治阶级教育方针、教育目的的坚实手段。其中，黜罚制

度保证教育过程正常进行；招生制度维护统治阶级的特权地位。《孝经》、《论语》等是每个学生必修的思想政治理论课，这种以儒经学习为主导的教育方针，浸渍着统治阶级的伦理道德观念。算学、律学、书学、医学、以及天文、历法、兽医等的学习，则是为了向社会输送各种各样的人才。其二是建立了上下梯进，主辅分职，普通教育和职业技术教育相结合的完善的学校体系。唐以前的国家教育机制，虽从汉代起就分中央和地方两级，但二者均为独立教育单位，没有层次间的递阶和主从性关联。唐代国家教育机制亦可分中央和地方两大教育层次，但二者有着息息相通的关联。里学和乡学是国家教育的基础发蒙；县学和州学是中级教育层次；中央学校则属高等教育。初级学校的毕业生升入州县学校，中级学校的业成者或参加科举考试，或入国子监学深造，以完成教育的全过程。因此，一般来说，低级官员子孙，中、小地主及部分农民子弟均沿着乡学——州（县）学——国子监阶梯接受教育。

儒学教育是唐代教育机制的主要内容，其它教育系统则是辅从教育。儒学教育有着从中央到地方的连贯性。国子监、贵族学校是中央教育的核心，州县经学既是地方教育的核心，也是中央儒学教育的下接续。律、书、算学、太医署、崇玄学及地方医学则是辅从的外沿教育。这种连贯型的主辅教育体系是唐代国家教育机制的特点之一，反映了以儒学为主导的思想精神与社会生活所需的结合。

职业教育是唐代兴起的新型教育，包括卜筮、兽医、天文、历法、漏刻等专业。太仆寺和司天台是政府事务性部门，唐前各朝均未招收学生，因而，兽医和天文术等只在民间流传，师承关系十分严格。在职业教育体系中，接受职业教育的学生大都是贫苦人家子弟，他们在所隶属的官衙中边学习，边实践，业成后有的就地参加工作，有的则分配到对口部门。

第四，专业教育开始确立，不仅设立了文科性质的专业学校，如律学、书学，而且设立了实科性质的专业学校，如算学、天文历学和医学等。

第五，学校形式多样化。除教育行政直属系统之外，在某些行政部门，如太乐署、太仆寺、太医署、太仆署、司天台等，亦设博士，招收学生，采取带徒弟的办法，学生一面学习，一面工作，进行职业训练，把教育、研究和行政三者结合起来。

第六，唐代地方学校教育制度也较前代更为周详。按府县人口多少分为等级，规定教师和学生的名额。一直到乡里均设学校。

第七，思想政治教育的确立。在中国封建教育史上，唐代是第一个统一道德教育的王朝，无论是教育制度还是科举制度，均设有道德教育课程和考试科目。有唐一代，《孝经》和《论经》是儒家思想教育的基本内容。唐高宗时，武后建议天下参加科举考试者都要修习《老子》，从而使道家经典也进入了思想政治教育的领域。唐代国家通过政治教育等方式，力图使儒家伦理思想成为全社会的行为指南。

（三）战乱中衰微的五代学校

进入五代，学校教育及科举之制多袭隋唐旧制，但因为战乱多，时间短（公元907—960年），统治者虽有心发展教育，在人力和财力上均有很大困难。后梁开平三年（公元909年），即后梁建国之初的第三年，国子监便上奏朝廷要求修建文宣王庙，并请从官吏俸钱中每贯抽取十五文，充做经费。后唐明宗天成三年（公元928年），国子祭酒崔协因经费匮乏，奏请国子监每年只置监生二百员，入学者还要通过考试。但监生并不认真学习，只是挂名候选混资历。同一时期，曾颁诸道州府各置州学之令。二年后，国子监又奏，补国子监生者按旧例入学时应交束脩二千钱，及第后再要交光学钱一千。没有雄厚的经济实力作保证，没有安定的政治环境，教育的发展自然受到许多不利的影 响。十国中，南唐升元二年（公元938年）冬十月丙子，立太帝，命删定礼乐（陆游《南唐书》），南汉乾亨四年（公元920年）春三月，从兵部侍郎杨洞潜之请，始立学校。置选部贡举，放进士明经十余人，如唐故事。因为五代的统治者大多是唐代的文武官吏，对旧朝的文教政策和学校制度均已熟悉，所以五个朝代虽递嬗相或如走马灯一般，教育制度和科举制度基本上都能很快建立起来，在当时起到一定的作用。后周世宗显德二年（公元955年）始以大梁（开封）天福普利禅院营建国子监，置学舍，这就是后来宋的国子监所在之地。

(四) 隋唐五代的私学

隋末官学不兴，再加上政治腐败和战乱频仍，许多儒士转入乡间山林进行私家讲学。王通就曾在家里开馆授徒，为唐代开国培养了一大批人才。王通的哥哥王绩，隋末亦称大儒，聚徒河、汾间，仿古作《六经》，又作《中说》，并以此教授学生（《旧唐书·王绩传》）。

唐代私学状况如何？近人邓之诚说：唐时“学校为官所立，私人不得设立。”（《中华二千年史》卷三第116页）其依据为《文献通考》卷四十六《学校考七》所载开元二十一年（公元733年）五月敕：“不得辄使诸百姓任立私学”。仔细通读此敕可知，“不得辄使”四字当属上句，而“诸”字，经查《唐会要》卷三五《学校》所载同敕系“许”字之误。这样，此敕应为：“许百姓任立私学”。情况大致是：开元二十一年以前，政府对于私学的设立有所限制，以后则不作任何限制。可见，唐朝政府并非一直禁止设立私学。相反，唐代私学倒是十分兴盛。办私学的有在职官吏和无意仕宦的及政治上失意的儒士，也有借此换取斗筲之资的知识分子。他们精于经学，通晓文史，在地方上被奉为名师大儒，自行在民间聚徒讲学。

唐代对私学的政策客观上也鼓励了私学的发展，使之成为一种重要的教育形式。中唐以后，由于官学衰微，私学在数量和质量上都有压倒官学之势。私立学校主要有以下几种形式：

1. 民间私家讲授

有些名流学者，涉猎经史，不交世务，创立了儒宫，开设学馆，从事著述和讲学活动。如“张士衡，仕隋为余杭令，以老还家，大业兵起，诸儒废学，唐兴，士衡复讲教乡里。”（《新唐书·儒学传》）又如窦常“大历十四年（公元779年）登进士第，居乡陵之杨柳。结庐种树，不求苟进，以讲学著书为事，凡二十年不出。”（《旧唐书·窦群传》）再如李德裕“以器业自负，特达不群。好著书为文，奖善疾恶。虽位极台辅，读书不辍……东都于伊阙南置平泉别墅，清流翠笋，树石幽奇，初未仕时，讲学其中。”（《旧唐书·李德裕传》）“王恭，每于乡里教授。弟子自远方至者数百人。”（《旧唐书》本传）贞元年间，胡珣在献陵市“置田宅，务种树为业，教授弟子。”（《韩昌黎集》卷三十，《唐故中散大夫少府监胡良公墓神道碑》）

唐代不少名儒显宦幼时就是在这种学校接受启蒙教育的。如柳宗元在《与太学诸生书》中自称少时不敢去上太学，只得就学于“乡间私塾”。又如马怀素“寓居江都，少事师李善。家贫无灯烛，尽採薪苏，夜燃读，遂博览经史，善属文。举进士，又应科举，登文学优瞻科，拜郿尉，四迁左台监察御史。”（《旧唐书·马怀素传》）再如窦群“学《春秋》于啖助之门人卢庇者，著书三十四卷，号《史记名臣疏》。”（《旧唐书·刘太真传》）

家学是私学的一种重要形式，不少人从“庭训”、“家学渊源”中得到教育。

一些名士，也都担任过私学教师。

贞观初，著名训诂学家颜师古在得到太宗赏识前，“屡甚，资教授为生”。与颜师古同撰《五经正义》的孔颖达，在入仕前也以宿儒开门授业（《新唐书·儒学列传》）。

扬州的曹宪在隋时已聚徒讲学，学生常数百人，当时公卿以下官员都曾向曹宪学习。隋亡后，曹宪继续在扬州办私学，唐太宗曾打算征其为弘文馆学士，但因为年纪大了，不能出来，遣使就家拜为大夫，对之极其尊重。此外还有善文达、张士衡、啖助、李邕等，都是当时著名的私学授学的名儒，培养了不少名人。

著名医学家孙思邈，唐太宗、高宗都曾召见过，并要授他官职，他“固辞不受”，“辞疾请归”。当时知名之士宋金文、孟洗、卢照邻等都执师之礼焉。

2. 山林讲学

山林讲学的风气从东汉以来就已存在，但兴盛则是唐中叶以后的事情。如：“阳城隐于中条山，远近慕其德行，皆从之学。”（《旧唐书·隐逸传》）、庐鸿庐于嵩山，玄宗征拜谏议下大夫，“固辞，许还山，官为营草堂，鸿到山中，广学庐，聚徒至五百人。”（《新唐书·隐逸传》）贞观初年，退隐白鹿山的马嘉运，少为沙门，还治儒学，长议论，退隐后，“诸方来授业至千人”。孙思邈也曾长期隐居太白山。

有人统计，唐代山林讲学，主要分布在终南、华山及长安南郊区，嵩山及其近区诸山，中条山、太行山，泰山及其近区诸山，庐山，衡山，罗浮山，四川诸山，九华山，浙江诸山，福建诸山（严耕望《唐史研究论稿》）。

名儒讲学山林与士子就学山林的主要原因，除了以上均为南北东西名山，交通便利，人文繁盛，对士子颇有吸引力外，还因为唐中叶以后科举考试资格逐渐放宽，贫民寒士也可以参加，而居家多缺少必备典籍，不少名山中则藏有丰富的典籍，易于学习。

3. 寺院讲学

唐代佛教兴盛。张籍《送朱庆余及弟归越》诗云“有寺山皆通”，可为佐证。僧徒中亦多第一流学者，不仅精通佛典，亦精通经史，不少官吏、名士都乐于与僧侣交游。许多寺院设有义学院，有丰富的藏书，吸引了不少士子前往就学，促进了寺院教育的发达。

《旧唐书》裴休传：“家事奉佛，休尤深于佛典，太原风翔过名山，多僧寺，视事之隙，游践山村，与义学僧讲佛理。”朝官视事之余还入寺与僧人讲求佛理，可见当时的风气。

日本人那波利贞考证，甘肃敦煌佛寺中，设有寺塾，并断言：“寺塾所教所学为普通教育，非佛家教育，此种情形非当敦煌一地之特殊现象，而可视为大唐天下各州之共同现象。”近代发现的敦煌千佛洞藏书中，除一部分是佛典外，还有相当的经史子籍书，这也可以说明，寺院教育，至少在相当程度上为普通教育。

据记载，《白氏长庆集》共有五本，其中三本藏于寺院——一本在庐山东林寺经藏院；一本在苏州南禅寺经藏内，一本在东都胜善寺钵塔院解库楼（白居易《白氏长庆集后序》）。可见寺院藏书范围是十分宽泛的。

一些寺院还传授实用医学知识。据记载，著名历算天文家嵩山僧一行，“寻该算术，不下数千里，知名者往询焉，未至天台山国清寺。”在国清寺

他看到院僧聚徒讲授算术，即向院僧求得算法而归（《旧唐书·一行传》及《佛祖历代通载》）。

据《医学总纲》记载，吐蕃医师老玉脱云丹贡布率弟子往五台山求学，受到僧人的热情接待，最后携《体腔内部洞察法》等医书而归。

唐政府对私学采取鼓励和支持的政策，官学与私学教材相对一致，官私学学生学成后均可经过考试予以承认，成为国家的工作人员，这使得私学在唐代教育体系中的地位十分突出。初唐和盛唐时期，它是官学的补充形式，中晚唐以后，在官学衰败的情况下，它起着继承、沿续的作用。官私学的种种传播方式混杂在一起，交互影响，构成了唐代教育的完整面目。

五代战乱时期，官学不兴，私学是最好的补充。在民间，私人传习、聚书讲学和家庭教育很有生命力，仅从《旧五代史》中，我们就可以看到许多民间研读经书，习学儒术的实例。后唐张宪从小就喜儒学，励志横经，不舍昼夜，尽通诸经，尤精《左传》。长成后与马郁、王緘等燕中名士交游，其“沉静寡欲，喜聚图书，家书五千卷，视事之余，手自校刊。”贾馥，家聚书三千卷，手自校刊，以鸿胪卿致仕，退休后结茅于家乡，一边耕牧，一边教育儿孙，自得其乐。后晋张希崇从小通《左氏春秋》，刘晔从小以儒学称于乡里。京兆人郑玄素曾因战乱避难在鹤鸣峰下，汇萃古书千卷，采薇蕨而弘诵自若，善谈名理。梁朝人罗绍威“工笔札，晓音律。性复精悍明敏。服膺儒术，明达吏理。好招延文士。聚书万卷，开学馆，置书楼。……颇有情致。”范阳人窦禹钧“于宅南构一书院，四十间，聚书数千卷。礼文行之儒，延置师席，凡四方孤寒之士无所供需者，公咸为出之。无问识不识，有志于学者，听其自至。”到后汉时，有郭忠恕，七岁童子及第，精通文学，尤工篆隶、子史。龙敏，少学为儒。张允，幼学为儒，后仕本州为参军。后周时，和凝，幼而聪敏，少好学，书一览著咸达其大义。年十七即举明经的司徒诩，少好读书，通《五经》大义。翟光邺“好聚书，重儒者，虚斋议论，唯求理道。”张沆“少力学，攻词赋登进士第”，虽久居禄位，家无余财，只有图书。沈遵“幼孤，以苦学为志，弱冠登进士第”，为人谦和，每有文士投奔，必择其贤者而加以推荐，故当时后进之士之归焉。

五代时期家学对于地方教育的保持和发展更有意义。范阳人窦禹钧，“诸子进士及第，义风家法，为一时标表。”（《范文正公文集·窦谏议录》）江州陈氏，长幼七百口，上下雍睦。建家塾聚书，延四方学者，优胜皆资焉（文莹《湘山野录》）。由此可见，整个五代的尊经崇儒之风在民间还是颇有影响的，由此形成了儒学发展变化的广阔的社会基础，虽官学不兴，但一遇时机便可迅速发展。

（五）唐末五代的书院

1. 官立书院：集贤殿书院

书院之名始于唐代，最早的是集贤殿书院。它是官立书院，主要职能是为政府修书。据《新唐书·百官志》和《唐六典》载，开元五年（公元717年），收集天下典籍，在乾元殿整理，设各种专职整理和管理人员。六年（公元718年），乾元殿更号丽正修书院，改修书官为丽正殿直学士，并于光顺门外亦设一丽正修书院。十三年（公元725年）大明宫光顺门外，东都明福门外两所丽正修书院均改为集贤殿书院。

集贤殿书院职责分明。据《唐六典》载：集贤殿书院“有学士、直学士、侍讲学士、修撰官、校理官、知书管等。集贤院学士掌刊辑古今之经籍，以辩明邦国之大典，而备顾问应时，凡天下图书之遗逸，贤才之隐滞，则承旨而征求焉。其有筹策之可施于时，著述之可行于代者，较其才艺，考其学述而表之。凡承旨撰集文章，校理经籍，月终则进课于内，岁终则考最（考察功绩）于外。”以上所引表明，集贤殿书院主要是一个刊辑编定经典，帮助帝王了解经典史籍的官方学术机构。所以袁枚《随园随笔》云：“书院之名起于唐玄宗时，丽正书院、集贤书院，皆建于朝省，为修书之地，非士子肄业之所也。”但是，如果据此认为集贤殿书院，甚至进而认为唐代所有书院都没有教学活动，那就是非常片面了。根据各方面的材料来看，唐代集贤书院除了具有收藏整理图书、荟萃才俊、纂辑著述、侍讲顾问等职能外，还兼有聚徒设教的职能，有其特定的教学内容和教学对象。书院从其名称诞生的早期便与教学活动紧密地联系在一起了。

其一，从集贤殿书院的工作性质来看：集贤殿书院藏书总数达八九万卷，这在当时是一个相当大的数字。但它同时又是当时中央最庞大的文人贤才荟萃之所，兼有国家图书馆和研究院的性质，并编修著译了《唐六典》、《开元大衍历》、《初学记》、《大唐开元礼》等二十多种著作，内容涉及经学、史学、目录学、典章制度、音乐、历法、类书、佛道、文选学、文集等门类。其中有不少是卷帙浩繁的典籍，编纂，校刊，抄写的工作量非常大，单靠学士与直学士若干人和修撰、校理官数人是难以胜任的，还需要一些助手，这其中就有“书直”及“写御书”一百人。书直及写御书，是“开元五年十二月，敕于秘书省、昭文馆兼广召诸色能书者充，皆亲经御简。后又取前资、常选、三卫、散官、五品以上子孙，各有年限，依资甄叙。至十九年（公元731年），敕有官者为直院也。”（《唐六典》卷九《中书省》）可见，书直与写御书的身份，与秘书省“职同流外”（《唐六典》卷十《秘书省》）的楷书手不同，也与其它官府中身为胥吏的书令史等不同，他们最初在乾元殿书院成立时，是从秘书省、昭文馆（即弘文馆）和其他工于书法者中召集而来，并经过“御简”，即经唐玄宗或其他中央最高统治者简选而来的。集贤殿书院成立之后，书直和写御书则选取前资官、常选人员、三卫、散官及五品以上官员之子孙充当。其身份与弘文馆的学生类似，也与入学条件为五品以上子孙的太学生有点类似。他们也属于甄叙参选、入仕为官的对象。由于“直书”，“御书手”他们抄写的是皇朝重要典籍，仅书法优美还不够，还须有一定的文化素养，掌握必备的文史知识，才不至于在校理抄写典籍的过程中出差错。这样，这些学士、直学士和修撰官等在组织众多的书直和写

御书参与整理，抄写图书的过程中，必定要传授、讲解一些有关典籍整理、校刊和其他经史文化知识，而这些相当于今天的图书馆学的学问，大概便是集贤殿书院的主要教学内容。

其二，从集贤殿书院任职的学士身份来看：开元十三年改丽正书院为集贤殿书院时，唐玄宗下诏说：“仙者，捕影之流，朕所不取；贤者，济治之具，当务其实。院内五品以上为学士，六品以下为直学士。中书令张说充学士、知院事，散骑常侍徐坚为副。礼部侍郎贺知章、中书舍人陆贤，并为学士。国子博士康子元为侍讲学士，考功员外郎赵冬曦、监察御史咸廩业、右补阙韦述、李子钊、陆元泰、吕向……”（《唐会要》卷六四《集贤院》）。这些兼职集贤的鸿儒硕彦，皆为“博闻多识之士”（《典江集·集贤殿书院奉敕送士上赐燕序》），他们在集贤殿书院著书侍讲之余，兼承担一些教学工作，则是驾轻就熟、顺理成章的事情。

其三，从集贤殿书院的倡立者张说的活动来看，杜牧在《樊川文集》卷十二《上宣州高大夫书》一文中，列举唐朝十九位科第出身的名臣的功绩，其中谈到张说的功绩之一是，“招置文学士，开内学馆”。张说其人与集贤殿书院的建立、发展有绝大的关系，曾网罗引拨许多玄宗朝文人学者任集贤学士。学馆多有教学职能，杜牧将集贤殿书院称之为“内学馆”，说明集贤殿书院也具有学馆教学的性质。

张说本人尊崇文儒、倡建学校以及集贤殿书院。唐睿宗复位以后，李隆基为太子，身为宰相的张说便在《上东宫请讲学启》中劝李隆基注重教育和经籍：“伏愿崇太学，简明师，重道尊儒，以养天下之士。今礼经残缺，学校陵迟，历代经史，率多纰缪，实殿下阐扬之日，刊定之秋。伏愿博采之士，施求硕学，表正九经，刊考三史，则圣贤遗范，粲然可观……引进文儒，详观文典，商略前载，讨论得失。”后来书院的建立便是张说这次倡议付诸实践的结果。集贤殿书院的各种职能，在张说的这次建议中都能找到根据，而张说主管集贤殿书院后，其尊崇学校，重儒养生的思想，也在书院职能的发挥中得到体现。了解了这点，就不难理解为什么杜牧概述张说一生中主要功绩之一是“招置文学士，开内学馆”

张说本人曾作过多首有关书院的五言诗，其中《赴集贤院学士上赐宴应制得辉字》中的“位将贤士设，书共学徒归”（《全唐诗》卷八八），肯定地提到集贤殿书院中书籍与学徒的互相依存关系。“书共学徒归”很可能是指最初将秘书省、昭文馆及诸色能书著入书院之事。《张说之文集》卷四附有诸朝臣唱和诗，其中裴崔《赋得升字》云：“向道图书盛，尊儒礼教兴。石渠因学广，金殿为贤升”；苏頲《赋得兹字》云：“肃肃金殿里，招贤固在兹。锵锵石渠内，庠序亦同时。宴锡欢谈道，文成贵说诗。用儒今作相，敦学旧为师。”这些诗作皆以石渠喻集贤，并一再明确提到书院内兼有庠序学生。

其四，从其它历史文献所述来看：唐文宗大和中，曾任集贤殿书院学士的刘禹锡出任苏州刺史，后来他回忆在集贤殿书院的生活说：“余为书殿学士四年，所与居皆鸿生彦士。一旦诏下怀吴郡章而东，门下生感惜是行，且曰：‘吴中富士必有知书，宜为太守所礼者’。”（《刘宾客文集·魂生兵要录》）其中所提到的“鸿生”、“门下生”，是为集贤殿书院中学习者，“门下生”应是指受业门下的学生。刘禹锡又在《荐处士严慙状》中，极力推荐国子司业严士元三子、处士严慙入朝任职，并说：“倘弘文、集贤、史

民之官，采其实学，有劝诸生”（《刘宾客文集》卷十七）。唐后期弘文馆，集贤院、史馆并称为三馆，刘禹锡举荐严颺入此三馆中的一馆任职，并言若用其艺业实学，则“有劝诸生”。这里为“诸生”即包括集贤院的学生。

《唐语林》卷四《企羨》所载的一条材料说得很明白：“圣上好文，书籍之盛事，自古未有。朝宰充使，学徒云集，官家设教，尽在斯矣。”集贤殿书院学士一般由宰相和其他五品以上大臣兼领，宰相（侍中）裴耀卿兼任集贤院学士后，到集贤院观看丰富的藏书，大概也同时看到了书院的教学活动和众多的学生，因而才会直接说“学徒云集，官学设教”。

将集贤殿书院的教学活动记载得最为明确的，是《唐大诏令集》。此书卷一五所载唐代宗广德二年（公元764年）七月《选集贤学士敕》在论道干戈战乱以后对教育应采取的措施时，指出：“投戈息马，论道尊儒，用弘庠序之风，俾有箪瓢之乐。宜令所司，量追集贤学生，精加选择，使在馆习业。仍委度支，准给厨米，敦兹儒术，庶有大成。甲科高悬，好学者中，敷求茂异，称朕意焉。”

唐代集贤殿书院性质与弘文馆等学馆相近，有时也与弘文馆、史馆一起称为三馆，因此，所谓追集贤学生“在馆习业”，即在集贤殿书院内学习学业。按唐代中央官学生皆由官方公厨食堂免费供给伙食，故这里所谓“准给厨米”即供给公厨粮食。这道记载明白的《选集贤学士敕》可以说明唐代集贤殿书院是有教学活动的。

综上所述可知：唐代集贤殿书院具有读书、藏书、教授生徒、供祀先贤、研治兵法等内容，其中以教授生徒一项具有特别意义。在以往的研究中，常援引清人袁枚“书院之名起唐玄宗时，丽正书院、集贤书院……为修书之地，非士子肄业之所”（《随园随笔》卷十四）之说，而认定唐代书院无教学活动。其实，书院是中国士人的文化组织，教育不能涵盖它的全部内容，以有无教学活动来衡量书院是否具有“完全意义”这是不能成立的。书院是儒者之区，往往与寺院、道观并立而强调其与佛道的区别，但儒生、和尚、道士又能和平共处，同论短长，显示出文化交融的趋势。另外，仅从教育的意义来讲，书院的教育功能已经发展到相当成熟的阶段，松洲书院对士民的社会教育和对学生的课堂教学，东佳的书堂书房分级授受等都可以说明这一点。

2. 私立书院：读书治学之所

作为真正教育机构的书院，起源于私人的著书讲学。有的学者说：“书院是私学的高级表现形式”（杨荣春《中国封建社会教育史》），这是有道理的。从孔墨私学、经稷下学宫、汉代书馆和精舍，到书院制度，代表着古代私学教育发展不同阶段的典型形态。书院制度堪称私学教育发展的最高形态。

唐代有不少私人创建的书院。起初，多数得将个人读书治学之所称之为书院，后来逐步发展成聚书建屋，授徒讲学的书院。《全唐诗》中提到书院有十一处，如李宽中秀才书院、沈彬进士书院和杜中丞书院等。这些书院多以人命命名，还不像是稳定的正式名称，反映了书院初建时期的特点。见于地方史志书，注明为唐代设置的书院的，有十七处，如石鼓书院（衡阳）、丽正书院（绍兴、洛阳各一）、景星书院（九江）等。这些书院多因地因事命

名，有了固定的特有名称，表明书院已成为稳定的教育机构。值得注意的是《全唐诗》中李宽中秀才书院和《湖南通志》中石鼓书院之间的联系。石鼓书院“旧为寻真观，唐刺史齐映建，元和间李宽结庐读书其上”（李宽即李宽中秀才），恰好透露了从“寻真观”到“李宽中秀才书院”发展成“石鼓书院”的演进过程。

建于唐代的书院，明确记载有讲学活动的有四所：

皇寮书院。光绪《江西通志》卷八十一：“皇寮书院在（永丰县）二都渝州，唐吉州通判刘庆霖流寓永丰，建以讲学。其十二世孙炎修。”

庆霖生平及建院年代，均无资料可考，只能待之后来，然则书院为讲学授业之地的性质则很明确。光绪《吉安府志》卷十九中也称“唐刘庆霖为吉州通判，留寓永丰，始建（皇寮）书院讲学。”

松洲书院。同治《福建通志》卷六十四：“松洲书院在（漳州府）二十四都，唐陈珣与士民讲学处。今废。”

查民国《福建通志·列传》卷二：“陈珣，字朝佩，元光子，入籍漳州。自幼不群，从许天正受学，万岁通天元年（公元696年）举明经及第”，开元十九年（公元731年）登王维榜进士。“武后称制，上疏乞归养，使主漳州文学。龙溪尹席宏聘主乡校，乃辟书院于松洲，与士民论说典礼。是时，州治初建，俗固陋，珣开引古义，于风教多所裨益。……（开元）二十五年（公元737年）乞休，复寻松洲别业，聚徒教授。”

由上引材料可见福建漳州龙溪县松洲书院创建于光宅元年（公元684年）书院为具级“乡校”性质，开办的目的在于移风易俗，教化乡里，主持人由县令聘请州文学教官陈珣充任（后期陈珣则以退休官吏身份主持书院教学工作），教学内容为儒家经典和礼仪，教学方法则为“论说”、“开引”，可以名之曰启发式，“于风教多所裨益”，则反映出其良好的教学效果。总之，它是唐代早于丽正、集贤书院，且教育功能齐全的书院之一。

东佳书堂（义门书院）嘉靖《九江府志》卷十：“义门书院在（德安县）敷扬下乡，去县西北六十里东佳山下。唐义门陈袞即居在建之，聚书千卷，以资学者，子弟弱冠悉令就学。至宋徐锴为之记。今废。”

查徐锴记名《陈氏书堂记》，书院当正名为书堂。据胡旦《义门记》载，唐大顺元年（公元890年），江州长史陈崇立《陈氏家法》规定，“立书堂一所于东佳庄，弟侄子孙有赋性聪明者令就学，稽有学成者应举。除现置书籍外，须令添置，于诸生中立一个掌书籍，出入须令照管，不得遗失。宾客寄止修业者延待于彼，一一出东佳庄供应周旋。”另“立书屋一所于住宅之西，训教童蒙。每年正月择吉日起馆，至冬月解散。童子七岁令入学，至十五岁出学，有能者令人东佳。逐年于书堂内次第抽二人归训，一人为先生，一人为副。”从上述记载看，陈袞在唐代最迟于大顺元年建立了有高低区别而又相互联系的两个文化教育机构，书屋为“训教童蒙”之所，书堂为高一级机构，既为陈氏十五岁以上子弟就学之处，亦为宾客修业之所，内藏书籍供其阅读借用。从“书屋”到“书堂”，再到四十余年后的“书院”，暗示出藏书规模的扩大，也揭示出书院这一围绕着书籍的文化组织的起源、产生和发展的过程。

桂岩书院。光绪《江西通志》卷八十一：“桂岩书院在高安县调露乡洪城，唐幸南容创。宋幸元龙重修，周必大书额。明成化间幸顺迪修。”

幸元龙《桂岩书院记》称，南容“尝卜此山开馆授业，有孙曰轼，以咸

通七年（公元 866 年）中三史科（科举制中科目的一种），二年后为太子校书郎，家徙于郡，而书院自是芜矣”。按幸南容（公元 746—819 年），贞元九年（公元 793 年）与柳宗元同登进士，从此步入仕途，曾任国子祭酒兼太子宾客，六十八岁时致仕归家，家居五年后去世。桂岩书院创建当在家居之时。此时他已积累丰富的教学经验，完全可以“开馆授业”。

此外，还有“唐罗靖、罗简讲学之所”的梧桐书院（光绪《江西通志》卷八十一）等。

根据以上记载，可以认为，在唐代私人创建的书院中，已有较丰富的聚书授徒的讲学活动。虽然还不甚普遍，没有系统，未成定制，规模也较大，但作为教育机构，确已客观地存在。我们进一步考察宋初的著名书院就会发现，它们差不多都是由唐末五代的私人读书讲学之地发展而成的。所以，我们说，书院之名，虽最早为官方所用，但作为教育机构的书院，却起源于私人讲学。

3. 白鹿洞书院：宋初书院的典型

五代遭锋镝之厄，官学教育不兴，儒者潜伏山林，即闲旷以讲授，“相与择胜地，立精舍，为群居讲学之所”，是书院产生和发展的又一时机，为宋代书院的兴盛作了充分准备。其中尤以白鹿洞书院最为典型。

白鹿洞书院在江西星子县北庐山五老峰下。唐贞元中（公元 785—805 年），洛阳人李渤及其兄李涉在庐山读书，曾养一白鹿自随。宝历中（公元 825—827 年）李渤任江州刺史，在庐山他读过书的地方，建筑台榭，名其地为白鹿洞。南唐升元四年（公元 940 年）就白鹿洞建学馆，置田产，供各方来学者。国子监九经教授李善道为洞主，掌教授。当时称庐山国学。宋兴以后，白鹿洞屡经修缮，改称白鹿洞书院，成为宋初最兴盛的四大书院之一。

从唐末至宋初，在庐山隐居和在白鹿洞书院任教的名人有唐时的颜翊，五代时的李善道、朱弼、陈颙，宋初的明起、刘涣、陈舜俞、陈珣等。颜翊率弟子三十余人，授经于白鹿洞中达三十余年。李善道任洞主时，学生百余人，皆为时望。宋弼任助教，学生质疑向难，详加剖析，造就不少人材。据马令《南唐书》载：朱弼，字君佐，建安人也。精究五传，旁贯数经。开宝中，谓金陵，一举以关头中第，授国子助教，知庐山国学。生徒数百。……弼至，性本严重，动持礼法，每升堂讲释，生徒环立，各执难疑，问辩峰起，弼应声解说，莫不造理。虽题非已出，而事实联缀，宛若宿构，以故诸生诚服，皆循规范。这是关于白鹿洞书院初期教学活动最详尽的记录。宋初明起任白鹿洞主，学生数百人。这说明，在庐山国学时期，除了采取“个别传授”的教学形式外，还采用了“升堂讲论”或称之为“升堂讲释”的教学形式，这是书院教学的基本形式之一。

此外，从现在的历史资料来看，白鹿洞的教学授徒，大概除了传授与研习儒家传统的孔孟经书外，也学习史籍、诗文以及诸子百家文集。庐山国学诸生，有的长于军事、政治；有的“精于经史、能为文章”；有的以文学盛名；更多的则能诗，善诗，以诗盛名于四方。国学里甚至还发生过学生讼事的案件。《全唐诗》中至今尚保持了庐山国学师生的不少诗篇。可见诗文也是庐山国学的重要教学内容。

从唐末到宋初，在白鹿洞就学的名人有伍乔、江为、杨徽之、刘式、刘

元亨、蒯瞽、殷鹄等。伍乔是庐州人，在庐山国学读书数年，苦节自励，对《易》经探索精微。江为是陈旼的学生，在白鹿洞读书二十余年。杨徽之读书于白鹿洞，长于诗。刘式在南唐读书于白鹿洞时，曾手抄《孟子》、《管子》等书，据说是当时的一种日课。刘元亨在白鹿洞读书时，博学贯经史，一百多学生都像对老师那样地尊敬他。

五代宋初的白鹿洞书院，已有相当的影响，培养了一些人才，并且显示出书院教学的某些基本特点，诸如选择环境比较安静、交通比较方便的校址；确定固定的、有长期保证的经费来源；选派有相当造诣的教师掌教；学习内容广泛，相对自由，少受科考牵制；师生之间质疑向难，学徒之间互相切磋；师徒各有专攻，各有所长；大师悉心讲学授徒，四方学子闻风聚合等等。这些都对以后书院的办学模式和教学活动产生了很大的影响。

三、科举考试

古代社会的人才选拔主要有两种性质：荐举和科举。

在科举制度建立以前，古代社会的人才选拔主要是乡举里选的荐举制。

“科举”一词由来已久，各时代都有其确定的内涵，而其共同的核心却是设科举士。隋唐五代时有称为“科举”者，如李肇《唐国史补》卷下云：“贞元十二年（公元796年），……德宗闻之，怒，欲废科举。”但更多以“科第”、“科选”称之（称“科第”者如赵璘《因话录》卷二《商部》上云：“权文公德舆，身不由科第，掌贡举三年。”称“科选”者如王定保《唐摭言》卷十三《无名子谤议》条云：“贞元中，刘忠州任大夫，科选多滥进。”）《通典》卷十五《选举》讲唐代科举及第之时说：“凡众科有能兼学则加超奖，不在常限。按令文，科第秀才与明经同为四等，进士与明法同为二等。然秀才之科久废，而明经虽有甲、乙、丙、丁四科，进士有甲、乙二科，自武德以来，明经唯有丁第，进士唯乙科而已。”此处所言“科第”，包括秀才、明经、进士、明法等常科，已明确含有分科选人之意。

杜牧与高元裕讨论科举问题时说：“科第之设，圣祖神宗所以选贤才也，岂计子弟与寒士也。……况国家设取士之科，而使子弟不得由之？若以科第之徒浮华轻薄，不可任以为沿，则国朝自房梁公以降，有大功，立大节，率多科第人也。”（《樊川文集·上宣州高大夫书》）接着他历举唐朝十九位名臣的科第出身，包括进士科、下笔成章举、制策科、宏辞制策科等。联系当时诏书所说的“朝廷设科取士，门目至多”，完全可以肯定杜牧所谓的“科第”，即分科举人之意。

“科举”、“科第”、“科选”，均突出“科”字，可见今人诠释“科举”为分科举人，正合古人原义。

科举制度就是按照不同的科目来选举人才，这在当时的典籍中早已明载。《唐六内》卷书《尚书礼部》云：“凡举试之制，每岁仲冬，率与计谐。其科有六：一曰秀才，二曰明经，三曰进士，四曰明法，五曰书，六曰算。”《通典》卷十五《选举》亦曰：“大唐贡士之法，多循隋制。……其常贡之科，有秀才，有明经，有进士，有明法，有书，有算。”

总之，“一切以程文为去留”（陆游：《老学庵笔记》卷五），即白丁能不能解褐为官，一切都以考试合格与否为标准，这是科举制最主要的特点。在选举中是否实行“一切以程文为去留”，不仅是科举制与荐举制最根本的区别，而且是科举制与选举制度中其他入仕杂途，诸如恩荫、军功、吏道、货纳、方技等最根本的区别。

（一）从“九品中正”到“设科举士”

设科举士的制度创立于隋。隋统治者废除九品中正制，创建科举制度。用科举制度取代九品中正制，是历史发展的必然。二者的主要区别是，前者取士“重门第”，取士权掌握在地方中正官手里，被豪门士族地主阶级所垄断；后者“重才学”，取士权集中到国家中央的吏部，最后由皇帝所控制。隋代由于封建经济发展，豪门士族地主势力日益削弱，已失去了政治上的垄断地位，寒门庶族地主有了更大的经济地位和力量，要求参与政权。隋王朝重新建立起统一的中央集权制的国家后，为加强皇权及适应庶族地主要求参政的需要，便采取了科举取士制度，集中选士权，团结广大庶族地主，解决地主阶级内容的矛盾。这是隋王朝为了维护与巩固其统治，在政治上所进行的一项重大的改革措施。

唐人刘秩曾说：“隋氏罢中正，举选不本乡典，故里闾无豪族，井邑无衣冠，人不士著，萃处京畿。……五服之内，政法王朝，一命免拜，必旧吏部。”（《通典·选举五》卷十七《杂议论中》）由此可见，科举制度的实行，确实限制削弱了地方士族势力，在一定程度上满足了一般地主参加政权的要求，加强了皇帝的权力。

另一方面，隋立国之后，由于全国统一，中央集权制确立，封建国家机器的日益完备，需要大批适合当时政治需要的各级官吏。隋统治者为了治国安邦，渴望因材施教，求得裨益于“政事之方”的有用人才。这从文帝、炀帝历次所下的诏书中看得十分明显。隋文帝登基伊始，即锐意收罗人才。开皇二年（公元582年）正月，“诏举贤良”之士。开皇三年（公元583年），曾希望“生人从化，以德代刑，求草莱之善，旌闾之行。”并诏曰：“如有文武才用，未为时知，宜以礼发遣，朕将铨擢。……”（《隋书·高祖纪上》）。此后又陆续下诏公卿士庶，“见善必进，有才必举”，要求“内外官各举所知”。他在死前一年还诏令“州县搜扬贤哲，皆取明知今古，通识治乱，穷政教之本，达礼乐之源，不限多少，不得不举。限以三旬，咸令进路。”（《隋书·高祖纪下》）

隋炀帝即位后，即降诏曰：“……若有名行显著，操履修洁，及学业才能，一艺可取，咸宜访采，将身入朝。所在州县，以礼发遣。”大业元年（公元605年）闰七月，他在诏书中说：“十步之内，必有芳草，四海之中，岂无奇秀！诸在家及见入学者，若有笃志好古，耽悦典坟，学行优敏，堪膺时务，所在采访，具以名闻，即当随其器能，擢以不次。”（《隋书·炀帝纪上》）尤其在兴师征伐高丽失败之后，炀帝于大业八年（公元612年）九月，下诏曰：“军国异容，文武殊用，匡危拯难，则霸德攸兴，化人成俗，则王道斯贵。时方拨乱，屠贩可以登朝，世属隆平，经术然后升士。……自三方未一，四海交争，不遑文教，唯尚武功。设官分职，罕以才授，班朝治人，乃由勋叙，莫非拔足行阵，出自勇夫。教学之道，既所不习，政事之方，故亦无取。是非暗于在己，威福专于下吏，贪冒货贿，不知纪极，蠹政害民，实由于此。”（《隋书·炀帝纪下》）

从上述历次诏书中可以看出，隋统治者为了维护与巩固其政权，确有一种求得“人才”的迫切感。这也是其废除九品中正制，创建科举制度的原因之一。企图通过科举考试的办法，选拔真正符合其统治需要的人才，这是实行科举制度的根本目的。

科举制度创始于隋炀帝大业二年（公元606年）始置的进士科，但科举制度的建立也有它自身的形成过程。西魏时已经“罢门资之制”，当时认为“周氏以降，选无清浊”（《隋书·卢恺传》），也即选人不全凭门第。这说明北朝后期，九品中正制的选举制度已经开始失去作用，正在发生变革。隋朝完成了这个变革。隋文帝废去九品中正制，开皇七年（公元587年）“制诸州岁贡三人”（《隋书·高祖纪上》）。开皇十八年（公元598年）命“京官五品以上，总管、刺史，以志行修谨，清平干济二科举人。”（《隋书·高祖纪下》）这里明显地看出在走向科举制度，接着炀帝始置进士科。《旧唐书·杨绾传》说：“近炀帝始置进士之科，当时犹试策而已。”《旧唐书·薛登传》亦说：“炀帝嗣兴，又变前法，置进士等科。”进士科的创置，标志着科举制度的开端。

大业三年（公元607年）四月，炀帝下诏云：“天下之重，非独治所安，帝王之功，岂一士之略。自古明君哲后，立政经邦，何尝不选贤与能，收采幽滞。……夫孝悌有闻，人伦之本，德行敦厚，立身之基。或节仪可称，或操履清洁，所以激贪厉俗，有益风化。强毅正直，执宪不挠，学业优敏，文才美秀，并为廊庙之用，实乃瑚璉之资。才堪将略，则拔之以御侮，膂力骁壮，则任之以爪牙。爰及一艺可取，亦宜采录，众善毕举，与时无弃。……文武有职事者，五品以上，宜依令十科举人。有一于此，不必求备。朕当待以不次，随才升擢。”（《隋书·炀帝纪上》）在这里已明确地提出了十科举人的科目，即孝悌有闻、德行敦厚、节仪可称、操履清洁、强毅正直、执宪不挠、学业优敏、文才美秀、才堪将略、膂力骁壮。

大业五年（公元609年）六月，又诏“诸郡学业该通，才艺优洽；膂力骁壮，超绝等伦；在官勤奋，堪理政事；立性正直，不避强御四科举人。”（《隋书·炀帝纪上》）尽管将十科减为四科，但分科举人的旨意仍是很明确的。

唐高祖武德四年（公元621年）四月发布的敕令也证明隋时已行分科举士之制：“诸州学士及早有明经及秀才、俊士、进士、明于理体，为乡里所称者，委本县考试，州长重覆，取其合格，每年十月随物入贡。斯我唐贡士之始也。”（《唐摭言》卷一，《统序科第》）所谓“早有明经及秀才、俊士、进士”，就是先前已有的修明经、秀才、俊士、进士业的人。由于在此以前唐政权并未举行科举，而这些修明经、秀才、俊士、进士业者又是唐以前就存在的，而在整个南北朝，并未出现“进士”的称谓，可知修进士业者是在隋代出现的。既然有修进士业的人，必定已经有了进士科。唐人苏鹗说得更为明确：“近代以诸科取士者甚多。武德四年，复置秀才、进士两科。”（《苏氏演义》卷上）很明显，“复置”决非“创置”，而且，唐人所谓“近代”，也不会指本朝。这同样说明隋代已有进士科，唐武德四年只是恢复了前朝的秀才和进士两种科目而已。

根据武德四年的敕令可以认为，最早承认进士科创置于隋的人，恐怕要数唐高祖李渊。武德四年的敕令距隋亡仅四年，这应该说是十分可信的。

南宋章如愚论选举之法说：“隋置进士科而唐因之，其科目之不一，而明经、进士尤贵……古之所谓乡举里选者，犹曰乡里之举选云尔。唐则不然，举以礼部，谓之贡举；选以吏部，谓之铨选，其名同，其事异。”（《山堂考索·续集》卷三八，《选举·贡举》）有人以此为据，认为科举制建于唐朝。其实，这是误解了章氏原意。章所言“其名同，其事异”既不是指隋、

唐两种选举制的本质不同，更不是说进士科在隋为荐举制，到唐已发展成科举制。其所指，乃是从前的乡举里选称举选，唐代的贡举铨选也科举选，就“举选”而言，其名同，其事异。

隋朝的科举分为两种：一是常科，如秀才、明经、进士科；二是临时提出的特科，如“志行修谨”、“清平干济”等。秀才科试策，并加试杂文，如开皇十五年（公元595年），杜正玄投考，在试策以后，并试杂文，试题是：拟作班固《燕山铭赋》，拟作司马相如《上林赋》、《上鹦鹉赋》；第二年，杜正藏参加秀才考试，苏威主考，试策后也考杂文，题目是拟作贾谊《过秦论》、《匠人箴》、《连理树赋》、《几赋》、《弓铭》（《北史·杜铨传附孙正玄传》）。

隋代通过科举考试取得进士资格的有三人，这是最早可以

业中，进士举，授朔方郡司法书佐”，《新唐书》本传也说他“大业时，第进士”。第二人是张损之。正史无传，《全唐文》说他“隋大业中进士甲科，位至侍御史尚书水部郎”（《全唐文》卷三九三，独孤及：《唐故河南府法曹参军张公墓表》）。《唐摭言》卷一也有类似记载。邓嗣禹认为，“此所谓‘进士甲科’，可知其无考试矣”，从而否定张损之的进士出身（《中国科举制度起源考》，《史学年报》第二卷，第1期）。其实，隋代进*地主参加政权开辟了道路，扩大了国家的政治基础，同时，也使人才选拔有了相对稳定的客观标准。这在中国古代选举制度发展史上确实是一次变革，是一个进步。所以，到了唐代科举制度便有了进一步发展，并且更加完备了。

但也必须指出，在隋统治的三十年中，通过科举考试被录取者是很有限的。“秀异之贡，不过十数。”由于秀才科录取的标准很高，及第非常困难，每年录取人数很少，考生视为畏途，投考者寥寥。后又设进士科，当时只试策，不考杂文，放宽录取标准，使较多知识分子通过进士科走入仕途。明经科考试儒家经典及大义，及第比较容易。这又形成后来薛登所说的：炀帝“置进士等科，于是后生之徒，复相仿效，因陋就寡，速赴邀时。缀得小文，名之策学。不以指实为本，而以浮虚为贵。”这就是说，当时进士科考试专重试策，所以一般士子皆存“速赴邀时”的侥幸之心，只“缀缉”旧策读之，并不认真研习实际的学问，当然也就无真正的人才可选。

（二）在争议中行之有效的唐代科举考试

唐朝建国以后，进一步加强中央集权，限制士族门阀离心势力的发展。以唐太宗为首的统治集团在尊崇儒学的同时，大力发展科举制度，选士以补充官吏队伍，使人才的选拔趋于多元化。贞观年代共取士二百三十六人，其中进士出身二百零五人，占87%；秀才出身二十二人，占9%。进士科出身占比较大。士子一经科举及第，便可参加唐朝政权。如贞观八年（公元634年）刘洎、马周推荐李义府参加进士科考试，太宗出“咏鸟”一题，李义府即写“何惜邓林树，不借一枝栖。”太宗喜道：“当尽借卿全树，何止一枝也！”遂拜为监察御史。科举一兴，学有专长的“四方秀艾，挟策负素，坌集京师，文治焯然勃兴”。竟至社会上有识之士“负倜傥之才，变通之术，苏、张之辩说，荆、聂之胆气，仲、由之武艺，子房之筹画，宏平之书计，方朔之诙谐，咸以是而晦之，修身慎行，虽处子之不若；其有老死于文场者，亦所无恨。”贞观初放榜日，唐太宗私到端门，看见新科进士于榜下缀行而出，喜对待臣说：“天下英雄入吾彀中矣！”故有诗云：“太宗皇帝真长策，赚得英雄尽白头！”李世民开科取士，“志在牢笼英彦”。纵使“英彦”未被“牢笼”，他也已白了头，减少了唐王朝的对立面，对唐王朝的统治是有积极意义的。

1. 考生的来源与报考办法

唐代科举取士步骤为：乡试（州、县考试）——省试（尚书省礼部考试）——吏部复试。自武德四年（公元621年）至开元廿四年（公元736年），一直都由吏部考功员外郎主考。“开元廿四年，考功员外郎李昂为举人诋诃，帝以员外郎望轻，遂移贡举于礼部，以侍郎主之。礼部选士自此始。”从此，科举考试归礼部掌管，但也有临时由皇帝委派中书舍人等清要官吏来主持的。

据《新唐书·选举志》记载：“唐制，取士之科，多用隋旧，然其大要有三。由学馆者曰生徒，由州县者曰乡贡，皆升于有司而进退之。……此岁举之常选也。其天子自诏者曰制举，所以待非常之才焉。”这就是说，唐朝取士的主要途径有三个来源：由学校出身的叫“生徒”，由州县考送的叫“乡贡”，由天子诏举的叫“制举”。实际上考生的来源只有两个：一是由学校培养出来的学生，二是社会上一般的读书人。

推荐符合要求的考生参加考试称为“解送”。州府的贡生和学馆生徒，每年应“解送”的人数，都由中央政府以法律确定，多则数千人，少则一千余人。据《唐摭言》卷一记载，武宗会昌年间每年全国“解送”考生共一千七百余名。但这一数字并不是一成不变的，朝廷针对每州人口消长情况和政治形势，有时要进行调整，最多时每年有五至七千人应试。

“解送”考生的原则虽然有法令确定，但执行时还有不少具体问题。例如武宗时期，朝廷规定每年全国只能“解送”一千七百余名，其中两监生徒共五六百名，余千名左右分配全国各州。但当时共一千五百余县，因此，每年一县平均得不到一个名额。另一方面，礼部每年平均录取进士明经等仅一百余名。因此，年年出现大量落第人员。有些落第人员还要继续争取“解送”，再次或三次投考。不仅如此，因当时考生没有年龄限制，所以州县每年请求

“解送”之人甚多。由于名额限制，必须产生激烈的竞争现象。究竟谁被“解送”，与考生家庭的社会地位有着密切关系。一个普通地主子弟，假若不是才华出众，是很难被“解送”投考的。特别是两都及经济发达地区，更加困难。

另一方面，全国各地虽然同样向礼部“解送”贡生，但各地贡生并不能享受同等待遇，其中京兆府及同华二州最受优待。所以五代人王定保说：“同华解最推利市，与京兆无异，若首选，无不捷者。”（《唐摭言》卷二）因此当时权要子弟，都千方百计争取在京兆、同华“取解”。

需要指出的是，开元廿四年以后，对于报考资格的要求越来越严。宪宗元和二年（公元807年）《严定应举人事宣敕》说：“自今以后，府州所送进士，如迹涉轻狂，兼亏礼教，或曾为官司科罚，或曾任州府小吏。有一事不合入清流者，虽薄有词艺，并不得申送。”（《旧唐书·宪宗本纪》）开成元年（公元836年）中书门下奏：今日以后，举人于礼部纳家状后，须照以前的办法，五人相保，如有“缺孝悌之行，资朋党之势，迹由邪径，言涉多端”（《唐会要·进士》）的，都不准就试。“凡贡举非其人者，废举者，校试不以实者，皆有罚。”（《新唐书·选举志》）在唐律中曾有这样的规定：“诸贡举非其人及贡举而不贡者，一人徒一年，二人加一等，罪止徒三年”，“若考校、课试，而不以实及选官乖于举状，以故不称职者，减一等。”（《古今唐律疏议》卷九《贡举非其人》）以此保证科举制度的推行。有的皇帝微服采听舆论，考察选士得失。有的皇帝还亲自制举，不许称门生于私门。有的皇帝甚至亲自主持考试，亲自出试题，等等。这些做法都是为了防止“恩出私门，不复知有人主”，或私结朋党等现象的发生，把取士权紧紧地掌握在皇帝手中。

报考的时间大约是在每年三、四月间。当时曾有这样的谚语：“槐花黄，举子忙。”苏东坡也写过“强随举子踏槐花，槐花还似昔时忙”的诗句。

报考的办法是：“每岁仲冬，州、县、馆、监举其成者，送之尚书省。”（《新唐书·选举志》）即中央和地方官学每年冬天，都可以通过校内考试，挑选所谓学业有成就者，送至礼部参加省试。凡中央六学、二馆的“生徒”，都由国子监祭酒挑选；凡地方郡县学的“生徒”，则由长史挑选。“而举选不由馆、学者谓之乡贡，皆怀牒自列于州县。试已，长吏以乡饮酒礼会属僚，设宾主，陈俎豆，备管弦，牲用少牢，歌《鹿鸣》之诗，因与耆艾叙长少焉。”（《新唐书·选举志》）这就是说，非由学校出身的“乡贡”而志愿报考的知识分子，先由本人向本县报告，由县令考选后送州，再由州刺史复核，取中之后，便举行一种很隆重的仪式，然后贡送到中央，参加礼部的省试。

“既至省，皆疏名刊到，结款通保及行居，始由户部集阅，而送于考功员外郎试之。”这就是说，无论是“生徒”还是“乡贡”，到尚书省报到后，都要填写自己的姓名、三代履历和保结，先由户部审查之后，再将名册送往礼部，然后由礼部定期命题考试。

此外，各“生徒”和“乡贡”到京师之后，还要拜先师。“先试之期，令举人谒于先师，有司卜日，宿张于国学，宰辅以下，皆会而观焉，博集群议，进论而退之。”（《通典·选举三》卷十五《历代制下》）试之日，则水炭脂炬煨具皆须自带。吏人唱名之后，始得入场。场中兵卫森严，荐棘围之。入场时，搜索衣服，讥呵出入，以防假滥。既入场，刊棘围席坐庑下，以一日为限。至晚仍未交卷，许烧烛，以三条为度。三条烛尽，便要收卷。

舒元舆在《上论贡士书》中曾有这样的描述：“试之日，见八百人手尽携脂烛火炭，泊朝晡餐器，或荷于肩，或提于席。为吏胥纵慢声大呼其名氏，试者突入，棘围重重，乃分坐庑下。寒余雪飞，单度在地。呜呼！唐、虞辟门，三代贡士，未有此慢易者也。”（《古今图书集成·经济汇编·选举典·科举部·艺文一》）可见考试的生活是很苦的，其情景实在令士子难堪。

考试时，考生若遇不会回答的问题，就在考卷上写“对未审”三字。考官审阅考卷，凡答题正确无误的，批写“通”字；未答或错答的，则批一“不”字。

据史载，武则天于载初元年（公元689年）在洛城殿亲自策问诸举子，开创了皇帝亲自主持考试的先例。唐代省试一般都在京城长安举行，但也有例外。如安史之乱时，省试是分在几处举行的。

2. 考试的科目、内容与方法

唐朝科举所设科目繁多，有常设科目、非常设科目和特设科目。据《新唐书·选举志》记载：“其科之目，有秀才，有明经，有俊士，有明法，有明字，有明算，有一史，有三史，有开元礼，有道举，有童子。而明经之别，有五经，有三经，有二经，有学究一经，有三礼，有三传，有史科。”其中秀才、明经、俊士、明法、明字、明算为常设科目，而三传、三礼、童子、道举等为非常设科目。至于“以待非常之才”的“制举”所特设科目，更是不胜枚举。大致可分为文、武、吏治、长方、不迁、儒学、贤良忠直等七类，其中有词殚文律科、将帅科、岳牧科、绝伦科、抱儒素之业科、志烈秋霜科等六十余种名目。实际上在唐朝经常举行的乃是秀才、明经、进士、明法、明字、明算等六科，而为士子所趋逐者仅是明经、进士两科。下面只就这六科做一简要介绍。

（1）秀才科

秀才科注重博识高才。考试方略策（计谋策略）五道，以文理通顺程度分为上上、上中、上下、中上凡四等为及第（《新唐书·选举志》卷四十四）。隋唐均以本科为最高，所以被录取也最难。隋代此科先后录取者不过十人，唐时也很少贡举，每次及第者仅一二人。唐太宗贞观年间曾有“举而不第者坐其州长”的规定，因此各地方官很害怕贡举秀才，到了唐高宗永徽二年（公元651年）此科就停止了。开元以后虽然曾考过几次，但登第者绝少。从此士大夫所趋向的惟有明经与进士两科。正如顾炎武在《日知录》中所说：“唐时秀才，则为优异之科，不常举。”

（2）明经科

明经科注重经义，要求对经书本文和注掌握精熟。考试主要内容基本上 是儒家的经典。考试又可分为五经、三经、二经、学究一经、三礼（即《周礼》、《仪礼》、《礼记》）、三传（即《春秋左氏传》、《春秋公羊传》、《春秋穀梁传》）等细科。唐代明经科把儒家的经典分为大经、中经和小经三类进行考试。《礼记》、《左传》为大经，《毛诗》、《周礼》、《仪礼》为中经，《周易》、《尚书》、《公羊》、《穀梁》为小经。凡参加明经科考试，通二经者，须通一大经、一小经或通二中经。通三经者，须通大、中、小各一经。通五经者，大经须全通，其他各经任选。《论语》、《孝经》为共同必试，要求参加考试的人都要掌握。考试过程，据《新唐书·选举志》

云：“凡明经，先帖文，然后口试，经问大义十条，答时务策三道，亦为四等。”综合有关文献记载，凡明经，先帖经，每经十帖，每帖三言，通六以上为及格。然后口试，问经义十条，通十为上上，通八为上中，通七为上下，通六为中上，皆为及格。答时务策三道，通二为及格。三试皆及格为及第。录取分为四等，分别授予从八品下、正九品、正九品下、从九品下等级别身份及相应职官。

但是，明经科的考试内容也曾有过变化。唐高宗上元二年（公元675年）诏明经科皆试《老子》第二条。仪凤三年（公元678年）敕：自今以后，《道德经》、《孝经》并为上经，贡举皆须兼习。武则天长寿二年（公元693年）停试《老子》，改试武则天自撰《臣轨》二篇。这是唐朝既尊崇儒术，又兼重佛道的文教政策在科举考试中的反映。不过在这之后，对于《道德经》的考试，却屡停屡废。唐玄宗开元七年（公元719年）令加试《老子》，天宝元年（公元742年）又停。后来在较长的时间里，《尔雅》取代了《道德经》在考试中的地位。从天宝以后，除贞元年间一度恢复对于《道德经》的考试外，其余年代都是用《尔雅》代替《道德经》作为考试内容之一。这反映了道教势力的起伏，也反映了唐朝的文教政策，虽然是兼重佛道，但是以尊重儒术为主。

总之，明经科考试实际上要求是比较低的，只要熟读注疏就行，对于经义未必真懂。录取也较容易，曾有“三十老明经”之语。大约每十人就有一二人被录。所以，一般士子曾多趋向于明经科。

（3）进士科

进士科注重诗赋，但唐初沿隋制，只试策而已。高宗上元二年曾加试《老子》策三条。后来永隆二年（公元681年），考功员外郎刘思立建言，明经多抄义条，进士唯诵旧策，皆无实才，而有司以文数充第。乃诏自今明经试帖经十得六以上，进士试杂文二篇，通文律者然后试策（《新唐书·选举志》）。此后，进士科考试便包括了帖经、试杂文、时务策三场。《大唐六典·尚书礼部》云：“凡进士，先帖经，然后试杂文及策。文取华实兼举，策须义理惬当者为通。”（《大唐六典·尚书礼部》卷四）《通典》亦云：“帖既通而后试文试赋各一篇。文通而后试策，凡五条。三试皆通者为第。”（《通典·选举三·历代制下》）关于帖经，最初是帖一小经和《老子》。开元二十五年（公元737年）改帖一大经。天宝元年（公元742年）又改《老子》为《尔雅》。关于杂文，即是诗赋各一篇，须“洞悉文律”。关于策时务五条，须“义理惬当为通”，若“事义有滞，词句不论”的为下。经策全通为甲，策通四、帖通四以上为乙，以下为不及第。由此可见，进士科虽试诗赋，但最后决定及第否，还在于经策。直至开元九年（公元721年）李隆基敕曰：“求贤济理，询事考言，务取由衷，以观深识。顷年策试，颇成弊风，所问既不切于时宜，所对亦何关于政事，徒征隐僻，莫见才明，以此择贤，良未得所。”（《唐大诏令集》卷一六）加之当时诗赋已成为通用的文体，举子易为，主词易看，所以到天宝初，进士有帖经不及格者，时或试诗放过，谓“内赎帖”。之后，诗赋逐渐被重视，到了大和年间，诗赋与策问便居于同等重要的地位，甚至更偏重于诗赋，往往帖经不及格的，如果诗赋好也可以放过。这不仅是唐诗兴盛的反映，而且也促进了唐诗的发展。进士科录取分为两等：甲等为行政级别从九品上，乙等为行政级别从九品下。

自唐高宗以后，进士科最为时人所重视。《唐摭言》说：“进士科始于

隋大业中，盛于贞观、永徽之际，缙绅虽位极人臣，不由进士者，终不为美。以至岁贡，常不减八九百人。”（《唐摭言》卷一《散序进士》）唐玄宗时礼部员外郎沈既济说：“太后君临天下二十余年，当时公卿百辟无不以文章达，因循日久，寝以成风。至于开元天宝之中……太平君子唯门调户选，征文射策，以取禄位。……大者登台阁，小者任郡县。……五尺童子耻不言文墨焉。是以进士为士林华选，四方观听，希其风采，每岁得第之人，不浹辰而周闻天下，故忠贤隗彥蕴才敏行者咸出于是。”（《通典·选举三·历代制下》）由于进士科出身者，仕途优于明经，因而当时士人竞趋于进士科，“其应诏而举者，多则两千人，少犹不减千人”（同上），可见考进士科的人之多。但进士科考试要比明经科难，录取也较明经科严，“其进士大抵千人得第者百一二，明经者倍之，得第者十一二”（同上）。唐代进士科录取人数少者几人，多者也只不过三四十人。所以唐人有诗说：“桂树只生三十枝”，言其录取人数之少。所谓“三十老明经、五十少进士”，即言进士取人之艰难。

（4）明法科

明法科首次开科的时间，史无明确记载。唐高祖武德四年颁发的敕文云：“诸州学士及白丁有明经及秀才、俊士、进士明于理体为乡里所称者，委本县考试，州长重覆，取其合格，每年十月随物入贡。”（《唐摭言》卷一）这是唐朝廷颁布的第一道关于科举开科考试的敕文，其中没有明法科。可见，明法科的首次开科时间，晚于秀才、明经和进士等科。

唐高宗永徽三年（公元652年）诏云：“律学未有定疏，每年所举明法遂无准凭。”（《旧唐书》卷五十）据此可知，明法科至迟在永徽三年便已开设。

张说《府君墓志铭》云：“府君讳鹭，字成鹭，姓张氏。……年十九，明法擢第，解褐饶阳尉。……调露元年……弃背于县廨，春秋五十有二。”（《全唐文》卷二二二）张鹭于唐高宗调露元年（公元679年）去世，终年五十二岁，以此推算，他于十九岁明法科及第是在唐太宗贞观二十年（公元646年）。由此又可进一步明确：唐太宗贞观二十年以前便已开设明法科。

综上所述可以判定，唐代明法科首次开科时间，是在唐高祖武德五年（公元622年）以后，唐太宗贞观二十年以前。

明法科的开设是以律学为基础的，所以，从律学的设置时间也可以推测明法科的首次开科时间。《新唐书》云：“隋，律学隶大理寺……武德初，隶国子监，寻废；贞观六年，复置；显庆三年，又废，以博士以下隶大理寺；龙朔二年，复置。”（《新唐书》卷四八）高宗显庆三年（公元658年）和龙朔二年（公元662年）律学的废置与明法科的首次开科时间无关，因为在这之前明法科已经开设。唐高祖武德（公元618—626年）初年曾经设置律学，但是不久废除，而武德五年以前是没有开设明法科的。所以可以推测：唐太宗贞观六年（公元632年）恢复律学后，开设明法科的可能性较大。

尚书省主持明法科考试的官置，前后有所变易。玄宗开元二十四年（公元736年）以前，吏部考功司主持科举考试，以后改为礼部。作为科举科目之一的明法科，也同其他科目一样。代宗宝应二年（公元763年）七月二十六日礼部侍郎杨綰提出：“明法举人，望付刑部考试。”（《册府元龟》卷六四）这一明法考试的官署改为刑部的主张没有实施。

明法科考试的课程和项目，《唐六典》云：“其明法，试律令各一部。

所试律、令，每部试十帖；策试十条：律七条，令三条。”（《唐六典》卷二）据此则知，明法科的考试课程是律和令各一部；律和令的考试各分两项：帖和策。律，试帖十帖，试策七条；令，试帖十帖，试策三条。试帖，就是把所试律或令掩盖两端，中间仅露出一行，用纸裁成帖，每帖遮住三个字，让应试者回答。十帖答对六帖就算及格。出示一行难度较大，玄宗天宝十一载（公元752年）改为出示三行。试策，就是把律或令中需要论证的问题，编成策目，让应试者去论证或说明。律、令策试的标准，《唐六典》云：“该达义理，问无疑滞者，为通。”（同上）这是试策及格的标准；同书：“粗知纲列，未究指归者，为不通。”

明法科考试的定制，是在发展中完备起来的。高宗永隆二年（公元881年）八月诏：“自今已后，考功试人，明经每经贴经，录十贴得六已上者，……然后并令试策。……其明法、书、算贡举人，亦量准此例，即为恒式。”（《唐大诏令集》卷一六）永隆二年之前，明法科和明经科一样都仅试策；试帖是永隆二年才实行的。可见明法科的考试项目，以永隆二年为界限而划分为两个时期：以前，仅试策；以后，试帖和策两项。

明法科考试成绩的等次，《唐六典》云：“全通者为甲，通八已上为乙；已下为不第。”（《唐六典》卷二）律和令的帖和策两项考试全部答对，即为甲第；各答对十分之八以上，即为乙第；各答对十分之七以下，即为不第。明法科及第，分为甲第和乙第两种。

明法及第的授官标准分为两个等次，《新唐书》云：“明法甲第，从九品上；乙第，从九品下”（《新唐书》卷四五）。即：明法甲第，授予从九品上行政级别的官职；乙第，授予从九品下行政级别的官职。

明法科的创立，是唐代的一个创举。远在西汉，就已有因明习法律而被选拔做官的先例，《汉书·郑崇传》记载：“父宾，以明法令为御史。”同书《薛宣传》记载：“（薛宣）以明习文法，诏补御史中丞。”但是，这都属于辟召性质，既没有固定科目，又不定期举行，也不考试。确定出固定的科目，每年定期举行一次，而且从举送、考试到任用都有一套比较完整的制度、程序和规定，则是从唐代明法科方开始的。这反映了我国法律制度发展到唐代达到了一个新的水平。唐代明法科，是我国法学专业考试制度的真正起源。

（5）明书科

唐代科举常科之一的明书科，简称“书科”，《通典·选举三》云：“其常贡之科，有秀才，有明经，有进士，有明法，有书，有算”；或称“明字科”，《新唐书·选举志上》云：“其科之目……有明字。”今存有关明书科的史料相当零碎，现予汇总考述。

唐代明书科首次开科时间，史无明确记载。据《旧唐书·职官志一》所载：“有唐以来，出身入仕者，著令有秀才、明经、进士、明法、书、算。”这是大略言之，并不是说明书科与秀才科、明经科、进士科同时首次开科。唐高祖武德四年颁发的关于常科开科的敕文中没有明书科，可见这一科目的首次开科时间晚于武德四年。高宗永隆二年诏曰：“其明法并书、算贡举人亦量准此例，即为恒式。”（《唐大诏令集·政事·贡举》）由此可知这一科目在永隆二年以前已经开设。但究竟开设于何时，还需从其他史料中寻找线索加以推测。

明书科的考试内容和程序，据《唐六典·尚书吏部》云：“诸试书学生，

帖经通讫，先口试……然后试策。”也就是说，考试程序分为三项：先试帖经，然后口试，最后试策。帖经，试《说文》六帖、《字林》四帖，共十帖（见《通典·选举三》）；口试“不限条数，疑则问之”（《唐六典·尚书吏部》）。关于明书科的考试程序，《新唐书·选举志上》另有一种记载：先口试；通过之后再墨试《说文》和《字林》共二十条，须答对十八条以上。唐代明书科省试各时期多有变化，以上两种记载，可能反映了不同时期的考试程序。

明书科旨在通过考试为国家选取书法艺术方面的官员。尽管如此，它却在我国考试制度史上占有重要位置。书法是一种艺术，因而可以说明书科是我国艺术考试的开端。明书科又对唐代书法发展有一定影响。我国三大楷书家欧阳询、颜真卿、柳公权以及两大草书家张旭、怀素，除欧阳询处于隋唐之际外，其他四人都出现于唐代。唐代书法有如此成就，原因当然是多方面的，而明书科的设置则无疑推进了唐人重书法的社会风气。

（6）明算科

唐代明算科创设于哪一年，史无明确记载。高祖武德四年颁发的关于常科首次开科的敕文中没有明算科，可见明算科的创设晚于武德四年。据高宗永隆二年八月诏：“其明法并书、算贡举人，亦量准此例，即为恒式。”（《唐大诏令集·政事·贡举》）则又可知明算科的创设早于永隆二年。明算科是以国子监六学之一的算学为基础的，所以从算学的设置时间也可以大致推测明算科的创设时间。《新唐书·百官志三》云：“唐废算学，显庆元年复置。”唐自高祖武德元年（公元618年）至高宗显庆元年（公元656年）不设算学。据此推测，明算科可能创设于高宗显庆元年设立算学之后。这样，可以把明算科的创设时间确定在高宗显庆元年到永隆二年（即公元656年到681年）之间。

《旧唐书·职官志一》云：“有唐以来，出身入仕者，著令有秀才、明经、进士、明法、书、算。”这是大略言之，并不是说明算科与秀才、明经、进士三科同时开设。参加明算科考试的主要是国子监算学学生。

明算科省试分为两个分科。第一分科考试《九章》、《海岛》、《孙子》、《五曹》、《张丘建》、《夏侯阳》、《周髀》和《五经算》。考试分两项。第一项试大义：《九章》三条，其余七部各一条，共计十条，需答对六条以上。《新唐书·选举志上》云：“凡算学，录大义本条为问，明数造术，详明术理，然后为通。试《九章》三条、《海岛》、《孙子》、《五曹》、《张丘建》、《夏侯阳》、《周髀》、《五经算》各一条，十通六。”第二项是帖经：《九章》三帖，其余七部各一帖，共十帖。《唐六典·尚书吏部》云：“其明算，则《九章》三帖，《海岛》、《孙子》、《五曹》、《张丘建》、《夏侯阳》、《周髀》、《五经（算）》等七部各一帖。”此外，还须帖试《记遗》和《三等数》，大概是属于数学专业的公共基础课，试十帖需答对九帖方为通过。《新唐书·选举志上》云：“《记遗》、《三等数》帖十得九为第。”

第二分科考试《缀术》和《缉古》。考试也分两项。第一项试大义：《缀术》七条、《缉古》三条，共十条，须答对六条以上。《新唐书·选举志上》云：“试《缀术》、《缉古》，录大义为问答者，明数造术，详明术理，无注者合数造术，不失义理，然后为通。《缀术》七条，《缉古》三条，十通六。”第二项是帖经：《缀术》六帖、《缉古》四帖，共十帖。《唐六典·尚

书吏部》云：“其《缀术》六帖、《缉古》四帖。”此外，也须帖试《记遗》和《三等数》，试十帖须答对九帖方为通过。

明算科及第，便取得做官的资格，叙任的品阶是从九品下。《唐六典·尚书吏部》云：“书、算于从九品下叙排。”

此外，在常设的六科之外，比较重要的考试有武举和制科：

武举科：武周长安三年（公元703年）创设。考试由兵部主持，用以选拔武官。在实际选举武臣的程序中，设置有众多的正式的考试科目，以应时而举。据《新唐书·选举志》、《册府元龟》卷六四五《贡举部·科目》卷六五《贡举部·应举》、《唐会要》卷七六、《旧唐书》各本纪、《登科记考》等书统计，有智谋将帅、军谋越众、武足安边、识洞韬略、堪任将相、军谋宏达、材任边将、军谋宏远、军谋出众、武艺绝伦、穿叶附枝、军谋制胜、武艺超绝、才兼文武、堪任将帅等十五个科目。此外尚有沈谋秘算、智合孙吴、可以运筹决胜等科（王应麟《困学纪闻》云：“唐制举之名多至八十有六，凡七十六科。”此包括选拔文臣的制科而言。徐松在《登科记考》中指明唐制科之数过百。笔者此仅粗略统计了选拔武臣的科目）。考试的内容和方法是“画帛为五规，置之于堞，去之百有五步。列坐引射，谓之长堞（弓引一石力，箭重六钱）。又穿土为埽，其长与堞均，缀皮为两鹿，列置其上，驰马射之，名曰马射（鹿子长五寸高三寸，弓用七斗以上力）。又断木为人，戴方板于顶上，凡四偶人，互列埽土，驰马入埽，运枪左右，触必板落，而人不踣，名曰马枪（枪长一丈八尺，径一寸五分，重八斤。其木人上板方二寸五分）。皆经僇好不失为上。兼有步射、穿割、翘关负重、身材语言之选，通得五上者为第。”（《通典》卷十五《选举志》）

武举产生于唐代，有深刻的历史原因。首先是科举制度不断发展和完善的产物。自隋以后，科举制取代了九品中正制，但隋祚短暂，科举刚刚推行，至唐初，其常设科目亦不过数种。据清人徐松《登科记考》载，最为唐人推崇的进士科，贞观年间每年及第人数平均约九人，高宗永徽之际每年约十四人，其后逐渐多至二三十人。武则天统治时期，科举制得到进一步发展。“搜扬拔擢，名目甚众”（《唐语林》卷八）。但是，明经、进士等科以儒家经典和诗赋杂文为主，普通地主子弟及部分官僚地主子弟中还有不少人不善文，却习于骑射。为了广收人才，扩大统治基础，武举遂应运而生。其二，武举是在武选基础上的扩大和发展，唐兴，始于兵部置武选以铨试武臣。其选授标准是“五等三奇”。所谓五等，“一曰长堞，二曰马射，三曰马枪，四曰步射，五曰应对”，三奇则是“一曰骁勇，二曰材艺，三曰可为统领之用。”（《唐会要》卷五九“兵部侍郎”）然后结合平时的考绩、资历而定去留。其考试内容，几乎和武举完全相似。可见，武举的推行，已有武选作为基础。其三，客观形势的需要。至贞观末年，朝廷已有将帅乏人之忧。及至高宗朝，吐蕃、突厥相继为患，故高宗、武后屡诏选拔武臣。另一方面，武后末年战事相对减少。但为安不忘危，笼络武人，仍设乡贡武举。沈既济就认为乡贡武举之设是武则天恐人之忘战（《册府元龟》卷六八）。其四，武举的推行使人们有通过习武步入仕途的希望，有利于增强军队的战斗力和吸引农民当兵。

值得一提的是，唐统治者出自关陇军事集团，含鲜卑血统，有尚武之余风，这也为武举的产生提供了合适的土壤。

制科：长安二年（公元702年）创立。原则上由皇帝主考。最初试策及

杂文，后来专考诗赋，文宗大和二年（公元828年）停废，共实行一百二十余年。制科的名称甚多，至少八九十种。其中常见者有博学宏词、贤良方正、直言急谏、博通坟典、达于教化、军谋远虑、堪任将帅、详明政术等。

总括以上，在常设的六科中，最初秀才科第最高，但贞观以后便逐渐废绝了。明法、明书、明算乃为专门科目，并不经常举行。所以实际常设者仅为明经、进士二科而已。考试内容主要是儒家经典，在唐代乃为《五经正义》。考试方法，不外是口试、帖经、墨义、策问、诗赋五种。由于口试内容不详，所以下面仅就帖经、墨义、策问、诗赋这几种考试方法作一简单介绍。

帖经 帖经是唐代科举考试的一种重要方法。无论是明经、进士还是法、书、算各科，均须帖经。

帖经之法刚开始实行时，方法尚较简明。“帖经者，以所习经掩其两端，中间开唯一行，裁纸为帖，凡帖三字，随时增损，可否不一。或得四、得五、得六者为通。”作为测验举子掌握经文熟练程度的一种手段，当然有其正面效果。然而实行稍久，“举人积多，故其法益难，务欲落之。至有帖孤章绝句，疑似参互者以惑之。甚者或上抵其注，下余一二字，使寻之难知，谓之倒拨。”这样做的结果是引起了举子们对试题的多方揣摩，投机取巧之风于是大盛：“举人则有驱悬孤绝索幽隐为诗赋而诵习之，不过十数篇，则难者悉详矣。其于平文大义，或多墙面焉。”（《通典·选举》）这一弊端的进一步发展，是试题的日益艰深冷僻，举子穷于应付，遂避重就轻，避难就易，以致“咸以礼记文少，人皆竞读”，其余《周礼》、《仪礼》、《公羊》、《穀梁》因文字繁多，不便记诵，“独学无友，四经殆绝”，终于导致了学风的更为严重的颓坏。

针对这种情况，从开元八年（公元720年）到开元二十五年（公元737年），唐代统治者又对科举制度进行了三次较大的调整。开元八年，强令性地规定举子必须通习《周礼》、《仪礼》、《公羊》、《穀梁》四经，参试之时，“帖十通五，许其入策”（《册府元龟·贡举部条制》），企望达到“以此开劝，即望四海均习、九经该备”的效果，保持传统儒学流传不坠。开元十六年（公元728年），又规定：“自今已后，考试者尽帖平文，以存大典”，同时规定对明经习《左传》、《周礼》、《仪礼》、《公羊》、《穀梁》者加以优奖，“出身免任散官”（《册府元龟·贡举部条制》）。开元二十五年，又对考试方法作了更详细的新规定：“其明经，自今已后每经宜帖十取通五已上，免旧试一帖，仍案问大义十条，取通六以上，免试经策十条，令答时务策三首，取粗有文性者与及第。其进士宜停小经，准明经例，帖大经十帖，取通四已上，然后准例试杂文及策，考通与及第。其明经中有明五经以上，试无不通者，进士中兼有精通一史，能试策十条得六已上者，委所司奏听进止。其应试进士等唱第讫，具所试杂文及策送中书门下详覆。其所问明经大义日，仍须对同举人考试。”（《册府元龟·贡举部条例》）。

开元年间的调整，是唐代科举制度由草创走向成熟，步入正轨的重要转折点。在帖经方式上强调“尽帖平文，以存大典”，鼓励举子注意对儒家经典基本内容的掌握，并且奖励勤学和广学，这在当时，无疑有助于投机取巧之风的纠正；而某些防止舞弊的规定也有助于公平竞争原则的落实。

天宝十一年（公元752年），针对帖经旧弊，改变了最初“掩其两端，中间开唯一行”的办法，变为“开为三行”，以防止“贴断绝疑似之言”，造成人为地、毫无意义地增加考试难度的现象；同时又规定：“明经所试一

大经及孝经、论语、尔雅帖各有差。帖既通而口问之。一经问十义，得六者为通。问通而后试策，凡三条三试皆通者为第。进士所试一大经及尔雅，帖既通而后试文试赋各一篇，文通而后试策，凡五条，三试皆通者为第。”（《通典·选举》）此外，还重申鼓励广学的原则：“凡众科有能兼学，则加超奖，不在常限，按令文科第。”（同上）是年年底，唐玄宗正式下诏，肯定了上述调整措施。诏文中说：“礼部举人，比来试人颇非允当。帖经首尾不出，前后复取者也之乎颇相类之处下帖。为弊已久，须是厘革。礼部起请，每帖前后各出一行，相类之处，并不须帖。”（《册府元龟·贡举部条制》）到了天宝十四年（公元755年），又规定：“明经、进士帖经并减半，杂文及策皆须粗通，仍永为常式。”（同上）

墨义 墨义即是一种简单的笔试问笔。如原题：“子谓子产有君子之道四焉，所谓四者何？”对：“其行己也恭，其事上也敬，其养民也惠，其使民也义。谨对。”这种考试方法不需要运用思想，只要是熟读了经文和注疏就能答出，所以一问即是几十条，或百条。这种问答有时也采取口试方式，叫做口义。但当时曾有人对“口义”提出反对意见，如建中二年（公元781年），中书舍人权知礼部贡举赵赞曾奏请：“以所问录于纸上，各令直书其文。”（《册府元龟·贡举部·条制二》卷六四）贞元十三年（公元797年），尚书左丞权知礼部顾少莲也奏称：“试义之时，独令口问，对答之失，覆视无凭，黜退之中，流议遂起。”（同上）仍请准建中二年所采用的办法。元和二年（公元807年），礼部贡院又奏请：“五经举人，请罢试口义。依前试墨义十条。五经通五，明经通六，便放入第。”（同上）这一奏请被皇帝批准了。到了元和七年（公元812年），权知礼部侍郎韦贯之奏：“试明经请停墨义，依旧格问口义。”（同上）也被皇帝批准了。对于“口义”和“墨义”两种考试方式反复不定，乃是因为这两种考试方式各有长短。“口义”比较灵活，但确有“覆视无凭”的缺点；“墨义”虽“明确有据”，但又不灵活。这种在考试方法上演变的历史经验，对我们今天仍是有参考价值的。

策问 这种考试方法是从西汉射策沿袭而来的，曾行于南北朝时期，到了唐代更被重视。所谓策问，实际上是一种政治论文性问答。要求应试者对现实中诸如政治、吏治、教化、生产等问题提出建议。它比帖经、墨义要求高些。各科考试最后的去取，差不多都决定于策问。它对考查政治才能确是一种较好的方式，汉代的董仲舒即是通过“贤良对策”，显露出他的政治才干。唐代及第进士中，也出现过不少有才干的宰相郡守。但是，这种考试方法行之既久，一般士子都束书不观，只拿缀辑的旧策读之，以应付考试。传说就连李白这样的名人，考试时也曾带着旧策集和同考人“携以就试，相顾而笑。”这样，策问也就难以考查出真正的人才了。

诗赋 科试时要求应试者做诗赋各一篇，叫做杂文。考试诗赋始于唐高宗开耀元年（公元681年）。《唐语林》说：“开耀元年，员外郎刘思立，以进士惟试时务策，恐复伤肤浅，请加试杂文两道。”（《唐语林》卷八）《刘宪传》亦说：“父思立，高宗时为侍御史。……后迁考功员外郎，始奏清明经加帖，进士试杂文，自思立始也。”（《旧唐书》卷一九）但这时考试仍以策问为主，只不过加试诗赋而已。到天宝十三年（公元754年）才于策问之外更试诗赋。但“建中二年，中书舍人赵赞权知贡举，乃以箴、论、表、赞代诗、赋”（《新唐书·选举志》），这时诗赋始在科举考试中占有重要地位。当时策问多属空文，所以试诗赋比策问、帖经不但能考察思想，

而且能反映出一个人的文化修养和文学水平。这种诗赋格律体裁均有固定格式，语句用词又必端庄典雅，堂皇雋丽。白居易于唐德宗贞元十四年（公元798年）以《性习相近远》赋和《玉水记方流》诗及策中选。我们且看他的应试诗：“良璞含章久，寒泉彻底幽。矩浮光滟滟，方折浪悠悠。凌乱波文异，萦回水性柔。似风摇浅濑，如月落清流。潜颖应旁达，藏真岂上浮。玉人如不记，沧弃即千秋。”这种试帖诗多为十二句，共六韵（也有十六句共八韵的）。首两句为题，中间八句，两两相对，最后两句作结。但这种格式在后来的科举考试里逐渐发展成一种专门注重词藻的所谓“雕虫小技”，形成“争尚文辞，互相矜衒”（《旧唐书·杨绾传》）的风气，反倒具有了禁锢思想的形式主义倾向。

3. 录取和出路

唐朝科举的试卷没有糊名制度，录取与否不完全根据卷面的成绩，考生平时的声望、家庭的政治地位和各方面的推荐都起作用。唐人薛登指出：“今之举人有乖事实，乡议决小人之笔，行修无长者之论。策第喧兢于州府，祈恩不胜于拜伏。或明制才出，试遣搜敷，则驱驰府寺之门，出入王公之第，上启陈诗，惟希咳唾之泽，摩顶至足，冀荷提携之恩，故俗号举人，皆称觅举。”（《全唐文》卷二八一薛登《论选举疏》）不仅薛登这样讲，甚至几个皇帝的诏令，也反映出这类问题（《全唐文》卷六十五穆宗《覆试郑朗等诏》）。

唐朝末叶，政治更加腐败，很多宰相为其子弟“关节”。宣宗时期，营私舞弊问题更加严重。大中十四年（公元860年），礼部侍郎裴坦主考，进士科考生一千余人，有三十人及第，其中“皆衣冠士子，是岁：郑义则，故户部尚书瀚之孙；裴弘，故相休之子；魏当，故相魏扶之子；令狐滢，故相令狐綯之子。余不能遍举，皆以门阀取之。惟陈河一人孤平，负艺第于榜末。”（《册府元龟·贡举部·谬滥》）由此可见，唐末的进士考试，基本上被高级官员垄断。一般地主子弟，考中进士者甚少。

另一方面，每年录取名额虽无定限，但实际录取人数是很少的。秀才科每年所取不过一二人。明经科及第较易，大致十人中可取一二人，每年及第者也不过百人左右。进士科及第甚难，大致百人中可取一二人，每年应试者千余人中及第者只不过一二十人，最少时只有几人，最多也只有四五十人。所以，唐代二百年间，登科进士仅有三千余人（《文献通考》卷二十九《选举二》）。贞观十八年（公元644年），对录取名额开始有过规定：“明经进士，自今以后，每年考试所收人，明经不得过一百人，进士不得过二十人，如无其人，不必要满此数。”（《册府元龟·贡举部·条例二》六四卷）此后，对于每年进士、明经科录取人数亦屡有限定。这些限定性的措施，主要在于限制入仕的人数，因为唐室自开国以后，每年入官人数大增，高宗时已“大率十人竞一官”；武后时有“补阙连年载，拾遗平斗量”的讥讽；中宗时有“三无坐处”（宰相、御史、员外郎）的笑话，更有“四太”（入仕之门太多，世胄之家太优，禄利之资太厚，督责之令太薄）的非难，以致演成“士至蹉跎十年不得官”，“士人二年居官，十年待选”的现象。由于“用荫”的官无法减少，所以只好限制科举这条仕途了。由此可见，士子不仅登科及第难，而且及第后得官更难。尽管如此，科举及第仍是士子最荣乐之事，

称之为“登龙门”，意思是鱼过此门可以化为龙，所谓“山川变色，天地为宽”，身价顿时百倍了。有一位名叫周匡物的，中进士后高兴得写了一首诗：“元和天子丙申年，三十三人同得仙，袍似烂银文似锦，相将白日上青天。”中了进士就如同成了仙上了天一样。按当时的规矩，这些“得仙”的进士，首先主司以黄花笺书其姓名，花押其下，使人持以报之，谓榜帖，当时称为“金花帖子”。帖至家后，乡曲亲戚例须以声乐相庆，谓之喜信。登第者之家，每大宴开贺，这自然是一种很荣耀的事。这种报喜之风，开贺之习，一直沿习到明清。其次，进士及第后，同年例须大会于曲江亭（今陕西省长安县东南）。这一天皇帝亲自登紫云楼垂帘观看，公卿大户人家倾城围观。或是时择婿，细车珠帘，栉比而至。撤宴后，移乐泛舟，为竟日之欢。这自然是士子及第后又一荣乐之事。唐代诗文记其事者极多。兹录刘沧《及第后宴曲江诗》：“及第新春选胜游，杏园初宴曲江头，紫毫粉笔题仙籍，柳色箫声拂玉楼。霁景露光明远岸，晚空山翠坠芳洲，归时不省花面醉，绮陌香车似水流。”曲江盛宴之后，还要于慈恩寺塔下题名。白居易廿七岁一举及第，曾写诗道：“慈恩塔下题名处，十七人中最少年。”其得意之情，溢于言表。总之，科举及第后，名誉地位便忽然高起，原来是平常的人，现在忽然已是天上的谪仙；原来被人轻视的，现在立即得到重视。真是天地为宽，山川变色，不仅亲戚朋友，奴仆皂隶一起对自己阿谀附会起来，甚至连自己的妻子也都大变了态度。据《唐人说荟·玉泉子》载，杜羔累举不中，将归家，其妻刘氏寄以诗曰：“良人的的有奇才，何事早早被放回。如今妾面羞君面，君到来时近夜来。”丈夫失意之余，竟被妻子奚落，落第之难堪，可谓至极。但是后来杜羔中举登第，刘氏又寄诗曰：“长安此去无多地，郁郁葱葱佳气浮。良人得意达年少，今夜醉眠何处楼？”杜妻前后两诗形成鲜明的对比。故事虽为附会，但却真实地反映了当时人们的心态。

唐代著名诗人孟郊，几试落榜后，心境凄怆，写道：“晓月难为光，愁人难为肠，谁言春物荣，岂见叶上霜，雕鹗失势病，鸛鹤假翼翔。弃置复弃置，情如刀刃伤。”但是，当他一旦登第之后，其诗风流放荡，难以自制：“昔日龌龊不足夸，今朝放荡思无涯。春风得意马蹄疾，一日看尽长安花。”科举及第的荣乐既然如此，所以对当时的士子具有极大的诱惑力。

由于唐朝“常科”考试是由主管机关尚书省下的礼部主持的，故称为“省试”。参加“省试”及第者，并不等于就有官做，还须参加尚书省吏部的考试，及格后才能授官。这就是所谓“释褐”，即出任当官。按唐朝规定，进士明经考中以后，不能直接任职，必须经过吏部考试。吏部考试的主要内容有四：“身、言、书、判”，“身取其体貌丰伟”，“言取其言词辨正”，“书取其楷法遒美”，“判取其文理优长”。合此体格、语言、书法、判牒四条标准者，为优秀之选。以“四才”选官有利有弊，它对唐代的社会风尚、书法及文风都有一定的影响。下面分别略予述评。

身。“身取其体貌丰伟”，即要体格健壮，仪表堂堂，神气深厚，威仪秀伟，或谓“举措可观”。在隋代，已有以貌取人的事例。“牛弘为吏部侍郎，有选人马敞者，形貌最陋，弘轻之……”（《朝野佥载》卷四）。唐玄宗时，吏部侍郎崔湜主选，“有选人引过分疏云：‘某能翘关负米’。湜曰：‘君壮，何不兵部选？’（按：唐代兵部武选要求“躯干雄伟，有骁勇才艺者”）答曰：‘外边人皆云崔侍郎下，有气力者即得’。”（《朝野佥载》卷一）大概崔湜比较偏重选身强力壮之人。实际上，体貌丰伟这一标准很难

做到。虽然唐代有不少官员“身长七尺”，“风骨峻峙”，但也有像僖宗时宰相卢携那样“风貌不扬，语亦不正”却有才干的人。

言。“言取其言词辩证”，即要语言流利，口齿清楚，善言雄辩，对答敏捷，或谓“词说合理”。因为要引用贤良升于达位，必须问以政事，而非言无以知之。唐代学校课试中就有“口问”这种口试形式。以言取人也有弊病，对答时口若悬河，洋洋数千言，“或声色甚厉”（《旧唐书·苗晋卿传》），以至有人“于铨庭言辞不逊，凌突无礼”（《旧唐书·裴遵庆传》）。后人对唐代以身、言为铨选标准评道：“若其于身必取其丰伟，于言必取其辩证，则晏婴之貌不扬，裴度之形短小；周昌之期期，邓艾之口吃，皆在所弃矣。虽以孔子之圣，犹谓以言取人，失之宰予；以貌取人，失之子羽。况掌铨衡者皆中人之才哉！”（丘濬《大学衍义补》卷十）

“四才”顺序虽曰身、言、书、判，但实际上书、判远比身、言重要。铨选时也是“始集而试，观其书判；已试而铨，察其身言”（《通典·选举典》）。由于参加铨选之人渐多，不能一一察其身、言，后来实际上往往只凭书、判用人，形成“吏部选人，必限书判”的情况。

书。“书取其楷法遒美”，即要书法端正、工整、大方，笔力雄健，苍劲秀丽，或谓“遒丽”“劲媚”。唐代铨选要求书法优美，这应与统治者提倡书法有关，如唐太宗重王羲之书法，自己也写得一笔好字，还曾将其手书飞白书赐予臣下。政府的倡导对当时重书法的社会风尚是有一定影响的。唐代规定弘文、崇文两馆学生，“楷书字体，皆得正样”，否则罢之（《唐会要》卷七十七）。因为考选重书法，所以无论在学的生徒、应考的举子还是一般官吏都很讲究书法。宋人评曰：“唐人字画，见于经幢碑刻文字者，其楷法往往多造精妙，非今人所能及。盖唐世以此取士，而吏部以此为选官之法，故世竞学之，遂至于妙”（马永卿《嬾真子》），但唐代也有个别人主张选人不必太重书法，如洋州刺史赵匡认为：“书者，非理人之具，但字体不至乖越，即为知书。判者，断决百事，真为吏所切。故观其判则才可知矣。比身、言及书，岂可同为铨序哉？”（《通典》卷十七）

判。“判取其文理优长”。判即判牒，是判决司法案件的文书，“四方”中拟判一事尤为重要，因为临政治民，必须通晓事理，练法律，明辨是非，发摘隐伏，故铨选关键每繁于判。后来以选人猥多，官阙有限，为了解决僧多粥少的矛盾，吏部主选官故意出难题以黜落选人，于是乃采择经籍古义，假设甲乙，使之判断。既而以通经正义，又不足以问，于是乃征僻书曲学伏隐之义为判题，这样就失去了观察吏才的本意。唐代的判文种类繁多，命题内容包罗万象，上至天文律历、岁时水旱，下至田农商贾、民间隐私，无所不有。如《家僮视天判》：“甲于庭中作小楼，令家僮更直于上视天。乙告违法。甲云：专心候业。不伏。”《九日登高坠脚判》：“杨甲九月九日，登高坠脚致跛。乙告为不孝。科不应为。”《求邻壁光判》：“邻珍性好读书。家贫，邻家富，乃穿邻壁取烛光。邻告为资。”（《文苑英华》）如此等等，不胜枚举。

唐代判牒皆为骈俪四六文，并多引经据典，讲求辞藻。少则五六十字，多则二三百字。由于判牒皆以骈文，因此一般选人试判则“务为骈四俪六文，引援必故事，而组织皆浮词。然则所得者不过学问精通文章美丽之士耳。”故马端临认为：“虽名之曰判，而与礼部所试诗赋杂文无以异殊，不切于从政，而吏部所试，为赘疣矣……盖判词虽工，亦本无益。故及其末流，上下皆以

具文视之耳。”（《文献通考》卷三十七）

试判佳者谓之“入等”，拙者谓之“蓝缕”。试文三篇，称为“宏辞”，试判三条，称为“拔萃”。中者即补官，词美者可不拘限而授职。

以身、言、书、判取官，一方面可以促使选士人人习书，笔法精美，并在一定程度上能看出一个人的吏才和对现行法令的理解，然而“以言取人，人谒其言；以行取人，人谒其行”，择人唯取言辞刀笔，不悉才行，而善书判者未必都有吏才，故也有许多弊病。唐玄宗时选人刘晞说：选士不能“只察言于一幅之判，观行于一揖之内”，“夫断者，以狭词短韵，语有定规为体，犹以一小治而鼓众金，虽欲为鼎为镛，不可得也。故曰：判之在文至局促者”；并说假若引周公、孔子等圣人于铨庭，则虽图书易象之道理，叫他们以判体来表达，肯定还不及徐陵和庾信（《唐会要》卷七十四）。沈既济也认为“安行徐言，非德也；空文善书，非才也。”（《通典·选举典》）杜佑则说“文词取士，是审才之末者，书判又文词之末者”（同上）。

正是因为这种本末倒置的考试，所以出现了“手不把笔，即送东司；眼不识文，被举南馆”的怪现象，而不少真正有才干者却终身不进。如唐玄宗时，主选官将张列为第一名，玄宗大集登科人亲试，结果登第者十无一二，而张手持试纸，竟日不下一字，时人谓之“曳白”（《旧唐书·苗晋卿传》）。反之，像号称“文起八代之衰”的韩愈，却三试于吏部无成，十年犹为布衣，不得已就藩镇张建封之辟为幕僚，然后得禄。故后人评论这种以身、言、书、判为取士之标准说：“严则贤愚同滞，宽则贤否混淆，亦法之使然。”（《文献通考》卷三十七）

4. 科举制度与学校教育和士子学风

科举制度对学校教育和士子学风有着深刻影响。

（1）科举考试直接影响着学校教育的兴衰

其一，科举是古代国家选拔官吏的工具，学校是培养官吏的场所，两者既有一致性，也有矛盾。科举和学校的关系是十分密切的。学校培养出来的士，须经过科举选拔，才能取得吏部试的资格，经过吏部试及格才能授官。由于生徒可以取得参加科举的资格，从而有做官的机会，加之唐代前期举人也比较重视两监出身的生徒，这就调动了地主阶级，特别是寒门庶族地主阶级子弟学习的积极性。其二，科举考试主要以儒家经典为内容，这对于结束魏晋以来学校教育所流行的清谈学风和玄虚思想，对于学校教育内容的统一和标准的一致，形成社会读书风气，都有着积极的意义。所谓“五尺童子，耻不言文墨焉。”（《全唐文》卷四六七）甚至士族子弟也不把门荫放在心上，而去埋头攻读。唐宗室子孙李洞屡考不中，竟想去哭祖坟。其诗云：“公道此时如不得，昭陵（唐太宗的陵墓）恸哭一生休。”（《唐摭言·海叙不遇》）唐代前期的官学在数量上有了很大的发展，不能不说是科举起了一定的促进作用。其三，科举科目中有明法、明算、童子、武举等，这对于当时社会上教育重文轻武、重经轻算轻实科和重成人轻儿童的风气或多或少是个冲击，这也是具有积极意义的。

从武后时期开始，逐渐偏重科举而轻视学校。由学校出身参加科举而能及第的人数越来越受到限制，仕途越来越狭。杨珣在《谏限约明经进士疏》中说：“自数年以来，有司定限，天下明经进士及第，每年不过百人，两监

惟得一二十人，若常以此数而取，臣恐三千学徒，虚废官廩，两监博士，滥糜天禄。臣窃见流外入仕，诸色出身，每岁尚二千余人，方于明经进士数十余倍，自然服勤道业之士，不及胥吏浮虚之徒，以其效官，岂识先王之礼义。”（《册府元龟·学校部·奏议三》）所以到天宝年间便养成了“以京兆同华为荣，而不入学”（《新唐书·选举志》）的风气。这样就使唐中叶以后，学校逐渐衰微下来。唐玄宗为了改变这种轻视学校的现象，于天宝十二年（公元753年）敕“天下罢乡贡，举人不由国子及郡县学者，勿举送。”（同上）但只过两年又恢复了乡贡。唐文宗太和七年（公元833年）也曾规定：“公卿士族子弟，明年之后，不先入国学习业，不在应明经进士之限。”（《册府元龟·贡举部·条制三》）然而由于重科举轻学校之势已成，学校的地位终于不能挽回。学校和科举之间的矛盾，自隋唐兴科举一直到清末废科举的一千多年中，始终没有很好地解决。

（2）科举对学校教育的培养目标、教学内容、教学方法的影响是很明显的

学校的培养目标就是准备参加科举，因此学校逐渐成了科举的预备机关或附庸。科举考试的内容和方法，也就成为学校的教学内容和检查学生学习成绩所经常采用的方法。唐代的国子、太学和四门学的教学计划，都是按照科举九经取士的要求安排的，把经书分为大、中、小三类，并规定通二经必须大小经各一或中经二，通三经必须大中小经各一，通五经必须大经并通，而《论语》、《孝经》则为共同必修课。至于律学、书学、算学的教学科目，也与科举考试的科目完全相同。科举考试一度重视书判、策论和诗赋，学校也随之注重习字、习时务策和作诗赋。乃至乡村学也都普通学习作诗，学诗成为一种普遍风气。这在客观上成了推动唐诗发展的难得契机。宋人严羽在《沧浪诗话》中写道：“或问：唐诗何胜我朝？唐以诗取士，故多专门之学，我朝之诗所以不及也。”天宝以后，在进士科考试中，如果“帖经”不合格，允许以作诗补考（《太平广记·封氏闻见录》）。诗的好坏，对于一般考生的录取，往往起决定性作用。《唐诗纪事》卷五十二李肱条写道：“（开成二年）帝命高锴复司贡举，……先进五人诗，……高锴奏曰：臣锴昨日奏宣进，旨令将进士诗进来者。伏以陛下聪明文思，天纵圣德，今年诗赋题目，出自宸衷，体格雅丽，意思遐远。诸生捧读相贺，自古未有，倍用精研覃思，磨励缉谐。其今年诗赋，比于去年，又胜数等。臣日夜考较，敢不推公。就中进士李肱，《霓裳羽衣曲》一首，最为迥出，更无其比。词韵既好，去就又全。臣前后咏咏近三五十遍，虽何逊复生，亦不能过，兼是宗支，臣以状头第一人，以奖其能。次张棠诗一首，亦绝好，业次李肱，臣与第二人。”从主考官高锴反映的情况看来，李肱考中进士的根本原因，是由于他的诗“最为迥出，更无其比，词韵既好，去就又全。”第二名进士张棠之所以及第，也因为其诗“绝好”。由此可见，诗的优劣在录取进士过程中，起决定性作用。正因为这样，所以唐朝知识分子不仅人人会作诗，而且都竭力将诗作好，从而推动了唐诗的重大发展。

一方面科举考试的内容与要求，确实推动了学校学习内容的发展，这是积极影响，另一方面，学校的学习内容与方法也受到科举的限制。如科举注重文辞，学校也注重文辞而少实学；科举注重帖经、墨义，学校也采用这些方法考试学生，结果只能培养记诵经典章句，善于文辞而缺乏实学的人才。这是科举对学校教育的消极影响。

（2）科举对士子学风也有很坏的影响

首先是知识阶层素质下降。赵匡《举选议》中所指出的“士林鲜体国之论”、“当代寡人师之学”、“当官少称职之吏”云云，无不与学风的颓坏有关。上元元年（公元674年），刘晔在《取士先德行而后才艺疏》中批评说：“驱驰于才艺，不务于德行”，“致有朝登科甲，而夕陷刑辟”，并引“仲尼曰：‘行有余力，则以学文’，今舍其本而循其末。况古之作文，必谐风雅，今之末学，不近典谟，劳心于草木之间，极笔于烟云之际，以此成俗，斯大谬矣”（《通典·选举九》卷十七《杂论议中》）。宝应二年（公元763年），贾至在《议杨绾条奏贡举疏》中批评说：“今取士试之小道，而不以远者大者，使干禄之徒，趋于末术，是诱道之差也。夫以蝼蚓之饵，杂垂沧海，而望吞舟之鱼至，不亦难乎？所以食饵者皆小鱼，就科目者皆小艺。”（《全唐文》卷三六八）德宗时，柳冕致书权德舆，对科举制度提出批评：“自倾有司试明经，奏请每经问义十道，五道全写疏，五道全写注，其有明圣人之道，尽六经之义，而不能诵疏与注，一切弃之，恐清识之士，无由而进，腐儒之生，比肩登第，不亦失乎？”权德舆复书也痛切指出：“两汉设科，本于射策，故公孙弘、董仲舒之伦痛言理道。近者祖习绮靡，过于雕虫。俗谓之：甲赋律诗、俚偶对属。”又说：“明经问义，有幸中所记者，则书不停缀；令通其义，则墙面木偶然”；“令书释意义，则于疏注之内苟删撮旨要”；“至于来问明六经之义，合先王之道而不在于注疏者，虽今吏部学究一经之科，每岁一人，犹虑其不能至也。”（《全唐文》卷四八九）从中不难看出问题的严重。这些批评，尽管出发点不同，但均指出进士科考试偏重词章，浮华少实；明经科考试注重记诵注疏。这种取士方法，如同“使骥捕鼠”，“令鹰守肉”，是选不出真正人才的。

其次，学风的日益颓坏，实际上就是学术的逐步没落。

科举制度是文化专制的手段，使思想僵化，脱离实际，其影响不仅是知识阶层自身的堕落，同时也是民族文化的枯萎。《唐摭言》卷三写道：“文皇帝拨乱反正，特盛科名，志在牢笼英彦。”可见唐朝实施科举制度，不仅为了选拔官员，同时也想“牢笼英彦”。唐穆宗诏令：“将欲化人，必先兴学，苟升名于俊造，宜甄异于乡闾。各委刺史县令，招延儒学，明加训练，名登科第。”（《全唐文》卷六六穆宗《南郊改元德音》）唐敬宗也颁布过同类诏令。值得注意的是，两个诏令都提出“将欲化人，招引儒学，明加训练，名登科第”的要求。由此可见，“化人”、“兴儒”、“登科”这三方面是相辅相成的。统治者利用“儒学”以“化人”，培养自己合格的爪牙。

另一方面，知识分子为了争取及第，皓首穷经，只读死书，不思创造，不究新义，严重阻碍学术发展和社会进步。著名史学家吴晗指出：科举制度在中国文化、学术发展的历史上作了大孽，束缚了人们的聪明才智，阻碍了科学的进展，压制了思想，使人们脱离实际，脱离生产，专读死书，专学八股，专写空话，害尽了人，也害死了人，罪状数不完，也说不完。（吴晗《明代科举情况和绅士特权》）再次，由于科举是一般中小地主阶级子弟入仕的唯一途径，所以虽然科场生活很辛苦，甚至要遭受许多耻辱，但人们仍趋之若鹜。社会上广泛养成了做官发财的名利思想和“万般皆下品，惟有读书高”的观念。有些士子为了谋取功名，竟不择手段。据《唐语林》说：“明皇时，士子殷盛，每岁进士到省者常不减千余人。在馆诸生，更相造诣，互结朋党，以相倾夺，号之为棚，推声望者为棚头。权门贵戚，无不走也，以此荧惑主

司视听，其不第者率多喧讼，考功不能御。”一般士子，如既无门第做靠山，又无权势可援引，就不得不卑躬屈节，低首下心，请人荐举。一经名公钜卿揄扬，立刻便可身价百倍，功名利禄由此而得。所以在当时有一种投诗谒见和所谓温卷的风气。要想请名公大人荐举，就必须先行卷投呈，即把自己所做的诗文，抄录若干篇首，订为卷式，夹着自己的名片，先送上去。如果主人看中了，或许下次准见。这种不良风气，在唐代一度非常流行，连王维这样清高之士，为了行卷，都曾男扮女装，其难可以想见。有这样两句诗：“荷衣拭泪几回穿，欲谒朱门抵上天。”可见投诗谒见也是很苦的事，有时竟到处碰钉子。江陵项氏描述说：“风俗之弊，至唐极矣。王公大人，巍然于上，以先达自居，不复求士。天下之士，什什伍伍，戴破帽骑蹇驴。未到门百步，辄下马奉帉刺，再拜。以谒于典客者。投其所为之文，名之曰求知己。如是而不问，则再如前所为者，名之曰温卷。如是而又不问，则有执贽于马前。自赞曰，其人上谐者。嗟呼！风俗之弊，至此极矣。此不独为士者可鄙。其时之治乱，尽可知矣。”（《文献通考·选举二》）可见当时社会士子学风之低下。

尤其寒门庶族地主中的人取得高官厚禄后，本身转化为大官僚大地主，反过来把持科举，营私舞弊，造成科举考试的种种弊端。这在高宗以后就明显地表现出来。营私舞弊的名目很多，如“互相推敬谓之先辈，俱捷谓之同年，有司谓之座主，……造请权要，谓之关节，激扬声价谓之还往，……匿名造谤，谓之无名子，……挟藏入试，谓之书策。”（《唐国史补》右卷中“叙进士科举”）请托、通关节、私荐、场外议定，以及先定及第人等现象屡见不鲜。这里仅举两个例子：武宗时李德裕为相，旧例礼部放榜，要先呈宰相。会昌三年（公元843年），王起知举，问德裕所欲。答曰：“安用问为，如卢肇、丁稔、姚鹄岂以不与及第耶。”王起于是依而放过。由此可见，宰相一言，即可决定取录与否。又如尚书李景让，其弟景庄累举未第。母闻其被黜，将笞景让。中表皆劝景让囑于有司，让终不用。曰：“朝廷取士，自有公论，岂敢效人求关节乎？主司知景让弟，非冒取名者，自当放及第。”结果，景让虽然没有亲自去通关节，但主司因景庄是方镇之弟，遂放之及第，景庄是岁登科。这两个例子，充分暴露了科举考试的虚伪性和欺骗性。所以，“上第巍峨，多是将相私人，座主密旧。”校书郎王冷然曾上书宰相说：“仆窃闻今之得举者，不以亲，则以势；不以贿，则以交。”这一揭露是很深刻的。

唐统治者也曾采取过“糊名考试”和覆试等办法，解决科举中营私舞弊的问题，如“武后以吏部选人多不实，乃令试日自糊其名，暗考以定等第。”（刘晔《隋唐嘉话》下）又如“会昌五年（公元845年）二月，谏议大夫、权知礼部贡举陈商选士三十七人中第，物论以为请托，令翰林学士白敏中覆试，落张洎、李珣、薛忱、张勣、崔稟、王湛、刘伯刍等七人。”（《旧唐书·武宗本纪》）对营私舞弊者，有的也给予了一定的惩处，如“龙朔中，敕左史董思恭，与考功员外郎权原崇同试贡举。思恭吴士轻脱，泄进士问目，三司推脏污狼籍，命西堂斩决，告变，免死，除名流梧州。”（《唐语林》卷八）又如“宣宗大中九年三月，试宏词举人，漏泄题目，为御史台所劾，侍郎裴谔改国子祭酒，郎中周敬复罚两月奉料，考试官刑部郎中唐枝出为处州刺史，监察御史冯颀罚一月奉料。其登科十人并落下。”（《旧唐书·宣宗本纪》）但这些措施只是一时之举，并不能从根本上解决问题。

这里需要提到的是，洋州刺史赵匡的《举选议》，对科举制度提出了全面而深刻的批评。他首先批评进士科“主司褒贬，实在诗赋，务求巧丽，……故士林鲜体国之论。”其次，谈到一个人的心智有限，而九流七略，书籍无穷，学习时“但务抄略”，就试时则“偶中是期”，以致“业无所成”，“当代少人师之学”。第三，他认为科举考试的方法“既问口义，又诵疏文”，是“徒竭精华，习不急之业”，面对当代礼法，反而“无不面墙”，临到解决实际问题时，却只有“取办胥吏之口”而已。他指出这是“所习非所用，所用非所习”，“故当官少称职之吏”。第四，他指出举人大率二十取一，没齿而不登科的很多，“其事难，其路隘也如此！……故士子舍学业而趋末技。第五，他指出“收入既少，则争第急切，交驰公卿，以求汲引，毁誉同类，用以争先，……亏损国风。”他还指出科举的劳民伤财，远方贫士无力赴试，遂致有抱屈遗才诸种现象。最后他指出当时选司偏重年资所造成的“无能之士，禄以列臻；才俊之流，坐成白首”的缺点。赵匡的上述批评，确实切中了唐代科举考试的时弊，而且比较注重实用。

宝应二年六月，杨绾上疏，主张废除科举制度，恢复汉代察举之制。疏称：“炀帝始制进士之科，当时犹试策而已。至高宗朝刘思立为考功员外郎，又奏进士加杂文，明经加帖。从此积弊，转而成俗。幼能就学，皆诵当代之诗；长而博文，不越诸家之集。递相党与，用致虚声。六经则未尝开卷，三史则皆同挂壁。况复征以孔门之道，责其君子之儒者哉！”杨绾认为，欲“澄本清流”，使士人“修德业”、“修廉耻”，使“人伦一变”，皆归“实学”，必须痛下决心，停科举，恢复古制。但是，代宗命大臣商议，得到的结论却是“举人旧业已成，难于速改”。广德元年（公元763年）七月，杨绾再次上疏，请求调整考试方法，依照汉制，以策试为主，经义为辅，以求士人“有孝义廉耻，谦恭之行，好学不倦，精通经义，并堪对策。”遗憾的是，杨绾此次上疏，同样没有得到代宗与大臣的首肯，理由是：“进士、明经，行来颇久”，不可顿改，令士人“失业”。最后，代宗只好下诏调合分歧，命新制“与旧法兼行”（《新唐书·选举志》），草草收场。

杨绾的主张没有考虑到时代的变迁，也没有认识到统治者的本意，企图用过时的制度来代替作为统治者强化专制制度有效工具的科举制度，自然不能不遭到冷落。但是，杨绾的奏疏中却指出了—个关键性的问题，即唐代学风的颓坏，其原因正在于科举制度本身，特别是帖经之法，有百弊而无一利。尽管这一认识仍有其局限，但在当时，已属难能可贵。

总括以上，唐代科举的实施，是时代的需要，曾在历史上起过—定的积极作用。科举考试的内容虽然具有片面性，其考试方法偏重于机械记诵，但它比起九品中正制的取士方法来，毕竟还是有—个衡量知识的标准。仅以进士科而言，策论是关于治世的才能；诗赋杂文是关于文艺、应用文的知识—和能力；经义是对于儒家思想的理论研究。因此，进士科及第是需要具有—定的文化水平和治世才能的。这比过去只凭荐举录用人才要好得多。事实上，在唐代进士科考试中，也确实出现了一些人才，如名臣房玄龄、大诗人白居易、大文学家韩愈等等，都是进士出身。所以，科举在我国古代曾起过某些积极作用，但是它作为专制主义的上层建筑之一，由社会制度所决定，从其—产生便暴露出虚伪性与欺骗性，乃是统治阶级用以笼络知识分子，控制人们思想的工具。行之既久，流弊丛生，对学校教育的发展，人才的培养，学术思想的繁荣，均曾产生极不良的影响。因此，对科举制度应历史地、科学

地评价，尤其应重视其演变过程中所提供的历史经验教训。

唐代科举制度对当时及以后世界各国的文化教育发生过深刻的影响。唐政府为了满足留学生参加科举考试的要求，特设有宾贡科。《东史纲目》卷五所列穆宗长庆到五代时的后唐，新罗留学生登宾贡第者九十人；日本及其它各国留学生也有许多发策决科者。日本吉备真备在唐留学十七年，精修三史、五经及律、书、算学；菅原梶成入太医署学习针灸，回国后成为天皇御医；新罗宾贡进士金可记及第后，隐居终南山，及后归国时，其中国友人章孝标曾赋诗以赠。项斯、张乔、李白、王维等著名文人，亦都有与外国留学生酬唱的诗篇。唐朝的兴盛发达，使周边各族和各国不满足于自然的文化传播而派遣留学生，直接汲取中国文明。他们长期生活于唐，在社会生活中耳濡目染，潜移默化，归国后，移植唐文化于本土，这不仅对改造其国政治，提高文明程度有极为重要的意义，而且也为唐代国家教育机制的开放型功能涂下了重彩之笔。

科举制度对欧洲也发生过重大影响。十八世纪末到十九世纪，在欧洲各国逐步推行的文官考核制度就吸收了科举考试制度的合理因素。1791年法国首先试行文官考核制度；1806年英国东印度公司也开始实施文官考核制；1855年英国开始推行文官考核制。当时在欧洲等级制的土壤里，生长出一大批无所事事的官僚。任人唯亲的宗法原则越来越不适应维护新兴资产阶级利益的国家机器的需要，这就是中国科举制度在欧洲引起重视的契机。研究东西方文化交流史的美国学者卜德认为，在西方推行的“文官”体制，是在精神文明领域里中国对西方最宝贵的贡献之一。

（三）五代的人才选拔

据 瑞临《文献通考·选举三》陈述，五代五十二年，朝代更易，干戈抢攘，但贡举之制并未尝废弃，只是每年所取进士极少，最多时也仅及盛唐时的一半。士宇分割，士人流散，固无怪其然。不同的是三礼、三传、学究、明经诸科为唐所不重，取人也少考，到五代自晋以来，却中选者动以百计。原因一是帖书墨义在承平之时，士鄙其学而不习，国家也贱其科而不取，故惟以攻诗赋、中进士举者为贵。丧乱以来，文学废坠，为士者往往从事帖诵之末习，而举笔能文者固罕见之，国家也只好以此为士子进取之途；二是因为处于乱世，士人不能安心读书，社会上崇学风气也渐淡泊，功名利禄的思想不像太平时那么炽烈。因而参加考试的不多，中榜者有时只有三四人，梁时极考宏词料的就只有一人。后来，制科取消了，进士考试中诗赋、杂文、策论时有更易，而与经学诸科有关的反而有了起色。三是因为当时文学发展失去了良好的条件；而经书因印刷业的发展而广为流传，方便士人习诵；统治者要利用思想武器，更要宣传儒家经典，所以读经的人多起来，经学诸科所取的人数反而多于盛唐。这其实既是战乱所带来的文化废坠的结果，又在客观上为保存经典，阐说经义及宋人的演“义”之学作了准备。

另一方面，五代之时，虽科举未尝废，但很多人厄于乱离之际，不得卒業；或有所长而不能自见，无法施展学问和抱负，老死闾阎。科举虽断断续续一直存在，但中者极少，流弊极深。据《五代会要》记载，当时有关科举的奏折和敕文几乎都涉及请托舞弊之事，朝廷也一再惩罚主考官，用复试、严审等手段严格筛选考生，但这种事仍时时有之。梁朝曾有意识地利用科举来弘扬儒学，但不久，关于在科举考试中设明经科的争论便不断发生。后周广顺三年（公元 953 年）罢帖经对义等试经内容，别试杂文及对策。由此可以看出，当时人们已将明经考试视为人才选拔的障碍，对经学内容丧失了信心。

四、实科教育

我国古代实用科学技术的发展长期居于世界领先地位，培养造就了大批第一流的科学家、发明家和工匠，在我国古代人才群体中大放异彩。广大科技工作者在改造自然、传授实用科学知识和技能和实践活动中，创造并积累了培养、训练实用人才的宝贵经验，大大丰富了古代教育遗产。隋唐时期的实科教育，尤其具有独特意义，因为我国古代实科教育制度，在这一时期得以创建；实科教育的发展先于欧洲各国一千余年，朝廷主持颁布的实科专业教材也为世界之先；与此同时还产生了有关实科人才规格、科技道德教育以及教学工作等多方面的论述，成为我国科技教育发展史上的一个重要阶段。

这一时期特别值得一提的是，李世民为发展实科教育采取了一些积极措施。

第一，奖掖实科人才。当时在天文历算方面，名家如流。祖孝孙“博学，晓历算”，傅仁均“善历算”，傅奕“尤晓天文历数”，李淳风“尤明天文，历算，阴阳之学”，崔善为“好学，兼善天文算历”，等等。李世民对他们恩礼有加，封官赐爵，并给以奖掖。李淳风在贞观初为修订《戊寅历》提出七条宝贵意见，很受李世民器重，“授将士郎，直太史局。”后来，李淳风在天文研究中不断作出贡献，贞观二十二年（公元648年），李世民又拜他为太史令（《旧唐书·李淳风传》）。诸如此类，不一而足。

第二，兴办实科学校，培养实科人才。当时的太医署是世界上最早的医学院，医学分科很细，招收各种生徒。太史局也设立了天文学学校、历学学校，培养这方面的人才。这在当时世界上是领先的。这些实科人才的广泛培养，为贞观以后许多重大的闻名于世的科学发明奠定了基础。

第三，重视使用科技新成果。李世民很重视科技成果，并加以推广应用。天文学家李淳风在贞观七年（公元633年）研制成了一部精密的天文仪器“黄道浑仪”，李世民十分高兴，当即下令把它放置凝晖阁，“以用测候”（同上），即使这部新仪器能够立即为当时的天文历算科学发挥作用，也使科技人员得到鼓舞。

（一）实科学校教育

隋唐时代的实科学校主要有两种类型。一是属于国家教育行政系统的正规学校：医学和算学，医学又有中央医学和地方医学。二是属于职官“官学”性质的学校，主要有京师药园和太仆寺的医药弟子，以及太史监、司天台系统的天文历法生。

1. 医学专门学校

我国实科专科学校的创立，以南朝宋元嘉二十年（公元443年）医学院的建立为标志。北魏时又设立了太医博士，培养高等医学人才。据《隋书·百官志》记载，隋代在太常寺下设太医署，除专门的医官，还有专门从事医学教育的学官，即博士二人，助教二人，按摩博士二人，咒禁博士二人。也就是说，建立起明确的医学教育制度，开始在太医署安置了与医学教育有关的人员。《隋书》卷二十八《百官志》记有：“太医署有主药（二人）、医师（二人）、按摩博士（二人）、祝（咒）禁博士（二人）等员。”从中可见，隋代的医学教育已设置了医博士、按摩博士、咒禁博士等固定的人员，出现了专门化的雏形。

唐代的医学院，分中央与地方两级。

中央医学院继承隋制，仍然设在太医署，这是世界上最早的规模最大的医学院。它分四科，即医、针、按摩和咒禁。据《新唐书·百官志》记载，除医官外，主要的教职人员配备有：“医博士一人，正八品上；助教一人，从九品上”；“针博士一人，从八品上；助教一人，针师十人，并从九品下”；“按摩博士一人，按摩师四人，并从九品下”；“咒禁博士一人，从九品下”。医学招收生员也有定额：“医生四十人”，“针生二十人”，“按摩生十五人”，“咒禁生十人”。与《旧唐书》相比较，此记载除针博士的品级略有出入外，其他内容基本相同，说明唐代中央医学已有一定的建制。

医学教学分医科、针科、按摩科、咒禁科四科进行。

医科又分为：体疗科（相当于今天的内科）学习年限七年；疮肿科（相当于今天的外科）学习年限五年；少小科（相当于今天的儿科）学习年限五年；耳目口齿科（相当于今天的五官科）学习年限二年；角法科（相当于今天的针灸科，包括拔火罐等）学习年限二年。以上各科均以《本草》和《甲乙脉经》为必修科目，设置医博士一人，助教一人，学生四十人，先读诸经，后分科学习。

针科，设立针博士一人，助教一人，针师十人。学习的基本课程主要是与针灸有关的各种书籍，如《黄帝内经》中的《灵枢经》，晋朝的《针灸甲乙经》等，并识记穴位和背诵脉诀，然后再学习各种用针的技法；还要在针师和针工的带领下进行临床实习，掌握和熟悉针灸的穴位和手法。

按摩科，设立按摩博士一人，按摩师四人，按摩生十五人。按摩生在按摩博士带领下，学习用按摩治疗外感染症（风、寒、暑、温）关节病和内伤杂症（饥、饱、劳、逸），以及用正骨法治疗骨折、伤筋、跌打损伤等骨科疾病的方法。

咒经科，设立咒经博士一人，咒经生十人。咒经生主要学习所谓除邪恶、去鬼神的学问（类似卜巫）。

唐代统治者对医学十分重视。唐太宗时，提拔《古今验方录》的作者甄立言为“太常寺丞”，分管太医署的医师。对甄立言的哥哥、擅长针灸疗法的百岁老医师甄权也十分尊敬，唐太宗曾亲自登门拜访，赠以几杖衣服，给以五品散阶官，表示尊养。

此外，在师生的管理上，也有一些明确的规定，比如：医博士、按摩博士、咒经博士“取医人内法术（古典医学书籍的造诣和临床的经验与实绩）”的优异者为之（《养老令·疾医令》）。担任地方医学教育的国医师的教育方式“并准典药寮教习法”（同上）。医学有关学生的入学顺序的规定：第一是具有医学世袭职务药师称号的诸氏；第二是三代以上以医学为业的世习之家；第三是采录庶人十三岁至十六岁中的聪慧者。这也不是普通庶人，一般以五品以上的子孙为原则，根据情况，也采录八品以上者（同上）。医学也讲“束脩”，初入学，皆行束脩礼，一准太学生，其按摩、咒禁生减半。同时要求专业学习，不能从事其它杂事，同太学生一样，也有旬假、田假、授衣假等。医学生在学期间除了学习规定的课程外，还要定期进行考试和临床实习。考试有月考（每月由博士主持的考试）、季考（每季由太医令丞主持的考试）、岁考（每年由太常丞主持的考试），临床实习成绩列为参考，以治愈多少病人来计算。学生毕业后，根据学习成绩分别授予医师、医正、医工等职位，然后分别派往全国各州、县，或任教，或医病。如果学生学习满九年，考试成绩低劣，没有达到及格水平，则勒令退学。

京师的医学教育，除以上正规教育外，还有职官性的教育：其一是在京师药园招收“庶人十六岁以上为药园生，业成者为师”；其二是在太仆寺设“兽医博士四人，学生百人”（《新唐书·百官志》）。这是我国古代药物学和兽医学专科教育的开始。

唐代还建立了地方医学教育制度：“贞观三年，置医学，有医药博士及学生。开元元年，改医药博士为医学博士，诸州置助教，写《本草》、《百一集验方》藏之。未及，医学博士、学生皆省，僻州少医药者如故。二十七年，复置医学生，掌州境巡疗。永泰元年，复置医学博士。”（同上）从这段记载可知，唐自贞观三年（公元629年）创立地方医学，其发展不够稳定一贯，随着政局的变化，时兴时废。

自天宝二年（公元743年）起，诸州的医生，“随贡举人列申省补授，十年与散官，同流外列附申。”（《唐会要》）乾元元年（公元758年）以后，医学入仕也仿效科举，进行考试：“各试医经、方术。策十道：《本草》二道，《脉经》二道，《素问》二道，张仲景《伤寒论》二道，诸杂经方义二道，通七以上留，已（以）下放。”（同上）

2. 算学专门学校

我国自三代开始，小学有传授“九数”（术计）的建制，属于初等性质的数学教育。与天文、历法等关系密切的高等数学多设在史官门下，不列于国学，至隋代才隶属国子寺。此事见于《隋书·百官志》：“算学博士二人，算助教二人，学生八十人，隶属于国子寺。”又见于《旧唐书·职官志》：“隋始置算学博士二人于国庠。”算学博士的官衔为“从九品下”（《唐六典》）卷二十一注）。算学列为国学之一，说明它的专门化程度已得到社会公认，具备了设立专科学校的基础。唐初，废算学。高宗显庆元年（公元656

年)复置,三年(公元658年)又废,龙朔二年(公元662年)又复。从龙朔二年起,“东都初置国子监,并加学生员等,均分于两都教授。”(《旧唐书·高宗纪上》)从这一年开始,算学生也分两处就学:一处在京师长安,另一处在东都洛阳。

唐代算学在教育管理上,可能曾有双重领导关系:一是与国子、太学、四门、书、律、并称国学六馆,说明它受国子监领导;一是在龙朔三年(公元663年),“书学隶兰台,算学隶秘阁,律学隶详刑”(《新唐书·选举志上》),说明算学受秘阁(或如《唐会要》称“秘书局”)领导。唐代算学的建制和管理制度与国学中其他各馆一样,比魏晋时隶属于史官要完善得多,这是算学教育的进步。但是,它又不同于经学教育,不是培养通用人才,而是培养专门人才,在专业上与秘阁所统辖的司天台(专司于文、历法的机构)有直接关系,所以也有可能受秘阁领导。这种领导体制,反映了专科教育的特点,与现代的某些专科大学情形相仿。

唐代算学的建制设有博士二人,从九品下。据《新唐书·百官志》记载,还有“助教一人”。《唐六典》卷二十一则认为有“典学二人”。算学学生入学有资格限制,限“文武官八品以下,及庶人之子”(《旧唐书·职官志》),品级要求比国子、太学、四门等馆宽。其数额定为三十人。算学学生入学要行束脩之礼,据《唐会要》卷三十五载,俊士和律、书、算学生为同一规格,向教师敬献绢一匹。但是《新唐书·百官志》则为“六学束脩礼,督课试举,皆如国子学。”

算学生按所学课程与科举明算科相应分为两班。第一班学习《九章》、《海岛》、《孙子》、《五曹》、《张丘建》、《夏侯阳》、《周髀》和《五经算》;第二班学习《缀术》和《缉古》。此外,两班学生都要兼习《记遗》和《三等数》。两班人数,唐前期各十五人。《唐六典·国子监》云:“二分其经,以为之业。习《九章》、《海岛》、《孙子》、《五曹》、《张丘建》、《夏侯阳》、《周髀》,十有五人。习《缀术》、《缉古》,十有五人。其《记遗》、《三等数》亦兼习之。”在这段记载中,第一班所学课程遗漏了《五经算》。第一班受业时间总计七年:《孙子》和《五曹》共一年,《九章》和《海岛》共三年,《张丘建》和《夏侯阳》各一年,《周髀》和《五经算》共一年。《唐六典·国子监》云:“《孙子》、《五曹》共限一年业成,《九章》、《海岛》共三年,《张丘建》、《夏侯阳》各一年,《周髀》、《五经算》共一年。”第二班受业时间总计五年:《缉古》四年,《缀术》一年。《唐六典·国子监》云:“《缀术》四年、《缉古》一年。”另一说,《缉古》受业三年。《新唐书·选举志上》云“《缉古》三岁”。这样,第二班受业时间也总计七年。

算学学生在学期间,每旬有旬试,每年有年试,全部学业完成之后参加国子监考试。国子监考试合格,就参加省试。两班中,前者似古典数学专业,后者似应用数学专业。《算学记遗》、《三等数》是公共必修教材。

尤其应当提出的是,李淳风与梁述、王真儒等编定和注释了历史上一批数学名著,统称《算经十书》,唐高宗把它规定为国子监的算学教材。这十部算经,不仅成为唐代以后算学和科举明算科的教材,而且介绍了一些重要的科研成果,成为了解我国古代数学发展史的重要文献。例如,祖冲之建立的计算球体体积的一条定理,其计算公式和理论基础,就是通过注释《九章算经》介绍给世人的。这一定理,在一千多年以后,西方才有意大利数学家卡

瓦列里证得。

唐代算学教育注重考试，要求学生做到“明数造术，详明术理”，也就是既要掌握运算规则，具有运算能力，又必须通晓数学的基本原理。这种考试原则兼顾知识与智能两个方面，在一千多年前是先进的，在今天也是可取的。

国子算学内部的考试，时间安排与其他六学相同。据《唐会要》卷三十五称：“其试者通计一年所受之业口问大义，得八以上为上，得六以上为中，得五以下为下。”

唐代算学时有兴废，招生人数也有多有少。据史书记载：“唐初废算，显庆丙辰复置。”（《旧唐书》卷四，《新唐书》卷四十八）据李俨考释，“贞元前后六馆已亡其三”，可能算学即在已亡之列。元和二年（公元807年）重新规定国学各馆定员时，“西京书算馆不过十人，东都算馆二人”。李俨认为，“终唐之世，数学教育制度尚未尝废。”（李俨：《唐宋元明数学教育制度》）

唐代创立了科举制，并设有明算科，其考试方式有贴经和问答两种，《新唐书·选举志》有详细记载。其中贴经与问答试题的数量，在不同的时期有不同的规定，因此，《唐六典》、《通典》和《新唐书》的记载不尽相同。明算科及第之后，送吏部授官：“书、算学生从九品下叙”（《新唐书·选举志》）。

3. 天文、历法专门学校

在朝廷的天文、历法机构太史监中设立专科学校始于隋朝，其前身可以追溯到北魏太史博士的设立（《历代职官表》卷三）。至唐代，太史监屡改名称建制，前后曾命名为秘阁局、深仪监、太史监、太史局、司天台等。名称虽异，建制不一，但都是集行政机关、教育机构、研究单位三位一体的政府职能部门，既进行日常事务性工作，又培养学生。学生毕业后的方向是在本部门就职或在其它部门从事本专业工作，不参加科举考试，属职业教育性质。现分述如下：

太卜署 太卜令掌卜筮之法，以占拜家动用之事。博士、助教和卜师、筮师教学生占卜之法和驱鬼术。业成后，留本署就业。

司天台 其名称屡有变更，或曰太史局，或曰浑天监。司天台下设四个职能部门：

司历 掌国家历法的推算和制定，历博士掌教历史。历生，开元时三十六人；天宝时四十一人；乾元初五十五人。

监候 掌观察天文气里，有天文观生九十人。

灵台 掌天文星象变化并占候，设灵台郎以教学生。天文生，开元时六十人；乾元初五十人。

漏刻 设漏刻博士掌教学生习漏刻术。漏生四十人，漏刻生三百六十人。学漏刻节点，以时唱漏，皆庶民中男、小男为之。毕业后，被典钟或典鼓。

太仆寿 设兽医博士以教学生。兽医学生以庶人子弟为之，考试其业以录取。学成后补为兽医，或去各地马场工作。

掖庭局 设宫教博士，教宫人书法、算术和众艺。开元时隶内侍省，博士由中宫为之。

隋唐天文、历法学校，保留着较多的“宦学”性质。在教育管理上，不如医学、算学完善，传授知识也不够系统，比较重视实用性。在教学方法上，继承了我国“天官”的优良传统，注意观察与验证，创立了我国古代实科教育一项重要的教学方法。

（二）实科教育的其它形式

隋唐时期，不仅通过官办的实科学校培养科技人才，而且私学家传、佛道人士传艺、经师兼授实科知识、训练手工匠人的艺徒制，以及社会性的科普教育等等，都曾培养造就了实科人才。

1. 私学家传

私学传授实科知识，始于先秦，后世不绝如缕。至隋唐，凡身怀绝技之人，大都有门徒，例如隋朝著名天文学家耿询，在陈隋之际沦为王世积的家奴，有幸就教于隋太史局官员高智宝，学习掌握了丰富的天文历法知识，并研制成功著称于世的水运浑天仪。炀帝时任太史丞。这是国家科技官员授徒施教的一个实例。唐代名医孙思邈曾收徒传医术，如孟诜和卢照邻等人都曾“师事之”（《新唐书·隐逸传》），后来孟诜也成为唐代著名医家。孙思邈传授医术时，注重直观。他精心制作了三幅大型彩色针灸挂图，称《明堂图》。当时朝廷虽然禁止民间研讨天文、历法，但是这方面的传授活动却禁而不绝，例如宋璟曾师事于李元恺，学习“天普历算”（同上）；又如崔良佐撰写过《历像》、《浑仪》等论著，并隐居授徒。据《畴人传四编》记载：“卢肇，宜春，举进士第一。肇始学浑天之术于王轩，轩以王蕃之术授之。后因演而成图，又法浑天作《海潮赋》及图。轩，太和进士。”这段话记载了天文知识转相传授的情况，其中卢肇和王轩都是唐朝的进士，说明当时士人也很注意学习实科知识。

家传，是私学的特殊形式，实科人才获益于世传家学的很多，生活在陈隋之际的名医徐之才，就是这方面的典型。他生长在一个世代名医之家，六代之中有十一个著称于世的医生。唐代药物学家李珣出生在一个世代经营香药的波斯商人家庭，从小就有机会学习外国药理学知识，加之他有较高的文化修养，博览药典，终于写成了著名的《海药本草》。古代的史官，特别是其中的天官，多是宦学与家传相结合，俗称“畴人子弟”。隋唐也继承了这一传统，如唐太史令庾俭，就出身于天文占星世家，李淳风与之类似，祖上四代都长于天文历算。阎立德是唐代杰出的建筑工程师，曾参加建造昭陵、翠微宫、玉华宫等大型工程，官至工部尚书。其父擅长工艺，家传得法。世业家传的方式，由于适应以家族为单位的封建自然经济，因而在古代成为实科传授的一种重要形式。但是，它具有很强的保守性和封闭性，不利于科学技术的交流和发展。诚如孙思邈所指出的：“各承家传，始终循旧”。这种传习方式的保守性，归根到底是由宗法制度和小生产所决定的。

2. 佛道传艺

科学技术的发展，是与宗教迷信活动长期斗争的结果。但是，不成熟的科学技术，又往往掺杂着迷信的成份，科学的成果也常常被宗教借用来以售其奸。正是由于宗教与科技有着相互浸入的关系，所以在宗教活动中，就必然也有传授科学技术的事情发生。不论中国和外国，在自然科学极不发达的古代，都是这样的。隋之世，是我国佛道昌盛的时代，和化学杂揉在一起的炼丹术，自秦汉之际开始，就是道教方士的数术；和医学交织在一起的咒禁，

也是他们的绝技。至于占星与天文，勘舆与地质等等，关系都十分密切。加之宗教人士研究天文、历法等“中秘之物”不受律令的限制，只听“道格处分”，因此，隋唐两代的道教人士中，多有传授这些知识的，例如对传习天文知识起过重大作用的《步天歌》，就出自道士之手（据《新唐书·艺文志》）。再如李淳风的父亲李播“弃官为道士，号黄冠子”（《新唐书·方伎列传》），曾撰写过《大象元机歌》三卷及《大象历》等，据清人黄钟骏称“皆《步天歌》之类也”（《畴人传四编》卷四），也是为传天文知识所用。此外，向道教人士学习天文知识而有所成者，还有隋代太史令薛颐；向道教学习炼丹与咒禁的则有著名医学家孙思邈等。

佛教传经，同时也要传授有关的实证知识，这与佛经的内容有关。占星是佛学的组成部分，如《大藏经》中就收有《七曜星辰别行法》等天文历算书籍。佛经还有称做“五明”的内容，即声明、工巧明、医方明、因明、内明、其中工巧明是研究历算、工艺技术的；医方明是研究医理、方剂和药物学的。佛教输入也带来了天竺（今为印度）、波斯（今为伊朗）、狮子国（今为斯里兰卡）等国的实科知识。当时研究天竺历法的有三家，即迦叶氏、瞿昙氏和拘摩罗。这三位天文历算家都是佛学大师，他们在中国期间，曾任太史阁，传授天竺的天文历法知识（李约瑟：《中国科学技术史》第4卷第1分册第75页，科学出版社1975年版）。据说瞿昙罗担任太史令达三十年之久，对传播印度等国的天算知识作出了杰出贡献。他的后代瞿昙瞿曾编撰著名的《开元占经》，促进了我国天文知识的传授。唐代天文学家一行编撰《大衍历》，李淳风修定《麟德历》，都曾受到以上三位大历法家的影响。此外，唐代佛教的密宗首领不空和尚，曾翻译了《文殊列利菩萨及诸仙所说吉凶时日善恶宿曜经》二卷，详细介绍了天竺国当时的天文星历知识，由他的中国弟子杨景风为之作注。唐代著名天文家张遂，循入空门后称一行僧，他学数学曾以嵩山普寂为师。为穷大衍之术，他又登天台山国清寺就教，并亲见“僧于庭布算”的场面。唐代律宗高师鉴真和尚通晓“五明”，认真学习了道岸律师高起的建筑技艺，还亲睹道岸监造长安小雁塔的过程。后来，鉴真又从弘景律师“具足戒”，并学到了丰富的药物学知识，掌握了“奇效丸”的配制秘方，鉴真的经历，是唐代佛门传授实科知识的典型实例。

3. 经师兼授实科知识

在汉代经学教育中，已具有兼容实科知识的特点。隋唐之世，结束了自汉以来儒学多门、章句繁杂的局面，建立了统一的经学。有几位对经学统一曾起重大作用的经学大师，都兼传实科知识。史称“刘焯于《九章算术》、《周髀》、《七曜历书》十余部，推步日月之经，量度山海之术，莫不覈其根本，穷其秘奥。著《稽极》十卷，《历书》十卷，《五经述议》，并行于世。”又称刘炫“与术者修天文律历”，曾编者《算术》一卷（《隋书·刘焯刘炫列传》）。他还修订了《周髀》关于每百里日影差一寸的说法，后世僧一行在此基础上进行了人类历史上最早的子午线实测工作。二刘在讲经的同时兼传科技知识，孔颖达就是刘焯的门人。这是经学大师传习科技知识的实际事例。

4. 手工作坊的艺徒制

唐代训练手工匠人有官营作坊的徒艺制和世业家传等形式。我国在商周时代就已有“百工之制”。唐代继承发展了古制，专设少府监（或称内府、尚方）负责管理百工技巧（“掌百工技巧之政”）和将作监（“掌土木工匠之政”）。少府监负责天子和后妃的器物、服饰、及祭祀用品、朝会议仗等，将作监负责土木建筑工程。两监都有训练艺徒的职责，少府监还订有培训制度，一边生产，一边训练工人。艺徒训练由少府监（从三品）负总责，据《新唐书·百官三》记载，少府监训练工徒，有一套管理制度：

细镂之工，教以四年；东路乐器之工，三年；平漫刀稍之工，二年，矢镞竹漆屈柳之工，半焉；冠冕弁帻之工，九月。教作者传家技，四委以令丞试工，岁终以监试之，皆物勒工名。（《新唐书·百官志》）

从这一记载可知，唐朝宫廷作坊，所收艺徒有四个工种：“细镂之工”，这是用金翠珠宝等制成各式花朵的首饰工；“车路（即人君所乘坐的车）乐器之工”，这是制作车辆、乐器的工程；“平漫刀稍之工”与“矢镞竹漆屈柳之工”，这是制造大刀、长矛（矛长八尺曰稍）、弓箭的兵器工；“冠冕弁帻之工”，这是制作衣冠的工种。少府丞（从六品下）根据不同工种所传授技术的难易，确定出徒时间，例如首饰工，需要掌握难度较大的刻镂、雕花等工艺技术，学徒时间最长，为四年；“冠冕弁帻”工，其技艺容易学会，规定只用九月时间就可出徒。官营作坊训练工徒，十分重视考核，季试由令丞负责，年终的岁试则由少府监亲自主持。为考核艺徒所制产品的优劣，还规定在制品上标明制作者姓名（“物勒工名”）。唐朝官营作坊，借用皇权威力征用全国的工艺名师来训练艺徒，并指令他们拿出家传绝技教授，即所谓“教作者传家技”。这种传习方式，有助于突破家传技艺的封闭性和保守性，在当时不失为一种比较先进的艺徒培训形式。

唐朝的官营手工作坊，规模很大，工匠从全国挑选并且进行训练，两监集中了当时手工业工匠中的精英人物，两监的产品则体现了当时手工业最高的技术水平。例如少府监为唐中宗爱女安乐公主织成的毛裙，料用白鸟毛，正看是一色，反看是一色，倒看又是一色；白昼是一色，灯影下看又是一色。百鸟形状都显现在裙子上，是举世罕见的工艺真品（转引自范文澜《中国通史简编》第三编247页）。两监造就了一批绝世巧匠能工。

在民间，广泛存在着世业家传的教育活动，凡名牌产品的制作技艺，在古代几乎都是依靠家传继承发展的。例如北京故宫博物馆现存的唐代名琴绝品“九霄环珮”、“松雪”、“响泉”、“春雷”、“忘味”、“百纳”等，就是唐代西蜀成都雷威和雷氏一家制作。雷氏家族以制琴为世业，所制古琴被人们赞誉为“雷公琴”，数百年间一直颇享盛名。雷氏之所以能取得卓越成就，是由于付出了艰辛的劳动。他们在世代制琴实践中，总结出一套选材、制做、审验的成功经验和独特技术。为使技艺常新不衰，他们广泛吸取各家之长。据《贾氏说林》记载，雷威在制琴的过程中曾得到谙熟音律的老人指点。在古代，世袭技艺关系到家族的经济生活与发展，为保持“独家经营”的优势，往往采取一种封闭的内循环方式，对技术的传播加以限制，诚如唐代诗人刘禹锡所吟：“东家头白双女儿，为解挑纹嫁不得！”可见这种传习的顽固性，它拒绝了技术上的竞争，是妨碍生产技术发展的。

可以说，唐代实科教育的确具有形式多样，不拘一格的特点。这与当时经济的繁荣，国家的统一，以及政治的开明，都有直接关系。当然也体现了

地主阶级在其上升时期往往还能顺应社会发展要求，因而也为实科教育的发展创造了一定的条件。

（三）实科专业教材的颁定

我国自唐代开始，由国家颁定统一的实科专业教材，这与实科学学校的建立是相适应的。朝廷对于当时的算学、医学都规定了必修与选修的教材，这些教材或由朝廷诏令编审而成，或选用高水平的专业书籍代之。

由国家主持编定统一的实科教材，标志着实科教育地位的提高和进步，当时在这方面我国又居世界领先地位。欧洲最早由国家颁定的药物学专书，是意大利的佛罗伦斯药典，颁定于1494年，比我国晚八百多年。

实科教材，除由国家诏令颁定者外，在专科学校中还选用一些内容全面、先进的专业善本书。例如天文学专业，就选用《步天歌》为入门者的必修教材；唐代李石编著的我国最早的兽医教科书《司牧安骥集》，以及当时著名的医学专著《甲乙经》，也都被选作教材。私学家传的实科教育也使用教材，不过其灵活性大大超出官办专科学校，多随大师的所专所好加以选择。

唐代颁定的实科教材，大致具有如下特点：

第一，荟萃集成。就教材内容而言，囊括了当时最新的科技成就。《算经十书》集以往古算之大成，其中《九章算术》是最重要的一部，“它对以后中国古代数学发展所产生的影响，正像古希腊欧几里德《几何原本》对西方数学所产生的影响一样，是非常深刻的。”（杜石然：《中国古代数学名著简介》，《中国古代科技成就》，中国青年出版社1978年出版。）这十部算书中不少内容在数学上的成就具有世界意义：联立一次方程的解法，早于欧洲一千五百多年；《孙子算经》的“物不知数”解法，已包含了现代数论中著名的剩余定理的基本形式；《缀术》又记载了早于欧洲一千余年的祖冲之的密率……。医学教材的内容也是汇集了当时之精萃，属于高水平的。就教材版本而言，所选用的都是经过认真校勘的善本，从内容到形式，都是高质量的。这不仅保证了我国实科教育的教学水平，而且远传外国，对其他国家科学技术发展和科技人才成长都有着积极影响。

第二，编定教材和研究相结合。唐代实科教材能做到荟萃集成，不仅由于借助了当时已有的研究成果，而且还由于选派了第一流的科学家。他们在编撰过程中，进行认真的科学研究，所编教材本身就是最新的科研成果。如《新修本草》就是经过药物学家们集体钻研，在广泛吸取了以往本草药书的成果的基础上，又新增加了药物一百十四种，所载入药物竟达八百四十四种，堪称一部恢宏的药典。李淳风编《算经十书》，也正是由于进行了深入的研究，才能超过前人，纠正了“南北两地相距千里则日影长相差一寸”等错误结论，为我国古代算学作出了新贡献。唐代选派第一流科学家，将编定教材与科学研究相结合以保证教材的高质量，这经验值得借鉴。

第三，具有独特的体例。唐代颁定的教材都是注释本，既保留了前人的原著，使学生能知其源，又通过注释立了新意，创立了新说，作到及时更新教材内容，使学生能知其流，学到新知识；而且，有的还是集注本，有利于学生借以了解各家的见解，开阔眼界，活跃学术思想。所以，这种体例的实科教材，易于学生自学。

第四，图文并茂，形象生动。唐代《新修本草》包括药图和图经，称得上是图文并茂，通俗易懂，这是前所未有的，很有利于采药和教学。被称为天文学入门的教材《步天歌》，首次刊印天文图象。《畴人传四编》赞道：“历代天文志，徒有其书，而无载象，学者但识星名，无从仰观。自丹元子

著《步天歌》，见者可以观象。”运用诗歌、韵文记述科学知识，在唐代是十分普遍的，就连严肃的医理，医师们也要精心撰文，使其具有一定的韵律，读来琅琅上口。这种生动活泼的实科教材，对后世颇有影响。

（四）实科教育观

1. 实科人才的基本要求

实科人才应当具有什么样的规格，这是进行实科教育必须遵循的基本指导思想。唐代科学家们很重视这个问题。孙思邈在总结医学实践经验的基础上，向后学郑重指出，要掌握医道。必须做到“胆大”、“心小”、“行方”、“智圆”（《旧唐书·孙思邈传》）。所谓“胆大”，指能果决诊断，对症下药；要求学医的人，要像勇士一样无所畏惧，具有胆略和识见之明。“心小”，指治病细心谨慎，如同临深渊、履薄冰那样，千万不可马虎大意；行医关乎患者生死，要求学医的人必须作风严谨，慎重行事。“行方”，指行为方正不阿，不为利欲而偏离正道，不因坚持正义而感到忧惧不安；要求学医的人必须具有高尚的医德，有仁人爱民之心。“智圆”，指知识丰富，又有智谋，能做到“见机而作，不俟终日”；要求学医的人具有广博的专业知识和机敏灵活的才干，能洞察隐微，作出迅速反应。“胆欲大而心欲小，智欲圆而行欲方”，本是古代为人处世的箴言，孙思邈特用来作为医者立德行业的准则。这同样适用于其他实科人才，所以对后学产生了深刻而广泛的影响。

2. 实科职业道德教育

唐代有成就的科学家和工匠大都懂得，实科人才的思想道德水准会直接影响他们事业的成败。因此，在传授科学知识的技艺的同时，十分重视职业道德教育。

确立献身科学事业的理想，以服务于天下国家为目的，是唐代实科道德教育的一项重要内容。儒家关于“开物成务”必须服务于“利用、厚生、正德”的思想，对进行这方面教育曾起指导作用。人们既用此来评价科学技术的价值，也这样要求实科人才。《隋书·艺术列传序》就体现了这种观点，它认为“因民设教”（即传授科技知识）的目的，就在于“救恤灾患，禁止淫邪”，“技巧所以利器用，济艰难也。”《新唐书·方技列传序》也持同一观点，认为有方技的人只有“卓然有益于时者，兹可珍也。”那种“恃己所长，专心经略财物”，或“矜以夸众，神以诬人”的所谓方技之人，被指斥为“技之下者”。在这种思想教育熏陶下，隋唐时期培养造就成了一批具有崇高道德理想，不计名利得失，献身科学，又热心服务于民众的科学家。如孙思邈将医学视为决人生死的“仁术”，并告诫后学：“人命至重，有贵千金。一方济之，德逾于此。”他自己就以“一存仁心”的胸怀，热诚为民众治病，仅他亲手治疗的麻风病人就有六百多例；地理学家贾耽，以“率土山川，不忘寤寐”的爱国热情付出十六年心血制成了《海内华夷图》，这是我国古代最著名的巨幅地图；陆龟蒙关心百姓温饱，撰写出我国最早的农具专著《耒耜经》，寄托了自己的“农本”思想；陆羽，朝廷曾诏拜他为“太子文学，徙太常寺太祝”，但他不就职，却居家著书，终于写成世界上最早最著名的茶业专著《茶经》……这些科学家能学有所成，为科学事业的发展做出卓越贡献，正在于他们树立了献身科学事业的崇高理想，具有爱国仁民之心。

注重培养实科人才的专业品德，是隋唐科技道德教育的又一项重要内容。当时有些科技工作者已经懂得德高术精可以造福百姓，如果德劣术高就可能造成很大危害。因此，他们在传授技艺时，还制定了一系列有关专业品德的戒律。例如传授医家的咒禁学，就规定“凡欲学禁，先持五戒、十善、八忌、四归”，要求后学“济扶苦难”，“不怜富憎贫”，“不淫声色”，“调和心性不乍嗔乍喜”（《千金翼方》卷二十九）。专业教材中设专章论述科技道德，是我国首创，足以说明当时对科技道德教育的极端重视。

隋唐时代，实科学学校的建立和实科教育的实施，是教育史上空前的大举，具有重要意义和深远影响。第一，它标志着实科教育在学校系统中有了合法地位，这对于提倡科学，培养和造就科学技术人才，有直接推动作用。唐代实科学学校的领导体制、管理制度、学科设置、教学内容等等，都为我国后代各代所沿用，直至清末新教育兴起时才废止。因此，隋唐之世又可称为我国古代实科学学校教育的奠基时期。第二，为世界实科教育之先。据大英百科全书称，欧洲至九世纪才在意大利有医学院的创建，比我国约晚二三百年，其规模也不如唐代医学专科学校。外国教育史家指出，在普通学校中设置自然科技专业，便称之为实科学学校，在欧洲，这类学校创建于十七、十八世纪，它是反对中世纪神学教育的，是资本主义发展的产物，而在我国，那些被古代欧洲视为神学领地的天算历法知识，早在隋唐之初就已被公开立学施教，并明文规定国学招收文武八品以下官员及庶人子弟进行深造，从而创建了类似欧洲的实科学学校，时间却比欧洲要早一千年，它还体现了我国古代育教非宗教的性质和科学精神。这是我国引以为自豪的又一光辉成就。第三，对朝鲜和日本实科学学校的建立有直接影响。朝鲜在公元692年开始设立算学博士，并以《本草》、《甲乙经》、《素问经》、《针经》、《脉经》、《明堂经》、《难经》等教授学生；公元717年，开始设立算学博士，用《算经十书》为教材；公元749年，又设立天文博士、漏刻博士。这些史实说明朝鲜古代实科学学校制度与唐制相仿。日本也是这校，据《日本数学史》称，在推古之朝（公元602年），我国的数学传入日本，他们开始设立算学博士、天文博士和历博士，招收算生、天文生和历生，以培养高等科技人才。公元701年，日本天皇颁发《大宝律令》，全面模仿唐朝的政教体制，实科学学校更加趋于完备，教材几乎全部采用唐朝的译本。科举也设立了明算科。尤其是唐代的医学教育制度对日本的影响更为深刻。日本奈良王朝不仅有类似唐代国学的建制“大学寮”，而且专设了“典药寮”，配置了医博士、针博士、按摩博士，以《本草》、《甲乙经》、《脉经》、《素问》、《明堂经》等为教材，培养高等医学人才。与此同时，日本还设立了“药学寮”，以培养高等医学人才，其制度悉如唐代京师药园的建制。

隋唐实科教育，在我国古代教育史上称得上是别开生面的一页。但是，应当看到，尽管隋唐时期我国古代社会尚处于上升发展阶段，统治者对实科教育有提倡和扶植的一面，同时也有压制和阻碍的一面。为了巩固自己的统治地位，他们也需要推行愚民政策，特别是像天文、历法这类科学技术事业，一向被他们用来显示所谓王政的天意，因此，唐王朝多次颁布法令，严禁民间学习研究，更不许民间造历。他们压制科学家的研究活动，剽窃其科研成果，还利用宗教迷信活动来破坏科学的发展，这些都是隋唐科技教育历史的和阶级的局限，是不可避免的。

五、教育家的活动和教育思想

(一) 王通对唐帝国的贡献及其“安邦育人”的教育目的论

王通(公元580—617年),字仲淹,号文中子,山西龙门人,是隋代杰出的教育家。

王通出身于儒学世家,其父曾传儒学,教授弟子十余。开皇初年,做过国子博士,并著有《兴衰要论》七篇。由于父亲的教导,王通自幼便立有四方之志,曾受书于东海李育,学诗于会稽夏煊,问礼于河东关于明,正乐于北平霍汲,考易于疾父仲华。不解衣者六岁,精研儒家经典。当他行年二十岁时,慨然有济苍生之心,西游长安,见隋文帝,奏太平策十二策,深受隋文帝赏识。但因公卿不悦,自知谋之不用,乃作东征之歌而归,歌云:“我思国家兮,远游京畿……吁嗟道之不行兮,垂翅东归。”(转引自毛礼锐《中国古代教育史》)从此拒不出仕,专门从事讲学和著述活动。

王通归乡后,首先确定了续述“六经”的计划,决心以古代隐逸贤才为榜样,“退而求诸野”,以著述和教学来弘扬儒学。他用了九年时间著成“续五经”(称《五氏六经》)八十卷,其撰著目的在于“服先人之义,稽仲尼之心,天下之事,帝王之道,昭昭乎。”在中国社会从动荡走向统一之时,掀起了振兴儒学的旗帜。《续六经》完成后,王通名声大噪,求学者自远而至,盛况空前,及门弟子上千人,有“河汾门下”之称。

王通的学生很多,往来受业者千余人,如河南董常、京兆杜淹、赵郡李靖、南阳程元、扶风窦威、河南薛牧、中山贾琼、清河房玄龄、距鹿魏征、太原温太雅、颖川陈叙达等,咸称师,北面受王佐之道。其中许多人后来成为唐代有名的卿相,尤其是房玄龄、魏征等,致唐代于太平,有莫大的功劳。王通培养出这样一些具有政治才干的人才,说明他的教育是成功的。他在学生中享有很高的威望,死时弟子数百人,“丝麻设位,哀以送之”,称他为仲尼以来未曾有的“圣人”。

王通在短短的一生中,写下了许多著作,但这些著作(包括《续六经》)均因社会动乱而未及刊行,今已失传。存于世的只有《中说》(即《文中子》)一书,是师生问答记录,由其弟子所编辑,采取《论语》体裁,用对话形式表述了王通的思想。全书共十篇:王道篇、天地篇、事君篇、周公篇、问易篇、礼乐篇,述史篇、魏相篇、立命篇和关朗篇。它是我们研究和了解王通教育思想的主要资料。

王通极力推崇孔孟,志在行周孔之道。他说:“如有用我者,吾其为周公所为乎!”(《文中子·天地篇》)又说:“千载而下,有绍宣尼之业者,吾不得而让也。”(同上)他立志以“首”济天下,他所宣扬的“道”即是儒家的仁义道德、尊尊亲亲、三纲五常、仁政等思想。

王通作为教育家,主要是继承和发挥了孔孟教育思想中的精华,同时也吸收了佛家和道家某些观念。他在长期的教育实践中,总结了自己的教育经验,并阐述了自己的教育主张,其中最能体现其教育实践业绩和教育思想特征的是他的“安邦育人”的教育目的论。

王通把教育作为实现政治理想的手段,十分重视教育在治国安邦和陶冶人才中的作用。他认为,教育学生,能以道德、学问影响学生,终必有利于社会,有利于国家,这也就等于为政,何必一定要做官呢?他说“父母安之,

兄弟爱之，朋友信之，施于有政，道亦行矣，奚为不行。”（《中说·礼乐》）他的学生董常说：“夫子以续诗续书为朝廷，礼论、乐论为政化，贲易为司命，元经（春秋）以赏罚，此夫子所以生也。”（《中说·魏相》）意思是说王通续写六经，是为了政治教化，为了实现政治理想，直率周孔，以“道”济天下，这就是王通所以生的重大意义。王通辞官归里著书讲学，就是重视教育作用。所以他说：“我不仕，所以才能成就学业。”他认为“天下未有不学而成者”，教育可以使人成才，“居近识远，处今知古，惟学矣乎”（《魏相》），“天生之，地长之，圣人成之，故天地立而易行乎其中矣”（同上）。所谓“圣人成之”，即是教育的作用。由此，他进一步强调一个国家的兴衰在于人，得失在于教（《中说·立命》）。他说：“文武治而幽历散，文景宁则桓灵失。斯则治乱相易，浇淳有由，兴衰资乎人，得失在乎教。”（《文中子·立命篇》）他从历史治乱的经验总结中，认为国家的兴衰，政治上的得失，其重要原因不在于人才，在于教育。他说：“居近识远，处今知古，惟学矣乎？”就是说，要“识远”、“远古”和“居近”、“处今”，只有学习和受教育。他认为只有学习和受教育，才能使人的知识丰富，增强处世能力。他说：“困而不忧，穷而不惧，通能之，斯学之力也。”（《文中子·述史篇》）他反对“生而知之”的说法，认为“天下未有不学而成”的人才。王通对教育作用的认识是很深刻的。

王通基于其对教育作用的认识，主张教育的根本目的在于治国济民，培养和造就能推行王道的佐治人才。他说：“君子之学，讲于道；小人之学，进于利。”（《文中子·天地篇》）就是说，君子与小人之区别在于道义与利欲，两者学习的根本目的是不同的。前者是为了增长道义，后者则是为了追求利欲，因此学习的作用与所取得的效果也不相同。他强调“君子之学，进于道”，即学习的目的是为了增长道义，成为能推行王道的佐治人才。

王通说：“仁者吾不得见也，得见智者，斯可矣；智者吾不得而见也，得见义者，斯可也。如不得见，必也刚介乎！刚者好断，介者殊俗。”（《文中子·王道篇》）所谓“仁者”、“智者”、“义者”、“刚介者”，实际上即是坚信儒家的仁义道德、尊尊亲亲、三纲五常及仁政思想的人，亦即能推行王道的佐治人才。

王通是从立志要建立一个长治久安的理想王道政治的社会而提出其培养目标的。他要求这种王道政治的人才要对王道政治充满信心，并决心为此而孜孜不倦地努力奋斗，“死而后已，得时则行，失时则蟠，此先王之道所以续而不坠也”（《中说·立命》），“生以救时，死以明道”（《周公》），志在天下，志在救时，志在实行王道政治，以周孔自信，做自己时代的周公、孔子。他认为，君子得时为政，应学周公；不得时在野，应学孔子著述与教学。

王通又说：“天下有道，圣人藏焉；天下无道，圣人彰焉”，“如有用我者，当处于泰山矣”（《述史》）。意思是说，天下无道，正是圣人君子施展才能的时机。这与孔子所说的“用之则行，舍之则藏”（《论语·述而》）的态度正好相反，大有激流勇进，积极进取之意。可以说，王通所要培养的王道佐治人才，比孔子所要求的君子，在社会责任感上更加积极主动。

经过他的精心教育，确实造就了这样一批人才。《旧唐书》中对魏征有段赞语：“曾闻魏公故事，与文皇讨论政术，往复对应，凡数十万言；其匡过弼违，能近取譬，博约连类；皆前代诤臣之不至者，其实根于道义，发为

律度；身正而心劲，上不负时主，下不阿权幸，中不侈亲族，外不为朋党；不以逢时改节，不以图位卖忠。所载章疏四篇，可为万代王者法……”（《旧唐书·列传》卷二十一）。此外，房玄龄等人辅助唐太宗达成贞观之治，唐太宗曾说：“贞观以前，从我定平天下，周旋艰险，玄龄之功，无所与让；贞观之后，尽心于我，献纳忠说，安国利人，成我今日功业，为天下所称者，惟魏征而已。”（《贞观政要》卷二《论任贤第三》）魏征、房玄龄都是王通的弟子，所用的都是王通教给他们的所谓王道。

（二）孔颖达的《五经正义》及其教材论

孔颖达（公元574—648年），字仲达，冀州衡水（今河北省冀县）人，是隋唐之际的著名经学家和教育家。

他自幼学习勤奋，很有才智。“八岁就学，诵记日千余言……及长，明服氏春秋传，郑氏尚书、诗、礼记、王氏易，善属文，通步历。”（《新唐书·儒学上·孔颖达传》）曾师从于当时著名经学家刘焯，学成之后，便居家兴办私学，以教书为业。隋炀帝大业初年，“举明经高第”，授河内郡（今河南新阳）博士，后又被任命为太学助教。隋末，炀帝曾召天下儒官集于东都，诏国子秘书学士与论议，颖达为冠。其时年最少，老师宿儒耻出其下，阴遣客刺之，匿杨玄感家得免。补太学助教。入唐后，太宗平王世充，引为秦府文学馆学士，唐高祖武德九年（公元626年），授国子博士。唐太宗贞观六年（公元632年），擢升国子司业。岁余，迁太子右庶士，乃兼国子司业。与诸儒议历及明堂，皆从颖达之说，又与魏征撰《隋史》。十一年（公元637年）又与朝贤修订《五礼》，所有滞疑咸咨决之。贞观十二年（公元638年），升为国子祭酒，仍侍讲东宫。贞观十七年（公元643年），因年老辞官。贞观二十二年（公元648年），病逝，终年七十四岁。

孔颖达一生主要从事学术研究和经学教育，将毕生的精力都献给了隋唐时期的文教事业。从乡村儒师、河内郡博士、太学助教、文学馆学士、国子博士、国子司业，一直到国子祭酒，他经历了从一般学者、教师到教育家、教育界主要行政长官的所有主要阶梯，是中国历史上少有的教育实践家。在学术研究方面，孔颖达重点在经学方面，也旁及史学、天文历法学及文学等，是个博学的大家。在讲经中，孔颖达又以《礼》、《春秋》和《易》的研究为主，兼及其他各经，在学术界有着较高的水平和声望。

唐太宗李世民对孔颖达十分器重，他适应政治统一的要求，认为儒学多门，章句繁杂，训解不一，应对经文有统一的解释。于是贞观二年（公元628年）命孔颖达与颜师古、司马才章、王恭、王琰等诸儒撰定《五经》义训。贞观十五年（公元641年），《五经义训》撰成，合一百八十卷，命名为《五经正义》。唐太宗对孔颖达这一工作十分赞赏，曾诏曰：“卿等博综古今，义理该洽，考前儒之异说，符圣人之幽旨，实为不朽。”（《旧唐书·孔颖达传》）

孔颖达撰定《五经正义》的一个重要指导思想，即是注疏要简明，使教者易教，学者易学。他注重经文的实质，反对追求文字的华丽，更反对牵强附会。他在《书疏序》中根据教学和教材的要求，对他的老师及当代大儒的经说方式提出批评说：“焯乃组织经文，穿凿孔穴……使教者烦而多感，学者劳而少功，……炫嫌焯之烦杂，就而删焉。……义既太略，辞又过华。虽为文笔之善，乃非开奖之路。”（转引自皮锡瑞《经学历史》）表达了他改革教材的基本思路。

《五经正义》撰定后，即付国子监施行。后又于贞观十六年（公元642年）和永徽四年（公元653年）颁行天下。不仅作为学校教育的官定教材，而且科举考试也以之为依据。所谓“自《正义》定本颁之国胄，用以取士，天下奉为圭臬。唐至宋初数百年，士子皆谨守官书，莫敢异议矣。故论经学，为统一最久时代”（皮锡瑞《经学历史》）。可见其影响之大。

在教材内容方面，孔颖达十分注重发挥经典所蕴含的政治伦理道德。他

不仅经常劝告统治者必须“不自矜夸”，“不自称伐”，切莫“声色自娱”，“玩物丧志”，必须“考于众言，观其是非，舍己之非，从人之是”，而且教诫统治者要注重“五常之教”，即“父义”、“母慈”、“兄友”、“弟恭”、“子孝”等等。

由此，他特别强调《诗》、《书》、《礼》、《乐》等儒学经典的学习。他说：“圣人观察人文，则诗、书、礼、乐之谓；当法此教而化成天下也。”（《周易正义》卷三）他对学习《诗》、《书》、《礼》、《易》、《春秋》的意义与作用曾分别做了详细阐述。

关于《诗》，他说：“夫诗者，论功颂德之歌，止僻防邪之训，虽无为而自发，乃有益于生灵，……作之者所以畅怀舒愤；闻之者足以塞违从正。发诸情性，谐于律吕。故曰：“感天地，动鬼神莫近于诗。此乃诗之为用，其利大矣。”（《毛诗正义》序）就是说，学习《诗》的意义与作用，在于“止僻防邪”，“塞违从正”，陶冶人的情感，培养人的情操。《诗》在思想品德教育和稳定社会情绪上具有重大作用。

关于《书》，他说：“夫书者，人君辞诰之典，右史记言之策。……得之者则百度惟贞，失之则千里斯谬。”（《尚书正义·序》）就是说，学习《书》的意义和作用，在于“百度惟贞”，使人的一切行事都符合于永恒，因为它是政治伦理道德的典范，历代统治的政治经验的结晶和总结。孔颖达在释《书》中还认为，教育具有“化性”的重要作用。他说：“上智不肯为非，下愚戒之无益，故中人之性可上可下。”（《尚书正义·无逸第十七·周书》）就是说，一般人之性是可变的，可以变好，也可以变坏。

孔颖达认为教育不仅具有化性的作用，而且具有使人增长知识和才能的重要作用。他说：“人而不学，如面向墙，无所见，以此临事，则惟烦乱，不能治理……惟志意强正业之大者，……惟能果敢决断，乃无有后日艰难。”（《尚书正义·周官第二十二·周书》）就是说，一个人不学习受教育，便孤陋寡闻，甚至无知无识，一旦从事工作，必然是心乱如麻，束手无策。只有坚持学习受教育，知识渊博，并具有思维能力，意志坚强的人，才能在工作中果敢决断，克服困难。他充分肯定了人的知识与才能来源于学习和教育。

关于《礼》，他说：“君臣上下父子兄弟非礼不定者：上谓公卿大夫，下谓士也。君父南面，臣子北面，公卿大夫列位于上，士则列位于下。兄前弟后，唯礼能定也。”（《礼记正义·曲礼上第一》）因此，他说：“礼者体也，履也，……顺之则宗祐固、社稷宁、君臣序、朝廷正；逆之则纪纲废、政教烦、阴阳错于人，人神怨于下。故曰：人之所生礼为大也。非礼无以事天地之神，辩君臣长幼之位，是礼之时义大矣哉。”（《礼记正义·序》）就是说，学习《礼》的意义与作用，在于固宗祐、宁社稷、序君臣、正朝廷，维持现存秩序和政治安定。这是对孔子“不学礼，无以立”的思想的继承和发挥。他还认为，《礼》有“化性”的作用。他说：“人生而静，天之性也。感物而动，性之欲也。喜怒哀乐之志，于是乎生；动静爱恋之心，于是乎在。精粹者虽复凝然不动，浮躁者实亦无所不为。是以古先圣王鉴其若此，欲保之以正直，纳之于德义，犹襄陵之侵修堤防以制之，要驾之马设衔策以驱之。”（《周礼正义·序》）在他看来，人生来的天性本是静的，接触外界事物后产生了动的念头，即产生了“喜怒哀乐”等情感，从而做出动静爱恶的选择。“精粹者虽复凝然不动”，而“浮躁者”却“无所不为”了。因此，为了训化人性，节制情欲，使之变好而不变坏，就不能不借助教育作为“堤坊”和

“衔策”的手段，而“礼”就正是起这种作用的。在这里，他同董仲舒一样，从人性情欲的角度说明教育对人的发展具有重要意义。他认为“中人之性可上可下”，这显然是儒家传统的人性观。但孔颖达“人生而静，天之性也”的思想，是明显接受了玄学和佛学影响的。这是时代思潮特点的必然反映。

孔颖达对《礼》中蕴含的教学方法也给予了充分的发挥。他十分重视《学记》关于教学中的启发诱导和因材施教的理论。他说：“使人晓解之法，但广开道示语学理而已。若人苟不知晓，亦不偏急牵令速晓也。……师当随才而与之，使学者不甚推抑其义而教之。……但为学者开发大义头角而已，亦不事事使之通达也。”（《礼记正义·学记第十八》）之所以要启发诱导，是因为“但开发义理而不通达，使学者用意念，所得必深”（同上），可以培养学生的思维能力。之所以要因材施教，是因为“力不能向，然后语之，语之而不知，虽舍之可也”，即教学不可能按主观意志行事，要从学生的实际出发。如果不按学生的接受能力，“务欲前进，诵习使多”，“进而不顾其他”，只能使学生负担过重，那是失败的教学方法。因此，他主张，既要使学生“学而时习之”，又要使学生有“退息”的机会。他说：“教学之道，当以时习之”，又必须使“学者疲倦而暂休息”（同上）。这种“习”、“息”结合的主张，是符合学习规律的，是可取的。

此外，孔颖达主张教与学都要在钻研和精通“经义”上下功夫，反对死记硬背的教学。首先做教师的必须钻研和精通“经义”，这是教学成败的关键。他曾批评有的教师“不晓经义，但诈吟长咏以视篇简而已”（同上）。只是叫学生“诵文而已”，没有把经典的真正道德教给学生，没有引导学生了解经典的本文，这样的教师是不合格的。他还批评有的教师“既自不晓义理，而外不肯默然，故假作问难……若已有解之然也”（同上）。这样的教师更是根本失去了做教师应尽的职责，是自欺欺人。

关于《易》，他说：“夫易者，象也；爻者效也。圣人有以仰视观察，象天地而育群品……若用之以顺，则两仪序而百物和；若行之以逆，则六位倾而五行乱。”（《周易正义·序》）就是说，学习《易》的意义与作用，在于使君臣、父子、夫妇各守本分，从而“五常之教”便可得以维护。

他通过《易》的阐释，论述了“教化其民”的思想，证明了“三纲五常”的永恒合理性。

孔颖达所谓“教化其民”，即是加强政治伦理道德的宣传和教育，以维护等级制度。他认为尊卑、上下的等级关系是不可逾越的，更是不能搞乱的。他说：“天尊在上，泽卑处下。君子法此履卦之象，以分辨上下，尊卑以定，正民之志，意使尊卑有序也。”（《周易正义》卷二）又说：“地道也，妻道也，臣道也者，欲明坤道处卑，待唱乃和。故历言此三事，皆卑应于尊，下顺于上也。”（《周易正义》卷一）“若卑不处卑，谓地在上，高不处高，谓天在下。上下既乱，则万物贵贱则不得其位矣。”（《周易正义·系辞上第七》）在这里，他把上下尊卑的等级关系说成是自然之理，因此它是合理的，是任何人都不能违背的。

孔颖达还用《易》的“天即自然”的观点，论证“三纲五常”是天经地义的。他说：“男女正，天地之大义也者，因王位之言广明家人之义，乃道均二义，非惟人事而已。家人即女正于内，男正于外，二义则天尊在上，地卑在下，同于男正位，故曰天地之大义也。家人有严君焉，父母之谓者，上明义均天地，此又言道齐邦国。父母一家之主，家人尊事同于国有严君，故

曰家人有严君焉，父母之谓也。父父、子子、兄兄、弟弟、夫夫、妇妇而家道正，正家而天下定矣。……既家有严君，即入不失父道，乃至妇不失妇道，尊卑有序，上下不失而后为家道之正。”（《周易正义》卷四）在这里，他把“家人之义”与“天地之义”撮合在一起，阐明家庭的尊卑上下的关系是出于“自然”之理，而这种尊卑上下的关系更可以扩大到社会国家。每个人都要正位，使君不失君道，臣不失臣道，父不失父道，子不失子道，夫不失夫道，妇不失妇道。这样便可以身修、家齐、国治、天下平矣。由此可见，孔颖达所谓“自然”之理，并非自然界的客观规律，而是社会人与人之间的关系。他给“三纲五常”罩上一件“自然”的外衣，从而证明它是合理的，是不可违背的人间“正道”。他所谓的“王化”或“教化其民”，实质是通过教育的手段，维护与巩固统治秩序。

关于《春秋》，他说：“夫春秋者，纪人君动作之务，是史所职之书。……失则贬其恶，得则褒其善，此春秋之大旨，为皇王之明鉴也。……一字所嘉，有同华兗之赠；一言所黜，无异肖斧之诛。所谓不怒而人威，不赏而人劝，实求也而作则，历百王而不朽者也。”（《春秋正义·序》）就是说，《春秋》是政治评价的典范，是永恒的政治价值观。学习《春秋》的意义与作用，在于褒善贬恶，为统治者所鉴戒。

总之，孔颖达概述了《诗》、《书》、《礼》、《易》、《春秋》五经的基本内容，并论述了学习它们的重要意义与作用。他所强调的教学内容仍是儒家的经典。

（三）韩愈、柳宗元的师道论

韩愈，字退之，邓州（今河南邓县）南阳人，唐代著名的文学家和教育家，生于唐代宗大历三年（公元768年）。他出身于官僚地主家庭，但幼年处境艰苦，“三岁而孤，随伯兄会贬官表岭。会卒，嫂郑鞠之。”（《新唐书·韩愈传》）在兄嫂的抚育下，他“自知读书，日记数千百言。比长，尽能通六经百家学。”（同上）由于他勤奋自学，贞元八年（公元792年）二十五岁时考取进士。此后，“三试于吏部不成，十年犹布衣。”贞元十八年（公元802年）三十五岁才步入仕途。在坎坷的仕途中，曾多次做过教育管理工作和教学工作。由节度使张建封推荐，最初做推官，后调任四门博士。元和元年（公元806年）和元和七年（公元812年），先后两次诏为国子博士。唐穆宗即位后，奉诏回京征为国子祭酒。

韩愈生活在唐中叶以后，唐王朝国势衰微，藩镇割据，地方势力越来越大。许多权贵豪强、僧侣地主利用他们的特权兼并土地，侵吞税户，造成了“国赋散于权门，王税不入天府”，“十分天下之财而佛有七八”，加上佛教泛滥，道教盛行，作为封建统治的精神支柱，即儒家思想的独尊地位发生了动摇。这一切意味着唐代国家的中央集权制有所削弱。韩愈站在维护皇权的立场上，主张加强中央集权制，反对藩镇割据，猛烈抨击佛老，其思想的核心，则是极力维护儒家的道统及其独尊地位。

韩愈以卫道者自任。他说：“斯道也，何道也？曰：斯吾所谓道也，非向所谓老与佛之道也。尧以是传之舜，舜以是传之禹，禹以是传之汤，汤以是传之文、武、周公，周公传之孔子，孔子传之孟轲。轲之死，不得其传焉。”（《原道》）并说：“汉氏已来，群儒区区儒补，百孔千疮，随乱随失，其危如一发引千钧，绵绵延延，以微灭，于是时也，也唱释、老于其间，鼓天下之众而从之，呜呼！其亦不仁甚矣！释、老之害，过于杨、墨。韩愈之贤，不及孟子，孟子不能救之于未亡之前，而韩愈乃欲全之于已坏之后。呜呼！其亦不量其力，旦见其身之危莫之救以死也。虽然，使其道由愈而粗传，虽灭死万万无恨！”（《与孟尚书书》）

韩愈是古文运动的一员主将，并提出了“文以载道”的主张。所谓古文运动，即散文运动，提倡学习先秦两汉的文体，即一般人容易理解，便于说理的散文。所谓“文以载道”，即提倡文章要以体现“道”为目的，“道”要通过文章来表现。表现形式固然重要，而思想内容更为重要。韩愈认为古人的文章都是“文以载道”的，但魏晋以来却追求华丽的辞藻，盛行对偶骈体文，空洞无物，无病呻吟，完全陷于形式主义。因此，他主张写文章必须有思想内容，要言之有物，反对形式主义。他主张学习古人文章的目的，在于学习古道。这一主张对当时的文史教学是有积极意义的，对教育的发展产生了深刻的影响。

韩愈先后做过四门博士、国子博士、国子祭酒，直接从事教育与教学工作。他在任四门博士时，曾请求恢复国子监的生徒；在任国子博士时，写作了《师说》、《进学解》等名著；在任国子祭酒时，主张严选教官，坚持每日会讲的制度，积极整顿国学。曾有这样一段故事：“有直讲能说礼而陋容，学官多豪族子，摈之不得共食。公命吏曰：直讲来与祭酒共食。学官由此不敢贱直讲。”（《朱子校昌黎先生集传》）他以身作则，建立良好的学风，这是值得后人嘉许和赞赏的。他任地方官时，仍十分重视教育工作，不仅写

了《子产不毁乡校颂》一文，提倡兴办地方官学，而且从自己的俸禄中拿出一部分来办学。他贬为潮州刺史时，“始潮人未知学，公命进士赵德为之师。自是潮之士，皆笃于文行，延及齐民，至今号称易治。”尤为可贵者，他在官学衰落，社会上普遍存在耻于从师的风气下，不顾嘲骂，勇为人师，积极教诲后生。他的好友柳宗元在《答韦中立书》中说：“由魏征已下，人益不事师。今之世，不闻有师，有辄哗笑之，以为狂人。独韩愈奋不顾流俗，犯笑侮，收召后学，作《师说》，因抗颜而为师，世果群怪聚骂，指日牵引，而增为笑词，愈以是得狂名。”韩愈这种“奋不顾流俗”，热心教师工作的精神，是值得后人学习的。此外，他在教学上很成功。他的学生皇甫湜在《韩文公墓志》中称赞说：“讲评孜孜，以磨诸书，恐不完善，游以恢笑哨歌，使皆醉义忘归。”说明他的教学很能打动人心，具有很高的教学艺术。由于他诚恳奖导，深得学生信赖。凡经他指教过的学生，皆自称韩门弟子。他是唐代一个很有影响的教育家。

韩愈的《师说》是中国古代第一篇集中论述教师问题的名著。他继承了我国古代重视教学过程中师生关系传统，总结和发展了历代教育家关于师道尊严的思想，并结合自己的教育实践经验，从教师的作用、任务、择师标准和师生关系等方面，全面地论述了教师问题。“尊师重道”是《师说》全文的中心论点，也是韩愈写作《师说》的根本目的。

韩愈首先阐明了教师的作用。文章开头第一句话：“古之学者必有师”，是从总结历史经验中得出的一个结论，即自古以来任何一个人的知识学问，都是从老师那里学来的。也就是说，任何一个人如果没有老师的教诲和指导，是不能成为有才智的人的。他认为生而知之者不存在，因此谁都有不懂的东西，“惑而不从师，其为惑矣”，这种人是一辈子也不能聪明起来的。在这里，他充分肯定了学习的重要性和教师的重要作用。基于这种认识，他对当时社会上轻视教师工作，不尊重教师，耻于从师的不良风气进行了尖锐的批判，指出：“古之圣人，其出人也远矣，犹且从师而问焉。今之众人，其下圣人也亦远也，而耻学于师。是故圣益圣，愚益愚。其皆出于此乎。”他批评社会上一些人“受其子，择师而教之；于其身也，则耻师焉，惑矣”。“吾未见其明也”。认为这种人是十分糊涂的。他还指出：“巫医乐师百工之人，不耻相师。士大夫之族，曰师曰弟子云者，则群聚而笑之。”“巫医乐师百工之人，君子不齿，今其智乃反不能及，其可怪也与。”认为当时的知识分子在这个问题上已堕落到不及一般工匠的水平，应该认真引起注意。总之，他认为圣人与一般人之所以有智愚之别，其根本原因在于圣人肯于从师学习。耻于从师学习，是一种愚昧的表现。这种批判是很深刻的。

其次，明确了教师的任务。“师者，所以传道、授业、解惑也。”仅仅十一个字，即把教师的任务概括很全面。一是传道，即传授适应现实社会需要的政治伦理道德；二是授业，即讲授《诗》、《书》、《易》、《春秋》等儒家的经典；三是解惑，即解答学生在学习“道”与“业”过程中所提出的疑难问题。教师这三项职责，用今日的话说，就是要对学生进行思想道德教育、文化知识教育，并要求发展学生的智力。三者的地位摆得也很清楚，第一位的是传道，其次是授业，最后是答疑。以传道为本，以授业、解惑辅佐之。韩愈认为只有完成这三方面的任务，才配称作教师。他对教师任务的这个规定，有着丰富的意义：首先表明了教学过程中教师的主导作用；其次、表明了教师的工作原则，是以“传道”为主体，以系统的知识学习为基础。

做一个教师如能完成这三个方面的任务，就算履行了职责，否则便是失败。这是教师工作中一条普遍的客观规律。

韩愈所说的“德”、“业”、“惑”的实际内容就是他所论述的“先王之教”，因此，教师的根本任务，就是要“明先王之教”。什么是“先王之教”？韩愈说：“夫所谓先王之教者，何也？博爱之谓仁，行而宜之之谓义，由是而之之谓道，足乎已无待于外之谓德。

其文《诗》、《书》、《易》、《春秋》；具法、礼、乐、刑、政；其民士、农、工、贾；其位君臣、父子、师友、宾主、昆弟、夫妇；其服丝、麻；其居宫、室；其食粟、米、果、蔬、鱼、肉；其为道易明，而其为教易行也。是故以之为己，则顺而祥；以之为人，则爱而公；以之为心，则和而平；以之为天下国家，无所处而不当。”（《原道》）由此可见，韩愈所谓的“先王之教”，其内容概言之，即是“仁义道德”四字。“仁”就是博爱；“义”就是从仁心而产生的适当的行为；“道”就是沿着仁与义的理想和目标前进；“德”就是心甘情愿地、自觉地守仁与义之道。“仁义道德”扩而言之，包括儒家的经典，儒家提倡的伦理和道德，现存社会的政治措施，物质文明、典章制度等。韩愈认为，把这些内容学好，便可以应用无穷。总之。作为教师，教人诵习古圣之书，遵守先王之法，明乎人伦，本乎人生，乃是其从教的根本任务。

再次，提出了择师的标准，这就是“道”。韩愈说：“生乎吾前，其闻道也，固先乎吾，吾从而师之；生乎吾后，其闻道也，亦先乎后，吾从而师之，吾师道也。夫庸知其年之先后生于吾乎？是故无贵无贱，无长无少，道之所存，师之所存也。”他把“道”作为择师的根本标准，他认为可以师者，不在于其年龄大小和地位的高低；而在于懂得“道”比自己早或比自己多，师其“道”也。当时有许多人，由于不明白“师道”的道理，而仅以地位高低，身份贵贱来衡量，因而年龄相似，水平相当的人，以向地位低的人学习为羞耻；又以向地位高的人学习为阿谀奉承，从而形成了不尊师、不从师的不良风气。韩愈强调“师道”，正是对这种不良社会风气的批评，这在当时是有积极意义的。由于他把“道”做为衡量和选择教师的根本标准，所以要求做一个教师首先要对“道”有坚定的信念。这个认识是很深刻的，对今人也是很有启发的。当然，韩愈要求教师要信守的只是儒家之道，这是不足为训的。

最后，论述了师生关系。他在文章的最后写道：“圣人无常师。孔子师郯子、苌弘、师襄、老聃。郯子之徒，其贤不及孔子。孔子曰：‘三人行，必有我师’。是故弟子不必不如师，师不必贤于弟子，闻道有先后，术业有专攻，如是而已。”他以孔子为例，得出三条结论：一是“弟子不必不如师”，既然学生不一定不如老师，当然学生就完全可能，而且也应该超过老师。就是说，学生是暂时地或在某些方面不如老师，从长远来说或在某些方面一定能超过老师。因此，做学生的不能自卑，要立志发奋，敢于超过老师，这是对孔子“后生可畏”思想的继承和发挥。二是“师不必贤于弟子”，既然老师不一定处处事事都比学生高明，当然做学生的对老师就不能求全责备，要虚心向老师学习，学其所长。同时，做教师的也不应满足于自己已有的知识，更不要不懂装懂，要尊重学生，也要向学生学习，在业务上要学而不厌，精益求精，方能适应教学的需要。这是对孔子“学而不厌，诲人不倦”思想的继承与发挥。三是“闻道有先后，术业有专攻”，既然人们闻“道”有早有

晚，在学业与技能上各有所长，当然闻道在先，学有专长，就可以为师。因此，在一定条件下，老师比学生懂得道理要早一些，多一些，在某方面是有专长的，做学生的向老师学习也是必然的。同时，学生在老师的启发教导下，不断地提高，在某些方面会有独到之处，甚至有所专长，因此，教师向学生学习也是必要的，是有益的。需要注意的是，这三条标准都是相对师生关系而言，并不是教学过程中的需要。在具体的教学过程中，学生是应该如老师，老师肯定比学生要“贤”，而且老师必须“闻道”在先，术业有定。总括以上三点，韩愈既肯定了教师在传道、授业、解惑方面的主导作用，又强调了教师要尊重学生，要向学生学习；既要求学生虚心向老师学习，又鼓励学生要敢于超过老师；既提倡乐为人师，勇为人师，又宣传不耻不问，虚心拜人为师。总之，韩愈认为师生关系应是相互学习的关系，这是值得后人提倡和发扬的。

韩愈在阐述教师的任务、教师的标准及师生关系的问题中，看到了道与师、道与业、师与业、师与生之间的既矛盾又统一的关系，提出了教师既应忠于职守，忠于理想，传播真理，又要学有专长，认真教学；暗示教师在教学过程中既要自觉地起主导作用，又要尊重学生，教学相长，能者为师。这些见解，不但大大地丰富了我国古代的教育理论，而且对于我国今天正确理解教师的职责，正确处理政治与业务、德育与智育、教书与育人、教师与学生之间的关系，也都有一定的参考价值与启发意义。

柳宗元，字子厚，河东（今山西永济）人，人称柳河东先生，生于唐代宗大历八年（公元773年）。少时天资聪颖，及长，为文卓绝精致，一时辈行推崇。德宗贞元九年（公元793年），二十一岁，中进士第，步入仕途。他一生直接从事教育和教学的实践活动不多，而且断断续续，但却给时人留下了深刻的印象。

柳宗元任官期间，热心于教育工作，曾亲自诚恳地指导了许多后学者，而且不少人还是通过通信的方式，由他“函授”的。他说：“吾在京都时，好以文宠后辈。后辈由吾文知名者，亦为不少焉。”（《答贡士廖有方论文书》）又说：“往在京都，后学之士到仆门，日或数十人，仆不敢虚其来意，有长必出之，有不至必基（基，当教学解）之。”（《极袁君陈秀才避师门书》）《新唐书·本传》说：“南方为进士者，走数千里从宗元游，经指授者，为文辞皆有法。”韩愈在《柳子厚墓志铭》中也说：“衡湘以南，为进士者，皆以子厚为师。其经承子厚口讲指画为文辞者，悉有法度可观。”特别值得提出的是，德宗贞元十四年（公元798年），太学生薛约言事得罪，谪连州。国子司业阳城送薛约于城外，德宗对此很不满意，便把阳城出为道州刺史。太学诸生深为不平，李藩等百数人群集宫门请留阳司业，竟达数日之久。此时，柳宗元身为集贤殿书院正字，特写信给诸生，对他们的行为表示同情和支持，勉励他们，谓“不意古道复形于今”，并在信中说，他少时本想游太学，但听说太学学风很坏，就不敢去了。现在诸生“奋志励义，出乎千百年之表”。可能是“阳公之渐渍导训明效所致”。称赞阳城“能并容善伪，来者不拒”，反对有人对阳城“过于纳汗，无人师之道”的责备（《与太学诸生喜诣阙留阳城司业书》）。在当时封建专制统治下，柳宗元敢于公开鼓励太学生“奋志励义”，作正义斗争，勉励学生在斗争中重道尊师，这是十分难能可贵的。

在师道问题上，他十分同情和支持韩愈的“抗颜为师”，并针对当时风

气，结合自己经验作了详细的论述，提出了以“交以为师”为核心的师道观。

其一，重师道

中国古代早有尊师重道的传统，《学记》作者明确提出“师严道尊”的主张。到了汉代，由于儒学处于独尊地位，更加重视师道。但是，魏晋南北朝时期，随着玄学和佛学的兴起，儒学一度衰落，师道也愈来愈不被重视。柳宗元说：“孟子称人之患在好为人师。由魏晋以下，人益不事师，今之世不闻有师，有则笑之以为狂人。”（《答韦中立论师道书》）这种社会风气一直延续到唐代，甚至达到积重难返的地步。所以，韩愈提倡师道，作《师说》，提出“道之所存，师之所存”，柳宗元完全赞成。他也对当时社会上层士大夫“耻于相师”的风气感到很痛心，对韩愈勇于为人师的精神非常敬佩。他说：“韩愈奋不顾流俗，犯笑侮，收招后学，作《师说》，因抗颜而为师。”柳宗元还写了一篇《师友箴》，文中说：“今之世，为人师者众笑之，举世不师，故道益离；为人友者，不以道而以利，举世无友，故道益弃。呜呼！生于是病矣。歌以为箴，既以儆己，又以诫人。”他将师友并提，强调了师生平等互相尊重的关系，深感师生关系在教学过程中的重要作用。此外，他还写了《答韦中立论师道书》、《答严厚与季才论师道书》等十几篇文章，专门阐述师道的重要，严肃批评当时社会上层士大夫“耻于相师”的风气，指出：“道苟在焉，佃丐为偶；道之反是，公侯以走”（同上），不重师道，道就容易被抛弃；道存，即使是奴仆和乞丐也可以和他交朋友；道不存，即使公侯也不必理睬他们。可见柳宗元是把师和道联系在一起的。在这一点上，他与韩愈的见解完全一致，“道之所存，师之所存也。”由于唐代政治经济发展的需要，实行尊崇儒术的文教政策，儒学重振，因此，尊重师道，乃是时代的要求。但现实中却存在着“耻于相师”的不良社会风气。所以，韩愈、柳宗元极力提倡师道，这在当时是有进步意义的。

不过，柳宗元所师之“道”与韩愈的“道”并不完全相同。他认为，只有能“当”于“人生之意”的东西才是“道”，强调“道”的实用性。他说：“当，斯尽之矣；当也者，大中之道也”，“吾道之尽而人化矣”。（《断刑论》下）这个“道”实际上指的是以“生人”为对象的“济世之道”。所谓“生人”，即“生民”，《荀子·礼论》用过这一名词。这个“道”是作为柳宗元的教育目的和教育理想而提出来的，即不要忘记“生民”的患难，要作有益于“生民”的事情。因此，他说：“圣人之道，不穷异以为神，不引天以为高，利于人，备于事，如斯而已矣。”（《时令论》上）

柳宗元所谓“圣人之道”的内容主要有两方面：其一，就是“中道”或“大中之道”。他说：“圣人之为教，立中道以示于后，曰仁、曰义、曰礼、曰智、曰信，谓之五常，言可以常行者也。”“立大中，去大惑，舍得而曰圣人之道，吾来信也。”按柳宗元的解释，“中道”就是仁义礼智信“五常之道”，形式上仍然没有越出董仲舒以来儒家学说的轨道。但是，柳宗元在批评《管子·牧民》的“四维论”时，又说：“圣人之所以立天下，曰仁义。仁主恩，义主断。恩有亲之，断者宜之，而理道毕矣。蹈之斯为道，得之斯为德，履之斯为礼，诚之斯为信，皆由其所之而异名。”这又同韩愈有类似之处。韩愈为了把儒家思想同佛老区别开来，曾提出“仁与义为定名，道与德为虚位”（《原道》）。韩柳都同样重视仁义，以仁义为本，而这为本之“道”，就表达在儒家的经典之中，“五经”即是“取道之原”。柳宗元说：“本之《书》以求其质，本之《诗》以求其恒，本之《礼》以求其宜，本之

《春秋》以求其断，本之《易》以求其动，此吾所以取道之原也。”从而也规定了他的基本教育内容和教材。

其二，是“以辅时及物为道”，也即“辅时及物之道”。柳宗元参加过王叔文领导的“永贞革新”。他一生“怀济世安人略”，念念不忘“及物行道”，认为“凡君子为道，舍是宜无以为大者也”，即使在遭贬以后，也还是坚持“辅时及物之道，不可陈于今，则宜垂于后。”柳宗元的“及物行道”，就是要在社会实践中具体实施儒家的“圣人之道”。当然，他所要实行的，是一种改造过的“圣人之道”，例如，他在《六逆论》中，对《左传》的“六逆”说就持不同看法，认为“贱妨贵”、“远间亲”、“新闻旧”三者涉及择君置臣之道，是“天下理乱之大本”，假若贵、亲而旧者愚，贱、远而新者贤，完全是可以“妨”、可以“间”的，否则就会招致败乱。这样，他就把儒家的择君置臣之道作了一番改造。这实际上是为革新派的政治活动提供理论依据。因此，改造“圣人之道”，以适应现实政治的需要，不仅使传统的儒学获得了新的生命力，而且为儒学的改造提示了方向。循此前进，后来的宋代义理之学，即是在此基础上，建立了以政治伦理学说为核心的理论体系。

其三，学必有师

柳宗元充分肯定了教师在传道、授业中的重要作用。他认为没有良师的教诲，就不可能成才；没有益友相辅，就不能增进自己的才识。只有获得良师益友，才能不断地增进自己的知识、才能和品德，成为“济世安民”的人才。他说：“不师如之何？吾何以成？不友如之何？吾何以增？”（《师友箴》）主张学必有师。他说：“世之学易者，率不能穷究师说，本承孔氏，而妄意乎物表，争伉乎理外……离其原，振其末，故羲文周孔之奥，诋冒混乱，人罕由而通焉。”（《送易师杨君序》）他还以个人切身体验，说明无名师指导，仅靠个人努力，再勤奋也不能得其要领，仍是学不好的，甚至会为人所取笑。他说：

愚幼时尝嗜音，见有学操琴者，不能得硕师。而偶传其谱，读其声，以布其爪指。

蚤起则谬谬 以逮夜，又增以脂烛，烛不足则讽而鼓诸席。如是十年，以为极工。出至大都邑，操于众人之坐，则皆得大笑曰：嘻！何清浊之乱，而疾舒之乖欤！卒大渐而归。及年已长，则嗜书，又见有学书者，亦不得硕师。独得国故书，伏而攻之。其勤若向之为琴者，而年又倍焉！出曰：吾书之工能为若是。知书者又大笑曰：是形纵而理逆。卒为天下弃，又大惭而归。（《与李睦州论服气书》）

柳宗元从中总结经验说：“是二者皆极工而反弃者，何哉？无所师而徒状其文也，其所不可传者卒不能得。故虽穷日夜，弊岁纪，愈远而不近也。”所以，欲明道，必从师，无师无以明道，师道是不可废的。

其四、交以为师

由于柳宗元把师与道结合在一起，所以他把教师看得很高，对教师的要求也很严，认为不是任何人都可以为人师，必须具有学问、道德、才智，足为师表者方可为人师。他感于当时师道不尊，不敢妄为人师以取辱，力避为师之名，主张“交以为师”。因此，他曾多次不肯接受别人请他为师的要求，其理由或说：“仆道不笃，业者浅近”；或说“不足为”、“惧而不为”等等。当时有人对柳宗元拒为人师曾有所责备，但他解释说：

其所不乐为者，非以师为非，弟子为罪也。有两事故不能，自视以为不足为一也；

世久无师弟子，决为之，且见非，且见罪，惧而不为二也。（《报袁君陈秀才避师名称》）

言道讲古穷文辞以为师，则固吾属事。仆才能勇敢不如韩退之，故又不为人师。人之所见有同异。吾子无以韩责我。若曰仆拒千百人，又非也。仆之所拒，拒为师弟子之名，而不敢当其礼者也。若言道讲古穷文辞，有来问我者，吾岂尝瞋目闭口耶？……苟去其名全其实，也其余易其不足，亦可交以为师矣。如此无世俗累而有益乎已，古今未有好道而避是者。（《答严厚舆秀才论为师道书》）

从上述申辩与解释中，可以看出柳宗元只愿尽为师之实，而不欲居其名。他认为教师的任务和作用，在言道、讲古、穷文辞。其自谓有以此三者来问者，无不举其所知以答，是已具有为师之实。至于为师之名，他表示不敢承担，自认为才能和勇气都不能和韩愈相比。这反映了他的谦虚态度，也反映了他和韩愈是有所不同的。韩愈具有“欲挽狂澜于既倒”的卫道精神，曾做过四门学助教、国子学博士、国子祭酒，兴办地方官学，招徒讲学，公开建立师生关系，而柳宗元认为自己是一个贬官之人，经常遭到政敌的攻击，因此，不愿公开建立师生之名，而默默地肩负起教师的责任，诚恳地指导着许多后学者。由此可见，他之所以拒师之名，和他当时的政治处境有关。他一再说，如果有人要求讨论政治、历史、学术和写作，那怎能白眼相待，闭口不理呢？若免去师弟子的虚名，而实际上处于师友关系，取长补短，相互为师，既免掉了世俗的麻烦，彼此又可得到教益，这是古往今来追求真理的人愿意做的。所以，他提出了“交以为师”的主张，以师为友，师友并提，把师生关系变为师友关系。这一思想也是很可贵的，其中含有学术讨论上的平等与民主因素，比韩愈“闻道有先后，术业有专攻”的见识又前进了一步。反映了柳宗元教育思想中的进步性。当然，他的“交以为师”的思想是针对有一定学识水平的成人而言的，不是对少年儿童讲的。

(四) 李翱教育过程本质的“复性”论

李翱，字习之，陇西成纪（今甘肃秦安西北）人，生于唐代宗大历七年（公元772年），出身于官僚世家。“幼勤于儒学，博雅好古，为文尚气质。”（《旧唐书·列传·李翱传》）唐德宗贞元十四年（公元798年）登进士第，授校书郎。三迁至京兆府司录参军。唐宪宗元和元年（公元806年）召为国子博士，直接从事教育活动。以后仕途颇蹉跎。

李翱的学术思想受韩愈影响很深，同时也接受了佛家的许多观念。他的教育思想突出特点是，把儒、佛两家的思想杂揉在一起，寻求一种人格解放的道路和方法。虽然他自称：“择中庸之蹈难兮，虽因顿而不改其所为。……心劲直于松柏兮，论霜雪而不衰。”（《感知己赋》）并说：“嘉山松之苍苍兮，岁苦寒亦悴。吾固乐其贞刚兮，夫何尤乎小异。”（《释怀赋》）好像他所坚持的是儒家传统的中庸之道，实际却不尽然。他是把《中庸》里面的一番道理和佛教的理论相结合，进而把韩愈的唯心主义的哲学思想又向前推进了一步。

李翱论教育思想的代表作是三篇《复性书》，它们集中表述了他对人性及其教育过程的本质看法。

他认为任何一个人都有“性”与“情”，而性是善的，情是恶的。他说：“性者天之所命也。”“百姓之性与圣人之性弗差也。”“人之性皆善也。”就是说，人之性是天赋的，任何人生来之性是一样的，而且都是善的。这里所谓的善，实际上是儒家的仁、义、礼、智等德性。他把宗法秩序所要求的德性，说成是人先天本性中所具有的，这显然是对孟子性善论的继承和发挥。他又说：“喜、怒、哀、惧、爱、恶、欲七者，皆情之所为也。”“情者性之动也”。“情者性之邪也”。“情者妄也、邪也。”就是说，性之动而产生情，情是邪恶的表现。他把情看成是要不得的坏东西，这显然是接受了佛家世幻思想的影响。

关于性与情两者的关系，他说：“情由性而生，情不自情，因性而情；性不自性，由情以明。”就是说，情由性所产生，性通过情而显露。他曾形象地比喻说：“水之浑也其流不清，火之烟也其光不明。非水火清明之过也，沙不浑流斯清矣，烟不郁光斯明矣，情不作性斯充矣。”水与火就其本性都是清与明的，水由于沙而浑，火由于烟而郁。人就其性是善的，由于情而恶，如沙沉而水自清，烟消而火自明，情灭而性自充。所以，他说：“人之所以为圣人者性也。人之所以惑其性者情也。”“情既昏性斯匿矣，非性之过也，圣人得之而下惑者也。情者性之动也。百姓溺之而不知其本也。”就是说，圣人之所以成为圣人，是因为他能保持天赋的善性，其善性不为邪情所匿，而一般人天赋的善性却为邪情所昏惑，故其善性不能充分地显露出来。他认为圣人与一般人就其先天的本性都是善的，是没有差别的，所不同的是圣人能保持它，使之不为情所惑，一般人却为情所陷溺而不知复其先天的善性。因此，性在圣人那里充而明，在一般人那里却昏而塞。

李翱从其上述的“性善”、“情恶”的基本观点出发，认为教育的过程在本质上就应该是一个“复性”，即恢复或发展人先天的善性的过程。

他认为虽然一般人之性都为情所惑而昏塞，由来已久，但“复性”并不难。因为任何人自身都先天具有一个善性，只不过是妄情所惑，昏而不充，塞而不明。只要去其妄情也就是了。他说：“情不作而性充”，“妄情灭息，

本性自明。”“圣人教人忘嗜欲而归性命之道也。”就是说，一个人如能灭绝妄情，即绝情去欲而“复其性”的教育观点，实际上已不是儒家传统的教育思想，它同佛家的教育宗旨几乎没有多大区别了。由此，他还提出了一些具有修禅特征的“复性”方法：

1. “无虑无思”

李翱说：“弗虑弗思，情则不生；情既不生乃为正思，正思，无虑无思也。”这种修养功夫，是一种否定感知作用，排斥思维活动的非理性的修养方法，实际上与禅宗的“禅定”是没有多大差别的，是佛家直觉主义的修炼功夫，但他认为仅做到“无虑无思”还不够，“然此斋戒其心者也，犹未离于静焉。有静必有动，动静不思，是乃情也。”《易》曰“吉凶悔吝生乎动，焉复其性耶。”意思是，“斋戒其心”，还会“生情”，仍不能达到真正“复性”的境界。从而他提出了另一个主张。

2. “其心寂然”

李翱说：“知者无知，动静皆离，而寂然不动，是至诚也。”又说：“是故诚者圣人性之也。寂然不动，是至诚也。”又说：“是故诚者圣人性也。寂然不动，广大清明，照乎天地，感而通天下之故，行止语默，无不处于极也。”还说：“心寂不动，邪思自息，惟性照明，邪何所生？视听昭昭而不起于见闻斯可矣。无不知也，无弗为也，其心寂焉，光照天地，是诚之明也。”在这里，他提出一个所谓“至诚”和“诚明”的神秘化观念，其核心即是“寂然不动”或“其心寂焉”这么四个字，也就是“视听昭昭而不起于见闻”，即视而不见，听而不闻，万念皆空。他认为只有具备了这种功夫，才能止息邪思，显出本性的“广大清明”，超脱尘俗，达到真正“复性”的境界。这种“复性”方法，正是一种神秘而不可思议的佛教徒的修炼功夫。

3. “慎独”

所谓“慎独”，即无论客观世界怎样“变化无穷”，作为君子都要做到“未始离于不动”，即永不动心，保持心的“寂然”状态。这就是“慎独”的真谛。所以，他说：“君子戒慎乎其所不覿，恐惧乎其所不闻。”因为“不覿之覿，不闻之闻”，实际上是“其心一动”，“心动”则“情生”。如果心已动了，则距离复性的境界也就愈来愈远了。由于“情”是感性的主要因素，所以，“不动心”乃是“复性”的根本要求。可见，李翱提倡的“慎独”功夫，显然是接受了佛家“灭情”以见佛性的影响。后来宋儒强调“慎独”功夫，乃直接导源于此。

4. “择善固执”、“终岁不违”

李翱认为“复性”的过程，是一个长期的修炼过程，是人生一辈子的事，不是一朝一夕所能完成的任务。因此，必须具有“择善固执”，“终岁不违”的精神。他说：“修道之谓教，何谓也？曰诚之者人之道也，诚之者择善而固执之者也。”就是说，教育是教人修身行道的过程，也就是教人达于“诚”之境界的过程。要想达到“诚”的境界，就必须对于天赋的善性执着不放，

在任何情况下都不能离开它。他说：“复其性者，贤之循之而不已者也。不已能归其源矣。”意思是，只有经过长期修炼功夫，才能使先天的善性复观。有人问他：“如生之言，修之一日则可以至于圣人乎？”曰：“十年扰之，一日止之，而求至焉，是孟子所谓以杯水而求一车薪之火也。甚哉！止而不息必诚，诚而不息必明，明与诚终岁不违，则能终身矣。造次必于是，颠沛必于是，则可希于至矣。”他强调在修养过程中，要具有坚持不懈的精神，作长期的努力，这一思想是可贵的。

“善”的根本标准就是“道”。李翱认为一个君子，关键在于“从道”。他说：“君子从乎道也，而不从乎众也。”所谓“从乎道”，即是立志学道和行道，这个道也就是韩愈所卫之道，是“善”的根本；守着这个“道”，就是“择善固执”。他说：“吾之道，学孔子者也”，“是古圣人所由之道”，并说：“苟仁且义，则吾之道何所屈焉？……故君子非仁与义，则无所为也。”（《答侯高书》）还说：“吾所以不协于时，而学古文者，悦古人之行也，悦古人之行者，爱古人之道也。故学其言不可以不行其行，行其行不可以不重其道，重其道不可以不循其礼。”由此可见，他的“择善固执”，即对传统儒学的仁义道德，不仅要“学其言”，而且要“行其行”；不仅要“重其道”；而且要“循其礼”。其实就是要做一个合符于要求的“忠臣”和“顺民”。和这种精神相联系的是，他强调在复性过程中，要靠个人主观努力。他说：“百骸之中有心焉，与圣人无异也。器然不复其性感矣哉。道其心弗可以庶几于圣人者，自弃其性者也。终亦亡矣，茫茫乎其将何所知。冉求非不足乎力者也，画而止。进而不止者，颜子哉。”（《李文公文集·学可进》）他强调要充分发挥个人的主观能动性，对于进德修业来说是有积极意义的。而且，他的这种“复性”论，对于后来的理学教育思想的形成和发展，都有着直接的影响。

六、结语

历史是一条剪不断的链。隋唐五代的教育虽是一千多年前的事，但留给我们的却是一份值得长久思索的丰厚遗产。特别是作为古代社会典型时期的教育形态，如果我们能以正确的历史唯物主义的态度，揭开布满灰尘的历史面纱，取其精华、去其糟粕，对于我们认识中国教育发展的规律，启发我们在新的历史条件下进行教育改革和教育实践，应该是大有益处的。

中国隋唐五代文学史

本卷提要

隋唐五代文学是中国文学史发展的重要阶段。隋唐五代文学特别是唐文学成就巨大，意义深远。唐文学文化内涵丰厚，极富盛唐文化气象，创作内容丰富，各种文学体裁全面发展。唐诗苑百花齐放，诗流纵横，妙品迭出，群星灿烂。唐代古文运动是中国古代散文发展的历史高峰。唐代传奇与变文上承六朝志怪，下开宋明话本，都有深远影响。唐五代词为宋词的成熟与繁荣打下坚实基础。本书以唐诗为重点，整体把握，精心安排，脉络清楚，主次分明。对于著名唐代文学大家李白、杜甫、白居易、韩愈、柳宗元等，注重文化性格和作品分析，既恰当吸收先人成果，又补充新的研究资料，反映了改革开放以来新的研究水准。全书立论公允，文字生动，风格清新，史料丰富，是一部集学术性、可读性于一体的文学史著作。

一、隋唐五代文学概述

中国隋唐五代文学史是一段伟大的文学乐章。这乐章留给后人的，是无穷的魅力与回想。它的文化品格与精神，是中国古代文化的美好象征与光荣。

中国古代文化虽然连绵不绝，却并非总是高潮，也并非总在低潮。其发展水平有高也有低，其发展态势有波峰，也有波谷；既有光芒万丈，也有危机四伏。后人回首历史，有快乐也有痛苦，有兴奋也有沮丧，有众口一辞的共识共见，也有歧见纷纭、莫衷一是的不休争论。但有两个时代，人们对它们的看法总是接近的。

一个是先秦，诸子百家，百家争鸣的时代。

一个是大唐，文苑诗坛，百花齐放的时代。

先秦以思想而鸣，如同古希腊的哲学辉煌，令多少后人神往、敬仰、追寻与陶醉。

大唐以诗文而鸣，文化昌盛，独步一时。同样令多少后人神往、敬仰、追寻和陶醉。

中国隋唐五代文学特别是盛唐文学，堪称中国文学史上的伟大时代。这里且从 4 个方面阐释它足称伟大的种种表现和因缘。

（一）前瞻后顾，牵动中国文学 1500 年——隋唐文学的历史地位

隋唐五代文学特别是唐代文学取得了辉煌成就，但它的成就不是没有历史根据的“天外来客”。一方面它是继承者，另一方面又是开拓者，先继承，后发展。以开拓者的勇气，革新者的精神，发展前人，改造旧观，又以新的历史风貌，新的创造成就，证明自身的不朽价值。

隋唐五代文学在当时历史条件允许的限度内，在所有文学艺术形式方面，都有自己的独特贡献。后人研究隋唐五代文学，首言唐诗，唐诗固然伟大，但伟大的不仅是唐诗。唐代散文，唐代传奇，唐代变文，唐五代同以及唐代某些骈体文，都有重大成就。

唐诗自是百花之冠。说它是百花之冠，一是因为各类诗体无体不备——全面发展；二是因为各类诗体无体不精——均有显赫成就。

各体皆备，而且各体皆妙，正是唐诗本色。

单以诗体而论，律诗、绝句属于唐人。但唐诗的成就，岂止律诗绝句而已。中国古代诗歌，大体上可以分为 7 种体裁。唐人自己也有分为古体诗、乐府诗、今体诗三大类的。古乐府也是古体诗，不过乐府又与古诗有别。罗根泽先生说：“诗有两种，一是曾经入乐的，一是未曾入乐的。曾经入乐的诗是‘选词以配乐’，换言之，就是先选诗词，然后再给词制谱，这一种我们可以称之为‘乐诗’。未曾入乐的诗，各家诗集里多得很，已经寻例，亦无须说明。这一种可以名之为‘徒诗’。乐诗徒诗都有诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇 9 种。”

但我们读唐诗，除去诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇 9 种之外，还有许多“歌”。那就是说，诗虽然包括徒诗与乐诗，但诗与诗仍然有区别。实际上，唐人所谓的“歌”，其实也是一种诗，也是乐诗的一部分。歌与诗的区别，在于“歌”是“由乐以定词”的诗。“就是先有曲谱，然后再依谱作词。操、引、谣、讴、歌、曲、词、调 8 种，是也。”

唐人诗既有古乐府诗和古体诗，又有今体诗。今体诗又分为五言绝句、七言绝句、五言律诗、七言律诗和排律。其实，除去五言、七言诗之外，还有六言诗和由三、四、五、六言混合构成的杂言诗——古人将杂言也列入七言古诗。这就是说，唐代诗人不但对诗的体裁有自己的独特创造——绝句与律诗，而且有创造性继承——唐人乐府和古体诗。换个角度说，唐代诗人不但在诗体上有自己的独到贡献，擅长以新瓶装新酒；而且在对前人的诗歌体裁的继承上，又擅长以旧瓶装新酒。以新瓶装新酒，也有继承成份在内，以旧瓶装新酒，新酒比旧酒味道更清醇。这是唐人的风格，也是唐人的骄傲。

唐人上承魏晋诗风。魏晋诗风首先是建安文学的影响。建安文学发达于二、三世纪之交，以此观之，唐代诗歌可以说是 500 年诗史之总结。律诗与绝句是唐人的骄子，但这骄子不是 10 月怀胎，一朝分娩；而是集 500 年诗家的努力，才得以诞生的诗界之精华。它上承 500 年，已经具备不同凡响的高贵出身。此后，又影响中国诗苑 1000 年的历史发展，更表现出它的不凡魅力。鲁迅先生曾有“古诗都被唐人做完了”的感喟，并非真的好诗全然做完，后人已没诗可作，而是唐诗已经达到历史高潮，在古代诗歌体裁这个范围内，

罗根泽：《中国文学批评史》第 79 页。上海古籍出版社，1984 年 3 月新一版。

同上。

后人已经很难超越了。

唐诗上承 500 年先人对音韵、格调、体裁等等的诗歌创造成果，下及 1000 年，直到五四运动之前，它的影响都是首屈一指的。无论宋、元、明、清哪一个朝代，无论小说、散文、戏剧、诗词哪一种文学形式，都可以看到唐诗的色彩与斑斓，别的不讲，只消看一看元杂剧《西厢记》中有多少唐人诗句就可以知道唐诗的巨大作用了；只消读一读《红楼梦》中的诗句与诗评，就可以知道唐诗的永久魅力了。

唐诗之外，又有散文。散文在唐代的发展不仅是一种历史性创造，而且成为一场影响深远的文化运动，即唐代古文运动。唐代古文运动并非一味复古，而是以复古为旗帜，向六朝骈体文开战，一改南北朝以来绮靡不振的文风，走出骈体文的狭小天地。不但解放文体，而且板正人心。唐代散文，上承三代两汉之传统，其出身比之唐诗根须更远，基础更深，而且取得卓越成就。这成就一直影响到宋、元、明、清。前有唐宋散文创造，后有明清散文流派，足见唐代散文的历史内涵十分丰富。唐代散文是完全可以与先秦两汉散文媲美的散文高峰。

还有唐代传奇。传奇也有自己的传统。其直接传统，可以直追六朝志怪；间接传统，可上溯先秦文学性散文和寓言。一方面它继承了先人，一方面它又超越了先人。它用自己时代的语言，写出自己时代的风格和特征。唐代传奇不仅数量多，尤其质量高。它对后世的影响，同样不能小觑。宋代传奇，不用说就是唐传奇的继续，而且似乎不如唐代传奇高明。就是宋代话本小说、元代杂剧，也有唐人传奇的贡献在内。凡喜爱中国文学的，谁不知道《西厢记》的大名。《西厢记》成就巨大，因为它有深厚的文化基础和创造源流。先有唐人《会真记》，后有金人《董西厢》，然后才有元人《西厢记》，再有后来的《南西厢》、《北西厢》，直到京韵大鼓《大西厢》和传统京剧《红娘》。当然不能把功劳都归之于唐传奇，毕竟唐传奇开了一个好头，准备了一篇好故事。唐人传奇影响，于此可见一斑。

再有唐代变文。变文古已流失，后来从敦煌石窟中重新发现，可说宝物重归。变文作为一种成熟文体，主要是唐人的贡献。它通俗易懂，夹白夹韵，或者全用白话写成。它的内容丰富，语言通俗明白，纯然唐人白话。若无唐代变文，便没有唐人白话，并非唐人不讲白话，而是后人无法得知他们的讲法。现在既知唐人白话，就可以说：宋代白话文学杰作——话本小说，其源于唐。一个诗词，一个传奇，一个变文，是造就元代杂剧、明清白话小说的三大文学因素。直到民国之后，乃至流传至今的许多曲艺形式，如快板书和各类鼓曲里，还有浓重的变文色彩与痕迹。

诗歌、散文、传奇、变文之外，还有唐五代词，词是诗之余，又是诗的继续和发展，无论从哪个角度看，唐五代词都有重要历史地位。即使唐代骈体文，也有自己独到的风格。不过唐代文学已经远远超越骈体文的规范，它已经不屑于把骈体文作为自己的发展主体。但偶有为之，亦成精品。这也是令多少文学前辈无可奈何的事情。

（二）盛大恢宏，兼容并蓄，百花齐放——隋唐文学时代的三大特征

隋唐五代文学，主要是唐文学，而唐文学，又特别是盛唐文学非常典型地表现出上述三大特征。

先说盛大恢宏。何为盛大恢宏？盛者，兴隆繁茂，兴旺发达也；大者，无所不容也；恢宏者，气象万千内涵丰厚也。隋唐五代文学虽然也有自己的发展阶段，也有自身的兴衰际遇，但从总体上讲，首先就体现了这样一个特征。

隋唐五代主要是唐文学之所以有盛大恢宏的特征，因为那本身就是一个盛大恢宏的时代。中国古代社会中，最为强大的王朝，首推秦汉、盛唐。但总体比较，盛唐更为强大，也更加兴旺。正如汉袭秦制，唐朝也全面继承隋的遗产，而且有所完善，更有所发展。魏晋南北朝是中国第一个大分裂时期，也是第一次与人为、制度等原因密切相关的大动乱时期，然而又是炎黄各个民族和各类炎黄文化与外来文化相融合的时期。魏晋以来国家分裂久矣，国家蒙受苦难，人民颠沛流离。然而，人心思定，民族思和，隋文帝顺应历史潮流，承先人成果，真正取得了国家的统一。后来虽有短时动荡，很快又归于统一。于是久不见家国繁荣的历史场面结束了。随着唐王朝的兴起，不但使苦难沉重的百姓得以重见汉家威仪，而且取得了超越秦汉先人的历史业绩。

中国自古就是一个大国，大国最需要统一，统一才有大气象、大举措、大发展。自汉末动乱，到隋唐统一，其间大约经过 500 年时间。500 年必有王者兴，此一番王者气象，既得来不易，必大有作为。

隋盛气象，盛大是其主旨，丰厚的文化沃土是其根基。从文化建筑而言，中国最伟大的建筑，一个是长城，一个是大运河，大运河就出在隋唐，中国古代王宫建筑杰作，一个是阿房宫，一个是长安城，长安城就出在唐代。

建筑工程巨大，人文工程也宏伟。中国古代科举制度就发端于隋，成熟于唐。科举制是中国历史文化的一大变革。这变革的意义没有专著不能尽述。简而言之，科举制打破了贵族门阀对政权的垄断，实现了封建时代的仕途民主。它形成了知识分子的培养系统，尤其形成了封建帝国的人文信息系统。从而以新的形式，凝聚了全国的力量。所谓用混凝土方式，弥补了马铃薯式的小农经济的先天缺陷。

顺应历史需求，隋唐国家管理体制也发生巨大变化。隋唐三省六部制的建立与完善，标志着中国古代管理体制进入一个新的历史阶段。

如此种种，都是魏晋南北朝无法想见的，也是先秦两汉无法实现的。于是经济繁荣，政治清明，对外开放，对内宽松，才出现人类历史上少见的封建大帝国。

这样的帝国必定产生与之相匹配的文学成就。唐文学与南北朝文学的不同之处，首先在于它的气势磅礴，不受束缚。大唐时代的诗人和文士，大多是一些敢想敢说，能想能说，善想善说的人物。他们不像汉儒那样循规蹈矩；不像魏晋南北朝文士那样吞吞吐吐，曲曲弯弯，不像宋明理学家那样一味讲理讲气讲心讲性；不像明清文人那样提心吊胆惧怕文字狱。他们甚至不屑于如同先秦诸子百家那样相互争鸣。盛唐以诗而鸣，首要的不是思考，而是表现。与其思之、辨之、争之、论之、诘之、摩之，不如歌之、咏之、吟之、唱之、不平则鸣之，既平则颂之。大唐气象，包六合振环宇，天上地下，举

世无双，无须乎争吵鸣放，但凭君肆意表现。

先秦是中国古代文化的第一次大辉煌，但那是争鸣的辉煌，争鸣表现了中国古代历史的自由精神与民主精神。大唐的文化辉煌却是一种充满表现的辉煌。唐以诗文而鸣，不是证明别人不行，而是证明自己伟大。

再说“兼收并蓄”。历史证明，凡大国文化，必须兼收并蓄；凡强国文化，亦必须兼收并蓄。固步自封=夜郎自大；夜郎自大=自取灭亡。

隋唐文学时代有极强的包容性，什么文化都不排斥。愿意信奉孔夫子也行，愿意信奉佛祖道祖也行；愿意入仕也行，不愿入仕也行；愿意做诗也行，愿意作文也行；愿意写古体诗也行，愿意写今体诗也行；愿意作古文也行，愿意作骈体文也行。大家无拘无束，所谓“海阔凭鱼跃，天高任鸟飞”。没有狂风骤雨，正好百花盛开。

隋唐主要是大唐文学的兼收并蓄，可以从方方面面展现，简而言之，可以概括为：不同民族间的共融，不同文化模式的共兴，不同文学流派的共鸣。

民族共融。魏晋以降，民族矛盾激烈。华夏各族人民均为此付出极大代价。一方面民族冲突剧烈，民族间的矛盾有时势如水火，有你无我；另一方面，民族冲突的唯一出路，是走向和解和文化融合。隋唐文化的兴旺发达，在于其能熔各个民族于一炉，融万家百姓于一体。少数民族可以顺畅自然地接受汉文化，汉民族也从少数民族文化中学到了许多有价值的内容。民族共融，气象一新，无论那个民族出身，凡士人皆可入仕，贫民也可以因仕为官。所谓唐人有胡气，实在是中华民族的一大幸事，因为有这样的基础，唐文学才得以超越前人。

文化共兴。中国先秦时期，有一段文化自由——百家争鸣，诚为中国思想上的黄金阶段。由此生发，终于使中国成为中央集权的封建大帝国。秦虽短暂，贡献巨大；汉室兴旺，强国强民。但真正强大的还是文、景、武、昭、宣这个阶段。汉武帝废黜百家，独尊儒术，可以说是顺应历史潮流的历史性选择。但这个选择无异于一把两面剑，一方面，独尊儒术的文化政策有利于国势强大，思想统一；一方面又形成文化专制，不利久后发展。后来王莽篡位；后来桓灵致乱；后来道教兴起；后来玄学盛行；后来佛学东来；后来中原大乱；后来南北分治；后来隋朝统一。隋朝的统一是国家的统一，并非儒家文化的一元化，不仅并非一元化，而且真正地实现多元化。大唐王朝，是儒、道、佛共兴共存的王朝，因为它具有多元文化的共存共兴，才产生极大的包容性。因为有极大的包容性，才有可能最大限度地把民族文化的潜力发掘出来。

虽说儒、道、佛共存，也有争论。但争论归争论，并没有完全限制谁的发展。不但没有限制，而且共同发达。表现在文学上，就产生了诗佛王维、诗仙李白、诗圣杜甫。唐代文学之所以成就历史的大繁荣，和他们兼收并蓄的品格有直接关系。他们不自满，不排外，也不压抑别人。他们不但继承儒家传统，而且也敢于藐视儒家传统。藐视也是一种继承，区别是不再神化罢了。李白“凤歌笑孔丘”，就是一种藐视。因为敢于藐视，才敢于创造。李白信奉道教，对谪仙人称号，沾沾自喜。虽然信道而不纯，但想象丰富，自有仙家气派。因为有这样一种文化契机，才产生了李太白浪漫色彩浓烈的瑰丽诗章。

道家影响很大，给盛唐诗苑以推动力。佛教影响更大，而且其影响广度不仅限于诗苑。

佛学东来，至唐而波澜壮阔。一些释家子弟，如寒山、如拾得、如皎然，都是诗国重镇。其影响，不但流传至今，而且走向世界，远播四方。寒山、拾得，新旧唐书无传，《唐才子传》亦无传。虽无传却有诗。不但有诗，而且诗题、诗意皆有心得。既有佛学之博大精深，又有释者之平易自然。寒山有《杂诗》十首，皆为五言。其一曰：

“吾心似秋月，碧潭清皎洁。无物堪与伦，教我如何说。”风情高致，立意新颖。虽讲心，又比月；虽比月，却不是一般天上明月，而是秋潭之月。潭中月已然令人神往，心中月尤其令人清新。心中有月，天上月，潭中月；潭中月胜似天上月，天上月何如心中月。心中有月即非空，心中无月何论月？所以寒山又说，“无物堪与伦，教我如何说？”寒山既不知如何说，后人又该如何读之？后人不知如何读之，毕竟天上月在，潭中月在。好一个寒山和尚，能把深奥的释家意旨化作形象思维。这样的诗作怎能不产生永久的魅力？然而不仅如此，其《杂诗》十首第九首云：

“家有寒山诗，胜如看经卷。书放屏风上，时时看一遍。”

这一首另有奇趣。佛学讲四大皆空，读经本意在“空”，要诗何用？寒山确是中国化和尚，不但要作诗，而且可以要诗不要经。不但要诗不要经，还要广告一下，告诉诸位一声，如果您有意信佛，就读寒山诗好了。家有寒山，胜似佛经，天天一读，一样修证，看这般意思，寒山确是一位不合格的和尚——真正佛教徒，有主张不读经的吗？殊不知在中国禅宗看来明心见性，才是佛家根本。甚至连讲佛家根本也不确。佛家本无本。佛家既无本，信佛又何必读经？何况说，万物皆有佛性，任你读什么都可知佛意。万物皆无佛性，纵然读经又有何用？

单以诗论，他的那种消闲，那种漫不经心，那种消闲中的意味深长，那种漫不经心中的深刻哲理，那种并不追求哲理而漫“诗”之曰的精神境界，若无佛学东来，若无包容共存的文化精神，又怎能物化为诗呢？

与寒山齐名的拾得和尚，另具诗眼如真。其《题林间叶上》二首之二云：

“无去无来本湛然，不拘内外及中间。

一颗水精绝瑕翳，光明透满出人天。”

这诗另有释家意味，但似乎更具普遍精神。现代人常说，一滴水可以映出整个世界。殊不知我们中国的大唐和尚讲得更其妙与？

唐代佛学的影响，不但及于僧，而且及于俗；不但及于官，而且及于民。王维的诗意境高远，主要得益于佛学的博大精深。

有佛有道还有儒，而且公道地讲，儒的影响总是主流。虽然在大唐宏观世界里，儒、道、佛都有自己的地位，但儒的主导作用是任何人也无法否定的。你可以藐视儒学，但你无法否定儒家文化。实在李白也并非纯道，王维更非纯佛。他们身上的功名利禄，仁义道德的色彩都十分浓重。盛唐诗坛，影响巨大的人物，首推李白、杜甫，但讲到影响后世，则李白不如杜甫，因为李白虽非纯道而近道，杜甫则是典型的儒学诗人。有唐一代，先有陈子昂，后有杜工部，又有韩愈、柳宗元、元稹、白居易、刘禹锡、李商隐、杜牧都是儒家主力，这样的阵容，使儒家地位日益提高。特别韩愈，更是以卫道者面目出现，以他为主将的古文运动恰恰反映了安史之乱后中国社会走向一元文化的历史性转变。

隋唐文学兴旺发达，不但因为他们善于从儒、道、佛等不同模式的文化中汲取营养，还因为他们善于向各类民族文化学习，向民歌学习，向两汉特

别是建安诗人学习，也向六朝优秀诗人学习。没有道家文化固然没有李白，没有民歌也没有李白。没有古诗固然没有李贺，没有民歌同样没有白居易和刘禹锡。

除去上述内容之外，许多唐代诗人还注重彼此学习。或许可以这样说，唐代文坛是一个最讲友谊和相互扶植、借鉴的文坛，这也是中国历史少有的所谓盛唐气象。

文学共鸣。文学共鸣既是唐文化共存共兴的一个组成部分，也是隋唐文学时代的一个显著特点。或者换句话说，因为盛唐社会赞赏文学共鸣，所以才文苑诗苑的百花齐放。

盛唐文学的百花齐放，可以从以下四个方面体会。

其一，诗文题材，无所不有。以唐诗而论，其方式，所吟所咏所书所记所序所歌所章所颂，可谓无所不有。其内容，或田园，或山水；或宫廷，或边塞；或庙堂，或梨园；或闺房，或战场；或一花一草，或千军万马；或春，或秋，或冬，或夏；或风，或雪，或雷，或雨；或名山大川，或小溪流水；或白头翁，或清谈客；或才子佳人，或农夫农归；或莘莘学子，或张狂酒徒；或仙境，或鬼境，或人境，或物境；或赞赏不已，或直抒胸臆；或柔情似水，或怒发冲冠；或扬之，或抑之；或评之，或表之；或梦之，或戏之；或言简言赅，或滔滔不绝；或四处张扬，或含蓄蕴藉；或写生，或写死；或写笑，或写哭；或以歌当哭，或以物传笑；或言家事，或言国事；或言情事，或言心事；或抒七情，或谈六欲；或白描，或工笔；或写有我之境，或写无我之境；或独吟，或唱和；或言雅，或言俗；或夫妻恩爱，或父子亲情；或姑嫂关系，或姑翁子媳；或身在江湖心怀朝阙，或身在天边情长万里。如此等等，中国唐诗可以说是一部有音有韵的百科全书。其中有人物，有自然，有宗教，有政治，有经济，有哲学，有习俗，有历史，还有许许多多我们至今仍非常需要的极有价值的文化遗产。

其二，唐诗风格，无所不能。风格不是流派，但论及诗风，已近乎流派。今人好讲浪漫主义与现实主义，其实，两个主义，未免少些。唐诗诗风，千姿百态。有现实风格，也有浪漫风格，有浓妆艳抹，也有一片天然；有一川碎石大如斗，也有野渡无人舟自横；杜工部沉郁顿挫，变化莫测；白乐天平易近人，喁喁而谈；郊寒岛瘦，贺鬼白仙。从唐初四杰到唐末李商隐，温庭筠，杜牧，韦庄，可以说有唐一代，有多少著名诗人，就有多少风格。同是边塞诗，高适不同于岑参；同是田园诗，王维也不同于孟浩然。同是咏史，有悲壮，有沉重，也有喟然长叹；同是叙事，有简捷，有缜密，也有夹叙夹议。风格代表了诗人的个性，诗人的个性又塑造了各自的风格。有人说风格即人。我们古老大唐的先人们，虽不懂也不必懂得这么繁复的文学理论，却实实在在地以自己的实际创造，启发着我们这些古老文化的后来人。

其三，诗歌体裁，无所不备。本书前面简单介绍过唐诗的形式。粗分起来，可以有今体诗和古体诗。细分起来，可以有五言古诗，七言古诗，乐府诗，五言绝句，七言绝句，五言律诗，七言律诗以及排律等体裁。单古体诗一项，就可以分为诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇；乐府诗又可以分为操、引、谣、讴、歌、曲、词、调。于是北风行、长街行、少年行、琵琶行、老将行、从军行；白雪歌、石鼓歌、长恨歌；塞上曲、塞下曲、长干曲、江南曲、听莺曲；凉州词、横江词、贫妇词、采莲词；邺都引、箜篌引，以及古剑篇、农医怨、胡马诗、巴女谣，等等。唐诗佳作，各种体裁，无所

不名。李白的七古和绝句，杜甫的七古与七律，王维的绝句和五律，加上李贺的古乐府，白居易的新乐府，李商隐的七律、七绝与五绝，都有许多千古名篇，不但为唐文苑大争光采，直到今天，犹为千千万万读者所喜闻乐见。

其四，诗歌创作主体，无所不在。唐王朝是一个诗的王国。帝王将相、宫妃民妇、士农工商、黄童白叟、秦楼楚馆、庵堂寺院，可说人不分老幼，地不分南北，无人不能诗，无处不能诗。而且，有唐一代，289年时间，不论繁荣衰微，大治大乱，总能诗兴不减。在很多情况下，一个优秀诗人，他得到的荣誉极大极大，他的知名度也极高极高，有诗为荣，无诗为耻，诗好为荣，诗劣为耻。正因为诗歌的创作主体无所不在，才给唐诗的发展提供了无比雄厚的创作基础。诚如鲁迅所言，需要好花，先育好土。如果没有千千万万如潮如流的诗歌创作基础，盛唐文学时代，无论如何不能取得这样伟大的历史成就。

特别值得一提的是，唐代文人，相轻者少。纵有二三小人，不伤大雅之气。初唐时，还有相互倾轧的现象，以后慢慢淡化，风气一变。很多情况下，他们不问出身，不看年龄，不计名利，不重地位，不贬低对方，不搞小动作，也不进行宗派活动。真可谓自由来往，君子群而不党。以至我们翻看《全唐诗》，会发现有那么唱和之作；字里行间，又洋溢着那么多真挚的友情。这种情形，在盛唐时期表现尤其突出。盛唐诗人中，祖咏与王维为诗友；刘慎虚与孟浩然、王维有酬唱集；李颀与高适、王昌龄有唱和；王昌龄与王之涣、高适、王维、李白、岑参均有友谊；岑参与杜甫是好朋友；特别杜甫与李白，同为诗界双峰，但相互友爱，成为一段诗苑佳话。对比后来中国文坛种种现象，又岂止佳话而已。而且大诗人并不以诗名而轻视同仁。李白就曾盛赞崔颢岳阳楼诗，说道是：“眼前有景道不得，崔颢题诗在上头”。杜甫也十分尊重王翰，以“王翰愿卜邻”为荣耀。

因为唐文苑唐诗苑以至隋唐五代文学时代有这样的风格和这样的经历，所以盛唐文学时代才成为产生文学巨星的时代。实在说，衡量一个文学时代的优劣，至少应该有两个标准，一个标准：看它是否产生过名篇名作；一个标准看它是否培育出文学巨星。

盛唐文学时代正是一个产生了大量名作又培育出文学巨星的时代。

（三）积新而盛，由盛而变——隋唐五代文学的六个发展阶段

隋唐五代史可以分为六个阶段，即隋为一个阶段，唐分为四个阶段，五代为一个阶段。加在一起，共六个发展阶段。

那么为什么把隋、唐、五代这三个时代连在一起共同分为六个阶段呢？并非作者因为书名叫隋唐五代文学史，就硬是这么划分。而是从中国历史与文学史的发展实际考虑，这种划分也比较适宜。换句话说，隋唐和五代在中国历史和中国文学史的宏观阶段上，应该属于同一个单元。

那么理由呢？

首先，隋朝统一了中国，真正结束了南北朝分裂的历史局面。文学作为社会生活的一部分，也随中国走向统一而统一。其实，自周朝庾信北上起，中国文学南北分立的局面就已经打破。在此之前，南北文学有鲜明的分野。但自庾信北来，中国文坛内部已发生深刻变化，到公元581年隋文帝建立隋王朝，中国南北文学更以新的风貌即涵融南北文学风格的新风貌渐次登上历史舞台。

其次，隋代文学不算昌盛，从表面上看，他的文风还处在齐梁旧文学的水准上，但其骨子里已然发生变化。社会既经巨变，文人心灵敏感，政治家感觉同样敏感，不由他们不变，也不容他们不变。只须细心体味，就可以嗅到隋代文学内部已然隐隐而来的一股春的消息。

再次，初唐许多文学人才，其实生长在隋朝。与文学有关联的政界人物，如唐太宗、魏征、虞世南早先都是隋人。不过不是一般的隋人，而是隋朝的叛逆者。他们身上的文气带着浓重的隋文学特色。然后，又以此为基础，开始新的探索。

隋文学是唐文学的序幕，序幕之后，才有高潮。

唐文学本身又可以分为四个阶段，即：初唐、盛唐、中唐和晚唐，合称“四唐”。

“四唐”的分法，历史上有不同意见。文学史分期也有不同的选择。有主张只分初唐、中唐、晚唐三个阶段的，也有主张把初唐盛唐合起来，把中、晚唐也合起来，分为两个阶段的。本书认为，“四唐”分法，由来已久，“四唐”的史实，大体难争。以时间划分，初唐起于唐高祖武德年间，止于开元。盛唐起于开元，止于大历初年。中唐起于大历初年止于大和年间。其后为晚唐。变成公元纪年，初唐始于公元618年，止于712年；盛唐始于713年，止于766年；中唐始于767年，止于828年；晚唐始于829年，止于907年。但文学如流，具体年限的划分只是一个大略的说法。

晚唐之后，是为五代。五代的文学成就主要表现在词的创作上。但词的创作不始于五代而始于唐。最早的词是民间创作，经文人学士加工，成为比较成熟的文学形式。“词乃诗之余”，这种说法不免偏颇，但以其创作主流而言，在唐还不过如此。五代词上有唐为滥觞，下有宋为大潮，五代加在中间，属于起承转合阶段。这个阶段可以归于宋，也可以归于唐。归于唐的理由更多些。好比一只金钱豹，隋唐加上五代，是为这个伟大的文学时代画上一条美丽的尾巴。

大唐王朝是个全面发展的历史时代。但比较而言，文化繁荣更是它的特色。它留下的文化遗产，比之它在政治、经济、军事等方面的历史贡献要大得多，影响也久远得多。它涵融儒、道、佛三家文化，团结各个民族，走上

共同繁荣。它不搞文字狱，更少诛杀功臣与学士。它开科取士，科举的项目之多，取士之多，都具有空前的规模。它允诺和倡导东西文化交流，通西域，也通东瀛。中国人中可能没有多少虔诚的佛教徒，但不知道玄奘的人就少了，这不仅因为有一部文学名著《西游记》，而且还因为有一部《大唐西域记》。

《大唐西域记》是一部很有特色的历史文化名作，其文学价值也不容低估。佛自西来，终于在唐代稳稳站住脚跟；又经变革，禅宗的影响更其深远。由此东去，深刻地影响了日本文化。唐代文学艺术，影响到邻国，走向了世界。

但是大唐王朝毕竟依然是中央集权的封建帝国。这样一个帝国，尽管它有许多创造和成就，终究逃不脱中央集权的封建王朝的必然历史命运。

中国封建文化，有它独特的品格，也有它致命的弱点。首先是它的专制性，而专制必定产生官僚与腐败。官僚与腐败是专制制度的一对孪生兄弟，而官僚和腐败的结果，必然走向对外实行封闭，对内出现动乱。首先是土地兼并，中国是古老的农业自然经济国家，它虽然早熟但没有突破性发展。农业经济的基础又十分涣散而脆弱，经不起任何重大的社会冲击。中国封建社会，常常被三个方面的力量所击倒，一个是异族入侵；一个是农民起义；一个是军阀割据。三者有一，王朝已然危险，如果再有大规模的自然灾害，那么，这个王朝便该寿终正寝了。

中国文化不同于西方文化。西方文化特别是传统的地中海文化，几乎整个文明历史都在宗教、民族与国家三方利益之间奋斗与挣扎。所以容易走向分裂，也容易走向强大。中国人反对分裂，虽分裂必然统一。但它的基础不曾改变，所以有过辉煌的成就，也遭受过许多深重的苦难，但变来变去还依然会回到老路上去。此无他，因为直到清朝中叶，中国封建王朝的经济基础都没有发生本质性变化，其文化模式又严重迟滞了这种变化的规模和速度。

唐王朝不脱此运。终于由强而盛，由盛而衰，由衰而乱，由乱而亡。于是五代继起，唐朝灭亡了。

但是隋唐文学并没有灭亡，虽然它也随着社会的变化而起伏，却又有自己的独特发展道路和发展阶段。

隋文学是唐文学的序幕，这点前已论述。

初唐文学同样属于继承、开拓和探索时期，这是一个广泛产生新人与新作的文学时代。

盛唐文学是唐文学特别是唐诗的高峰阶段，是它的历史丰收期。此时的唐诗苑，百花盛开，竞相争艳；这是一个产生诗坛巨星的时代。

中唐文学是唐文学的分流与转变时期。中唐文学虽然不比盛唐文学更繁荣，但它反映的社会内容却更深刻，而且古文运动由此兴起，唐代传奇由此成熟。这是一个产生各种文学理论与文学流派的时代。

晚唐文学是唐文学的技术总结与回声。晚唐文学没有盛唐文学的繁荣，也不如中唐文学的深刻，它已经形不成强大的阵容。但它没有停止自己的创作，它有自己的代表人物和代表作品。这些人物往往表现得更为个性细腻，而完成这些作品的技艺也更臻于成熟。这是一个诗歌技艺登峰造极的时代。过了这个时代，中国古诗已经没有多大发展余地，诗歌体裁只好随之一变。而后来的文学才子便花更多气力向词的创作方面去努力了。

于是，就有了一段新鲜别致的唐五代词。

单就唐诗而言，它在诗风特别是诗歌体裁方面也随着历史阶段的演进而发生莫大变化。真正代表唐代诗歌体裁的当然是律诗与绝句。虽然这不等于

说唐诗的最高成就只是律诗和绝句，但从它的发展过程看，律诗与绝句必然会慢慢取代古体诗歌在唐诗苑的主导地位。我国著名古代文学史家沈祖棻先生引用过施子愉先生的一个统计资料。施先生的这个统计，是将《全唐诗》中存诗一卷以上诗人的作品予以分类，从中找出唐诗体裁的发展线索。其统计内容如下表：

时期 数目 体裁	初唐	盛唐	中唐	晚唐
	五言古诗	663	1795	2447
七言古诗	58	521	1006	193
五言律诗	823	1651	3233	3864
七言律诗	72	300	1848	3683
五言排律	188	329	807	610
七言排律		8	36	26
五言绝句	172	279	1015	674
七言绝句	77	472	2930	3591

历史演化轨迹十分明显：

总的发展趋向是越至晚唐，古体诗数量越少，今体诗的数量优势越为明显。

今体诗中，五律、七律与七绝的数量优势更为明显。

初唐品种未全，古体诗占有优势，盛唐趋于均衡；中唐古体诗尚有作为（这大约和古文运动也和新乐府运动有密切关系），晚唐已成为向今体诗数量优势一面倒的局面。

从这个发展线路中，可以明显看出：隋唐五代文学是一个由创新走向繁荣，又由繁荣走向分流和变化的时代。这种变化没有因为唐王朝的灭亡而停止或中绝，而是当它把自己的历史责任完成之后，便顺流而下转到另外的艺术尝试中去了。何况说，中国本有“诗穷而后工”的传统，越是历经战乱，一些大手笔的作品才更加显出其英雄本色。

（四）缘机而发，穷奢极欲——唐文学繁荣昌盛的两大成因

隋唐五代文学的高峰在唐代，代表也在唐代。唐代文学兴旺发达，有众多原因。简而言之，一是历史条件，二是主观努力。历史条件成熟了才能缘机而发，主观努力升华了便又穷奢极欲。

所谓缘机而发，其实内容也很多，不是一句话可以概括的。缘机而发的“机”，自然是指机会，但不是一般机会，而是历史机遇。这个机遇，也包括两部分内容，一个是“流”，一个是“源”。

所谓“流”，就是历史发展达到一定程度后所提供的条件。唐诗是诗之盛者，它最有特色的部分，一个是“七言”，一个是“绝”、“律”。七言诗，曹丕时代已经有了，但高峰在唐。绝句主要讲音律，律诗则兼讲音律与对偶，音调对偶也不蒙发于唐，但同样也是在唐代才达到登峰造极的水平。

这就是说，不是唐之先人没有天才，而是他们所处的时代机遇还差。比如庄子能文，曹雪芹也能文，庄子虽能文写不出《红楼梦》来，并非庄子天才不够，非不为也，势不能也。

历史本身就是一股洪流，历史的展示就是这“流”的过程。然而，历史自有规律，“不为尧存，不为桀亡。”古代文学史特别是诗的历史，特别厚爱唐人，将一个千载难逢的大好机遇交给了他们。这种幸运，简直无法用语言来表达。

还有“源”，历史的发展是“流”，现实生活则是“源”。隋朝统一天下，唐代进入昌盛兴旺，为唐代文学的发达准备了肥田沃土。这块肥田沃土就是唐文学的“源”。

首先，诗歌文学的发达需要社会稳定，天下太平，这一点，唐王朝做到了；又需要政治清明，国势强大，这一点，唐王朝也做到了；还需要社会物质生活充裕，人民安居乐业，人们有心思有时间去吟诗作诗，这一点，唐王朝同样办到了；更需要社会给文人学士以实现自身价值的渠道和方便，这一点，唐王朝同样办到了。“诗穷而后工”，诗歌需要深刻的社会生活内容从而激发诗歌的社会参与职能，这一点是大唐王朝的统治者所不愿看到的，然而“世事不遂尔心愿”，安史之乱触发的社会动荡是诗人深刻而痛苦的社会生活经验，于是，啼血杜鹃也开始大声鸣唱了。

远有长流，近有沃土，可以说一切条件都具备了。但也可以说还有一半乃至一多半条件没有具备。因为诗歌不是自然生成的天然物质，而是人类创造的历史文明。唐人的骄傲在于：好机遇唤来了大手笔，多少唐人为诗为文终生奋斗，经300年努力，使得唐文苑如夏夜晴空，群星灿烂。

唐人作诗，可谓前赴后继，不懈奋斗；很多杰出诗人又可谓呕心沥血，废寝忘食。

前已说过，唐文学特别是唐诗之发达，因为无人不作诗，无处不作诗，这里还要加上一条无日不作诗。唐人重视诗歌，用现代接受美学的语言讲，就是接受者是最有力量的导向者。因为人人重视，所以人才济济。

诗人爱诗，愿意为诗歌创作，贡献自己的毕生心血。当然，也不能一概而论。这中间或为功名而作诗的，或为爱情而作诗的，或为愤世疾俗而作诗的，或为民间疾苦而作诗的，或为身心快乐而作诗的，或为表现才能而作诗的，或为闲极无聊而作诗的，或为诀别这世界而作诗的。但其中的骨干与菁华，确确实实做到了鞠躬尽瘁，死而后已。如李贺，在他

生命将近弥留之际，他还幻想着到天上为玉皇大帝去作诗哩！又如孟郊、贾岛，都是肯于为一句诗而殚精竭虑的人物。白居易人称“诗魔”，可知其用功之苦。李白、杜甫同样为诗歌创作穷尽了毕生精力。李白临终，想到的是诗，杜甫体弱，作诗更苦。李白明白杜甫，曾有《戏赠杜甫》一诗：

“饭颗山前逢杜甫，头戴笠子日卓午。

借问别来太瘦生，总为从前作诗苦。”

作诗苦了杜甫先生。我们的诗圣辛苦为诗，纵然有某种人生理想在内，也有一大半原因不为别的就是为“诗”。不是说杜甫为诗而诗，而是说为了作诗也劳心。

所谓穷奢极欲，是说唐人把历史厚赐给他们的一切优裕条件都充分用尽了；他们把自己的毕生精力也充分用尽了；他们把那个历史时代所能提供的创作天地充分用尽了；甚而至于把彼时彼地能产生诗的一切潜能都充分用尽了。

自从唐人风流后，但寻旧路已无诗。

二、隋朝文学

隋朝公元 581 年立国，618 年灭亡，其间隋文帝当政 24 年，隋炀帝当政 13 年。首尾不过 37 年，虽短命，却政绩辉煌，确立三省六部的管理体制，创建科举制，统一中原，再加上开通大运河，等等，都是极富历史意义的大事件。不过，因为它寿命短促，文学上不成气候，它对文学也不够重视，草创时期，未免重政轻文。隋代的文人命运也不好，或贬或放，或者投奔新主子，作新王朝的御用文人去了。但这并不能说隋代没有文学。隋代有专门研究声律的著作，也有颇具见地的文章，有散文，也有诗歌。但比较而言，它仍不过是唐文学的一篇“序言”罢了。就它自身的文学成绩而言，诗歌创作更突出些。

隋的诗歌，本源于齐梁。南方诗风细腻，柔媚有余，并非健康颜色，不似青春少女，更似恹恹病妇。但比之北方，还是有文化的所在。从庾信、王褒入周，北方文坛发生变化。到了隋朝，这种诗风已然流行。隋文帝灭陈之后，包括陈后主在内的许多文人学士北来，更加重了这种诗坛风气。所以隋朝的文人诗人，如欧阳询、虞世南、李百药、姚思廉、萧德言、褚亮、陈叔达、温彦博、颜师古、孔颖达等等，大体不能越此藩篱，虽有许多诗篇，依然齐梁遗声旧调而已。

但这风气不合历史潮流，所以作为当时历史变革的代表人物隋文帝就产生了自己的文学主张，隋文帝的天下虽非战争而来，他本人却是一位具有雄才大略和深刻思想的君主。他的历史功绩在于他确立了一套适合于中国封建时代中期发展的管理形式。他反对南方的阴柔诗风，更反对齐梁文风。岂但齐梁而已，一切华而不实的六朝风气他都是深恶痛绝的。他是一位贤明果决的行政人才，又是一位深谋远虑的政治家，因为他贤明果决，所以不中意那些浮夸之词；因为他深谋远虑，所以不允许靡靡之音侵蚀他所钟爱的江山社稷。《隋书·音乐志》上记载，开皇二年，黄门侍郎颜之推上书说，礼崩乐坏，由来很久了。现在太宰雅乐里面，杂用胡音。请依据梁国旧例，寻考古典。隋文帝不同意他的看法，回答说，梁国音乐乃是亡国之音，为什么要让我选择它呢？不仅如此，调州刺史司马幼之因为所上文表辞藻过于华丽，也被他一怒之下付有司治罪。

隋文帝崇尚朴素质直的文风，主张实用的文字，而且不轻视“胡音”，可以说是初唐陈子昂力主诗风文风变革的一位前驱。

隋代诗坛上著名人物不多，但薛道衡、虞思道、辛德源、李德林、孙万寿诸人也有些可读之作。其中薛道衡、虞思道可称代表人士。

薛道衡（公元 540—609 年），字玄卿，河东汾阳人。他少年孤苦，但十分好学。先后事齐，事周，周禅让，继为隋臣。他在当时才名甚著，有文集 30 卷行世。他有一篇《豫章行》，结构自然，音韵铿锵，虽为六朝旧调，又添北人气氛。

“江南地远接闽瓯，东山英妙屡经游。前瞻叠障千重阻，却带惊湍万里流。枫叶朝飞向京洛，文鱼夜过历吴州。君行远度茱萸岭，要住长依明月楼。楼中愁思不开，始复临窗望早春。鸳鸯水上萍初合，鸣鹤园中花并新。空忆常时角枕处，无复前日画眉人。照骨金环谁用许，见胆明镜自生尘。荡子从来好留滞，况复关山远迢递。当学织女嫁牵牛，莫学姬娥叛夫婿。偏讶思君无限极，欲罢欲忘还复忆。愿作王母三青鸟，飞来飞去传消息，丰城双剑昔曾离，经年累月复相随。不畏将军成久别，只恐封侯心更移”。

他的另一首短诗《人日思归》：

“入春才七日，离家已二年。人归落雁后，思发在花前。”

虽平平语，有深深情。即使入唐人诗集，不能殿后也。难怪著名文学史家郑振铎先生称赞它“颇不愧为短诗的上驷”。

薛道衡虽为北人，诗风精巧。但他颇不得杨广好感，终于被杨广杀害。有诗话说，薛道衡作《昔昔盐》，其中有二句“暗牖悬蛛网，空梁落燕泥”两句，隋炀帝十分嫉妒，及至杀薛道衡时，还幸灾乐祸地说：“你还能‘空梁落燕泥’吗？”这恐怕不是事实。不过薛道衡在当时诗名很大，隋炀帝又大不得人心，编一掌故出来，也不足为怪。

卢思道（公元535—586），字子行，河北范阳人。他同薛道衡一样，历仕齐、周、隋三朝，隋文帝时官至散骑侍郎，是与薛道衡齐名的隋代诗人。他的许多诗作，诗风诗意，全然南朝滋味，而遣词用句，又有北人风格。他的一篇《从军行》，似乎更能反映他的本来面目：

“朔方烽火照甘泉，长安飞将出祁连。犀渠玉剑良家子，白马金羁侠少年。平明偃月屯右地，薄暮鱼丽逐左贤。谷中石虎经御箭，山上金人曾癸天。天涯一去无穷已，蓟门迢递三千里。朝见马岭黄沙谷，夕望龙城阵云起。庭中奇树已堪攀，塞个征人殊未还。白云初下天山外，浮云直上五原间。关山万里不可越，谁能坐对芳菲月。流水本自断人肠，坚冰旧来伤马骨。边庭节物与华异，冬霰秋霜春不歇。长风萧萧渡水来，归雁连连映天没。从军行，军行万里出龙庭。单于渭桥今已拜，将军何处觅功名？”

诗意清朗，音节明快，粗粗读来，已有唐人意味。

特别值得一书的隋代诗人倒是两位不以诗业成名的人物。

一个是隋代立国大臣杨素，一个是亡国之君隋炀帝。杨素作诗，少有齐梁味道。虽用语朴素，但风格强劲。单以诗论，颇似魏征、陈子昂一流人物。只是他身为隋朝元老，却没有魏征一样的忠直与精明，诗的骨子里不免掺杂些官僚气味。他与当时文人常有往来，相互间赠诗不少。临终之前，也曾以一首五言七百字长诗赠播州刺史薛道衡，传为一时佳作。惟诗存人亡，令人感慨，薛道衡引《诗经》语，感叹说：“‘人之将死，其言也善’若是乎？”

杨素另有《赠薛播州》14首，其一云：

“北风吹故林，秋声不可听。雁飞穷海寒，鹤唳霜皋净。含毫心未传，闻音路犹。”

唯有孤城月，徘徊犹临映。吊影余自怜，安知我疲病。”

诗虽无华，却表现出不同于齐梁诗风的新风格与新气象。

隋炀帝杨广（公元569—618）以阴谋夺皇位，人品卑劣，做皇帝又昏淫无度，是个反面人物。但他颇有诗才，所作诗篇，有一种清新自然之气，不卑不亢，不激不弱，可谓集南北诗风之长，成其一时之作，杨广的诗作，作为隋文学向唐文学的过渡现象理解，可以认为是一块历史转折的路标。它说明，随着华夏各民族的统一，中华民族文化将迎来一个空前繁荣的时代。虽然杨广本人对此漠不关心，却由他的诗歌作出某种预示。

他作《饮马长城窟》，风姿飒爽，形象鲜明，时有警句，出手不凡。他的《野望诗》，尤其影响深远。其诗云：

“寒鸦飞数点，流水绕孤村。斜阳欲落处，一望黯销魂。”

后人评说此诗，认为“隋炀从华得素，譬诸红艳丛中，清标自出。虽卸华谢彩，而绚质犹存。”联想到宋代秦观词中名句：“斜阳外，寒鸦数点，

流水绕孤村，”和元人马致远的“枯藤、老树、昏鸦，小桥、流水、人家，古道、西风、瘦马。夕阳西下，断肠人，在天涯”。更看出这位隋炀帝的诗才风骨，确实大不寻常。

他的诗用语朴拙，气势恢宏。非一般诗家可言，比之昔日曹孟德“东临碣石，以观沧海”之佳作，颇有些许相类处。虽不必超越前贤，确有几分帝王气象。很可惜，隋炀帝阴错阳差，作了皇帝，如果不作皇帝，只作诗人，那结局怕要春风得意多矣。

在结束隋代文学介绍的时候，还有必要为隋代几位女诗人说几句话。照理说，隋代女诗人在中国历代女诗人中不算最出色的，但她们很有特点，如大义公主，如侯夫人，如张碧兰，如妓家女丁六娘都有佳作如许。

大义公主是北周赵王宇文昭的女儿。其生卒年无考。原称千金公主，远嫁突厥沙钵略为妻。隋文帝以禅让方式建立隋朝，大义公主宗祀绝灭，对隋王朝有不共戴天之恨，每每动员沙钵略兴兵灭隋。后因力量不足，也曾内附隋朝，隋文帝特别赐姓杨氏，改封大义公主。所谓大义，就是归顺隋王朝之义。这是大义公主所不能接受，也不能容忍的。后来隋文帝赐给她一张陈后主的屏风。她在这屏风上题诗一首，以写情怀，终于被隋文帝不容，设计将其杀害。

大义公主的《书屏风》，全诗气势如流，绵延而下，或幽或怨，或哀或恨，或生世事无常之感，又有无可奈何之情绪。开首便说：“盛衰等朝露，世事如浮萍。荣华实难守，池台终自平。”若非亲身感受，很难写出这样出离悲愤的词句——语言虽然平静，悲伤自在心头。“富贵今何在，空事写丹青。”这是无奈，也是抒情——抒情——抒愤。但事已至此，纵然抒情——抒愤又有何趣？所以接着又说：“杯酒恒无乐，弦歌讵有声。”一个“恒”字，一个“讵”，肯定得好，也否定得好。写到这里，已经露出庐山真面目。下面只有质言直书，方能起转得动。于是自报家门：“余本皇家子，飘流入虏廷。一朝睹成败，怀抱忽纵横。”连自己的夫君也报怨上了，然而，仍然有满心希望。那么，结尾呢？“古来共如此，非我独申名。惟有明君曲，偏伤远嫁情。”直比汉代王昭君。殊不知，王昭君比她幸运得多哩！王昭君终于成为民族和睦的象征，而她却成为隋王朝政治阴谋的牺牲品。后来《历朝名媛诗词》的编者评论此诗说：“屏风之诗抑扬幽邈，无鲁莽气，仍是女郎正格。”他那里知道，没有鲁莽气的忧愤哀怨，才来得尤其深沉。

张碧兰，生卒年月、事迹不详，但她有一首《寄阮郎》，立意新鲜别致。

“郎如洛阳花，妾似武昌柳。两地惜春风，何时一携手？”

短短四句小诗，有朴质，也有精巧。然而精巧不失朴质，婉然民歌风采。

侯夫人，隋炀帝宫女。隋炀帝生活糜烂，曾大兴土木，修建“迷楼”。选后宫女数千人迁入宫内。侯夫人未得入选，自缢而死。她有《妆成》一诗：

“妆成多自惜，梦好却成悲。不及杨花意，春来到处飞。”

想象真切，意态深沉。

又有《自伤》诗一首，是她的绝命词。写得情凄意重，哀哀可伤。诗中云：“色美反成弃，命薄何可量。君恩实疏远，妾意徒彷徨。家岂无骨肉，偏亲老北堂。此身无羽翼，何计出高墙。”情至于此，不死何为？然而言犹未尽：“性命诚所重，弃割良可伤。悬帛朱栋上，肝肠如沸汤。引颈又自惜，有若丝牵肠。”虽然下定决心要死，毕竟死不是一件容易的事情。然情灰意冷，生又何益？于是“毅然就地死，从此归冥乡。”也许有人觉得侯夫人

死得不值得。然而，死得值得的，古来又有几人？特别是那些在君权、族权、夫权、神权重压下的年轻美貌的女性，她们面对自己悲惨的命运，除去忍辱含垢，或不肯忍辱含垢而愤然自杀，或被人淫杀虐杀之外，又能怎么样呢？

三、初唐文学

初唐文学究竟在隋唐文学史或者唐文学史上应占有什么位置，历来有不同看法。大体说来，对初唐文学的评价不高。一些著名文学史家干脆将隋与初唐并在一起，作些简要介绍而已。我的看法，初唐文学历时时间长，人物众多，作品也多，完全可以看成唐文学的开拓时期。初唐文学成就比起盛唐、中唐自然小些，但我们不能苛求前人。盛唐文学气象非凡，成就巨大，文学史家难免情有独钟，然而万丈高楼平地起，没有开拓者的劳动，那来丰收者的微笑。初唐从头到尾经过三、四代人的努力，历时约一个世纪的时间，这是一段朝气蓬勃的发展时期。这个时期，出新人，作新诗，立新论，完成了盛唐文学所需要的一切历史性工作，同时，也加速并大体完成了由宫廷诗人集团主导诗坛向着社会中下层诗人集团主导诗坛的历史性转化过程。

（一）宫廷主导，上下努力，为诗苑兴旺调音

按照元人辛文彦编撰的《唐才子传》的说法，唐代有诗作留传于世的皇帝共有六人，他们是唐太宗、唐玄宗、唐宪宗、唐德宗、唐文宗、唐僖宗，但这个结论和《全唐诗》上的诗作者有出入。《全唐诗》上有名的皇帝也是六人，不过没有宪宗、僖宗，而有肃宗和宣宗。大约是印刷流传之误。其实能诗的皇帝并不止六位，至少还有武则天呢。唐代共有 22 位皇帝，除去短命者外，真正有影响的不过十数人，影响重大的首推李世民、武则天和唐玄宗。刚好这三位都雅好诗歌。玄宗列入盛唐，此处不论。那么，唐太宗、武则天对于初唐文学有哪些贡献呢？

唐太宗其人，可谓英才盖世，是中国历史上少有的英雄人物。所谓秦皇汉武唐宗宋祖，他就是其中的一位。其实论唐太宗家庭关系，他却是一位大不幸者。他的前期，因为权力之争，终于阴谋起于宫阙，差不多亲手杀死乃兄乃弟；到了晚年，又为儿子们的争权夺位而苦恼不堪，终于废掉太子，选了一位并不中意的儿子作皇太子。而且他在文才方面也大大不如杨广，杨广能诗，太宗也爱诗，不但爱诗，而且好文，不但好文，而且非常喜欢书法，可以说他是一位对文学艺术情有独钟的人物。可惜的是，他在这些文学艺术中的表现，却样样平庸。他爱诗、作诗，可作来作去，不出齐梁旧格，平平板板，阴柔有余，阳刚不足。他好作文，也曾亲自撰写《晋书》中的宣帝、武帝、陆机、王羲之四个人的纪传，《晋书》也因此而身价倍增，号称“御撰”。其实，这四个人的传都不能算上乘之作。个个显得纤弱单薄，材料固然不少，但运用不佳，只见小巧，缺乏雄浑。可谓拙妇好为有米之炊，就是做不出上等味道。他好书法，尤其推崇王羲之的字，为了得到《兰亭序》，不惜大用阴谋。后来遗命《兰亭序》随葬，无疑作了一件对不起中华民族的错事。他喜爱书法，如痴如醉，而本人书法，却实在不能差强人意。有一天他自己先写好“戠”字的左半边，留下“戈”字请初唐书法家虞世南补写。虞补写后，他拿这个字给魏征看，问魏征感想如何，魏征告诉他说：“惟戈字笔法逼真。”他身边一群诗人，也大体陈隋旧物，没有多少新的创造。然而正是唐太宗，对唐代文学作出了巨大贡献。这不是指他本人的文学才能，而是说他雅好文学艺术，对初唐文学的崛起，与有力焉。

初唐时期，主要是在唐太宗时，没有什么大诗人，虽然没有大诗人，却有一批旧诗人，如长孙无忌、杜如晦、房玄龄、李义府、于志宁、苏世长、魏征、王绩、上官仪、陈叔达、虞世南、李百药、欧阳询、杜之松、褚亮、杨师道、蔡允恭、许敬宗等人。他在秦王府时，就首开文学馆，延揽天下英才。当时就有“秦门十八学士”之称。这十八位学士是：杜如晦、房玄龄、于志宁、苏世长、薛收、褚亮、姚思廉、陆德明、孔颖达、李道玄、李守素、虞世南、蔡允恭、颜相时、许敬宗、薛元敬、盖文达、苏勗。

秦王府的十八学士也好，做皇帝时的一大批文人诗人也好，总而言之，是要提倡文明，尊重文学。上有所好，下必效之。何况这些文人学士中，很有几位开国功臣，地位显赫，一人之下，万人之上的。其中元老有之，重臣有之，宰相有之，六部首脑有之，闲官虚职亦有之，由这样一批人组成的宫廷诗人队伍，成就可能不大，影响却不能不大。

但仔细研究起来，李世民的诗人队伍，其实是一支杂牌军，他们之间，因为经历、地位、学识、价值追求等种种不同，所以诗风、文风以及对诗文

的看法也千差万别。但其主流，还是齐梁旧体。

虽是旧体，已有新人。其中比较特殊的，一位是魏征，一位是王绩。魏征的风格与陈子昂有某些相似之处。王绩则是太宗时期，一群官僚贵族诗人之外少有的中下层诗人。因为他的地位低下，当时的影响也不大。虽然诗的质量大大超过那些宫廷诗人，可是孤掌难鸣，他的真正影响在初唐后期才慢慢显露出来。

王绩（585—644年）本世家子弟，绛州龙门（今山西河津）人，他哥哥王通是隋末著名哲学家，王绩少年英雄，年十五，游长安，谒见杨素，给杨素留下很深的印象。被杨素称为神仙童子。隋大业末，举孝廉，后来作过秘书正字。但他不愿在朝作官，称病而退。以后又作过一段六合县丞，因为嗜酒过度，妨碍了公事，加上天下大乱，于是又假称得了风症，“轻舟夜遁”。自感叹曰：“网罗在天，吾将安之？”由此可见，他虽早熟，仕途并不顺利。入唐后，依然作官，依然不遂意。唐武德中，朝廷下诏征以前朝官待诏门下省，他前往应召，他弟弟问他感受如何，他说：待诏没有几个钱、况门庭冷落，没什么意思。不过每天有美酒三升，让人留恋啊！这事被当时贵人知道了，说：“三升良酝，未足以绊王先生。”每日供酒一斗给他，人称“斗酒先生”。

王绩居官好酒，归隐依然好酒，但也好读书，读《易经》，读老、庄，自然也爱作诗。他一生以饮酒，弹琴，读书，作诗成文为乐，人称“高情胜气，独步当时。”诗文之外，另有《酒经》《酒谱》各一卷。

王绩是初唐诗人中的一个例外。因为他早慧，所以诗名也早；因为他仕途不得意，也就不大受宫廷诗风的束缚。他常居村野，性好黄老，加上他哥哥王通是一位不守陈经旧典的哲学家，对他不免产生种种影响。他有时发牢骚，对儒、道、佛全不满意，但比较而言，他本人还是受道家影响更大。他的诗，常能无拘无束，写得自然平易。如他的《秋夜喜遇王处士》：

“北场耘藿罢，东皋刈黍归。相逢秋月满，更值夜萤飞。”

倘无生活阅历，很难写出这么生活化的优美意境。他影响最大的诗作是五律《野望》。

“东皋薄暮望，徙倚欲何依。树树皆秋色，山山唯落晖。

牧人驱犊返，猎马带禽归。相顾无相识，长歌怀采薇。”

这首诗影响很大，这是中国有记录的、最早的一篇五言律诗，或者说是最早的五言律诗之一。其时，五律并未真正定型，五律未曾定型，王绩先已有之，恰如聪明的哲学家猜到了真理的内容。本书不惜笔墨，描写王绩，实在因为他可以能算作盛唐诗歌的一位先驱者。王绩的诗虽然未成大气候，但他却似一只未来唐诗苑的报春燕子，——没有大气象，但有了新消息。

如上所言，王绩生于隋末唐初，相对于宫廷堂庙文学而言，似是特殊人物。但相对于社会文学或民间文学或山林文学，就不能算特殊了。可惜初唐时期，还是以宫廷诗为首的一个诗歌创作阶段，这个特点，待到初唐四杰才得以根本改变。

和王绩同时的特殊性诗人中，还有一位王梵志。

王梵志（590—660年），巴州集阳人。他的诗早已失传，但随着敦煌窟藏书的发现，作品又失而复得。郑振铎先生认为他是一位怪诗人——是初唐

几位怪诗人中的代表人物。他的诗多与佛事佛学相关，但有佳作。一些摆脱说教气息的作品，写得散漫清闲，不甚重视章法。他的诗对于后来的寒山，拾得都很有影响。他的一首五言小诗，写得语言风趣，禅意绵绵。

“城外土馒头，馅草在城里。一人吃一个，莫嫌没滋味。”

唐太宗对唐代文学有首倡之功，武则天则对唐代文学有再助之力。

武则天身边也有一大批诗人，其中还有一位杰出的诗歌裁判，这就是唐初名诗人上官仪的孙女上官婉儿。

上官仪大约生于公元616年，其时将入唐朝。他在当时颇有诗名，他的诗婉媚绮丽，很受时人欢迎。有许多人专门效仿他的作诗路子，他的诗也被称为“上官体”。但从整个唐文学的历史成就考虑，上官仪的贡献，也许不在其诗，而在于他对律诗的研究。

初唐诗歌的基本成就，在于它培养出一批新的诗人，又孕育出新的诗歌体裁，还创作和总结出一套新的成熟的诗歌理论。而所谓新的诗歌体裁，主要是指律诗；所谓新的诗歌理论，主要是对律诗创作的研究。

成熟的律诗，必须具备三个基本条件。一是对偶；二是音律，三是用一个特定的格式来安排对偶与音律。或者说确定对偶与音律的句式安排与全诗的行数与字数。后面这一条是律诗的外在形式。而前面的两条则是律诗的内在涵意。内涵比形式或许更重要些。而外在形式又加强和美化了内涵的美学价值。而为着寻找与完善这些内容，自建安以来，多少诗人作出过多少努力，但其完善，却在初唐。其先声是沈约的四声八病，其完全的标志是沈佺期宋之间的沈宋体。上官仪的贡献，是他总结和提出了六对、八对。

六对的内容是：

正名对；如天地对日月，
同类对；如花叶对草芽，
连珠对；如萧萧对赫赫，
双声对；如黄槐对柳绿，
叠韵对，如徬徨对放旷，
双拟对，如春树对秋池。

八对的内容是：

的名对，如“送酒东南去，迎琴西北来”；
异类对，如“风织池间树，虫穿草上文”；
双声对，如“秋露香佳菊，春风馥丽兰”；
叠韵对，如“放荡千般意，迁延一介心”；
联绵对，如“残河若带，初月如眉”；
双拟对，如“议月眉欺月，论花颊胜花”；
回文对，如“情新因意得，意得遂情新”；

隔句对，如“相思复相忆，夜夜泪沾衣；空叹复空位，朝朝君未归。”

六对也好，八对也好，待唐律诗成熟之后，都显得有些浅薄。但在当初，确是有作用的。当然律诗的形成并不如此简单，一方面，对于唐律研究的著述还有很多；另一方面，诗歌首先是一门实践性艺术，不进行大量创作，怎能真正完善？上官仪是一位过渡性人物，他的诗不脱齐梁旧体，而他对诗的研究却是唐律的先声。上官仪后来因事被杀，死于公元664年。

上官仪是律诗的研究者，他的孙女则成为初唐宫廷诗作的评判人。

上官仪与其子上官庭芝不得善终，父子同时被诛。庭芝的女儿上官婉儿

当时尚在襁褓之中，随母配入掖庭。上官婉儿聪慧可爱，幼年即识诗文。14岁时成为武则天宫中女官，负责掌管诏令事宜。后虽因事忤旨。武则天终不忍杀之，予以黥面处罚，依然留在身边。以后宠信愈隆，拜为昭容。她母亲也被封为沛国夫人。她在宫中，深受武则天倚重，特别在文学诗作方面，得以大显身手。她给武则天提过不少收聚文学的建议，也替唐高宗、武则天以及长宁长乐两位公主作过不少诗句。她的诗在当时颇有影响，她的诗评尤有权威。她有一首《彩书怨》，俨然律诗规范。

“叶下洞庭初，思君万里余。露浓香被冷，月落锦屏虚。”

“欲奏江南曲，贪封蓟北书。书中无别意，惟怅久离居。”

难怪后代诗家评说：“能得如此一气清老，便不得奇思佳句矣！此唐人所以力追声格之妙也。既无此高深，却复铲削精彩，难乎其为诗矣。”

上官婉儿的时代，正是沈宋体诗歌的高峰。武则天又特别喜欢赐唱文学宴。宫中诗唱十分热闹。当时沈宋齐名，不免争锋斗智。武则天兴致高涨，又无异于火上浇油。于是评论诗歌优劣的重任就落在婉儿肩上。相传唐中宗曾命群臣赋诗，得诗百余首，其中沈宋争魁，各不相让，中宗命婉儿评之。她选宋之问诗，沈佺期不服。她讲理由：沈诗落句：“微臣雕朽质，羞睹豫章才。”不免词气衰竭。宋诗落句：“不愁明月老，自有夜珠来。”气象大不相同，于是沈佺期心服。

上官婉儿诗才并茂，为武则天时的风云人物，可惜后来落入皇室内部的争斗之中，终于被玄宗所杀。但她对唐代律诗体裁的完成，确有不小贡献。

当然，上官婉儿固然是武则天时代的诗坛明星，却不是诗坛主角，也不是推动诗坛发展的中心人物，中心人物是武则天本人。

武则天的才能不比唐太宗差，对唐代的繁荣同样贡献巨大。虽然她本人的私生活颇受后人非议，加上重用酷吏，更加不得人心，毕竟国家稳定，经济繁荣，文化发展，国势强大。她提倡诗作比赛，优胜者赐与奖品。有时候，先胜者又被后来者超出，她就下令夺其奖品另赐新人。她的这些作法，无疑对唐诗的兴起起了推波助澜的作用。因为她身为一国之主，这种作用的效果愈加不同凡响。

武则天本人也能诗。有的诗写得含情脉脉，反对她的人看了，也只能暗自叹服。如她的《如意娘》：

“看朱成碧思纷纷，憔悴友离为忆君。不信比来长下泪，开箱验取石榴裙。”

天下第一女强人能作这样的抒情诗作，难怪李氏天下要被弄得“镇日里情思睡昏昏”的。也难怪钟惺要说：“‘看朱成碧’四字本奇，然尤觉‘思纷纷’三字慌乱颠倒得无可奈何，老狐甚媚。”

其实，皇帝都能做得，媚一点有什么了不起！

武则天爱写诗更爱评诗。上官婉儿的评诗标准就代表了她的观点，有时候真的看到出类拔萃的诗作，她还要亲自褒扬。唐代国公郭震，是一位文武双全的人物，曾预边事，立战功。他有一篇《古剑篇》，写得大气磅礴，深得武则天喜爱，并因此诗而受重用。或说郭震不以诗名，但《古剑篇》确实气韵生动，神采飞扬。作者借物咏志，慷慨过人，深得后来诗苑名家杜甫、张说等人赞赏，可见武则天赏诗眼光确实不凡。

钟惺：《名媛词归》。

钟惺：《名媛诗归》。

总而言之，初唐时期，因为长时间的社会稳定，又有比较繁荣富裕的社会生活，加上最高统治者的潜心提倡，仿佛为唐代文学特别是唐诗大潮的到来打开了闸门，从此一泻千里，蔚为壮观。

（二）诗坛“四杰”的新人效应

经过唐太宗，武则天两个时期，唐王朝成为强大帝国。在这约半个世纪的时间里，前有唐太宗时的一批宫廷诗人集团，后有武则天时期的沈宋诗人集团，中间则出了几位影响巨大又不属于宫廷圈子的年轻诗人。哪怕是在当时，这几位人物已引起种种争论，他们就是初唐“四杰”。

初唐四杰即王勃、杨炯、卢照邻、骆宾王。如果说，唐太宗时的著名诗人还大多来自前朝故旧，甚至是陈国遗民。王、杨、卢、骆就是生在唐王朝，长在唐王朝，创作在唐王朝，也死在唐王朝的完完全全的唐人，他们的作品也是完完全全的唐诗、唐文。他们四个人的年龄其实参差。卢照邻、骆宾王年长一些；王勃、杨炯则更为年轻。

卢照邻生于公元 637 年，死于公元 680 年；骆宾王生于公元 640 年，大约故于公元 684 年；王勃生于公元 650 年，死于公元 676 年，年纪轻轻便故去了；杨炯与王勃生于同年，死于公元 692 年，也不长寿。他们四个人均成名很早，可说个个神童；同样生活动荡，可说个个经历曲折；但又都受到社会青睐，所以虽然经历曲折又并非大曲折，更非大不幸。他们同样无长寿，其中王勃仅活了 26 岁，杨炯活了 42 岁，卢照邻大约活了 43 岁，骆宾王约在 42、3 岁之间。

王、杨、卢、骆四位青年豪杰之士，不但诗名早著，而且文名很大。一些名篇，挟风带雨，英气逼人。

王勃，字子安，是诗人王绩的侄孙。虚岁 6 岁时即能为文。不到 18 岁，就被授朝散郎，可说神童有幸，少年得志。但好景不长，因为讽刺唐高宗李治的儿子斗鸡，被高宗知道后，将其逐出王府。从此四处流动，很少再有欢畅岁月。也曾作客剑南，“登山旷望，慨然思诸葛之功，赋诗见情。”也曾因藏匿犯死罪的官奴，又害怕事情泄露，竟将这官奴杀害。其罪当诛，幸好赶上会赦，免了死罪，但被官府除名。于是去投奔在交趾作官的父亲。途经南昌，恰逢都督阎公新修滕王阁成，于 9 月 9 日，大会宾客。王勃因才名，受到邀请，不觉青春意气，才子情怀，一时潮涌，化而为文。文不加点，成就《滕王阁序》。个中或别有传闻，意在增加气氛而已。于是得到都督厚赠。然而去南方，船入大海，落水惊悸而死。

王勃多才多艺，诗、文之外，对中医中药也颇有研究。他的诗流传下来的不多，但有名句，也有名作。例如他的《送杜少府之任蜀州》，虽为送别之作，立意不同前人。有情亦有志，志在情中，情寓志里，把一位青年才子的胸襟披露得淋漓尽致。其中“海内存知己，天涯若比邻”两句，更是传颂千古。全诗八句，全然初唐律诗景象：

“城阙辅三秦，风烟望五津。与君离别意，同是宦游人。

海内存知己，天涯若比邻。无为在歧路，儿女共沾巾。”

王勃传颂千古的不朽名作，是他的《滕王阁序》，序后有诗，诗为七言律，作为七律体裁，在初唐也有重要意义。只是因为序名太大，诗的影响反而小了。《滕王阁序》属于骈体散文。实在说，唐代文学不以骈文为代表，但确有骈文佳作可以流传百世的。前有王勃、骆宾王，后有陆贽、李商隐，都是骈文高手。其文章锦心绣口，妙笔天成。王勃的这篇序，尤其如云如虹，

如砥如砺，皇皇大作，气宇轩昂。虽为骈体，远非六朝旧声。如果说六朝旧作大抵如美女佳人，那么王勃的序则是才子风流，文中多少名句，广为流传。其中“孤鹜与落霞齐飞，秋水共长天一色”，尤为脍炙人口。序文全篇抒情状景，如塑如画，而且音韵铿锵，才思奔涌，讲到自己的报负与情怀，更是脍炙人心。其中写道：

“天高地迥，觉宇宙之无穷；兴尽悲来，识盈虚之有数。望长安于日下，指吴会于云间。地势极而南溟深，天柱高而北辰远。关山难越，谁想失路之人；萍水相逢，尽是他乡之客。怀帝阍而不见，奉宣室以何年？呜呼！时运不济，命途多舛。冯唐易老，李广难封。屈贾谊于长沙，非无圣主；窜梁鸿于海曲，岂乏明时。所赖君子安贫，达人知命。老当益壮，宁知白首之心；穷且益坚，不坠青云之志。酌贪泉而觉爽，处涸辙以犹欢。北海虽赊，扶摇可接；东隅已逝，桑榆未晚。孟尝高洁，空怀报国之心；阮籍猖狂，岂效穷途之哭？”如此等等，虽千年之下，读者犹能感觉得这位年轻才子的勃勃青春气息。

杨炯，华州华阴（今陕西华阴县）人。年10岁，即中童子科，时人目为神童，授校书郎，负责校储典籍的工作。永隆二年，赶上皇太子祭先圣先师，他入崇文馆为学士。后来出为盈川县令，死于任上。

杨炯与四杰中的其他三位比较，一生所遇坎坷不多，虽然享年不永，还算死得比较自然。但他同样具有桀骜不驯的性格和新时代诗人特有的凛然傲气。他不能听任权贵们的指摘，也不能忍受他们的胡言乱语。他不但我行我素，而且勇于反击那些攻击他的人们。《太平广记》卷25上曾有一段记载，说杨为盈川令，“词学优长，恃才简傲，不容于时”。每次见朝官，则目为“麒麟楮”。“麒麟楮”是一句什么话呢？人家不懂。他还向别人解释，说：“今铺乐假弄麒麟者，刻画头角，修饰皮毛，复之驴上，巡场而走，及脱皮褐，还是驴马。无德而衣朱紫者，与驴复麟皮何别矣！”通俗点说，“麒麟楮”就是披着一张麟画皮的驴。甚哉，斯言也；妙哉，斯言也。

杨炯有《杨盈川集》传世。但以诗文的艺术价值而言，不算十分突出。特别缺少那种有震撼力的作品。但他毕竟初唐诗人，又有才气，又有一定的生活经历，比之前人，已成异响。他的古乐府《从军行》，历来为人传颂。诗中反映的“宁为百夫长”的情绪，更非宫廷诗人所有。实在唐诗的伟大，不在廊庙之上，而在山水社会之间。杨炯此诗，聊有此意。

“烽火照西京，心中自不平。牙璋辞凤阙，铁骑绕龙城。雪暗凋旗画，风多杂鼓声。

宁为百夫长，胜作一书生。”

卢照邻，字昇之，幽州范阳（今河北涿县）人。少年事，不详。但与唐高祖李渊的第17个儿子李元裕为布衣交。李元裕封邓王，卢照邻成为邓王府典签。典签者，唐朝诸王府掌管文书的官职之谓也，以后还作过新都尉。

卢照邻一生不顺利，主要是身体很坏，史书上说他患有风病，但具体是什么风病，语焉不详。有说是风痹症，也有说是麻风病的。他因病不能为官，便进深山隐居，但他哪里是一位心闲意简的隐士？他的功名心很热，又好诗文，于是病笃乱投医，服用丹药去疾，结果反受其害，终至四肢残废，自称“手足挛缓，不起行已十年。”卢照邻的命运可谓苦矣。自己茫然四顾，不觉感慨丛生。有时想起汉代冯唐感叹身世的话，更多凄苦。自以为高宗当政时崇尚吏才，而自身为儒；武后当政时崇尚法家，自己喜欢黄老；好不容易赶上封嵩山，聘贤士，自己又已经残废。由此可见，他的身体虽残，仕途心还

是热的。有时激愤之情难于自制，便躺在墓穴之中，权充死人。终于不堪痛苦，40余岁时，投颖水而死。

卢照邻一身疾苦，仕途无望，于诗文极费苦心。他本大唐一代新人，自己也力求新作，挥洒不休，不能自己，他内心悲苦，不能有一时安静，纵假作死人，岂是真的心灰意冷？发而为诗，便好长歌。纵横捭阖，冲动不已。卢照邻留下来的诗歌近百首，其中颇有些力作，如他的《长安古意》，为长篇七言古诗，全诗68句，反复跌宕，饶有余哀。诗中托古讽今，写长安车马，街巷繁荣，写娼家，写舞女，写剑侠，一直写到王侯将相，写他们的专权与倾轧，最后归于穷居著书的汉儒扬雄，成一鲜明对比。作者心中意想，总在隐喻之中。全诗太长，聊引数语：

“别有豪华称将相，转日回天不相让。意气由来排灌夫，专权判不容肖相。专权意气本豪雄，青虬紫燕坐春风。自言歌舞长千载，自谓骄奢凌五公。节物风光不相待，桑田碧海须臾改。昔时金阶白玉堂，即今惟见青松在。寂寂寥寥杨子居，年年岁岁一床书。独有南山桂花发，飞来飞去袭人裾。”

骆宾王，义乌（今浙江义乌市附近）人。7岁即能诗，也是一位神童。武后当政，他多次上书言政事。幻想把自己的想法和报负报告给当权者，以求得到他们的赏识。然而，不但没得到赏识，还因此而获罪，蹲了监狱。他的仕途经历原本比较顺利，好像与王、杨、卢三位不同，年纪轻轻便先后作过道府属，武功、长安主簿、侍御史等官。本来春风得意，不想权贵一怒，成了罪人，好不容易出狱，又被贬到临海县作县丞去了。骆宾王何等样人，区区县丞，怎能如意？正好赶上徐敬业起兵讨伐武后，他就加入到徐的军中，还为徐写了一篇千古传颂的名作《讨武曌檄》。敬业兵败，骆宾王下落不明，或言被杀，或言自杀，或言不知所终。

初唐四杰，虽然都不算得志。杨炯的生活经历平稳些，同样恃才傲物，为权贵所忌。王勃年纪轻轻，便名扬四海，少年心性难移，情绪不免燥烈。卢照邻，骆宾王可谓一生坎坷，命途多舛。两个人都有追求，都没希望。前者的悲剧主要是疾患，身患绝症，如之奈何？后者的绝望则出于仕宦，一腔热情，尽成冰冷。二人的诗风，也不免有殊途同归之感。骆宾王亦擅长长歌。经历如此，非长歌不足以抒其情，不足以泄其愤。后世论者，以为骆诗“整炼缜密，长篇最见才力。”“《帝京篇》、《畴昔篇》等诗慷慨流动，排比铺陈而不堆砌，是初唐仅有的大篇。《帝京篇》在当时被称为‘绝唱’。”他与卢照邻同样都在无数坎坷中挣扎奋勇。毕竟他是一个健康的人，又时有机遇在面前，所反映的情绪，与卢相比，或有不同。他的五言律诗不多，但也颇有成绩，是初唐律诗中最早的一批成熟之作。人们较为熟悉的是《在狱咏蝉》：

“西陆蝉声唱，南冠客思侵。那堪玄鬓影，来对白头吟。露重飞难进，风多响易沉。

无人信高洁，谁为表予心。”

但他最有影响的作品还是《讨武曌檄》，虽然也是骈体文字，却能做到慷慨陈辞，语意庄严。晓天下以情，言兴兵之理；加之音节铿锵，琅琅上口，居高临下，势如破竹。可叹徐敬业的兵，却没有这等厉害，空自辜负了这样一篇千古少见的好文章。文章最末一段，号召天下人马共讨武曌，写得极有

《唐诗选》第21页，人民文学出版社，1978年4月出版。

《唐诗选》第21页，人民文学出版社，1978年4月出版。

气势：

“公等或居汉地，或叶周亲；或膺重寄于话言，或受顾命于宣室。言犹在耳，忠岂忘心。一抔之土未干，六尺之孤安在？倘能转祸为福，送往事居。其立勤王之勋，无废大君之命。凡诸爵赏，同指山河。若其眷恋穷城，徘徊歧路，坐昧先几之兆，必贻后至之诛。请看今日之域中，竟是谁家之天下！”

据说武后得此文，使人读之。听到“入门见嫉，蛾眉不肯让人；掩袖工谗，狐媚偏能惑主”，不觉一笑。待听到“一抔之土未干，六尺之孤安在”，就严肃起来，几乎惊出一身冷汗。但她毕竟是一位有才能有气派有见识的女主，见到这样的文字，不是一怒之下，便去掘骆家祖坟，或者一定要将其人碎尸万段，而是责怪宰相，说“宰相安能失此人？”

总而言之，初唐四杰是四位充满了矛盾的人物。他们的时代是矛盾的，他们的命运是矛盾的，他们的作品是矛盾的，人们对他们的评价是矛盾的，最后连他们自身也是矛盾的。一方面，矛盾重重；一方面又蓬勃向上，正是他们那个时代与他们本人的鲜明特征。

时代是矛盾的，因为那还是一个英雄草创的时代。自汉末大乱，经过五百年动荡，终于走向统一和稳定与繁荣，多么惬意如意。然而，还有许多内部冲突，一忽儿李世民屠兄杀弟，一会儿武则天望政争权，皇家内部矛盾不断，多少臣子逐波赶浪，随上随下，但毕竟这是一个向上的时代。各种社会力量虽然相互冲突，但走向繁荣与昌盛的形势，已然深入人心，不容更变。矛盾尽管矛盾，毕竟日有所进。安定繁荣已成主流，其他种种疑问、彷徨、麻烦、失误、问题、困难，都退到次要地位。或者一经出现，很快清除；或者无暇顾及，便任凭他去；或者争论未止，主旨犹然；或者虽有小见，难抵大识。初唐四杰正是乘此统一发达之风，成就一段才子风流。

就初唐四杰的命运而言，他们的命运也是矛盾的。他们命运如何？应该说十分幸运。如果不是赶上这样的时代，哪能产生这样年轻的文坛人物和这样具有个性的诗文？但他们却又个个命运凄苦，既无一人长寿，也没有一人享受到太平盛世的盛世太平。这是他们的大幸，也是他们的大不幸。他们就在这幸与不幸之间走完了自己的人生路程。

他们的作品也是矛盾的，他们人是新人，作是新作，但此时的新人新作还远非盛唐景象。因为时代没有给他们提供那样的机遇。他们的文章，还使用骈体，至少妙文皆为骈体；诗歌犹有旧痕。因为用骈体，有旧痕，所以后人才有种种争论。有人说他们是六朝文学的叛逆者，也有人说他们是六朝文学的继承人，而且是最充分的继承，把六朝诗文推向极致。继承也罢，叛逆也罢，反正他们全然一代新人。试问，若不是一代新人，那些六朝才子，能够写出《滕王阁序》吗？能够写出《长安古意》吗？能够发出“宁作百夫长，胜作一书生”的号喊吗？能够写出《讨武曌檄》这样的檄文吗？

因为他们处在英雄草创的时代，所以难免有种种不足。或者身上留有旧时代的影子，或者作品中留有旧文学的痕迹。因此，许多论者便在他们身上看到许多毛病，给予过于苛求的批评。当然和盛唐以后的文学大家比，他们毕竟还是“小巫”。虽然六朝文士写不出《滕王阁序》、《讨武曌檄》，唐初四杰也写不出《送孟东野序》和《祭十二郎文》，写不出《永州八记》和《封建论》。虽然他们能写出许多超越前贤的诗章，毕竟写不出老杜的七律和白居易的《长恨歌》。但这不能成为苛求前人的理由。

值得注意的是：这是一代新人，是一代创世纪的新人。因为他们是时代

的先驱者，其自身难免并不成熟，往往因此而受到别人更多的责难。然而，他们属于未来的时代，而不属于已成古董的先人。

就初唐四杰的内部关系而言，也是矛盾重重。虽然未必相互攻击，但确实确实存在一个座次问题。同为一代文坛豪杰，豪杰与豪杰比，别人看着他们比，或者干脆代替他们比，都要给他们排排座次。新、旧唐书就看法有别。或说骆、卢、王、杨；或说杨、王、卢、骆。他们自己也有看法，但看当时的一般排法，似乎还是以王、杨、卢、骆的顺序比较流行，所以杨炯才说：“吾愧在卢前，耻居王后。”但卢照邻与他看法不同。卢说：“喜居王后，耻在骆前”，态度谦虚多了。但对座次不能不想。现在又有新的说法，认为王、杨、卢、骆的排列，与他们的水平无关，而是汉语发音习惯问题。王、杨、卢都是平声，而且一个比一个发音时的口形要小，骆是仄声，只好居后。可谓别出心裁，另是一论。我的看法，王、杨、卢、骆的排法，大约是一种约定俗成，反映的是当时的一种审美时尚，细论诗文，或有高下，但大致处在同一个档次上。四位都是一时人杰，并无大的优劣之别，还是杜甫的几句诗说得好：

“王杨卢骆当时体，轻薄为文晒未体。

尔曹身与名俱灭，不废江河万古流。”

杜甫从大处着眼，看到初唐四杰的历史作用，写出这样评价，才是不刊之论。

（三）沈宋体的诗歌创作与宫廷诗人时代的结束

初唐诗歌或者说初唐文学的兴起，有两股力量。一股起于社会，一股起于宫廷。宫廷力量，先有太宗时代的宫廷文人群，后有武则天时代的宫廷文人群。初唐时期，两股力量并存，时有起伏，总的来看，宫廷诗人的力量更大些。这大约也是一个文明时代兴起的时候，难于避免的情况。但无论如何，宫廷文学的价值总是低些，古今中外，莫不如此。宫廷诗人可以有优厚的生活条件，可以享受种种方便，可以产生很大影响，但无论如何，这些文学人士毕竟超不出“平庸”二字的束缚。他们的诗文，也不过是些平庸之作。但这派诗人也有自己的独特贡献。他们的诗作，虽然常常格调不高，但他们有充裕的时间和极好的物质生活条件，在创作技术上往往也能做到精益求精。这在大时代的大作家看来，无非是些雕虫小技，不足一道。但从唐诗发展的总体效应理解，又是不可缺少的一环。初唐宫廷诗人都有这个特点，而武则天时代的宫廷诗人，这个特点尤其鲜明。其代表人物首推宋之问、沈佺期，与他们相互呼应的还有“文学四友”，特别是杜审言。

他们的主要贡献，是最终完成了绝、律两种诗歌体裁的创立。或者说他们是绝句与律诗两种唐代最重要诗体的完成者，虽然使这两种诗体大放光彩的还另须他人。

本书反复强调绝、律的完成，非一时一事之功，它大约经历了五百年时间才得以完成。这两类诗体最终需要一种严格的表现形式，而确立这种形式，有多少探索者为之付出过艰巨劳动，而作为一锤定音者，却是两位并不十分出色的诗人。

单以初唐而言，为律诗与绝句定型作出贡献的人还有很多。尤其是那些音律与习俗的研究者和尝试这种形式的实践者，更是功不可没。论前者，就有上官仪、元兢、崔融、皎然以及已不属于初唐的王昌龄等。罗根泽先生所著《中国文学批评史》，对此有比较详细的介绍。本节限于篇幅和体系，不再一一详解。仅将罗根泽先生一书的有关题目转述如下，以使读者观其大概。罗先生《中国文学批评史》的相关章节的内容是：

第一章 诗的对偶及作法

一、对偶说的兴起；二、对偶及其他格律说的史料；三、古人同出的十一种对；四、上官仪的六种对及八种对；五、元兢的六种对；六、崔融的三种对；七、皎然的八种对；八、总不对与首尾不对。

第二章 诗的对偶及其作法

一、元兢的调声三术；二、佚名的调声数；三、元兢古今诗人秀句；四、李峤详诗格；五、王昌龄诗格一——十七势；六、王昌龄诗格二——格律论；七、王昌龄诗格三——今本诗格及诗中密旨；八、皎然诗改；九、皎然诗式；十、佚名的诗文作法。

罗根泽说：“对偶说的历史，盖源于唐初，而成于元兢崔融。元崔之前，普通的对偶，已泰半次第完成，至他俩又创立许多较新奇的的对偶，由是对偶说遂至登峰造极的地位。以故同时而稍后的沈佺期、宋之问，便能以完成‘研练精切，稳顺声势’（白居易与元九书）的律诗”。

罗公之言，差强人意。

沈佺期（？—713年），字云卿，相州内黄（今河南内黄县）人。唐高宗上元二年进士。武则天主政，他官运不错，累迁考功郎、给事中。中间虽曾流放一次，后又召拜起居郎等职，历官中书舍人，太子少詹事。

宋之问（？—712年），字延清，一名少连。虢州弘农（今河南省灵宝县西南）人。也有认为是汾州（今山西汾阳县）人的。经历和沈佺期差不多。武后当权，他作尚方监丞。后来也曾流放，不久，逃归。中宗时，入选修文馆学士。以后又因罪贬为越州长史。睿宗继位后，他被流放钦州，旋即令其自裁。

沈宋二人皆武后时宫廷诗人的代表人物。他们并非不聪敏多慧，可惜人品不好，甘心为宫廷权贵效犬马之劳，甚至投靠武则天的面首张易之兄弟，所作所为，为时人不耻。宋之问竟然堕落到为张易之捧溺壶的地步，连忠厚长者范文澜先生，言及至此，都气愤难平。沈宋一生，大半天在宫廷上下蝇营狗苟，只因一时富贵，不要人生气节，一旦靠山倒了，只好树倒猢猻散。二人的流放，其实都与张易之兄弟有关。从这一点讲，沈宋堪称无耻文人。宫廷诗人，原本难有大成就，加之人品不好，成就还须再打折扣。虽然沈宋体风行一时，被时人推崇为当代诗宗。但是香风难持久，春雨早归来，结果并不美妙。沈宋二人及其沈宋体，往好里说，是“二流中的人物，人物中的二流”，比起当时也在作官的张说等人，大为不如。

但沈宋对律诗的成形定形和发展，确有功劳。二人智商不低，作诗又多，勤学苦练加上脑瓜聪明，必然有一些佳诗佳作。总体观察，宋之问的五言律诗好些，沈佺期的七言律诗强些。二人水平相当，诗风相类，人格相近。但也有些小诗，颇有些人情味的。比如宋之问的《渡汉江》：

“岭外音书断，经冬复历春。近乡情更怯，不敢问来人。”

写得很好。出门久了，信息不通。忽一日，兴冲冲还乡而来。不想越走近故乡，内心反而害怕起来，以至遇到乡里来人都不敢随便交谈了——真怕家中亲友有什么事哟。

这诗的立意很妙，为崔颢、王维等人的思乡诗开了一条先路。诗的立意妙说明诗人此时的情意是真摯的。因为真情发自内心，才有这番妙想。

宋之问长于五言，流放时，过大庾岭，留下一篇五律，写得十分恳切。看来一出宫门，好处自见——那怕流放也罢。不过人已定势，要改也难。诗虽云好，落句依然骨头太软。诗曰：

“度岭方辞国，停轺一望家。魂随南翥鸟，泪尽北枝花。

山雨初含霁，江云欲变霞。但令归有日，不敢怨长沙。”

沈佺期善七言，他有一首《古意呈补阙乔知之》，写得也好：

“卢家少妇郁金香，海燕双栖玳瑁梁。

九月寒砧催木叶，十年征戍忆辽阳。

白狼河北音书断，丹凤城南秋夜长。

谁谓含愁独不见，更教明月照流黄。”

与沈佺期、宋之问同时的诗人，还有杜审言、崔融、李峤、苏味道等人。杜、崔、李、苏当时也颇有诗名，而且对于律、绝诗体的确立，也多有贡献。这四人被时人合称“文章四友”，但比较而言，还是杜审言的诗更出色些。

杜审言是杜甫的祖父（约公元646—约708年），字必简，原籍襄阳，自祖父起迁居巩县（今河南巩县附近），比王勃年长4岁，但他活得久，享年62岁，这在当时，也算长寿了。他是咸亨元年进士，作过丞、尉级小官。

武则天当政，他授著作郎，以后又升迁膳部员外郎。因为与张易之兄弟有牵连，曾被流放峰州。但很快即被召还，作国子监主簿，并和宋之问一起入选修文馆学士。但他人品比沈、宋好得多。青年时与崔融、李峤等人为友。本性好诗，又以文章自负。他的五言律诗已臻成熟境界。七言律诗少些，也有意味。难得的是他有一位好孙儿杜甫。杜甫确也受到他诗风的影响。加之杜甫最以儒生自命，对自己祖父尤多推崇之词。杜审言有一篇《和晋陵陆丞早春游望》，写得也确实不错：

“独有宦游人，偏惊物候新。云霞出海曙，梅柳渡江春。

淑气催黄鸟，晴光转绿蘋。忽闻歌古调，归思欲沾巾。”

此诗写得情景交融，景中寓情，景后有人，深得唐律之三昧。《全唐诗》将此诗分别列于杜审言和韦应物名下。内容不过二字之别。韦应物自是唐诗高手，这诗能混淆其间，可知端的是好。

但以总体水平而言，杜审言的诗不出宫廷诗风之右。

唐诗至沈宋体，绝、律的体式已经完成。更重要的是宫廷派诗人主导诗坛的时代也随之而结束。自此之后，虽然还颇有几位作大官的诗人在，但诗风已入民间，视野随之开阔，沈宋体也随之被一风吹散。但它确立的绝、律诗体却被继承下来，并经其后诸位名家和几代人的努力，创造许多绝、律精品出来。唐诗若无绝、律，至少减色一半；唐诗能有绝、律，沈宋二人功不可没。

（四）站在文学历史阶梯上的陈子昂

陈子昂是初唐文坛上的一位斗士。

陈子昂，（公元661—702年），字伯玉，梓州射洪（今四川射洪县）人。出身地方富贵人家。18岁之前，不曾好好读书。大凡富家子弟的毛病，均沾染上不少。史书说他“任侠尚气弋博”，想来全有事实依据。18岁后入乡校。乡校即乡间学校，也是地方有身份的人们的议事场所。于是受到感悟——足见教育虽于天才，也是十分必要。从此于梓州东南金华山一所道观读书。“痛自修饰，精穷坟典，耽爱黄老、易象。”光宅元年上书朝廷，武则天皇后因此召见了她，对他的才能很是赏识，拜为麟台正字，即在秘书省做典籍管理工作，以后累迁至右拾遗。

陈子昂生性耿直，敢说敢言，不但对当时的文风诗风痛加鞭挞，对于当时的弊政也时有指责。因此得罪武三思等朝中权贵，终被解职还乡。县令段简受武三思指使，竟以诬告，将子昂收监。陈家花去大量资财，始终不见起色。子昂好易经，自己占卦卜筮，以为不祥，惊叹说：“天命不祐，我走到末路了。”竟死狱中，年仅42岁。

陈子昂是一位斗士，不但与权贵弊政斗争，终不妥协，而且在转变初唐文风诗风方面，起过重大作用，斗士形象尤其鲜明。他反对六朝文风，推崇建安风骨，曾作《修竹篇序》，为改变旧习，大声呼号。他写道：“文章道弊五百年矣。汉、魏风骨，晋、宋莫传，然而文献有可徵者。仆尝暇时观齐、梁间诗，采丽竞繁，而兴寄都绝，每以永叹，思古人常恐逶迤颓靡，风雅不作，以耿耿也。”

凛然正气，势不可犯。

陈子昂主张改变文风，随处而言，经久不懈。正如他对当时弊政反感，反复上书不计后果一样。他在上薛令文章启上说：“然则文章薄伎，固弃于高贤，刀笔小能，不容于先达，岂非大人君子以为通德之薄哉！某实鄙能，未窥作者，斐然狂简，虽有劳人之歌，怅尔咏怀，曾无阮籍之思，徒恨迹荒淫丽，名陷俳优，长为童子之群，无望壮夫之列。”

陈子昂的主张，其实由来久矣。只不过没有形成潮流，时断时续，让后人不好遵循。早在隋代，隋文帝就特别厌恶浮华文风，为制止此风，不惜使用刑罚。隋唐之交又有王通等人，陈说六朝文风之弊。唐之后，更有李百药、魏征诸公，先后呼应，各自陈辞，都认定六朝文风有害无益。可惜当时社会正处在剧变与恢复的过程中，人们的注意不在这里，虽义正辞严，认真对待者总嫌不多。唐之初，文风的转变主要表现在史学方面。唐初官方开始修史，如《北齐书》、《隋书》、《陈书》、《梁书》、《周书》、《南史》、《北史》等史籍的主要编纂者李百药、魏征、姚思廉、李延寿、令狐德棻等，对于六朝文章旧习，莫不鸣鼓攻之。其中最为突出的人物，当推魏征。

魏征系大唐功臣。但他首先辅佐的不是李世民而是李建成，后来归于世民，君臣十分相得。魏征敢谏，太宗能听，成为中国历史上一段佳话。魏征的文章很好，力主实用，反对浮华。他的诗也很有特点。现代中国大陆学者选编唐诗、唐文，十有八九自魏征开始。足见一个人的功过是非，虽千载之

《唐才子传》第33页，中州古籍出版社。

《全唐文》卷214。

后，犹有公论。他的文章朴质严谨，言之有物。他的《谏太宗十思疏》，告诫李世民居安思危，以史为鉴，文字明白实用，字字肯切，不作夸张，不用雕饰。但事实深沉，不由开明的当权者不洗耳恭听。此类文风，虽未明言建安风骨，却与陈子昂的主张相同。他的诗风类似文风。但毕竟久在皇帝身边，应酬之作不少，难免染上几分平庸。但他的《述怀》诗，直抒胸臆，颇能看出魏征个性。

“中原初逐鹿，投笔事戎轩。纵横计不就，慷慨志犹存。

杖策谒天子，驱马出关门。请缨系南越，凭轼下东藩。

郁纆陟高岫，出没望平原。古木鸣寒鸟，空山啼夜猿。

既伤千里目，还惊九逝魂。岂不惮艰险？深怀国土思。

季布无二诺，侯嬴重一言。人生感意气，功名谁复论。”

前人已矣。而且他们各位的主张，大抵收效不大。唯陈子昂站在历史升华的紧要关头，于是一声呐喊，生出许多精彩。他的诗颇能实践自己的文学主张，尤其《感遇》诗38首，堪称代表。这些诗的内容丰富，或讽谏朝政，或感怀身世，或关心边疆战事，或取喻言理，不平而鸣。其中有一篇专为幽燕游侠子弟所作，记述他一生经历，表彰他军役边州，感叹他有功无赏，足称慷慨悲声。

“朔风吹海树，萧条边已秋。亭上谁家子，哀哀明月楼。

自言幽燕客，结发事远游。赤丸杀公吏，白刃报私仇。

避仇至海上，被役此边州。故乡三千里，辽水复悠悠。

每愤胡兵入，常为汉国羞。何知七十战，白首未封侯。”

陈子昂的诗文批评，发出的声音十分有力，这不但和他本人的努力相关，也是当时社会发展到了呼唤这种理论出现的火候。唐诗至陈子昂，初唐诗人的历史任务大抵上算是完成了。陈子昂的文学主张和创作实践，一直影响到李白、杜甫，影响到元稹、白居易，影响到韩愈、柳宗元，以至影响到宋代词人。可谓影响深远。命虽不永，功在后。陈子昂曾有一首《登幽州台歌》，气象不凡，影响很大，但看唐文学史的发展历程，知道唯有此公，当有此诗。

“前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而泣下。”

其实，陈子昂的时代并不算糟糕，可见真爱国者，并非那些只会歌功颂德高呼万岁的人们，因为他们希望国家更好，才有许多痛切之言。

不过，新的时代——盛唐文学就要出现了。前边既有古人，后面必有来者，陈公其实亦不必悲伤。

与陈子昂同时，风格和主张相近的人中，还有刘希夷、乔知之等。

刘希夷（公元651—679年），字延芝，或云挺之，汝州（今河南许昌一带）人，是宋之问的外甥。他相貌英俊多才多艺，又善长谈笑交际，还是一位琵琶高手。他的诗歌“词情哀怨，多依古调。”特别长于闺帷之作。只是酒量奇大，史传说他饮酒数斗而不醉。但年未及30，即为贱人所害。也有说，因为他写了一首《白头吟》，其中“年年岁岁花相似，岁岁年年人不同，”一联，宋之问很喜欢这两句，向他索要，他不给。宋之问便阴使恶奴将他用土囊压死了。此传言未必可信。但宋之问人品不好，一些坏事难免瓜葛于他。

四、盛唐诗苑

盛唐文学是有唐一代的文学精华所在；也是中国文学史上的文学精华所在；甚至是中国文化史上的文化精华所在。

盛唐时间不长，即使算到大历初年，也不过 50 余年时间，何况公元 755 年已逢安史之乱，大唐的昌盛景象已然蒙上重重阴霾。但这短短的不半个世纪的时间，却是中国有史以来文学创作最为发达和辉煌的历史时代。

盛唐时代，是唐代社会达到最高繁荣的时期，历史证明，政治、经济和文化以及文学艺术的发展，不是同步的。开、天之前，特别是贞观年间，政治状态或许更为清明，但大唐初立，百废待兴，经济急需恢复，人民需要休养生息，文化需要恢复建设。唐太宗在文学实践方面不过一庸人耳，纵然天才神纵，一个人终究没有繁荣唐文化的力量。到了唐玄宗时代，仿佛一切准备均已就绪，江南江北春雨足，只待千里万里百花开了。

盛唐时代，是唐文学呼唤巨星并且产生了巨星的时代。因为文化自由，天下臣民不问信仰如何，奉儒很好，信佛信道也无不可。一方面是限制很少，一方面又有了初唐近一个世纪的文学实践，到了这个时候，确实应该群星灿烂，百花争艳了。盛唐的文学人物，少数生长于初唐，大部分都是在盛唐这种十分优裕的环境中成长起来的。他们起点高，群体效应好，不但产生群星，而且出现巨星，巨星如月，众星捧月，把个盛唐诗坛装点得空前壮美，气象万千。盛唐诗人艺术品位很高，不要说李白、杜甫、王维这样超一流的诗人，就是那些二流诗人，其诗歌的水平也远远超过初唐时代那些大人物。从盛唐俯瞰初唐，难怪很多人连王、杨、卢、骆都要批评，都要小看。

盛唐时代，诗人的眼界非常宽阔，诗人的创作非常自信。这是个诗歌创作挥洒自如的时期。诗入盛唐，诗歌创作次第进入化境。这不仅因为盛唐诗人处在历史高峰，敢想敢作，能想能作，会想会作，善想善作，而且整个时代文化都具有博大胸襟，佛学也要，道学也要，儒学也要，杂学也要。不但要建安风骨，也要江左诸贤；不管你是曹子建也罢，建安七子也罢，竹林七贤也罢，庾开府、鲍参军也罢，民歌民谣也罢，边声胡音也罢，沈宋体也罢，王、杨、卢、骆也罢，只要有用，一概吸收；化而用之，取而用之，理而用之，论而用之。魏晋以降的 500 年积蓄，便是盛唐诗人的 500 年准备；魏晋以降的 500 年探索，便是盛唐诗人的 500 年机遇。于是厚积薄发，超迈古人，终于成就盛唐诗歌的辉煌。以不足 50 年的创作，创下了中华文明历史交响乐中伟大的一章。中华民族有 5000 年青史，50 年不过 1% 罢了。但就是这 1%，成为中华文化皇冠上的一颗明珠。

盛唐盛唐，你是太幸运了。

盛唐人物多，线索多，头绪也多。为着叙述方便，先从唐玄宗和当时的几位文人宰相谈起。

（一）张九龄、张说及其相关诗人

本书在前面介绍过唐代皇帝中颇有几位爱好文学者在。论其才能，还是武则天更高些。唐玄宗堪称风流干练，是一位才子皇上。他作皇帝近半个世纪，有功劳，也有过失。大半生红红火火，到晚来，处境凄凉。其中他个人应负的责任是难于推托的。他喜欢娱乐，也喜欢诗歌。本人的诗作，整体水平不高，但也有刻画逼真的作品，如《傀儡吟》：

“刻木牵丝作者翁，鸡皮鹤发与真同。

须臾弄罢寂无事，还似人生一梦中。”

也有真情实感，如他的《题梅妃画真》：

“忆昔娇妃在紫宸，铅华不御得天真。

霜绡虽似当时态，争奈娇波不顾人。”

唐玄宗诗不登大雅，但他对盛唐文化的作用确非一般。唐代三个最有作为的皇帝（太宗、武后、玄宗）都喜爱和重视文学，实在是唐文学的一大幸事，也是它成功的一大要因。

此外，开、天之间，还有几位有才能又有诗情的宰相，如姚崇、宋璟、张九龄、张说，都是上品诗家。姚、宋不以诗名，而以贤相形象载入史册，唐代宰相，前有房、杜，后有姚、宋，都是不可多得的人才。姚、宋二位的诗作也很有特点。

但以诗文而名的宰相还推张九龄、张说以及苏颋。

张九龄（公元673—740年），字子寿，韶州曲江（今广东韶关）人。能政，能诗，能文；擢进士后，以“道侔伊吕科”策高第。先作左拾遗，官声颇佳。累官至中书侍郎同平章事，再迁中书令。他一生政绩不如姚崇、宋璟。但为人耿直，敢于直言，对安禄山之流，极为警觉。清醒地看到安禄山早晚必反，奏请玄宗早除隐患。因为他耿直而又敢言能言，为奸相李林甫忌恨，罢政事，贬荆州刺史。后来，安禄山造反，玄宗纪念他的忠告，深怀痛悔莫及之情。

张九龄的文章讲究实用，不求浮华，属陈子昂魏征一派。但文风清畅，不似陈、魏二人的意态严肃，文字深沉。他的诗清澹和美，多雅士情调，后人认为开了王、孟一派的诗风。他有《感遇》诗12首，以物喻君子，写得极有味道。《唐诗三百首》的开卷之作，就是他的两首感遇诗。其一云：

“兰叶春葳蕤，桂华秋皎洁。欣欣此生意，自尔为佳节。

谁知林栖者，闻风坐相悦。草木有本心，何求美人折。”

另一位诗人宰相是张说。张说（公元667—730年），字道济，洛阳人。他与张九龄一样，一生跨越两个时代，算作盛唐诗人固无不可，算作初唐诗人也不错。但看史籍记载，他的文名大于诗名，他的文章与许国公苏颋比肩，时称“燕许大手笔”。算作盛唐诗人或更好些。

张说为人正直，不佞奸邪。他历仕武后、中宗、睿宗、玄宗四朝，并无暮气。武后时张易之兄弟骄宠无度，但他不阿小人，曾遭贬放。中宗继位，始被召还。玄宗时，为中书令，封燕国公。他的文章重视风骨，讲究实用，可说陈子昂文学主张的同路人。他的诗歌，应制之作不少，但佳作佳句也随处可见。其《蜀道后期》，写得很有情致：

“客心争日月，来往预期程。秋风不相待，先至洛阳城。”

所谓“后期”，就是比预定的时间晚了。你不是晚了吗？秋风却不等你，

自己先赏洛阳风光去了。

张说不能算大诗人，但有宰相肚量。对于有才能的骚人墨客，最肯帮助，最肯推荐，也最喜欢张扬。在他那个时代，经他表扬和推荐的诗人真不算少。杨炯年长，可以看作他的前辈，他表扬；张九龄与他同龄，他也愿意为之扬善。他推荐过贺知章，提携过王翰，也表彰过王湾，而且表彰的方式很特别。他特别欣赏王湾的两句诗“海日生残夜，江春入旧年。”亲题于政事堂，作为朝中文士习诗的样板。

应该说张说确有伯乐之才，经他推荐和表彰的人，确实也很有诗才。贺知章另作介绍。王湾、王翰也都有佳作传世。

王湾，生卒年不详，洛阳人。先天年间进士。开元初年为荥阳主簿，并曾两次参加朝廷校理典籍的工作，以洛阳尉致仕。《全唐诗》存其诗10首，他为张说激赏的诗作题为《次北固山下》：

“客路青山外，行舟绿水前。潮平两岸失，风正一帆悬。

海日生残夜，江春入旧年。乡书何处达，归雁洛阳边。”

王湾一生与綦毋潜交好。綦毋潜（公元692—约749年），字孝通·虔州（今江西赣州地区）人。开元十四年进士及第。大半生为官，未见坎坷。先授宜寿尉，迁右拾遗，入集贤院待制，又作著作郎。后来看到社会将乱，官场情形日坏一日，便主动辞官，归隐到江东去了。他大约与王维有交，临别，王维专门有诗相赠“明时久不达，弃置与君同。天命无怨色，人生有素风。微物纵可采，其谁为至公？余亦从此去，归耕为老农。”实际上，王维不如他，他是真的归隐，王维到底做了安禄山的伪官。《唐诗三百首》上选有綦毋潜一首五言古诗《春泛若耶溪》，这首诗写得清和雅致，颇得山林隐士之风。

“幽意无断绝，此去随所偶。

晚风吹行舟，花路入溪口。

际夜转西壑，隔山望南斗。

潭炯飞溶溶，林月低向后。

生事且弥漫，愿为持竿叟。”

王翰（约公元687—726后年），字子羽，并州晋阳（今山西太原）人。景云元年进士及第，举极言直谏，又举超群拔类科。王翰少年豪荡，恃才不羁，喜欢纵酒。家中生活富有，好养名马，又蓄家妓。与人交谈，颇有自比王侯之意。常聚一伙同好，在家纵禽击鼓为乐。后来经张说提携，召为秘书正字，又迁驾部员外郎。后来张说罢相，他也出为仙州别驾。然旧习不改，复遭贬斥，死。他的诗留传下来的不多，《全唐诗》仅存其诗13首。他有不羁之才，又有酒徒精神，曾写《飞燕篇》讽刺唐玄宗，可知虽表面不羁，内心却是严肃的。他最为后人传颂的诗歌还是那首《凉州词》：

“葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催。

醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回？”

书写悲壮故事，偏能诗情画意，真正盛唐本色。

（二）“吴中四友”之贺知章、张旭、张若虚及包融

张说、苏颋跨越初唐、盛唐两个阶段，不免宫中旧习；贺知章等吴中四友已是纯正的盛唐之音。

贺知章（公元659—744年），字季真，越州永兴（今浙江萧山）人，和同是浙人的张旭、张若虚（一说刘慎虚）、包融齐名。时称“吴中四友。”

吴中四友，可以看作盛唐之始的一个颇具特点的诗歌群体。但这个群体似乎松散不成阵式。或者说吴中四友不以群体效应胜，而以个人才情能力胜。吴中四友水平也不均衡。以诗而言，当首推贺知章、张若虚，张旭则别有所长，惟包融水平差些。但包融的两个儿子包何、包佶都能作诗，父子才情，人称“三包”，《全唐诗》并收其诗。这样的情况，在唐代似乎并不算罕见。“三包”之外，还有“六窦”，即窦叔向和他的5个儿子：窦常、窦牟、窦群、窦庠、窦巩；加上顾况、顾非熊父子；张碧、张瀛父子；章孝标、章碣父子；以及杜审言与其孙子杜甫；皇甫冉、皇甫曾兄弟，李宣古、李宣远兄弟；姚係、姚伦兄弟；温彦博与其孙温庭筠、温宪父子；钱起与其曾孙钱珣等。

看起来家学渊博，父教子传，是中国文学艺术的一个传统。汉有“三曹”，宋有“三苏”，都是出类拔萃的人物。上述诗人家庭中，有超级诗才，也有一般诗人，超级诗人如杜甫、温庭筠。即使并非超级巨星，偌大一个中国，唯有这些家庭可因其诗文流芳百世，也不能不引起后人敬慕。

包融虽为吴中四友，但存诗不多，《全唐诗》上仅存其诗8首。水平也不甚高，其五言古诗《送国子张主簿》，尚差强人意：

“湖岸缆初解，莺啼别离处。遥见舟中人，时时一回顾。

坐悲芳岁晚，花落青轩树。春梦随我心，悠扬逐君去。”

贺知章少年便以文词知名，性格旷达平和，善谈论善笑谑。证圣初，擢进士超拔群类科。其时陆象先在中书省主事，引知章入太常寺为博士。二人相处十分融洽。大约知章有文名，又有真才实学，加之性格爽谐，能谈能笑，颇得时人青睐。陆象先尝与人言：“季真清淡风韵，吾一日不见，则鄙吝生矣。”君子不可一日无竹，此公不可一日无贺公谈。开元十三年，贺知章由太子宾客，升礼部侍郎兼集贤院学士。知章性情豁达，多才多艺，不但诗写得，字也写得好，还十分好交朋友。杜甫有《酒中八仙歌》，头一位就是这位贺公。“知章骑马似乘船，眼花落井水底眠，”话是有点夸张，但贺公醉情醉态跃然纸上。他还喜欢奖掖后人，哪怕是有可能超过自己的后人。因为他胸襟开放，不懂得嫉妒为何物。李太白一生追求功名，多次干谒，总无明显效果。一见贺公，如千里马逢伯乐，“谪仙人”美名，便是贺知章所赠。

贺知章能诗，看来并不着意为诗，好象他的能作官，也并不惨淡经营一样。但他确是诗中奇士，漫若随意为之，往往便成佳句。又似他善作草、隶，每醉后“属辞，笔不停辍，咸有可观”，每纸“数十字，好事者共传宝之。”

他的诗流传下来的并不多，可能原本他作的诗数量就少。但有奇趣，又有情思。如《送人之军》，写得情长意切，但并不感伤无度。情是情，意是意，情意之外还有鼓励，那意思仿佛是说：边城苦是够苦的，为了国家好自为之

《唐才子传》第113页，中州古籍出版社，1987年7月出版。

《唐才子传》第113页，中州古籍出版社。

吧！其诗云：

常经绝脉塞，复见断肠流。送子成今别，令人起昔愁。

陇云晴半雨，边草夏先秋。万里长城寄，无贻汉国忧。”

但他脍炙人口的诗，还是那首《咏柳》：

“碧玉妆成一树高，万条垂下绿丝绦。

不知细叶谁裁出？二月春风似剪刀。”

若非斯人斯趣，哪得如此妙想风流。

但他固然性格幽默和平，官场生活并不十分如意。有时发牢骚，说自己是“秘书外监”。唐官制没有“外监”，无“外监”而自称外监，便有被排挤的味道。看他晚年益发放浪，而且自号“四明狂客”的情形，他的内心也一定有许多苦衷。到了天宝三年，他就找了一个由头，上表朝廷，要求出家为道，回归故乡。唐玄宗同意了，下诏赐给他家乡镜湖、剡溪一片地方，供他渔樵之用。并且亲自赋诗相赠，让太子卒百官为之饯行。贺知章是唐诗人中少有的长寿者，终年 86 岁，这和他豁达幽默的生活态度必定有关。

与贺齐名的张旭，也是一位奇才。他的草书特别有名，而且在中国书法史上大有影响，与另一位草书名家怀素合称“颠张，醉素。”是中国草书史上的两块丰碑。怀素是一位得道高僧，张旭则谢顶很早，别人调侃他们：“颠张醉素两秃翁，追逐世好称笔工。”他的草书，裴旻的剑术和李白的诗，世称三绝，好不春风得意哟。

张旭留诗不多。他的绝句以写景见长。有一首《山中留客》，特见才情。

“山光物态弄春晖，莫为轻阴便拟归。

纵使晴明无雨色，入云深处亦沾衣。”

首句便不同凡响，“弄”字尤其鲜灵可爱，短短七个字便令山光物态尽有情趣。而且鼓励同行者，不要有点阴云就想溜回去。和你说吧，就是一片晴空，走到白云深处衣服也会湿的，诸位，请吧！

吴中四友中存诗最少，却留下一篇千古绝唱的诗人是张若虚。也许天下人知道张若虚三个字的不太普遍，但大凡对唐诗有所耳闻目见的，不知道《春江花月夜》的，可是太罕见了。《春江花月夜》本是乐府旧题，不晓得有多少人作过的，但若虚此篇一出，在很多读者心目中，这《春江花月夜》几个字就成了张公的专利了。

张若虚（约公元 660—约 720 年），扬州人。《全唐诗》仅存其诗二首。新、旧唐书均无传。元人辛文房的《唐才子传》亦无传，唯《旧唐书·贺知章传》中有几句介绍。张若虚曾作过兖州兵曹，来到北地，而且他仅比王勃年长 10 岁，比李白要大 40 余岁。从年龄上看，他是一位初、盛唐之交的人物。看他留下来的另一首诗，齐梁旧体对他也有影响。但他写出了《春江花月夜》，纵唐书无传，也无妨；纵习学旧体，又何妨。《春江花月夜》确是一首绝妙好诗：

“春江潮水连海平，海上明月共潮生。滟滟随波千万里，何处春江无月明。江流宛转绕芳甸，月照花林皆似霰。空里流霜不觉飞，汀上白沙看不见。江天一色无纤尘，皎皎空中孤月轮。江畔何人初见月，江月何年初照人？人生代代无穷已，江月年年只相似。不知江月待何人，但见长江送流水。白云一片去悠悠，青枫浦上不胜愁。谁家今夜扁舟子？何处相思明月楼？可怜楼上月徘徊，应照离人妆镜台。玉户帘中卷不去，捣衣砧上拂还来。此时相望不相闻，愿逐月华流照君。鸿雁长飞光不度，鱼龙潜跃水成文。昨夜闲潭梦落花，可怜春半不还家。江水流春去欲尽，江潭落月复西斜。斜月沉沉藏海雾，碣石潇湘无限路。

不知乘月几人归，落月摇情满江树。”

这诗多有选本介绍，介绍多，分析也多，各家所言，仁智互见，在我看来，此诗的主要特色包括：

第一，她展示了一个非常美妙的意境，用现代语言讲，是她为读者提供了一种非常优美的感觉。我们现在不是常常要找“感觉”吗？《春江花月夜》的感觉极好，她优雅，自然，深邃，又清新可见。“江畔何人初见月，江月何年初照人？”我们不能确知。要回答，非请教古天文学家、古人类学家才行。但也无须确知，虽不确知却能真真切切领悟其中的含意，正是这诗的绝妙所在。

第二，诗的音节极好，不但读起来琅琅上口，而且音韵起伏跌宕，仿佛口含橄榄，越咀嚼越有味道。全诗 36 句。可分 9 个段落。每个段落大体压一韵。韵角变化多姿，口形忽开忽合，忽大忽小；音调忽高忽低，忽平忽仄。如此妙韵天成，有心人闻之怎能不怦然情动。仿佛自己的内心情态也如江水一般荡漾起来。情如江水，心如明月，似影似行，悠然不止；终于归而又逝，不知所之。

第三，诗以写景为主，但有扁舟游子，离人妆台，玉帘清砧，鱼龙潜跃。于是江水明月都染上一缕淡淡的离愁别绪。虽然全诗情调略显哀伤，然而春江月夜，恰成此意。于是情景交融，韵远声遥，终于不复可见。

唐诗至《春江花月夜》，就该迎接更重要的角色登场了。

（三）诗佛王维

盛唐诗人，首推李、杜、王。他们不但决定性地影响到唐诗的历史地位，而且对中国古代文学的发展具有难于确估的影响。

王维是盛唐时代第一颗出现在遥远天边、苍穹之上的文学巨星。有唐一代，他与李白、杜甫鼎足而立。盛唐时候，他又因种种原因，最先产生影响。

唐代文化发达，妙在儒、道、佛三家共存共融，形成博大精深的文化特点。作为儒、道、佛在唐诗苑的代表人物，杜甫、李白、王维各据一方。李为诗仙，杜为诗圣，王为诗佛，虽或经后人论定，其历史成就在当时已赫然可见。

作为唐代文学巨匠，他们的诗歌成就有如下共同特征：

其一，他们都能充分吸收前人成就，海纳百川，有容乃大。

其二，他们对各种诗体，都烂熟于胸，不论古体今体，无体不通。

其三，他们都有别人不能企及的独特创作，或者说，都有一批别人难于企及的诗歌精品。

其四，他们都极大地影响到后来人，虽千百年后，他们的诗歌成就依然为后人敬重。

1. 王维的生平

王维（公元701—761年），字摩诘，蒲州（今山西蒲县）人。出身一般官宦人家。自小受佛学影响。他的名字取自《维摩诘经》。以维为名，以摩诘作字。

王维早慧，对诗、文、书、画、乐，都有兴趣，又都能领悟。9岁能诗，受人青睐。15岁离乡去长安洛阳谋取功名。应第之前，即得到岐王宠爱，岐王即唐睿宗第5子李珍。岐王让他将所写曲词献给九公主。公主说：“这些都是我常看的，本来以为是古人所作，原来是你写的呀！”于是延于上座，又力荐之。开元九年（公元721年）进士擢第。为太乐丞。因为他通音律，作太乐丞这个管理音乐的官正取所长。但为官不久，就因为太子署中伶人舞黄狮子受到牵连，贬为济州参军。开元十四年，到淇上作官，不能如意，于是弃官不作，便在淇上隐居。但隐居似亦不乐，到了开元十七年，又回到长安，一边赋闲，一边从荐福寺道光禅师学佛。如此三、四年。开元二十一年，他已经32岁了，正是大好年华，适逢张九龄任宰相，他就给张献诗。二十三年春擢为右拾遗。但好景未长，刚刚过去两年，张九龄受李林甫打击，去朝。王维内心不平，却也无可奈何。他本不是一个豪气干云的人物，只好以诗排遣，暗自神伤。同年出使凉州，在河南节度使幕中任职，于人于诗，皆有好处。开元二十六年回到长安，作监察御史，二十八年，迁殿中侍御史，同年冬，赴岭南作地方官，大约只赴任几个月时间，便辞官北归，开始了隐居终南山的生活。这时王维已届不惑之年，40岁了。但此次隐居似乎仍不能遂意。又于天宝元年（742年）入朝，为左补阙，此后累迁给事中。安史之后，王维扈从不及，为贼所获，缚送洛阳，拘于晋施寺。安禄山大宴凝碧池，他在寺中赋诗，以表心迹：“万户伤心生野烟，百官何日再朝天？秋槐花落玄宫里，凝碧池头奏管弦。”总算不忘故主。但他经不住威胁利诱，终受伪职。肃宗还京，在安禄山处作官的人都受到严厉处分，他独得幸免，有人以为与

他的这首《凝碧诗》有关系，也有人认为和他诗名太大有关系。这时候，他已经 50 岁，享名 30 年，可以说在诗坛上已经树大根深，赫然一代诗宗。此外，他的获免还与他弟弟的力保有关。王维自然对皇帝感激涕零，继续为官为宦，官至尚书右丞，致仕。

王维一生没有什么政绩，也没有什么大理想大抱负，如李白、杜甫一般。他不能无官，又不能热心于官，于是官官隐隐，常在官、隐之间徘徊。看他中年丧妻，孤居 30 年不再另娶，确是位清心寡欲的大才子。但他不耐清贫，在终南山隐居而复出，便和山中生活不够舒适有直接关系，当然也不像他自己诉说那么贫困。他的辋川别墅，本宋之问旧居，虽外表追求自然淳朴，其实内里豪华。临终前，“作文辞亲友，笔停而化。”初名摩诘，死呈圆寂，佛家影响，可见端倪。

2. 王维创作的文学特色

王维是一位艺术天才，他的才能全面，不但诗歌成就巨大，绘画水平极高，书法也卓有所成，又精通音律，文章作得也很好。唐代的主要文学艺术形式，可谓十八般武艺，样样精通。不但样样精通，还能沆瀣一气。世间多面手并不罕见，但样样精通，甚至在两三个领域均达到大师级水平，就非常罕见了。能够在不同艺术形式间相互勾通，更属不易。苏东坡说他“诗中有画，画中有诗，”“诗是有声画，画是无声诗，”一点也不过分。

王维的绘画成就卓然，实际上是中国宋、元以来中国文人画的鼻祖。盛唐时代，最著名的画家有吴道子、李思训、李昭道父子和王维。道子人尊为画圣，百世一人，且不说他。李氏父子和王维的画，各有特色，成为两大流派。李王两家，路数不同。李氏父子的画，喜用重采，追求堂皇富丽，笔法上重用小斧劈皴，用笔繁琐，色彩辉煌，可看作唐代工笔画。王维另辟路径，独具精神，不用小斧劈皴，而使用披麻皴法，用笔取意，作风简练。可惜当时的画坛尚不能充分认识王维画的价值。加上盛唐作风，最是讲究富丽堂皇，雍容华贵，李氏父子的青山绿水金碧灿烂的画风倍受青睐，李是正宗，王为旁支。但王维画的影响，却远比李氏父子来得深沉久远，甚至于与吴道子相比较，也难分高下。王维的画法人称文人画，感情虽不激烈，却能意味绵长。文人画自宋代兴起，以后便一发而不可遏止，直达元、明、清、民国，即今仍然是中国画中最具特色的画法。明代时候，画坛有南、北二宗之说。李氏父子和王维分别被奉为南、北画派之祖。照他们的理解，南方画派，就是文人画，北方画派则是匠人画。其实匠人画也同样很有价值，比如中国有名的寺院石窟，总是匠人画为主。匠人在许多文人眼里是贬词，殊不知，齐白石大师也是匠人出身。但文人画的影响确实不能低估。苏轼认为王维的成就在吴道子之上，也和他心目中这种画派分法有关。王维本人对自己的作画才能也充满信心，尝谓“宿世谬词客，前身应画师。”说自己作诗人是转世时出了差错，他的前身应该是画师才对。这与其是说不重视诗歌，勿宁说他对自己的画具有同等信心。有人说这是他自负之言，其实不是的。他的诗名，在盛唐并无争议，当他死后，肃宗命他弟弟王缙为他编辑诗集，对王缙说：“你的哥哥在天宝年间诗名冠于当代。朕常在诸王府中听到他的诗章”。还

在王缙《进王右丞集表》上亲笔批示：“卿之伯氏，天下文宗，位历前朝，名高希代，抗行周雅，长揖楚辞”云云。自然评价一个诗人，不能以某个皇帝的意见为准，但从肃宗的评价中，可以知道那个时候，王维的诗名在唐王朝上层始终是首屈一指的。他的诗名高，他无须再争诗名，因为画名不如诗名，他才说“前身应画师”。这并非自负，而是自信。

王维的字也有成就，惜乎不传。音律是极精通的，也不传。但前者的造诣可以寻之于画，后者的造诣，可以赏之于诗。

诗画之外，王维还是文章高手。只是他的文章中应酬之作多了，抒情写意者少些，但也有美文传世。

王维文章流传至今的约有70篇。虽数量不多，但体裁丰富，计有表、状、书、序、赞、铭、祭文等。一些碑铭，文字不多，却能刻画人物，申张有力，文字圆通，饶有余味。如他的《裴仆射济州遗爱碑》、《大唐故临汝郡太守赠秘书监京兆韦公神道碑铭》都有这特色。有的碑文还能反映时事，讽刺权贵，王维的另一面性格，亦绰约可见。他的最佳文字，当属那些写景书信，其文如诗似画，虽寥寥数语，风情景物，莫不跃然纸上。知名度最高的，要算《山中与裴迪秀才书》，全文180余字，但字字言之有物，又能物物生情，情中有趣，趣中有味，实在是一篇白描山水如诗如画的好文章。文中多名句，如：“北涉玄灞，清月映郭。夜登华子岗，辋水沦涟，与月上下；寒山远火，明灭林外；深巷寒犬，吠声如豹。村墟夜舂，复与疏钟相间。”又如：“当时春中，草木蔓发，春山可望。轻鲛出水，白鸥矫翼；露湿青皋，麦陇朝雉，斯之不远。”

如此良辰美景，正是妙笔天成。

又有一篇《与魏居士书》，书中与魏居士谈古论今，讲述自己的心境与向往，写得十分精采。较之前篇，同样文字简捷，同样气韵恬然，如诉如流，堪行堪止。唯全篇皆用故实，意在说明人生高洁，当如许由、陶潜。特别赞赏陶潜不为五斗米折腰的胸襟气度。但只管款款道来，不急不迫，行文尽在朦胧含蓄倏忽流动之间，结语则干净利落，“孔子曰‘我则异于是，无可无不可’”。倍觉余音袅袅。

3. 王维的诗歌作品及其艺术成就

王维诗歌的艺术成就很难简而言之，务必简而言之，可以用三句话概括：唐代诗体，无体不备；状物言情，无所不能；最妙田园山水，最擅五言律诗。

(1) 唐代诗体，无体不备

大凡超级诗才，全是多面手。各种诗体，无不为之，亦无不能之。王维、李白、杜甫，都是如此。若单言七绝，则王维、李白、王昌龄都是个中妙手，若单言律诗，王维、杜甫、李商隐堪称律中奇才；若单言古体诗，则王维、李、杜、李贺都是诗中豪士。但李、杜、王与其他诗人的区别，在于他们首先是全才。即使以王维和李白、杜甫比，在全才这一点上，他也毫不示弱，甚至更其均衡发展。一般地说，李白的七律是弱项，《唐诗三百首》勉强选一首，也不是出类拔萃的作品。七绝则非杜甫所长。一些所谓名篇，恰似半首律诗。虽有多少后学为之揄扬，毕竟诗史俱在，不好强辩的。王维则不同。他的古体诗，古乐府诗都很强，今体如七律、五律、七绝、五绝也很强，其他如六言、四言、齐梁小诗、排律、骚体，亦皆有所观。王维遨游挥洒于唐

诗诸体之中，并没弱项，这在整个唐诗苑中是少见的，在整个中国文学史上也不多见。他运用各种诗体均能得心应手，并有佳作流传。如他的六言诗《田园乐》7首，篇篇皆为胜品，第二首讲封侯不如退隐，句句白描：

“ 再见封侯万户，立谈赐壁一双。
讵胜耦耕南亩，何如高卧东窗。 ”

第六首讲田园晨光美景，尤其韵味悠长：

“ 桃花复含宿雨，柳绿更带春烟。
花落家童来扫，莺啼山客犹眠。 ”

五绝是王维专长，盛唐几无敌手。《书事》一篇写春阴景色，给人出神入化的感觉：

“ 轻阴阁小雨，深院昼慵开。
坐看苍苔色，欲上人衣来。 ”

又有《杂咏》五首，其二写思乡情绪，别是一种巧妙：

“ 君自故乡来，应知故乡事。
来日绮窗前，寒梅着花未？ ”

虽然构思巧妙，偏又一往情真。且不失王维个性，闲逸人思乡正宜这般情调。

王维作五绝，数量不少，而且几乎篇篇都不一般。他的七绝也不少，比之五绝，则不能独占鳌头。但优秀之作，在所多有。称为七绝妙手，绝无过誉之嫌。他写《少年行》4首，一片豪俊之气，全不类山水诗风。但也不以躁烈争锋，好似摄影大师，最善选择视角，往往以少胜多，以静制动。其第三首曰：

“ 一身能擘两雕弧，虏骑千群只似无。
偏坐金鞍调白羽，纷纷射杀五单于。 ”

且不说全诗布局高妙，一句一画，真如“蒙太奇”一般。单说“偏坐金鞍调白羽”一句，就足以百里传神。金鞍配白羽，已然漂亮非凡，还要“偏坐”，一个“偏”字，神情写尽。恰似传统评书中讲到大将临阵擒无敌手，不但无须怒发冲冠，而且还要“轻舒猿臂，款扭狼腰”，只那么轻轻一挟，便手到擒来。

绝句之外，律诗也是王维强项。五律稍后再谈，七律亦称一流水准。他有一篇《春日与裴迪过新昌里访吕逸人不遇》：

“ 桃源一向绝风尘，柳市南头访隐沦。
到门不敢题凡鸟，看竹何须问主人？
城外青山如屋里，东家流水入西邻。
闭户著书多岁月，种松皆作老龙鳞。 ”

全诗气势高迈，落句尤其不凡。

王维精通音律，乐府自是强项，无论五言、七言，均能各占擅场。他的乐府歌行《桃源行》，堪称七言乐府中的范本。《桃源行》发端于陶渊明的《桃花源记》，后人以此调为诗者，大有人在。诗坛大家中即有王维、韩愈和王安石。应该说，三人的《桃源行》，各具风采。但以整体艺术效果而言，还是王维的这一篇更好。清人王士禛在《池北偶谈》中论及此事，有几句议论十分肯切：“唐、宋以来作《桃源行》最佳者，王摩诘、韩退之、王介甫三篇。观退之、介甫二诗，笔力意思甚可喜。及读摩诘诗，多少自在！二公便如努力挽强，不免面赤耳热，此盛唐所以高不可及。”

王维的《桃源行》未必高不可及，但那手法、意象、音韵和遣词造句，确实不同凡响。

“渔舟逐水爱山春，两岸桃花夹去津。坐看红树不知远，行尽青溪不见人。山口潜行始隈隩，山开旷望旋平陆。遥看一处攒云树，近入千家散花竹。樵客初传汉姓名，居人未改秦衣服。居人共住武陵源，还从物外起田园。月明松下房栊静，日出云中鸡犬喧。惊闻俗客争来集，竟引还家问都邑。平明闾巷扫花开，薄暮渔樵乘水入。初因避地去人间，及至成仙遂不还。峡里谁知有人事，世中遥望空云山。不疑灵境难闻见，尘心未尽思乡县。出洞无论隔山水，辞家终拟长游衍。自谓经过旧不迷，安知峰壑今来变。当时只记入山深，青溪几度到云林。春来遍是桃花水，不辨仙源何处寻。”

（2）状物言情，无所不能

王维的诗歌，不但诸体皆备，而且题材广泛，风格多样，诗画相通，意境幽远。

首先是题材广泛。举凡文学大家，鲜有题材极为狭窄者，生活视野不宽，只知一味苦吟，总难成大气候。王维成名早，本人经历也相对复杂，加上多才多艺，情感丰富，各样题材，在他笔下，皆成风骚。他不但善写田园山水，也善写边塞风光；不但善写少年英雄，也善写老当益壮。从自然景致到人文物理，或出或入，游习有余。他写读书，写狩猎，写郊游，写边塞；写将军，写步伍，写隐士，写农夫，写少女，写友人，写山，写水，写泉，写滩，写岗，写岭，写池，写田，写涧，写坞，写园，写馆，写茱萸，写牡丹，写古时传闻，写当世英雄，写西施，写班姬，写息夫人；时有戏题，偶生感喟，也曾嘲讽，也曾悲伤；也有仿古，也有断想；加上写云写雨，写花写草，写雾气写微风，写水波不兴，写山鸟鸣唱；写苍苔，写幽林，写月色，写山光；写离情别绪，写兄弟情长；写思乡如饥渴，写游子如断篷。如此等等，非大手笔，谁能为之？这里只举两个例子，一个是《观猎》，一个是《红豆》，由此可以想见王诗题材是多么广泛。

《观猎》，是将军打猎情形，可谓风驰电掣，雨激云怒；《红豆》，写男女相思，情意摇摇，铭心刻骨。

“风劲角弓鸣，将军猎渭城。草枯鹰眼疾，雪尽马蹄轻。

忽过新丰市，还归细柳营。回看射雕处，千里暮云平。”又，

“红豆生南国，春来发几枝。劝君多采撷，此物最相思。”

除去题材广泛，诗的风格也很齐备。以诗比戏剧，王维的诗，既不限于喜剧，只会一味逗笑；也不限于悲剧，动辄便欲号啕；但也不限于正剧，总觉严肃有余，活泼不足。王维以田园诗著称，边塞诗也不让于人。妙在写谁像谁，写谁是谁，阳刚之气不缺，阴和之风长在。欲刚则刚，宜柔则柔，柔中有刚，不失男儿本色；刚中见柔，又是才子多情。

王维确是才子，但非风流才子；虽非风流才子，又有风流诗篇。他写离情别绪，能使人心酸；写英雄豪气，又能令人奋勇。这是他的好处所在，也是他的优势所在。但他总有自己独具的风格，虽然千姿百态，毕竟出于摩诘。他16岁时，便写下《洛阳女儿行》，铺陈华丽，动人心扉，对比贫富，又含讽刺。他写《老将行》，初写将军昔日少年英雄，金戈铁马，恍若眼前；再写世事磋砣，又添英雄无奈，感慨百端，末后忽闻战场召唤，不觉跃然而起，便要再作冯妇。其间转合自如，虽是千波万折，竟自一气呵成。这里引一首《夷门歌》，此诗借古喻今，夹叙夹议，状物传神，笔笔波澜。

“七雄雄雌犹未分，攻城杀将何纷纷；秦兵益围邯郸急，魏王不救平原君。公子为

羸停驷马，执辔愈恭意愈下；亥为屠肆鼓刀人，羸乃夷门抱关者。非但慷慨献良谋，意气兼将身命酬；向风刎颈送公子，七十老翁何所求！”

另外，王维诗很讲究意境。前面说过，苏东坡论王维，说他“诗中有画，画中有诗。”清末学人王国维先生曾讲“有我之境”与“无我之境”。王维诗两境俱佳。作无我之境，真的“无我”，不但“无我”，连一个人影也不见。虽然没有人影，却有人情，这是他的“绝活”。但也善写有我之境，自己身临其境，纵不立意直书，更觉意味深长。如他的《九月九日忆山东兄弟》：

“独在异乡为异客，每逢佳节倍思亲。

遥知兄弟登高处，遍插茱萸少一人。”

简而言之，所谓诗中有画，就是意境高妙，所谓画中有诗，就是山水传情。

王维的诗讲究意境，除去别的原因，语言功力十分紧要。王维的语言功力深厚，他很少用奇字，也不用僻字，不求古怪，只要准确。他的“大漠孤烟直，长河落日圆”等名句，用字浅显平达，虽浅显平达，却不容有一字更改，确实达到出神入化的境界，得到多少后人好评。他的诗水平固高，但一般不尚华丽，也不刻意搜寻，平易畅达之间，忽出点睛之笔，恰似一枝红杏出墙头，整幅画面都鲜亮起来。

（3）最妙田园山水，最擅五言律诗

王维诗、文、书、画、乐，样样精通；诗歌形式，无体不备；诗的风格，随遇而安；诗的题材，万千气象。这不是说他所有作品都好得没法想，而是说他的整体水准高，而且全面发展。但也不是样样盛唐第一，如果那样，还要李白、杜甫作什么？王维的诗，虽然题材广泛，又有精品如许，最卓而不群的还是他的山水田园诗。王维的诗，虽然无体不备，最反映他风格，或者说代表他最高水平并独居盛唐诗体首席的则是他的五言律诗。加之他写田园山水多用五绝，那么，我们可以说，在百花齐放的盛唐诗苑里，五绝、五律的首席代表作家，应是王维。

王维共留存五言绝句 50 余首，几乎篇篇都是山水诗。诗的笔法多采多姿，或写人兼写景，或以景寓人，或咏一物，或写一念，或叙一事，或存一愿，最为人称道的，是他专写景色的五言诗，即那些属于“无我之境”的典范作品。如：

“人闲桂花落，夜静春山空。月出惊山鸟，时鸣春涧中。”

——《鸟鸣涧》

“空山不见人，但闻人语响。返景入深林，复照青苔上。”

——《鹿柴》

“飒飒秋雨中，浅浅石榴泻。跳波自相溅，白鹭惊复下。”

——《栾家濑》

这些诗，前人多有赏词，各家选本，大体无遗。诗的意境幽深雅静，只须细细品味，美妙自在其间。

其实，他的《南垞》、《欽湖》、《孟家坳》、《文杏馆》也都写得极好。如《文杏馆》：

“文杏裁为梁，香茅结为宇。不知栋里云，去作人间雨。”

意念朦胧，大有只可意会，难于言传之美。

又如《欽湖》：

“吹箫凌极浦，日暮送夫君。湖上一回首，青山卷白云。”

送友已然伤怀，送夫情深意切；何况极浦无边，萧声动魄？更兼日暮情思，哪堪回首？不能回首，偏偏回首，既一回首，但觉青山在目，白云在天，舒卷左右，如心旌摇动。这等手眼，令人叹为观止。

王维最擅长五律。他的五律很多，而且几乎篇篇皆为精品。对此，《红楼梦》的作者曹雪芹曾借林黛玉之口，发表一番见解。这是林黛玉讲给要刻意学诗的香菱姑娘听的：“你若真心要学，我这里有《王摩诘全集》，你且把他的五言律一百首细心揣摩透了，然后再读一百二十首老杜的七言律，次之再读李青莲的七言绝句一、二百首；肚子里先有了这三个人做底子，然后再把陶渊明、应、刘、谢、阮、庚、鲍等人的一看，你又是这样一个极聪明伶俐的人，不用一年功夫，不愁不是诗翁了。”由此可见王维五律、杜甫七律、李白七绝在曹翁心中具有怎样的分量。

王维五律，用字讲究，布局讲究，格律讲究。并不一味刻求遣词造句，也不以形伤神只讲格律。他有数量很多的五言律诗，诗的题材广泛，风格多样，千变万化，莫测高深，代表了盛唐五律的最高水准。如他的送别诗《送梓州李使君》：

“万壑树参天，千山响杜鹃。山中一夜雨，树杪百重泉。

汉女输橦布，巴人讼芋田。文翁翻教授，不敢倚先贤。”

全诗意态百端，时有“神韵俊迈”，“龙跳虎卧之笔”。

又如《过香积寺》：

“不知香积寺，数里入雪峰。古木无人径，深山何处钟？

泉声咽危石，日色冷青松。薄暮空潭曲，安禅制毒龙。”

难怪后人评说：“幽微夔邈，最是王、孟得意神境。”

王维善用俗字，虽极平常的字一入王诗，便生奇异光采。如他的“日落江湖白，潮来天地青，”“江流天地外，山色有无中”，“行到水穷处，坐看云起时”，等等。这些好似信手拈来的妙句，细想却是万分肯切。如“大漠孤烟直，长河落日圆”中的“直”“圆”二字，得到多少赞赏，已然广为人知，就是“江流天地外，山色有无中”这样的名句，不过最简捷直白的两句话，但它反映的自然境界，却是优美异常。

王维的田园山水诗表现得常常是一种幽远宁静的审美情趣，他的这种情趣，有时只宜领悟，不宜说明。

4. 王维评价

王维是盛唐诗坛上首先升起的一颗文学巨星，他的诗文化内涵丰富，代表了盛唐诗歌的气韵和境界，或者说他的诗歌是盛唐之音中不可缺少的组成部分。王维崇信佛学，因佛而好隐，或者因隐而好佛。他本人也曾和神会大师会晤，也曾为慧能大师作过碑铭。他的诗甚至反过来影响了禅宗的发展，丰富了禅宗公案的内容。

但他与李白杜甫相比，毕竟还有差距。李杜如同日月，他只是苍穹之上的一颗耀眼的明星。

《红楼梦》第 598 页，人民文学出版社，四卷本，1974 年出版。

《唐宋诗举要》第 428 页。

《唐宋诗举要》第 425 页。

他与李、杜的差距主要表现在三个方面。

首先他作人不如李、杜。安史之乱发生后，杜甫也曾被贼人所捉，但头一个念头就是反抗，头一个行动就是逃脱贼手；李白的反映则是拔剑而起，投笔从戎。王维虽有《凝碧诗》，毕竟作了伪官，《凝碧诗》说明他不想作伪官，但终于作了伪官，这就不是用几句话可以解说清白的了。

其次，他缺乏李、杜特别是杜甫关心民间疾苦的精神。王维诗最好写山林美景，田舍情怀。但对人民疾苦，缺少关注。总不能说杜甫接触的全是难民，而王维遇到的全是先富起来的人。这就降低了王诗的社会深度和社会含量。

再次，他喜欢隐居。虽也曾走南闯北，不是去作官，就是去出使。边塞风光，激动了他，使他写出不少好诗。但他主观方面还是更喜欢优悠舒适，会友玩山，听琴赋诗。所以他的山水诗虽称大家，却不如李白的山水之作，达到辉煌壮丽的审美境界。王维的诗歌，壮丽辉煌者少，幽远宁静者多。

后人评价李、杜、王，说：“唐无李、杜，王维便当首推。”也有人说李、杜、王代表诗界三才：“诗总不离乎才也。有天才，有地才，有人才。吾于天才得李太白；于地才得杜子美；于人才得王摩诘。太白以气韵胜；子美以格律胜；摩诘以理趣胜。”

人之才的艺术特质，一言以蔽之，则为“和”。

《载酒园诗话》2编。

《王右丞集笺注》卷之末附录二。

（四）孟浩然与山水田园诗派的其他几位代表性人物

王维是唐代山水田园诗的最杰出代表，却不是盛唐最早作山水田园诗的诗人。比他时间早些又是他亲密诗友的，是孟浩然。以后又有储光羲、刘昚虚、祖咏、丘为以及刘长卿、韦应物、柳宗元等诗坛名家。

大凡文学事业的兴旺，非有几个基本条件不可。一是阅读基础，一般阅读者越多，创作者的成就也越大。纵不能一时见效，必定有美好前景。二是群星灿烂，作诗、作文的人多，作出成绩的人自然也多；三是群体效应好。群星灿烂不等于群体效应。群体是指诗风，诗派和诗人群。或者说，是一批颇有文学成就的人组织在一起所产生的创作效应。四是出现超级巨星。孟浩然不是超级巨星，但也是巨星。是盛唐诗人群体中的中坚人物之一。盛唐诗坛的代表人物，李、杜、王，杜甫时间晚些。于是有人就说盛唐诗苑的代表人物是李、王、孟、高、岑。其中的“孟”就是孟浩然。

1. “山水”巨擘孟浩然

孟浩然（公元689—740年），襄阳人。比王维、李白年长12岁。浩然一生布衣，没有做过官。他少年即有节义之声，但作诗与王维相似，特别擅长五言诗——或许五言诗更适合表现田园景色，也未可知。

他一生多半时间隐居山林，隐居地在今襄阳县东南的鹿门山。他才华横溢，诗名很大。他长期隐居，使他有时间写诗，更有条件给大自然写诗。隐居者须耐得寂寞才好，但看孟浩然的诗，他却不是一个耐得寂寞的人。于是恭迎友人来访，与友人叙谈友情，送别友人离去，就成为他诗的一个重要方面。一方面要隐居，一方面又希望“热闹”，外凉内热，所以他的诗比之王维更能情景交融，别有一缕淡淡的清愁。他与王维声名相近，经历却大不一样。王维真正隐居的时间少而又少，作官的时间则长而又长。孟浩然却一生隐居，绝少入繁华地。所以他的诗没有王维那种富贵人特有的闲散气，静态美的意境与程度也不如王维。他人在山林，心有所思，意有所想，情有所钟，志有所向，虽然以山水田园诗名重一时，却强调山水田园的动态与气势。如他的千古名句“气蒸云梦泽，波撼岳阳城，”不是王维可以写得出来的。

孟浩然一生不曾作官，却并非不想作官；而是未能如意。到了40岁的时候，终于耐不住寂寞，或者也因为诗名大了，觉得有资格进入官场了，于是游京师，求仕宦，走了一遭。在京城，曾与张九龄、王维等大诗人联句，深得众人赞赏。有传说，王维曾私下请他去翰林院，议诗论作。忽然有人传报玄宗驾幸，孟浩然不觉大惊失色——毕竟没有思想准备，只好先钻到床下去躲避。但王维不敢对皇帝隐瞒，玄宗说：“我早就听说过此人，只是还没见过面呢！”他先生只好从床下爬出来。玄宗问他带诗来没有，回答说“没有”，玄宗就命他吟一首近作，他便吟颂了《岁暮归南山》，当吟到“不才明主弃，多病故人疏”这两句时，李隆基不高兴了，说：“是你不求功名，朕何尝弃你，为什么诬赖朕呢？”这段传闻，虽正正堂堂写入《唐才子传》，却未必可信。唯孟浩然追求功名是实。他的一些诗反映的渴望功名成就却又无法成就功名，终于化作牢骚的情形，确是很逼真的。比较可信的事实是，他到长安，寄希望于张九龄，而且作诗给张，希望得到提携，这诗就是《望洞庭湖赠张丞相》，上面提到的那两句千古名句即出自此诗。

“八月湖水平，涵虚混太清。气蒸云梦泽，波撼岳阳城。

欲济无舟楫，端居耻圣明。坐观垂钓者，徒有羡鱼情。”

前四句讲洞庭景色，好一番壮丽景象，其隐喻之意，可以看作对大唐王朝的比方。后四句讲自己的心情。“欲济无舟楫”——想出仕吧，没人援引；“端居耻圣明”——总闲居吧，又对不起这样的好世道；“坐观垂钓者，徒有羡鱼情”——古人云临湖而羡鱼，不如退而结网，自己入仕之心固热，没人帮助也是枉然。

但不知什么原因，他终于没能走上仕宦之路。在京城触了大霉头，便又回鹿门山隐居去了。天真浪漫的李白不解其中之意，还写诗说：

“吾爱孟夫子，风流天下闻。红颜弃轩冕，白首卧松云。

醉月频中望，迷花不事君。高山安可仰？徒此挹清芬。”

不知孟公闻此，作何感想。

孟浩然是盛唐诗人中的佼佼者，以山水田园诗著称于世。他的诗才全面，无论古体、今体皆有所长，但比较起来，五言诗的功力更厚实些。如他的《宿建德江》：

“移舟泊烟渚，日暮客愁新。野旷天低树，江清月近人。”

若非大手笔，不能为此。诗人写移舟，写烟渚，写日暮，写新愁。烟渚者，烟雾迷濛的小洲是也；新愁者，刚刚涌上心头的惆怅情绪是也。这已然是一幅富有诗意的风俗画了。但还不够，还要写“野旷天低树”，因为烟濛濛，雾濛濛，又在暮间，舟中人新愁缕缕，不觉远望，但见天幕低垂，仿佛比远方的树更低；“江清月近人”——于是收拢目光，又见水明如镜，天上的明月映入水中，好似就在自己身边，和自己且亲且近。这诗只有短短的4句，不过20个字，但把周邻的景致，尽收笔端，而且不为写景而写景，虽不写人又有人，犹如一幅优美的画卷慢慢展开。唯有这样的诗境，方称得上情景交融哩！

像这样的好诗，孟浩然的集子中颇不少见。如他的名作《春晓》，同样清丽可人，不知陶醉过多少读者。

孟浩然虽是隐士，很重感情。虽重感情，又不失却本来面目。

他的七绝《送杜十四之江南》很有这特色：

“荆吴相接水为乡，君去春江正淼茫。

日暮孤帆泊何处？天涯一望断人肠。”

孟浩然是山水大家，他的诗却并不限于山水田园一途。他的两首《凉州词》，气势豪迈，与田园山水风格迥然不同。尤其是第二首，悲异方之乐，厌羌笛胡笳，更有一股凛然难犯的气概喷涌而出：

“异方之乐令人悲，羌笛胡笳不用吹。

坐看今夜关山月，思杀边城游侠儿。”

想当初孟浩然赴长安求仕，马近都城，初见繁荣，不觉豪情陡起，加上多饮几杯，更觉别有愉快在心头。兴高采烈之下，写了《洛阳道中》一诗。

“珠弹繁华子，金羁游侠人。酒酣白日暮，走马入红尘。”

看这时的心境，红尘也没什么不好，一个“走”字，活脱脱画出他的满心快乐。

然而，曾几何时，沮丧而归，再隐鹿门，不复乐矣。或许与这心情有关，背上竟生了毒疮。王昌龄来访，他重见诗友，不觉多吃了一些生猛鲜腥之物，竟一病不起，就此告别人世，年仅52岁。

孟浩然一生求仕不成，不知是他的幸运，还是他的不幸？
但作为一名杰出的盛唐诗人，他的诗名将和他的诗友们一起永驻青史。

2. 王、孟之后的山水田园派诗人

说王、孟之后，并非这些诗人的年龄一定小于王、孟，特别是小于王维。而是说王、孟是他们这一派诗人的最杰出的代表。这派诗人中，若非王、孟的诗友，就是他们诗风的继承人。

盛唐以及中、晚唐写山水田园诗的人不少，但因此而著名的人物也不多。王孟之后，比较有影响的山水田园诗人，还有丘为、祖咏、裴迪、刘昶虚、刘长卿、韦应物和柳宗元等。刘长卿以下，已是中唐人物。其中成就最高的当推柳宗元、韦应物。柳宗元更是有特殊贡献的文学大家，别章另传。这里介绍其他几位。

(1) 祖咏(公元699—约746年)，洛阳人。当时颇有文名。开元十二年进士，一生事迹无多。但与王维既是朋友，又是诗友。王维在济州任参军时，和他往来密切。二人情趣相投，王维曾赠诗云：“结交二十载，不得一日展。贫病子既深，契阔余不浅。”说他们两位是老朋友，可是都够穷的。祖先生贫病交加，王自己也远离富贵久矣，一副难兄难弟模样。

其实王维何曾真正穷过，所以他说的祖咏的贫病也应打点折扣，但祖咏却真的没有做过什么官，后来连家都搬到河南叶县

北面的别墅中去了，以渔樵自终。

祖咏的诗和王、孟一派，善写山水。《唐诗三百首》上收他一首《终南望余雪》，据说是有人考试时出的五言十二韵的排律试帖。但他只写了四句，便交卷。问何故，曰“意尽”，没的写了。即使考试，没的写了也不以辞害意，可见是一位对诗歌怀有一片痴情的诗人。

那诗写的不坏，意境在王、孟之间。不如王维的讲究静态的自然美，也不似孟浩然那样讲究动态的自然美。诗中景色自然也是美的，独美景后面尚有平和的人意。

祖咏流传至今的诗中，只有一首七律：《望蓟门》，诗风雄浑，气韵亨通，可见他的诗才亦不限于田园景色。

(2) 丘为，嘉兴人，生卒年月不可详考。史书记载，丘为初入世，科举不顺，屡次考试皆不中。于是回归山里苦心读书数年。天宝初中进士。他的诗风和王孟相谐，深得王维赞许。二人常作唱和。

丘为为人忠厚，对继母孝顺，颇有贤名。他长年为官，一直作到太子右庶子。致仕以后，回故乡闲居养老。有县令来访，他还要恭恭敬敬到门口迎候。以示对朝廷礼法的尊敬。丘为是一位性格平静恬淡的老诗人，他也因此而长寿，仙逝时已经96岁了。

他有一首《左掖梨花》，画景摇情，写得十分得体：

“冷艳全欺雪，馥香乍入衣。春风且莫定，吹向玉阶飞。”

(3) 裴迪(公元716—年?)，关中(今陕西)人。曾做过蜀州刺史等官，其他履历不详。他是王维早年诗友。虽然年龄比王维小将近20岁。但二人同居终南山时，唱和很多。看来诗人浪漫，自古而然，但有诗兴，便无大小。裴迪的诗全然与王维一派，现存诗大多数为五绝。几乎王维咏什么，他就咏什么，二人一唱一和，有情有趣。妙在他虽年纪轻轻，与维公比，功力

固有不及，聪明或不相让。

王维有一首《白石滩》：

“清浅白石滩，绿蒲向堪把。家住水东西，浣沙明月下。”

裴迪也有一首《白石滩》：

“跂石复临水，弄波情未极。日下川上寒，浮云淡无色。”

虽不若王诗之幽深雅静，却多了几许冷峻，几许无奈。

王维有一首《竹里馆》：

“独坐幽篁里，弹琴复长啸。深林人不知，明月来相照。”

裴迪也有一首《竹里馆》：

“来过竹里馆，日与道相亲。出入惟山鸟，幽深无世人。”

同样景致，两般心情。

与王、孟相友善，诗风也很相近的还有一位刘昚虚。

(4) 刘昚虚，江东人，生卒年无考。但知其性格早熟，8岁即能作文章。上书皇帝，蒙召见，拜童子郎。或说开元十一年进士。曾作过夏县县令。他一生官做的不大，似乎时间也不长。虽然官运不善，却为人性情高古，“脱略势利，啸傲风尘。”也曾打算去庐山隐居，不知何故，没有去成。他很喜欢与山僧道侣交往，并且获得很高声誉。但他流传下来的诗作不多，《全唐诗》仅收其诗15首，而且多为五言诗。《唐诗三百首》收他一首《阙题》。《阙题》者，没有题目之谓也，因后人不能看他没有首脑，代名《阙题》。诗的内容是描写一座深山别墅及其周围的景色，诗中无人，但颇有意。不是离情别意，而是欢情喜意。处处景致，尽从诗人眼里写出。诗的节奏轻快怡然，景色描写十分生动。

“道由白云尽，春与青溪长。时有落花至，远随流水香。

闲门向山路，深柳读书堂。幽映每白日，清辉照衣裳。”

王孟诗派的人物还很多。有些诗人既写田园山水，也写边塞风光，后文另叙。但在盛唐山水田园诗人中，王孟诗派中的大将首推储光羲。

(5) 储光羲（公元707—约760年），兖州人。他功名早成，年仅19岁便中进士，而且大半生仕途愉快。官至临察御史，可算开元天宝间的大官僚了。安史之乱起，他却受了伪职。肃宗复京，他被贬岭南，死。

储光羲是一位著名的田园诗人。王孟诗派，过去有人称田园诗派，也有人反对，认为王孟诗作，不仅写田园，尤其写山水。但储光羲确是一位田园诗人，当然他的诗也不是全然写田园的。虽不必尽写田园，精华却在田园方面，这是储诗的特色。过去讲隋唐文学史，田园诗派是一大家，主要代表人物是王、孟、储、韦、柳五大家。后两位时代晚些，事迹尽入中唐。储光羲比王维年小6岁，比裴迪长10岁，又官场顺利，生活优裕，正是王维一般人物。

但他的诗风一半出于盛唐时尚，一半效法魏晋风采。因为生活视野不宽，个人经历也嫌单调，加上意在古人，所以他的诗不免语言古朴，诗味不浓。他的一些咏史古风，虽然强调格调、气势，只是不能达到气韵通达，风貌雄浑的境地，每每落句便嫌气沮。他与王、孟、韦、柳相比，都有不如。后人说他“远逊王、韦，次惭孟、柳”，是不错的。但他的田园诗作，确实很有乡野味道。他的《田家杂兴》八首，可视为代表作。其中之一云：

“众人耻贫贱，相与尚膏腴。我情既浩荡，所乐在畋渔。山泽时晦冥，归家暂闲居。

满园种葵藿，绕屋树桑榆。禽雀知我闲，翔集依我庐。所愿在优游，州县莫相呼。日与南

山老，兀然倾一壶。”

虽山翁渔叟，未必有此等闲情逸志，但山光水色，风土人情，确实笔笔如斯。

又有五律《张谷田舍》，写得也好，言说丰收景象，句句皆有快意。

“县官清且俭，深谷有人家。一径入寒竹，小桥穿野花。

碓喧春涧满，梯倚绿桑斜。自说年来稔，前村酒可赊。”

储光羲生于盛唐，留心田舍，比之王维，虽诗情画意不足，却能接近人生，而且终唐一代，唯有盛唐能有此类田园特色。后来安史之乱方平，黄巢起义又起，再想看到这样的田园景致，也不能够了。储诗之所以在盛唐诗苑中占居重要一席，大约与此有关。

（五）诗仙李白

有唐一代，曾有三个高潮。一个是李世民时期，这是一个开基立业的年代；一个是武则天时期，这是一个巩固发展的时代；一个是李隆基时期，这是一个繁荣昌盛的时代。开元、天宝首尾 42 年，是中国历史上最文明最繁荣最富于文化内涵的历史时期。这样一个辉煌灿烂的历史时期，理应产生自己的代表人物。汉以政治胜，最恰当的代表人物应该是汉武帝和董仲舒；唐以文化胜，最好的代表人物是武则天和李太白。李白是盛唐第一星，是盛唐文化时代最杰出的代表；在整个中国文学史上，他也是最有魅力和影响的文化之星。

1. 李白的文学历史地位

盛唐文学中，最辉煌的是诗歌，诗歌作者中，最有成就的是李白。虽然王维享名于前，杜甫飞腾于后。但他们在盛唐的影响，都不如李白更其耀眼夺神。前面说过，唐肃宗喜欢王维，曾让王维的弟弟编辑王维的诗集，而且亲自评点。说王维是“天下文宗，位历先朝，名高希代，抗行周雅，长揖楚辞。”似乎李白杜甫都不在话下。但唐肃宗懂什么诗，不过附庸风雅罢了！充其量，唐肃宗的评价也只能代表一部分上层人士的观点。李白诗歌的影响，岂但几尺朝廷而已。李诗如日中天，照耀了他的时代，赢得盛唐另一位伟大诗人杜甫的敬重和钦佩。李白是诗人，杜甫也是诗人，而且二人都是中国文学史上最伟大的诗人，诗人评诗人，才是内行之见；伟大的诗人评伟大的诗人，更有价值。杜甫评李白，说“白也诗无敌”，无敌也者，天下第一之谓也。

李白是诗坛巨星。作为巨星，非有全面性诗才不可，又非有杰出的诗作不可，这两条王维具备，李白也具备。李白不可企及的地方，还在于他最优秀的作品更高于“杰出诗作”的水准，不但有杰作，而且有绝唱。绝唱者，非学习即能为之，非常人可以为之，亦非前人或后人可以为之者也。

如果说王维的诗歌可以比作一幅极其精美的风景画的话，那么李白的诗歌就如风如雨如雷如电，如山如水如天如地。天之苍苍兮，不能限白诗于苍穹；地之茫茫兮，不能束白诗于无极。他好似一条旷世绝代的飞龙，腾云驾雾，喷虹吐雨，移山倒海，上天入地，使整个诗的世界轰鸣、震颤、激奋、痴迷。而他自己偏能潇洒风流，风流倜傥，倜傥无二，潇洒无双。于是隆隆然，腾腾然，雅雅然，喁喁然，激激然，烈烈然，令世界鸣鸣然，令诗心怦怦然，令历史奋奋然。一言以蔽之，李白本可俯视盛唐诗苑，但他只是浑然不觉，率意为之。

李白不仅是诗中俊杰，而且是文章高手。李白文章，极富诗情画意，又全然散文本意。他是诗中圣手，几乎无所不能，又是文坛高手，似不刻意追求，却能妙曲天成。他的《春夜宴桃李园序》，早已脍炙人口。大凡选古代散文者，几乎无不选之。他的文风有如诗风，却又平和自然，气韵尽在文字之间，读之惟觉畅达清丽。貌似随意而为，思之犹具章法。虽精于文章路数，又能娓娓道来。忽而千回百转，忽而又觉开朗。正当得意之时，即便戛然而止，虽然戛然而止，犹有馀意无穷。他一生为文不少，而且文类齐全，书、表、记、行尽有，赞、颂、铭、文俱全。他一生热衷于干谒，有喜有悲；万

里游走，有苦有乐。但江山易改，本性难移，无论何文，皆有异采。他有《暮春于江夏送张承祖之东都》一文，写得酣畅淋漓，孜孜以情；云蒸霞蔚，终于自在。

“吁咄哉！仆书室坐愁，亦已久矣。每思欲登蓬莱，极目四海；手弄白日，顶摩青穹。挥斥幽愤不可得也。而金骨未变，玉颜以缙；何尝不折松伤心，抚鹤叹息：误学书剑，薄游人间；紫禁九重，碧山万里；有才无命，甘于后时。刘表不用于祢衡，暂来江夏；贺循喜逢于张翰，且乐船中。遇达人张侯，大雅君子。统泛舟之役，在清川之眉。谈玄赋诗，连兴数月；醉尽花柳，赏穷江山。王命有程，告以于迈；惆霏之色，惨为愁容。系巨帆于半天，汎渌水于遥海。欲去不去，更开芳樽；乐虽环中，趣逸天外。平生酣饮，未老此时。至于清谈浩歌，雄笔丽藻，笑饮渌酒，醉挥素琴，余实不愧于古人也。扬袂远别，何时归来？想洛阳之愁风，绘伊鱼以相待；诗可远赠，无乃阙乎？”

李白诗不喜欢用格律，没有排律；但他的文章多用骈句，能上下舒畅，不失自然。

李白不但能文，而且能剑，自谓神仙人物。又以侠士自命。盛唐文化兴旺，李白以诗名；裴旻以剑名；张旭以书法名；时人称为“三绝”。李白诗好似不若王维的诗那样诗情画意，诗画相通。但他大笔如椽，为文似诗，为诗似画；虽不若王维的安谧无双，耐人寻味，自有他豪迈千古的凌云气在。

李白为诗，最重民歌。特别注意从民歌中吸收营养。王维虽是以写田园山水诗著称的诗家巨擘，若论向民歌学习，还是差了古人云文如其人，但须能文才行。只有诗文达到某种高度，人的品质、性格、情感及种种潜意识才能物化其中。单以诗论，李白、杜甫、王维、白居易、李商隐都是唐诗苑中的奇花异草。王维诗文虽好，人品差些，这自然会影他的诗文，至少限制了他的诗文向更高层次发展。杜甫为诗中之圣，以儒为本；白居易为人刚正不阿，最为关心百姓疾苦，深得杜诗精华。李商隐生于末世运偏消，纵有才华如流水，终于得之于细腻入微，又失之于细腻入微，仿佛汉之韩信，得之肖何，又失之肖何。唯有李白，才华横溢，袒荡胸怀。不但醒时得剑，尤擅醉里为诗。酒对李白有一种解放作用，他天赋极高，想象力极为丰富，一经酒的催化，一切潜在意识，如潮如流，喷涌而出。李白生来冰清玉洁，是中国有史以来最不惧怕酒后吐真言的人。人类历史曾为我们提供这样一个法则：人的最高创造成就决定他的能级，而他的最差表现决定他的品行。李白的诗歌成就达到历史所能提供他的可能空间中的最高品位，而他的人品，也是受人喜爱和亲敬的。

堪与李白匹敌的诗人，在唐唯有杜甫，终中国古代社会，也唯有杜甫。李白好比英国的沙士比亚，杜甫好比法国的巴尔扎克。

李白的诗风纯然盛唐一脉，杜甫的成就却在安史之乱后得到最充分的展现。虽然从时间上讲，杜甫的时代也在盛唐，但他面对的现实，却不再是盛唐的繁荣，而是盛唐的灾乱，或者换个说法，盛唐的繁荣没有看中杜甫，而盛唐的灾乱却使他大器晚成。以此观之，最能代表盛唐雄奇昌盛之音的，唯有李白一人。惜乎好运不常来，昌盛无常在。盛唐逝矣，李白逝矣，随着盛唐的衰落，李白的时代也随之过去了。而且从此江河日下，至五代，至两宋，至元，至明，至清，终整个封建时代，再也没有过盛唐这样的文化兴隆。于是，李白便成为千古一人。

2. 李白的生平

李白（公元701—762年），字太白，四川绵州昌隆县青莲乡人。

李白的一生几乎没有参与什么盛唐时期的重大事件，更不要说进入核心层次了。晚年参加水王李麟的幕府，不想宿志未酬，反成为一大罪行。王维公然受伪职，结果免于处分；李白立志抗击安禄山，因为找错了主子，却成了囚犯。而且遇到天下大赦，他都不在赦免之列。中国古代政治史上，没有李白的位置，尽管他对政治、对仕途十分热衷。他实在是一个小而又小的人物。但作为一位诗人，却又一生充满神奇瑰丽的色彩。别人经历的事情，他经历过；别人不曾经历的事情，他也经历了。而且连许多诗人做梦都不能想象的事，他也遇到了。不但遇到了，举手投足之间，就掀起大波大澜，成为一段历史佳话。

李白的父亲，名李客。祖籍陇右，即现在的甘肃，因犯罪曾被贬窜至碎叶。后因经商而致富，便在李白5岁那年潜回故土，到四川绵州落户，算是客居。他父亲在碎叶时，当另有“胡”名，既客居绵州，便自名为客。一方面因为他有这样特殊的经历，另一方面，大约也和他本人的性格与生活习惯有关，李客一生不愿抛头露面，只管“高卧云林，不求禄仕”。

李白一生可以分为五个阶段。

15岁之前为发育启蒙阶段；15岁至25岁出川前为学习积累阶段；25岁出川至42岁入京为游历探索创作阶段；42岁至51岁为继续探索与创作阶段；51岁以后为晚年。但他的创作一直到死都没有停止，也不因为身体变化而转变风格，如杜甫安史之乱前后那般。

李白生时，他母亲梦见长庚星入怀，因此为其命名李白，字太白。李白早熟，自谓5岁诵六甲。六甲是什么，或有不同说法。

有人认为六甲即六十花甲，十个天干与十二地支相配成一花甲。

唐时启蒙有这类教育内容。10岁开始读经史子集。15岁开始作赋和学习剑术。18岁入戴天山大匡山随当时一位名叫赵蕤的处士学习、交游。赵蕤任侠尚义，喜爱纵横之术，对李白很有影响。

也有史家认为，在此期间，李白还与大匡山的和尚与道士密切往来。

李白18岁第一次去成都，不想因为打抱不平，与一群流氓无赖动起武来，伤了几人，因此被地方官打了一顿。20岁，当时的礼部尚书苏颋出为益州刺史，就是当时被称为“燕许大手笔”

的那个“许”——许国公。李白开始平生第一次“干谒”，很得苏颋赏识，被称为“天下英丽”，说他将来必有成就。虽然如此，却没有具体下文。22岁游峨眉，23岁去青城，自此游历不止，一生几乎游遍大唐王朝的名山大川。

25岁出川，经三峡，游洞庭。26岁游襄阳，登庐山，又东下金陵、扬州。27岁还游云梦，经朋友孟学士介绍，被已故宰相许圜师的儿子为其女儿招赘为婿。留居安陆许家，次年生一女，从此，四处“干谒”，几无宁日。所谓干谒，就是找有地位有名望有势力的官僚，向他们投递作品，以求援引。唐时此风盛行，李白亦不能免俗。

30岁第一次游长安，又因为打抱不平和一群市井无赖动起武来。幸有朋友相助，未发生大危险。此次游长安，李白诗名大振，但仕途无望。于是离长安继续游历。35岁与友赴太原，36岁移家山东，寓居任城。与孔巢文、韩准、裴政、张叔明、陶沔会于徂徕山，号“竹溪六逸”。37岁得子。39岁自

洛阳去淮南，遇王昌龄。冬，南下，与元丹丘一起问道于胡紫阳。40岁许氏夫人去世。此后，遇一段小小男女情事。随后继娶刘氏。42岁，因道士吴筠推荐，应诏入京，被召金鸾殿，命供奉翰林。44岁放归山林，与刘氏离异，与宗氏夫人结婚。此间，于洛阳遇杜甫，并与高适、杜甫同游大梁，成就中国诗史上一段佳话。此后又陆续去过任城、苏州、扬州、庐江、金陵等地。50岁时，大约对仕途和政治日益反感，也曾写诗讽刺杨国忠等，如此直至安史之乱，他与宗氏南逃。

56岁应永王邀，宗夫人劝阻，不听。57岁，永王兵败，李白被贬夜郎。59岁长流夜郎，途中遇赦。60岁后还曾投李光弼军，中途因病而返。以后至当涂县令李阳冰处养病，62岁时因醉死于当涂。

纵观李白一生，无非几件大事。一是功名，二是游历，三是求仙，四是交友，五是饮酒。当然还有些别的，比如亲情，比如狩猎，但不是最主要的。李白一生五件大事。这五件大事，事事不离诗。于是这五件事相互融通，合而为一，成为他一生作诗的原因、途径和结果。

李白为了功名，可谓千辛万苦，不遗余力。而且他不要小功名，七品知县，他不喜欢，供奉待诏，也不长久。不是人家不用，而是他自己慢慢觉出那不是他的理想。他的理想是要建大功，成大名。不作官则已，要作就作乐毅，就作韩信，就作冯驩，就作郈食其。“天生我材必有用”，不是诗之用，不是文之用，不是待诏之用，不是县官之用，而是元帅之用，宰相之用。“仰天大笑出门去，我辈岂是蓬蒿人。”李白不是蓬蒿人，李白是谪仙人。谪仙人不是凡人，而是天上仙家，因为某种原因，降临人间。虽然他是“仙人”，但没人发现也没人重用。于是他自20岁起，就开始了漫长的干谒活动。在四川如此，在安陆如此，在繁华如梦的长安如此，在幽林如醉的庐山也是如此。他总企盼着有那么一天，自己能被权势者发现，“大鹏一日同风起，扶摇直上九万里。”不幸的是，等待他的却总是失望，安慰式的失望，被人暗算式的失望，没人赏识的失望和似乎有了成功曙光终于竹篮打水一场空的失望。但是李白先生既要成为名垂青史的人物，他就永远对自己充满信心，直到他已经60岁了，还要执剑从军，去寻找自己年轻时就存在的梦想，希望此一去便好梦成真。然而，毕竟老了，身体也不行了，好梦不曾成真，自己也客死他乡。

第二件大事是漫游。李白的漫游，堪称天下第一，至少有唐一代，没有超过他的。可惜他没有作游记的雅兴，否则说不定他会成为徐霞客的伟大先驱。

他周游中国，各山大川，无所不去。而且他的漫游与常人不同。他不但用双腿去游，还要用双眼去游，更用心灵去游，然后运用妙笔，化作诗篇。他几乎游一处，写一处，而且写一处，妙一处。

李白诗能够取得超越前人的空前成就，得益于他的漫游。王维也是大才，但他雅好田园，本领再大，也写不出《蜀道难》来。因为他既没有李白一样的欲望，也没有李白那种以名山大川为亲为邻为友的深切体验。

第三件事是求仙。李白好仙，自幼而然。有些书说他一生的主要活动是漫游，求仙与任侠。任侠固然也是李白性格的一部分，但不能成为他生活的主要内容。他毕竟是一位很有学问、很有才华又很有报负的诗人。但他求仙的心总是很热。他不但信道，而且认真地向道士求教；他不但学习道经，而且学习《篆录》。他中年以后，不但自己虔心向道，宗氏夫人也与他志同道

合。他的诗有极其丰富的想象力，一是得力于求仙，一是得益于饮酒。

第四件事是交友。李白的朋友遍天下。他生性豪爽，平易近人；而且撒手散漫，不怕花钱。他有钱，但不爱钱，钱在李白眼里，总不如酒。“五花马，千金裘，呼儿牵出换美酒。”不但因为他生性好饮，而且因为他遇到了知音。李白一生，什么朋友不交？上自王公贵族，下自酒叟渔翁，不问是老是少，不问是僧是道，不问是官是民，甚至不问是土是洋。日本人晁卿就是他的好朋友。后来这位东洋朋友回国，中途遇险，大家以为他遇难了，纷纷祭奠。李白特别作诗悼念，留下千古名句：“日本晁卿辞故都，征帆一片绕蓬壶。明月不归沉碧海，白云秋色满苍梧。”

李白曾与贺知章、孟浩然、杜甫、高适、张旭、孔巢父、吴筠等多少诗士与名流往来。这里面诗人多，大诗人也多。试想整个盛唐时期，能有几位大诗人，李白几乎与他们个个都有交往。而且每交必饮酒，有酒就有诗。于是李白的酒友，便成为诗友，而李白与这些诗友的往来，又成为他创作的必要条件。

第五件事是饮酒。诗人好酒，仿佛常例。文人好酒，也是常例。但一生好酒如李白者，就不是常例了。好酒能诗，酒多诗也多的就更不是常例了。李白好饮，天下闻名，杜甫有《酒中八仙歌》，诗中八仙，个个都是酒场上超一流高手。李白居其间，犹有奇异表现：“李白斗酒诗百篇，长安城里酒家眠。天子呼来不上船，自称臣是酒中仙。”

这三件事贯穿李太白一生，样样不曾中途失落，而且样样与作诗有关。

因为功名，必须交友；因为交友又不免四处漫游；因为四处漫游，又不免天天饮酒；因为天天饮酒，又有了许多新的朋友；因为有许多新朋友，就更其渴望功成名就；因为不能功成名就，又不妨求仙访道；既要求仙访道，又不免四处漫游。

于是为着功名要饮，功名不成也要饮；为着名山大川要饮，为着回报名山大川也要饮；为着朋友要饮，为朋友痛饮自己更要豪饮；于是李白成了酒仙。因为成了酒仙，思想更加洒脱；于是诗兴大发，才思奔涌，于是李白大呼、大吟、大唱、大和，终于成就一代诗仙的风貌。

实在说，李白平生，也没有干什么了不起的事情。但这要看从什么角度理解。如果从一位政治家的成长道路理解，李白不过庸人一个，李白的道路就是一条失败的道路。如果从成就一名伟大诗人的道路去理解，李白走的正是一条幸运之路。没有李白式的经历，怎能成就李白式的诗章？没有李白式的道路，怎能成就盛唐文化的超越与辉煌？

李白的诗人之路很值得后人深思与回味，遗憾的是，怕连李白本人在内，对个中奥妙也不能明白。

3. 李白的文化性格

文化性格由什么组成？一是大文化渊源，一是主要的社会生活经历，一是情感与心理类型。换个说法，一叫大文化层，一叫社会生活层，一叫情感与心理层。

李白的文化性格，首先得益于他的文化选择。唐文化是中国封建时代少有的多元文化形态，虽然依然以儒家为主导，重要的是儒、道、佛三家共存共融。

李白的文化色彩，更多出于道教。王维近佛，杜甫近儒，李白近道。近道并非纯正的道教徒。李白一非教徒，二不纯正，他身上儒家的影响很多也很重。一心报国，不是儒家是什么？一心奔赴仕途，也是儒家理想。以文化类型论，佛教主张出世，道教在出世入世之间，他们的最高理想是肉体飞升。儒家则是入世的：民为贵、社稷为轻。这一点在李白身上也有浓重的色彩。不但道教和儒家思想影响李白，他一生和佛教也有不少关系，不过佛的理想与他性格不和，影响小些就是了。

儒、道、佛之外，他又特别喜欢纵横家言，以为“一言能退百万兵”。对于苏秦、张仪的个人色彩浓烈的社会行为，也不觉心向往之。

李白尤其好侠任侠，以古侠士郭隗自命。他钦敬古代侠士，而且身体力行，不畏强暴。未出蜀前，就因为遇到一群流氓欺辱一位渔家女，而勃然大怒，把那几个泼皮无赖痛打一顿。泼皮们不服，找来凶器报复，他的侠气顿高千丈，于是仗剑除霸，伤了好几个人，结果，被当地一位昏官不分清红皂白，把双方各打数十皮鞭。初次入长安，他又与一群斗鸡贼动起武来，幸而朋友来得及时，险些吃了大亏。

李白是诗人，但并非一般儒生式的书斋诗人。他一生好读书，好游历，好美色，好功名，又好酒贪杯，而且身体强健，剑术高明。就是射猎的本领也不寻常，自谓一次射杀两只老虎。

骨子里儒家文化不少，表现上道家文化犹多，行为上行侠任性，又有古义士风度。这些不算，李白的祖上，曾在碎叶长期居住，异域文化对他的家族和他本人不能不产生重要影响。儒家传统，是不好远游，尤其不好非政治性远游甚至有些惧怕远游的。所以，臣民犯罪，一条重惩就是流放。又主张“父母在，不远游”。李白独不然，一生就爱名山大川，不能说和他身上的异族文化影响无关。

从李白的社会生活经历考虑他的文化性格，他的经历同样具有相当的复杂性。他是一位和盛唐社会各个阶层都有接触的人，上自皇帝、宠妃、太监头子、宰相，以至各级各类当红的、走运的、倒霉的、外放的、致仕的官吏，旁及道士、处士、隐士、名士、学士、侠士、炼丹士，等等。

他出生平民，祖辈为商，并且不是一般商人，而是富商。对于农、工、渔、樵，也无偏见。他因为好酒，与酒店老板也能交朋友。他的诗中有一篇《哭宣城善酿纪叟》。纪叟者，纪姓老人也；宣城者，地方名也；善酿者，长期酿酒者也。纪叟死了，李白心里难过，作诗纪念；

“纪叟黄泉里，还应酿老春。夜台无晓日，沽酒与何人？”

可谓奇文祭友人。他还有一篇《秋浦歌》，是讴歌冶炼工的劳动场面的。深得郭沫若先生赞许。认为这首诗不仅在李白的诗歌中是唯一的，在中国历代诗歌中也是唯一的一首。给予很高评价。

其诗为：

“炉火照天地，红星乱紫烟。赧郎明月夜，歌曲动寒川。”

这些都说明李白的社会经历很丰富。而且他与王公贵族、地方官吏、隐士奇人、诗文艺友、渔女商贾、兵士将军，都能友好相处，只要他们为人正直，李白决不伤害别人。他的这些经历，使他性格中包含了许多不同的社会影响，从而使他的诗歌也有了更丰富的文化内涵。

李白的感情世界同样相当丰富。他的亲情结构，与许多同辈诗人不甚相同。李白一生三次成婚，到了晚年身边还有美丽的歌妓伴随着他。他的三位

夫人，许夫人非常贤惠，且给他生了一儿一女。可惜中年弃世，没有看到李白兴高采烈奉诏进京的那一天。他的第二位夫人刘氏，性情不好，但二人生活的时间也短。李白对她很有意见，曾专门写诗猛烈讽刺过一番。他的第三位夫人宗氏，也很贤惠，而且对当时政治局势的看法，比李白深刻。李白和她共同语言很多，专门有诗说他们如何信道，如何求仙。后来李白成了囚犯，她历尽千辛万苦，为自己的丈夫寻求帮助。李白发配夜郎，他的妻舅陪伴 1000 里水路，也可以间接反映出他们夫妻的感情。李白的儿女也都很好，有时漫游在外，想起他们，不觉儿女情长，只好写诗为念，聊表情怀。

但李白的感情取向，似乎重点不在家庭，至少不像杜甫、李商隐那样，夫妻儿女，一往情深。与其说他对家庭多爱，不如说家庭对他多爱。李白的情感，三分在家，三分在外，还有三分在乎山水之间也。李白是一位亲情、友情、报国情、山水情兼而有之的诗人。因此，他的诗歌最多情高意爽，绝少儿女情绵。

综上所述，李白是一个文化取向非常复杂的人物。但他不因为文化取向复杂而表现出自身的不一致性。他的妙处在于他能把这些以乎相互矛盾的文化有机地化合在一起，然后，非常自然，非常自信，非常自如，非常自由地给一个李白式的表现。干谒高官贵人的是他，求仙炼丹的是他，和酒翁渔女交友的是他，让杨贵妃捧砚、高力士脱靴的也是他。偏偏这一切从李白身上表现出来，大家不但不觉得有什么诧异，甚而觉得就该如此。倘若不是如此，那还叫什么李太白呢？

这就是说，李白吸收了这些内涵丰富又各具特色甚至相互矛盾的文化，他不但吸收了它们，而且把它们化为自己文化性格的有机因素。在内则为神，在外则为诗。李白的诗风，极其浪漫，极富想象力，他把这些文化以形象思维方式表现出来，而且把它们积极化、理想化、典型化了。李白之所以成为盛唐文化的最好代表，就因为他的诗体现了盛唐文化中最本质的内容。

自然，李白的文化性格是有矛盾的，他自己的思想和行为也是有矛盾的。李白的矛盾，反映了盛唐的矛盾。李白的矛盾无法根本解决，因为盛唐自身的矛盾也已经无法解决了，终于酿成安禄山造反的大乱子。于是李白的一生追求，也就应该划一个并不圆满的句号了。

李白能吸收这样多的文化养份，并且以瑰丽灿烂的诗作把他们表现出来，真是了不起。人们说李白是天才，不错，李白是一位了不起的天才诗人。世界上有没有天才？有笨蛋有白痴就证明有天才，笨蛋和白痴是天才的反证。但天才需要开发，天才最怕扭曲，特别是怕文化的扭曲。李白有幸：盛唐文化不但没有扭曲李白的天才，而且哺育了他，锻炼了他，培养了他，造就了他。自盛唐以降，直到封建时代的彻底终结，再也没有出现过李白式的人物。其实，天才何代没有？为什么有天才却没有李白，这不但是后代天才们的悲剧，尤其是中国传统文化的悲剧。

自然，李白的文化性格也是有缺陷的。李白接触社会面虽广，却不如杜甫对社会民情体会更深。所以安史之乱激发了杜甫的创作欲望，使他的创作进入新的高峰。李白中年已经面临社会动乱的边缘，但他视而不见，充耳不闻。李白没有政治才能，但他偏偏相信自己有特别大的安邦治国的才能。于是终生不懈，寻求在仕途上发展。虽然屡屡碰壁，他还不以为然。甚至身遭流放之后，一朝放还，马上产生幻想，以为新皇帝又发现他这位治国能才了。

大乱当前，不知其乱，不免失之浅薄；

无官之才，一意求官，又不免失之滑稽。

但浅薄的李白，滑稽的李白，终于在人们心目中成为天才的李白，浪漫的李白。因为李白毕竟是一位诗人，而且他创作出那么多传之不朽的伟大诗篇。

4. 李白诗歌的艺术成就

有唐一代，真正知道李白的人，只有杜甫，真正知道李白和杜甫的人，只有韩愈。因为唯有杜甫对李白的的评价，韩愈对李、杜的评价最能经受住时间的考验。杜甫评李白诗，说“白也诗无敌”，认为李白的诗没有对手可比，这个前面提到过了。又说：“笔落惊风雨，诗成泣鬼神”。仅用10个字，就恰如其分地概括了李白诗歌的特点及其魅力所在。这里讲四个方面。

(1) 古今诗体，无所不能

我在诗佛王维那一章说过，凡大诗人必定全面发展，各种诗体都能擅长。王维如此，杜甫如此，李白也如此。李白诗作，可说无体不备。在这一点上他甚至比王维更富天才。他15岁学作赋，从屈原宋玉开始体会，屈宋以下，无所不能。他在《古风》59首中披露自己的创作观念，说：“自从建安来，绮丽不足珍。圣代复玄古，垂衣贵清真”。看来他对六朝诗风十分不满。轻描淡写，就给否定了。其实李白不是一般地反对六朝诗风，而是强调古诗古拙朴质的好处。从他的创作实践看，他对建安风骨和江右遗风是兼收并蓄的。这是他的高明之处，也是他成为盛唐诗人杰出代表的重要原因。六朝500年历史，自有其存在的根据。如果一切否定，那只能是陈子昂，还不是李太白。大凡伟大诗人，总能把前人的优秀成果继承下来，不因人废言，不以流派论英雄。

李白诗集中，沿用六朝旧体而作的乐府甚多，而且都能得其神髓，不让旧作。比如左延年曾作《秦女休行》，李白也作一首。两相比较，不分伯仲。鲍照作《夜坐吟》，李白也作一首《夜坐吟》。现在我把这两首诗抄在下面，读者可以略作比较。

鲍诗：“冬夜沉沉夜坐吟，含情未发已知心。霜入幕，风度林，朱灯灭，朱颜寻。体君歌，逐君音，不贵声，贵意深。”

李诗：“冬夜夜寒觉夜长，沉吟久坐坐北堂。冰合并泉月入闺，金缸青凝照悲啼。金缸灭，啼转多，掩妾泪，听君歌。歌有声，妾有情，情声合，两无违。一语不入意，队君万曲梁尘飞”。

又如，汉有“长相思”，源于苏武、李陵，后来成为乐府名。陈后主、徐陵、江总等擅作此调。李白作此，同样美奂美仑，不让古人。

“长相思，在长安。络纬秋啼金井栏，微霜凄凄簟色寒。孤灯不明思欲绝，卷帷望月空相叹。美人如花隔云端，上有青冥之高天，下有绿水之波澜。天长路远魂飞苦，梦魂不到关山难。长相思，摧心肝。”

不但吸收六朝文学的营养，而且注意向民歌学习，是李白诗歌的另一特点。他一生漫游天下，所去地方极多。所到之处，对民歌民谣，虚心倾听，细心体味。他用民歌方式写的诗歌，新鲜活泼，不失民歌本味，又更富文学色彩。应该说，盛唐是文人诗占主导地位的诗歌时代，李白这样的大诗人，还能注意向民歌学习，可说难能可贵。

南朝时有非常著名的《子夜吴歌》流传。有《子夜吴歌》，又有《子夜

四时歌》，虽为民歌，却比南朝文人诗来得更其纯真、热烈、搔痒情怀。李白喜欢此调，也有《子夜吴歌四首》，写得民歌味道十足，比原歌原调更加耐人寻味。其三云：“长安一片月，万户捣衣声。秋风吹不尽，总是玉关情。何日平胡虏，良人罢远征。”

李白不但擅长吴歌，越词同样佳妙。他的《越女词》5首，其实出于民歌，但一经太白之手，马上字字传神。其中第三首尤负盛名：

“耶溪采莲女，见客棹歌回。笑入荷花去，佯羞不出来。”

此情此态，如描如画。

因为李白善于使用民歌体裁，后人就愿意推他为唐人词作之祖。

虽然擅长各体，毕竟不离唐音，对于唐诗坛流行的各种诗体，太白更是无体不备。

乐府不消说了，七古、五言也不消说。以近体诗论，李太白集中律诗不多。而且有些律诗，似不甚工，太白性情，作诗如流水，下笔千言，倚马立就，大约对律诗不甚感冒，但并非他不懂格律，而是偏爱更能自由表达诗情的形式。其实他的“五律”、“七律”均有佳作。五律如《赠孟浩然》，可谓情景俱佳，写尽风流。七律如《登金陵凤凰台》，也颇有特点：

“凤凰台上凤凰游，凤去台空江自流。吴宫花草埋幽径，晋代衣冠成古丘。三山半落青天外，二水中分白鹭洲。总为浮云能蔽日，长安不见使人愁。”

李白近体诗，最妙在乎七绝。古人以为独步盛唐，没有敌手。这话有点夸张，但李白的绝句确实具有超一流水平。其中优秀之作，传诵千古，早已家喻户晓。前面引过的《哭晁卿》即是，《赠汪伦》也很出色。《早发白帝城》尤其脍炙人口。这里引一首《望天门山》。

“天门中断楚江开，碧水东流至此回。

两岸青山相对出，孤帆一片日边来”。

应该说，唐诗中最有代表性的诗体还是七律和七绝，而代表七绝最高水平的就是李白，代表七律最高成就的则是杜甫。

李白无体不能，确实大家风范。

(2) 既善融通，更善创造

李白的七言绝句已然达到极高水准，他的古乐府诗更有优势，就他自己的偏爱而言，或许更喜乐府。他不但善于继承前人成果，而且善于对旧的内容或者加以改造，或者加以发挥，或者另辟蹊径，或者别开声面。经过这样七改八改，取得旧作无法达到的艺术成果。

《李太白集》收《杨叛儿》一首，《通典》上说：“《杨叛儿》，本童谣也。齐隆昌时，女巫之子曰杨旻，少随母入内，及长，为太后所宠。童谣云：‘杨婆儿，共戏来’。”后来传言走样了，遂成杨叛儿了。李白借此题目，予以发挥：

“君歌《杨叛儿》，妾劝新丰酒。何许最关人？鸟啼白门柳。鸟啼隐杨花，君醉留

妾家。博山炉中沉香火，双烟一气凌紫霞。”

杨升庵曾评说此诗：“古《杨叛儿》仅20字，太白衍之为44字，而乐府之妙思益显，隐语益彰，其笔力似乌获扛龙文之鼎，其精光似光弼领子仪之军矣。”

这样的诗作还有不少，如《丁都护歌》。此曲起源于南朝宋时，原本有

故实，后来衍成曲名。李白作此，别开路径，用新方法写新内容。后人评此，说“太白拟其歌调而意则另出。”虽然别出心裁，却能化鱼成龙。题材得到扩大，内容更其感人。

“云阳上征去，两岸饶商贾。吴牛喘月时，拖船一何苦。水浊不可饮，壶浆半成土。

一唱《都护歌》，心摧泪如雨。万人系磐石，无由达江浒。君看石芒砀，掩泪悲千古。”

李白极擅创造，特富天才，但他并非不肯虚心，也没有一般文人的那些虚荣。当然，好话也是喜欢听的。他初至长安，见贺知章，献上自己的诗作，贺读到《蜀道难》一首，不觉大钦服大感叹，称其为“谪仙人”。他高兴得紧，从此便以谪仙自命。但他能发现别人的长处，自己不如别人的地方，也不扭扭捏捏，遮遮掩掩。据说，他登黄鹤楼，人家请他题诗，他看见崔颢先题在楼上的诗，认定崔诗已经把楼前美景写尽，就不肯敷衍。对求诗者说：“眼前有景说不得，崔颖题诗在上头。”

唯有虚心于人，才能创造在己。

(3) 敢言能言，个性非凡

李白的诗极有个性，李白诗的最突出的个性特征，是想象力特别丰富。今人论唐诗，说李白的诗属于浪漫主义——浪漫主义诗风的杰出代表。

也有人批评中国文化，说中国文化中没有酒神精神。这批评也有一定道理。但李白的诗风，却有“四气”存在。一是仙气，二是侠气，三是山水自然气，四是酒神书卷气。因为他有酒才有诗，有酒有诗却无醉，所以说他有酒神书卷气。李白饮酒才能为诗，说明他内心的矛盾。因为矛盾重重，不能写出浪漫风格的诗作，于是饮酒，酒能解放精神，虽然效在一时，却能令人忽发奇想。李白不醉，已然与众不同，一旦加上醉意，尤其随心所欲，惊世骇俗。对杨贵妃，高力士都不在乎，还有哪一个不能批评。

李白的诗，敢言肯言也能言。言别人之不敢言，之不肯言，之不能言，实在是人生一大快事。至少是李白诗歌创作的一大快事。

李白行事脱俗，别人说他狂，他给韩荆州写信自荐，但这韩荆州被他的文字吓住了，不敢推荐。他自己也说：“我本楚狂人，风歌笑孔丘。”连孔夫子他也敢笑，还顾忌谁呢？据说，他移居东鲁，东鲁为西周旧地，因为他几次“干谒”都碰壁而归，于是对东鲁人也不快起来。儿子要个学名，他就给儿子取名伯禽。伯禽本是周公之子，封于鲁地，被东鲁兖州一带人视为祖先，李太白给儿子起名伯禽，可谓狂得有点奇异。

他看孔子不顺，就敢直呼其名，而且笑之。他看山东腐儒不顺，就写诗讽刺，说他们：“鲁叟谈五经，白发死章句。问以经济策，茫如坠烟雾。”

他看朝政不顺，就敢借古讽今，批评玄宗。

他好酒便言酒，好名便言名，一点也不遮遮盖盖。他喜欢越女颜色美丽，便作《浣沙石上女》赞扬：

“玉面耶溪女，青蛾红粉妆。

一双金齿履，两足白如霜。”

他60岁上。游金陵，弹琴放歌，为一美女喜爱，便随他而去。他高兴得不得了，作《示金陵子》一诗：

“金陵城东谁家子，窃听琴声碧窗里。

落花一片天上来，随人直渡西江水。

楚歌吴语娇不成，似能未能最有情。

谢公正要东山妓，携手林泉处处行。”

晚来学者说他好色不好，连圣人之徒都说“食、色，性也”。有美女追随陪伴，哪搭儿不好？

他的名篇《将进酒》，更是风流潇洒，“酒”气夺人。

“君不见黄河之水天上来，奔流到海不复回。君不见高堂明镜悲白发，朝如青丝暮成雪。人生得意须尽欢，莫使金樽空对月。天生我材必有用，千金散尽还复来。烹羊宰牛且为乐，会须一饮三百杯。岑夫子，丹丘生，将进酒，杯莫停。与君歌一曲，请君为我侧耳听。钟鼓馔玉不足贵，但愿长醉不用醒。古来圣贤皆寂寞，惟有饮者留其名。陈王昔时宴平乐，斗酒十千恣欢谑。主人何为言少钱，径须沽取对君酌。五花马，千金裘，呼儿将出换美酒，与尔同销万古愁。”

唯有这般如此，方显出太白本色。

（4）数篇绝唱，可歌可泣

李白诗歌的最高成就是他的古乐府诗和七言古诗。其中数篇绝唱，诚可谓惊天动地、泣鬼神。

这些诗篇包括：《蜀道难》、《梁甫吟》、《古风》59首，《梦游天姥吟留别》等。

李白的这些诗最典型地反映了他的创作风格，创作能力，创作天才以及人生观念和价值追求。它们不但意境瑰丽壮观，如日中天；而且遣词造句，打破旧规旧俗，开辟新风新法。好像一切都如江河奔涌，自然流出，却又能布局佳妙，鬼斧神工。李白的诗歌是中国古代浪漫诗风的杰出代表，完全可以和屈原的《离骚》媲美。或者说李白诗是用盛唐语言、盛唐文化、盛唐风范写就的《离骚》。

李白主张诗作应该“清水出芙蓉，天然去雕饰”。他自己的诗就完全没有雕饰痕迹。因为没有雕饰痕迹，仿佛不曾用功，只消随意挥洒，便诗思如潮喷涌而出，贺知章才有谪仙人之感，后进学习李白者则倍觉其难。其实这不是说李白是一位不用功或无须用功的诗人，而是说他完全掌握了唐诗艺术，并且全身心投入，好比特别高明的表演艺术家，他也可能在台上忘词、错词，但没有关系。因为他已经完全与剧中人物融为一体，纵然忘了词，也不是演员的遗忘，而是剧中人的遗忘，纵然错了词，也不是演员的错而是剧中人的错。

李白的这些代表性诗篇，不从小处着眼，而从大处着笔，居高临下，势如破竹。“黄河之水天上来，奔流到海不复回”，岂止破竹而已，简直就是长河巨浪，从天而落。所以一般诗人的那些技巧对他来说，并不适用。他也需要技巧，但不是雕虫小技，而是如椽巨笔，浓妆艳抹，为天地梳妆，为日月增辉。细枝末节他是不问的。好像也不必问，不须问，不屑问。仿佛大禹王治水，只管移山填海，令洪水东流，至于鱼鳖虾蟹，谁去管他。这不是说李白作诗全然不讲细节——没有细节焉能成诗？而是说一切技术手段都要为他的创作服务，为他的诗歌意境服务。有用的便信手招来，无用的便挥手拂去。其实他的诗歌里面，举凡传说、寓言、历史、掌故、人物、花鸟、神话、梦境、高山、大河、碧潭、花树都多到不计其数。不过这些内容一到他的手里，便益显光彩。

李白的《古风》59首，后人认为非一时之作。但无论如何，这些诗代表了他一生的创作追求和价值追求。59篇古风，既各自独立成篇，又有内在

联系；既各自独据一方，又形成完整体系。古风 59 首将李白对人生、对诗歌、对社会、对自然、对国家、对历史、对现实、对未来、对宗教、对荣辱的看法，即一切李白关心的主要话题，尽行收容，或用比喻，或用讽刺，或用对比，或用白描，或歌、或咏、或诉、或怨、或颂、或哭、或怒、或喜，或歌中有哭，或哭中有怨，或怨中有愤，或愤中有讽，或讽中有颂。59 首古风，篇篇皆有特色。他们或是李白一生的总结，或是李白一时的感喟，但都不失李太白诗歌本色。他们是用瑰丽奇异、光采夺目的诗的语言，为李白留下的人生回忆。

《蜀道难》极写大自然的壮美雄奇；《梁甫吟》啸写李白的社会抱负和自己对人生的期望；《梦游天姥吟留别》畅写梦境，虚实相间，闪去闪回，如现代电影蒙太奇一般；《将进酒》速写他和自己的好朋友交往的生活形象与行为色彩。

李白的这些诗，篇幅都长。这里只能录其一首《梁甫吟》以飨同仁。

“长啸梁甫吟，何时见阳春？君不见朝歌屠叟辞棘津，八十西来钓渭滨。宁羞白发照渌水，逢时吐气思经纶。广张三千六百钓，风期暗与文王亲。大贤虎变愚不测，当年颇似寻常人。君不见高阳酒徒起草中，长揖山东隆准公。入门开说骋雄辩，两女辍洗来趋风。东下齐城七十二，指挥楚汉如旋蓬。狂客落拓尚如此，何况壮士当群雄。我欲攀龙见明主，雷公砰訇震天鼓，帝旁投壶多玉女。三时大笑开电光，倏烁晦冥起风雨。阊阖九门不可通，以额扣关阖者怒。白日不照吾精诚，杞国无事忧天倾。猋磨牙竞人肉，骆虞不折生草茎。手接飞猱搏雕虎，侧足焦原未言苦。智者可卷愚者豪，世人见我轻鸿毛。力排南山三壮士，齐相杀之费二桃。吴楚弄兵无剧孟，亚夫哈尔为徒劳。梁甫吟，声正悲，张公两龙剑，神物合有时。风云感会起屠钓，大人当安之。”

总而言之，李白的诗歌特别是他的那些名篇绝唱，最突出地代表了盛唐之音。

唐无李白，中国古代文学史都会减色三分。

（六）高适、岑参及其他边塞诗人

盛唐诗苑，百花齐放，在诗人心目中本没有什么诗风诗派的主观觉悟，但后人客观考察，则认定他们之间有诗风诗派之别。大体说来，李白、杜甫、王维无诗不能、无体不备，是为盛唐诗苑的三位代表性人物。但王维的主要艺术成就在于田园山水，加上孟浩然的呼应与协助，两个人便成为山水田园诗的代表性诗人。山水田园诗外，最有影响的诗派，则是边塞诗歌。山水田园与边塞诗构成盛唐诗苑中的两大主脉。其余出入于两家之外的诗人尚多，但都没有取得这样的规模和影响。

边塞诗人，首推岑参、高适，俗称岑高边塞诗。岑高之外，也有把王昌龄、王之涣算在其内的，加上李颀、崔颢等位确实可称名家荟萃，阵容强盛。

边塞诗人和山水田园诗人相比，他们的整体效应更强也更好。田园山水诗人，行为近乎高山隐士，更喜欢我行我素，单兵修炼，加上王维俨然诗坛领袖，个人的作用或更大些。边塞诗人则颇有些一入此门不分彼此的感觉。个人成就或有高下，其整体形态、气势与规模，则足以与山水田园诗派一比高低。

唐边塞诗是盛唐国力强大的外部写照。它不仅在盛唐，而且在整个中国诗歌史乃至文学史上都闪烁着耀眼的光辉。

边塞诗人，成分比较复杂。有的本人就是将军，领兵作战，有言有行，可以看作“边塞人写边塞诗”，本功本色；有的则是使者，亲身去过边塞，身感实受，颇有心得，可以看作“事关左右，如鱼得水”；有的则是文人，也见过边塞风情，也见过军旅态势，加上主观想象，化为诗行一片，可以看作“局外人言局内事”——妙在旁观者清。

大致说来，高适的诗更“现实”，岑参的诗更浪漫；李颀的诗更多想象，崔颢的诗更善观察；严武的诗更多军中厉气，十万火急，刻不容缓，张巡的诗更具玉碎精神，堪为亡命之歌。

诗到张巡，虽写战场，却非边塞事了，边塞诗风中便渗入种新的因素。它预示盛唐时代将一去不复返，中唐诗音已然在即。

1. 边塞诗派中的老将高适

高适（公元704—765年），字达夫，沧州人。他比李白小3岁，比杜甫大8岁，他与李、杜都是很要好的诗友，三人曾相与唱和，成为盛唐诗坛一段佳话。但他成诗名很晚，因为他做诗也晚。《唐才子传》说他年50始学诗，错了。想当初李、杜、高相逢于洛阳，李不过44岁，高刚刚40出头，怎能说50始学诗。但他做诗较晚，则可能是事实。诗歌本少年英雄事，但在唐代，诗的环境很好，即使中年为诗，也容易有所心得。

高适年轻时，不近功名，雅好博戏，又尚气节，可以想见这是一位性格颇为不逊的青年人。他中年才中进士，后来入哥舒翰幕府。很快被哥舒翰提为书记官。再后来入朝为官，作谏议大夫。高适敢言，终身不便。又喜欢讲究王业霸业，每遇知音，更是滔滔不绝。这一点和李白自是投缘。不过李白的讲究王霸，大半耽于幻想，高适的王霸之想，常有行动。大丈夫坐而言，起而行。在军中则身先士卒，在朝中则不畏权贵。因此，颇使朝中近臣权臣佞臣们不快。肃宗时专权宫中的太监李辅国尤其对他不满。四川发生变化，

他出朝为蜀州刺史，后来又迁两川节度使，颇有作为。晚年再次入朝，作左散骑常侍。永泰初年，卒。

高适生活经验丰富，又为人正直。他对社会下层如士兵的疾苦很关心，而对一些官僚将领的奢华生活强烈不满。他的边塞名篇《燕歌行并序》就反映了他的这种性格。其序说：“开元二十六年，客有从御史大夫张公出塞而还者，作《燕歌行》以示，适感征戍之事，因而和焉。”原诗未足论，从他的和诗看，他对御史大夫张公（即张守珪）的作风很不满意，对他的奢华生活深恶痛绝，而对边塞兵士的困苦生活，深切同情。对从军士卒的亲人分离，感同身受；对边塞壮士的舍生为国，极表钦敬。全诗写得气势雄浑，曲折跌宕，时讽贪将，时叙别情，时颂征杀，时言理想。抑扬顿挫，感慨百端。实为边塞诗歌的典范之作。其诗曰：

“汉家烟尘在东北，汉将辞家破残贼。男儿本自重横行，天子非常赐颜色。摐金伐鼓下榆关，旌旆逶迤碣石间。校尉羽书飞瀚海，单于猎火照狼山。山川萧条极边土，胡骑凭陵杂风雨。战士军前半死生，美人帐下犹歌舞！大漠穷秋塞草腓，孤城落日斗兵稀。身当恩遇恒轻敌，力尽关山未解围。铁衣远戍辛勤久，玉箸应啼别离后。少妇城南欲断肠，征人蓟北空回首。边庭飘飖那可度，绝域苍茫更何有！杀气三时作阵云，寒声一夜传刁斗。相看白刃雪纷纷，死节从来岂顾勋？君不见沙场征战苦，至今犹忆李将军！”

高适对老百姓的生活也有比较深刻的理解，愿意为他们主持公道申张正义。曾咏诗明志“永愿拯刍蕘，孰云干鼎镬”。译成白话就是“为着拯救百姓疾苦，纵然惨遭横死也在所不辞”。

他经验丰富，目光敏锐，又极有诗才，是一个全面发展的人物。安禄山叛乱，唐玄宗为着把持权柄，决意分封诸侯，以便让他的几个儿子相互牵制。分封诸侯从来不是好办法，至少自秦始皇以后，已无积极意义可言。高适从唐王朝利益出发，反对此议。但也因此得到肃宗青睐。所以尽管他敢言能谏，却终身不曾致祸。

高适的边塞诗，既有边塞诗歌特有的雄奇豪迈，又具有比较突出的现实风格，虽气势磅礴，但不打狂言，不作妄语。这大约也和他一生经历有关，又和他本人个性有关。从他留传的集子看，他对自己的人生道路感叹颇多，这和他一生劳苦，立意执著不无联系。他有《人日寄杜二拾遗》一诗，是写给杜甫的。二人本亲密诗友，无话不可言之。适逢人日（旧历正月初七），忽生感慨，于是吟诗一首，以寄故人。诗中说自己头发都白了，还忝居二千石——当一名劳烦不息的太守，和自由自在的杜甫相比，真有愧意呀！但从全诗看，这是一位将军的感慨，而不只是一位才子的感慨。将军的感慨有别于才子感慨的地方，在于他虽然感慨，还会恪守其责。其诗云：

“人日题诗寄草堂，遥怜故人思故乡。柳条弄色不忍见，梅花满枝空断肠。身在远蕃无所预，心怀百忧复千虑。今年人日空相忆，明年人日知何处？一卧东山三十春，岂知书剑老风尘。龙钟还忝二千石，愧尔东西南北人。”

高适也有些闲适之作，如他的《听张立本女吟》。虽然诗中情景闲适，毕竟为人慷慨，不知不觉间，笔锋一转，那景象又回到边塞情中去了。

“危冠广袖楚宫妆，独步闲庭逐夜凉。
自把玉钗敲砌竹，清歌一曲月如霜。”

2. 边塞诗派中的骁将岑参

岑参（公元715—770年），江陵（今湖北江陵县）人。他是盛唐最负盛名的边塞诗人之一。《全唐诗》收其诗作360首。他与高适齐名，时称高岑。但新旧唐书均无传。岑参无传，李贺无功名，可称有唐一代，两件诗苑恨事。

岑参天宝三年及第，累官右补阙，后出为虢州长史。55岁时迁为嘉州刺史。去官后也没能还乡，最终客死成都旅舍。

岑参一生数度出塞，对边塞风光深有体味，对边塞生活感同身受。加上他诗才横溢，气度非凡，所作边塞诗歌，比之高适更多文采。

岑诗善用比喻，又不乏联想；善于刻画，又不失生动；诗风峻峭，又不伤韵味；用语奇崛，又无害布局。他不如高适实际生活经验丰富，也不似高适处事严谨方正；他之所以客死他乡，想来与他的这种性格有关。新旧唐书均无传，也证明他不是一位在官场中善于交际的诗人。他的志趣似乎也不在官场。他并非仕途上的能人，却是诗苑中的高手。他和高适一样，也是杜甫的朋友。

岑参边塞诗的总体风格，出于豪迈。虽然他的诗中对战争给人民生活带来的困苦和伤害，也有深刻的同情和体会，但这并不能妨碍他诗歌的壮烈精神、豪迈风格。天宝八年，他去边塞军中任职，路逢入京使者，不觉诗兴大发，作《逢入京使》，短短四句小诗，形象突兀，性格传神，彼时风貌，历历如在眼前。

“故园东望路漫漫，双袖龙钟泪不干。

马上相逢无纸笔，凭君传语报平安。”

他的抒情诗，即使写对朋友的深深思念，也无小儿女情态，而是风格洒脱，别有精神。如他的《春梦》：

“洞房昨夜春风起，故人尚隔湘江水。

枕上片时春梦中，行尽江南数千里。”

能写这样的诗作，能这样表达梦境的人，我们知道他一定是位诗中豪士。

他有数篇七言歌行，堪称盛唐此类诗歌中的典范作品。其中《白雪歌送武判官归京》一首，名气最大，这或许和诗中的名句“忽如一夜春风来，千树万树梨花开”，每每为名士伟士引用有关。

其实他的歌行体诗，极富于变化，每因题材不同，选用不同韵律的歌行体式。或颂、或叙、或歌、或咏、或呼、或祝，都能使声调与内容紧密结合，各得风采。他的《走马川奉送封大夫出师西征》一诗，写情状景，大快人心。

“君不见走马川行雪海边，平沙莽莽黄入天。轮台九月风夜吼，一川碎石大如斗，

随风满地石乱走。匈奴草黄马正肥，金山西见烟尘飞，汉家大将西出师。将军金甲夜不脱，

半夜军行戈相拨，风头如刀面如割。马毛带雪汗气蒸，五花连钱旋作冰，墓中草檄砚水凝。

虏骑闻之应胆慑，料知短兵不敢接，军师西门伫献捷。”

3. 李颀、崔颢及严武、张巡的边塞诗作

将李颀、崔颢放在一起介绍，是郑振铎先生的发明。而把张巡、严武也放在这里，则是本人的安排。

李颀（公元690—751年），东川（今四川东部）人。少年时曾居住颖阳。一生只做过县尉之类的小官，因为总也没有升迁的机会，干脆辞官不做，回故乡隐居去了。

李颀是一位奇人。他一生好道，似与李白相近，善写边塞诗歌，又与高、

岑相仿。他和当时的大诗人高适、王维、王昌龄等均有酬唱，后人称为“伟才”。他的五言古诗和七言歌行都很有特色，律诗不多，也有很高水平。但对后世影响最大的还是他的边塞诗。他的边塞诗与高适、岑参都有明显区别。他未曾从军，一生只做过一般下级地方官吏，以至被后人痛惜，痛惜他仕途不顺，“只到黄绶”。黄绶者，县级官吏之谓也。他也不曾领过兵，更不曾为过将，却能关心边塞战事，大约和他家居东川有关，也和他长期做下级官吏有关。他的边塞诗不如高诗来得真切，也不如岑参来得狂放。他的诗既有一般边塞诗的气势磅礴，又有诗苑才子的多方联想。诗中人物突兀，情态分明，浮想联翩，笔锋奔放，用语生动，音韵悠长。他有一首《古意》，描写少年从军，不胜其苦，连杀人的胆量还没有哩！然而君命如天，总不得归，一闻羌笛，泪下如雨。不但这位少年人情绪难安，三军上下无不下泪。这种笔法，实为岑、高所无。

“男儿事长征，少小幽燕客。赌胜马蹄下，由来轻七尺。杀人莫敢前，须如蝟毛磔。
黄云陇底白云飞，未得报恩不能归。辽东小妇年十五，惯弹琵琶解歌舞。今为羌笛出塞声，
使我三军泪如雨。”

他的七律《送魏万之京》，也很有风格。虽为送友之声，别是一番叮嘱。既不像李白那样热情奔放，也不像王维一般佛意禅谈，而纯粹是李颀式的抒情写意。全诗不言别情，只是想象。想象魏万一路上的所见所闻，感慨如何，好像不是他送魏万到像魏万送他一样。然而，其情亦在其中矣，其意亦在其中矣。诗云：

“朝闻游子唱离歌，昨夜微霜初渡河。
鸿雁不堪愁里听，云山况是客中过。
关城树色催寒近，御苑砧声向晚多。
莫见长安行乐处，空令岁月易蹉跎。”

崔颢（公元？—754年），汴州（今河南开封）人。开元十一年进士。曾作过大仆寺丞，司勋员外郎等官。一生事迹无多，天宝十三年去世。

崔颢留传下来的诗歌不多。《全唐诗》仅收存他的诗40余首。他的诗虽不多，名气却大。这一半因为他的诗确实写得不坏，一半也因为李白的表彰。他的黄鹤楼诗最富盛名，怕也与李白的充分肯定有关。崔颢写黄鹤楼的景观，李白写不出，后人也写不出，或许可以这么说“自从崔颢题诗后，黄鹤楼景一人收。”

但他其实有多样的才能，并非只会写一首《黄鹤楼》的。他很善于写青年男女的儿女心态。所作长干曲数首，写男女乡情，别生妙想。其中第一首写女子问话，第二首写男子答词，极富生活趣味，若没有亲自体验，没有细腻入微的观察能力和遣词造句句句传神的诗才，绝不能运用这么平易浅近的语言，写出那么绵绵无尽的乡思。

女子问道：“君家何处住？妾住在横塘。停船暂借问，或恐是同乡。”

男子答曰：“家临九江水，来去九江侧。同是长干人，自小不相识。”

他的边塞诗，作品无多，却同样写得很有气概。名篇如《古游侠呈军中诸将》，写得含风吐雨，顾盼神飞。

李颀崔颢之外，堪称边塞诗人的还有一些，不过名气没有他们大。想来盛唐时节，做边塞诗的人多，诗还要多。边塞诗如云如雨，说明盛唐国势强大。后来安史为乱，国势日衰，边塞诗风日下，也就不成气候了。到了晚唐虽有小杜擅谈兵事，也不过谈谈而已，那里还有什么胜事可言。不过是些“商

女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花”罢了。

这里还想介绍几句严武与张巡。

严武与张巡都能诗，但两个人的命运大不相同。

严武（公元726—765年），华阴（今陕西省华阴附近）人。曾两任剑南节度使，因为军功封郑国公。但他生活奢侈，贪财好色，恣行暴政，淫欲无度。蜀中百姓叫苦不迭。但他能带兵，也能打仗，化而为诗，诗风凌厉，气度不凡。《军城早秋》一诗，恰如有韵的将军令，倘若敌兵知诗，必将闻言丧胆。

“昨夜秋风入汉关，朔风边月满西山。

更催飞将追骄虏，莫遣沙场匹马还。”

不战则已，战则必胜。兵马未出，气先夺人。

张巡（公元709—757年）蒲州河东（今山西省永济县）人，也有认为是郑州南阳人的。开元二十四年进士。安禄山叛乱，张巡起义兵讨贼，后来与许远困守睢阳。敌军困城一年，攻城不得下。他在上《谢加金吾》表上说：“臣被围四十七日，凡一千八百余战，当臣效命之时，是贼灭亡之日。”英雄气概，令人感动，但终于因为寡不敌众，又求救兵不到。睢阳城破，他与许远、南霁云临危不屈，一起遇难。后来中唐大作家韩愈专门为之作传，其人其文都能光照千古，震撼人心。他有一首《守睢阳作》，描写唐军将士殊死守城，极其深刻动人，没有亲身经历的人，万万写不出来。他的诗既不似严武的春风得意，也不似高适的慷慨超迈，又不似岑参的气韵高远。严武、高适虽在军旅，何曾经过此等苦战。写战场诗歌，能以生离死别动人心弦者，张巡当为盛唐诗苑中第一人。他虽不列于边塞诗派，但写军旅生活，写到张巡这里，盛唐的气数也就损耗殆尽了。边塞诗歌反映国家的强大，盛唐的威严，高、岑自是正宗正调，岑诗尤多豪迈。但以烈士之言谈兵言战，张巡虽千古，至今有余哀。

（七）盛唐诗苑名家王昌龄、王之涣及常建、李华、刘方平等诗人

文学史家对盛唐人物的归类常有不同见解，这是好事情。因为有不同看法才能彼此推动，加深对这些人物的理解。有人将王昌龄、王之涣划入边塞诗人行列，也有道理。因为他们都有些边塞诗作。但在我看来，他们的主要诗歌成就并不限于边塞诗一面。二王如此，李华、刘方平、常建也如此。常建擅作田园山水诗，但他的边塞诗同样很有味道。换个角度看，王昌龄、王之涣等诗人很难将他们划入边塞或田园某一诗派之中。特别是二王，他们的诗歌水平很高，诗歌成就可比高、岑，也可比王、孟。所以，将他们单列出来，另行介绍。何况说，盛唐诗苑本是一个诗风诗派并不占主要成分的时代，盛唐风格，首先是兼收并蓄，百花齐放。后人为突出主要诗家特点，逐个分类，固然不失为一种方法，但也不能因此便委屈了先贤。

1. 七绝圣手王昌龄

王昌龄（约公元698—757年），字少伯，长安（今西安市）人。开元十五年进士。王昌龄不护细行，仕途曲折，先后做过汜水尉，校书郎。一生遭受贬谪，先谪岭南，又贬江宁，为江宁丞，再贬龙标尉。但他诗名很大，和李白、王维、王之涣、高适、岑参、孟浩然、杜甫都有交往。他的诗风清丽，虽抒情色彩浓郁但不伤其清新明快。各种诗体中，他最擅长七绝。《全唐诗》收其诗作180余首，七绝即有60余首。王昌龄擅长七绝和李白相似，而且他的七绝水平，也不比李太白差。二人同样不拘小节，同样性情潇洒，只是李白于七绝之外，样样皆通，古风、歌行成就尤大。王昌龄用意全在七绝，别的诗体也有佳作，但影响远不如他的七言绝句为大。对此，时人已有定评。王、李二人绝句，可称盛唐独步，终唐一代，以至宋、元、明、清，堪与比肩者，不过二三子而已。王、李七绝，成就相当，但各自的特色分明，色调相近而不相淆。李白七绝，妙在自然，仿佛信口而出，内里功夫却大。王昌龄七绝，妙在千锤百炼，人工造化，浑若天成。若以书法类比，李诗好似张旭草书，虽云烟满纸，规矩自在。王诗如颜柳楷书，虽然有大规模绝不失之呆板。如他的《出塞二首》、《芙蓉楼送辛渐》、《从军行》等，都脍炙人口，几乎尽人皆知。其流传之广之遥几和李白《朝发白帝》等七绝名作不相上下，如《芙蓉楼送辛渐》：

寒雨连江夜入吴 平明送客楚山孤。

洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶。

王昌龄绝句的内容广泛，有送友，有观猎，有边塞，有伤怨，有青楼生活，有宫中旧事，也有根据民歌改化而来的艺术精品。如他的《采莲曲》二首，同样传播久远，而且意境美妙，文字活泼：

“荷叶罗裙一色裁，芙蓉向脸两边开。

乱入池中看不见，闻歌始觉有人来。”

愿意和善于向民歌学习，这一点也与李白相同。

他的七绝诗中，宫怨诗的数量不少，送别诗的数量尤多。他的高明之处在于能把许多不同的送别感受，用不同的文字形象逼真地表现出来。

如，他的《别陶副使归南海》：

“南越归人梦海楼，广陵新月海亭秋。

宝刀留赠长相忆，当取戈船万户侯。”

别情豪迈，如同壮军之酒。

他的《送别魏二》：

“醉别江楼橘柚香，江风引雨入船凉。

忆君遥在潇湘月，愁听清猿梦里长。”

别情凄苦，情长万里。

他的《送柴侍御》：

“沅水通流接武冈，送君不觉有离伤。

青山一道同云雨，明月何曾是两乡。”

别情洒脱，诗里诗外，皆是安慰。

奇在他送别必定言“月”，好像无“月”不成行。读者如果把这些送别诗收集在一起，不免有月熟生俗的感觉。但细细品味起来，又觉得王昌龄确是一位借月咏别的高手。因为他送别时的情绪和感受不同，好像天上的明月也知情达意，随离别人心情而变化。月中若真有嫦娥仙子，必以昌龄为知音者。

王昌龄写诗多写七绝，写七绝多写送别情，可见他虽然不护细行，但在友情二字上是非常有人情味的。很可叹他这么一位诗才八斗情重千金的人物，竟然一生仕途如此坎坷不平，可见盛唐之气是要出毛病了。果然在他50多岁的时候，便遇了上战乱。盛唐元气剧伤，从此无法恢复。他也因为动乱而还归故里，竟被刺史阎丘晓“因忌而杀”。然而，善有善报，恶有恶报，自古而然。为时不久，张镐按军河南，命阎丘晓克日赴援张巡许远。偏这阎贼畏敌如鼠，逡巡不前，被张镐杀了，临刑前，他哀告张镐，说家中亲老无人赡养。张镐对他说：“王昌龄家中就没有亲老吗？他们靠谁赡养？”于是“晓大惭沮”。其实这类小人那里知道什么惭沮。杀了阎丘晓，对王昌龄在天之灵，可以一慰。但于中国文学史，纵然杀一万个阎丘晓，又怎能消除失去昌龄的千古遗恨。

2. 以少胜多王之涣

王之涣（公元688—742年），字季凌，并州（今山西太原周围）人。曾作过文安县尉。其生平事迹无考，仅有传闻数则于世流传。

王之涣性格豪爽，个性强烈。《唐才子传》上说他，幼年不好读书，“击剑悲歌，从禽纵酒”。情形颇似高适，情态更其张狂。后来折节为文，经过10年功夫，赢得名声日振。但他看不起科举，科举也不合他的个性。雅好交往名公，与盛唐大诗人王昌龄、高适等皆为诗友。他的诗在当时即流传极广。有传闻说他与高适、昌龄于某处酒家吃酒，一些艺人到来，王昌龄就建议说：“我们都有些诗名，但没有排过先后，现在请他们唱几首本代新诗，以谁的诗被选唱者多决定优胜。”于是，一人先唱王昌龄两句绝句，一人唱高适一首绝句，独王之涣诗没人选唱。之涣便说：“他们唱的不过是些下俚之词罢了。”隔一会儿，有一出众歌妓唱道：“黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。”正是王之涣所作，接下来，又唱两首，都是王之涣诗，于是三人大笑。

这传闻未必可信，但王之涣声名远大可推想而知，可惜他的诗流传下来的很少。《全唐诗》仅收6首。妙在这6首诗的质量很高。上面引过的那一

首知名度更高，可以称为盛唐绝句的典范之作。比之李白、王维、王昌龄、刘禹锡、李商隐等七绝妙手，也毫不逊色。

他的另一篇五绝《登鹳雀楼》同样杰出：“白日依山尽，黄河入海流。欲穷千里目，更上一层楼”。据说现代科技成果，越被引证得多，则获得诺贝尔奖金的可能性越大。此说若通行于诗，则此诗理当获奖。

王之涣其余几首诗不如上面两首做得如此出类拔萃。但也同样出手不凡。如他的五绝《送别》：

“杨柳东风树，青青夹御河。

近来攀折苦，应为别离多。”

不是也很出色吗？

王之涣仅以6首诗作传于后世，而被称为盛唐大诗人，可见其诗魅力如何。

3. 常建、刘方平、李华及金昌绪

这几位诗人比之上述诸人，都有差距，但他们在唐诗发展中的作用也不能忽视。殊不知天下诗人，总是杰出的少些，优秀的多些，没有他们以及千千万万个能诗或不能诗而爱诗的人作土壤，盛唐诗苑也开放不出如李、杜、王、孟、高、岑一样的“奇葩”。

常建（公元708—？）或说长安人。开元十五年，与王昌龄同榜进士。

《唐才子传》上说他于大历年间授盱眙尉，似不可信。但他仕途不如意则没有疑问。因为仕途不顺，索性放浪琴酒，又曾去山中采药，大约和当时时尚及他的某种信仰有关。有些关于他的神奇传闻，类似小说家言，不谈。

常建当时颇有诗名，后人说他的诗以田园山水为主，诗风近乎王、孟，并不十分确切。他有田园山水诗，也有反映社会生活的诗作。他的不少诗歌个性很强，用语趋于质拙，寓意不肯从容。有一首《塞下》，分析战场功过，可谓是非分明：

“铁马胡裘出汉营，分麾百道救龙城。

左贤未遁旌竿折，过在将军不在兵。”

刘方平，河南洛阳人，生卒年无可考。曾经隐居于汝、颍水边。当时著名散文家肖颖士对他很欣赏，称他为“山东茂异”。尝与皇甫冉为诗友，和李颀也有赠答。现存诗25首。他的五言律诗，时有警句。不过从全诗来看，往往联句很好，但嫌意境不足，颇有些大历诗坛的味道。所作七绝《夜月》尚有盛唐余味：

“更深月色半人家，北斗阑干南斗斜。

今夜偏知春气暖，虫声新透绿窗纱。”

此外，盛唐诗晚期诗人诗作尚有许多。如李华、肖颖士等。李、肖皆为唐代著名散文家，其生平见古文运动一章。李、肖亦能诗，李华水平尤高。他的七言绝句《春行即兴》，风格流畅，景致清新，颇得春行本色。五言绝句《奉寄彭城公》，巧妙使用对比手法，喻意尽在诗外。

“公子三千客，人人愿报恩。

应怜抱关者，贫病老夷门。”

唐诗中，取自民歌而巧妙加工别出新意者不少，许多名篇，得力于此。也有许多民歌、童谣，虽不必精致细腻，却很能反映当时的社会时尚与民情

民意。有一篇《春怨》，全然民歌手法。各类唐诗选本，几乎没有漏掉的。此诗语言生动，人物鲜明，节奏明快，诗味浓郁，极写少妇春愁心态，诗中人物历历在目。此诗《唐诗三百首》署名金昌绪。《唐诗别裁集》或云作者姓名已失。《万首唐人绝句》列入盛唐。此诗风格，颇不失盛唐风范。金昌绪，其人无考。然能为此诗，纵然作者无考，亦堪称盛唐诗苑才子风流。

“打起黄莺儿，莫叫枝上啼。

啼时惊妾梦，不得到辽西。”

（八）诗圣杜甫

唐诗至杜甫，成就了盛唐这个伟大的文学时代。李白、王维、杜甫是盛唐文学的三大巨星。尤其李杜，更是双峰并峙，没有敌手。在盛唐没有敌手，在中唐没有敌手，自唐以下，终整个中国古代诗坛，也没有敌手。甚至可以说，单以历史成就和影响而言，直到今天，还没有能超过他们的诗人呢！

杜甫与李白，虽然都是盛唐最杰出的诗人，但两个人生前走过的道路却又如此不同。李白成名早，在盛唐的影响也大。他第一次游长安时，不过 30 岁，就得到谪仙人的称号。42 岁待诏翰林，名满天下。而且终其一生，无论如何风狂雨骤，都不改谪仙人本色。安史之乱也罢，入幕永王也罢，流放夜郎也罢，老病交加也罢，谪仙人就是谪仙人，好像无常宿命，是非祸福都不能影响他的浪漫与自信。他也有沮丧的时候，但转瞬之间，就又兴奋起来。仿佛永远充满活力，永远保持胜利者的姿态。杜甫就不一样了。一生颠簸，好像永生永世没有高潮。求官不成，求名也不成。虽然诗名也不小，但影响远不如李白、王维。虽然他最忠于皇帝，但皇帝没有兴致关心他，有一次还差点龙颜一怒，让他魂归西土。他吃的苦比李白也多，比王维更多。盛唐诗苑特别兴旺的时候，他的影响还远不能和李、王相比，因为他最好的诗篇还没有出世呢！唐人选唐诗，在他的时代，还选不到他哩！但他依然埋头创作，也不像李白那样，三杯酒下肚，就大呼大叫“天生我材必有用”。偏在这个时候，安禄山又造反了，于是天下大乱。昔日诗苑，百花盛开；不堪一阵贼风恶雨，竟至百花凋零，云烟四散。杜甫还让人家捉住一次，但他绝不屈服，舍命逃出。安史之乱祸国殃民，但对杜甫而言，却又是一个极好的历史机遇。他原本满腹诗才，仿佛多少甘泉深埋土底；这些极好极美极有价值的矿泉压在巨石之下，无法涌流奔腾。安史叛乱好似烈性炸药发生意外爆炸一样，一方面毁灭了无数生灵，另一方面也炸开了压抑杜甫诗才的巨石。于是杜诗如泉如流，喷涌而出，从此一发不可收拾。所谓“艰难困苦，玉汝于成”，杜甫诗路，正堪此语。面对安史之乱，李白、王维没有写出更没有留下多少有价值的诗作。杜甫不但留下大量诗作，而且正是这些诗篇，奠定了他的历史地位。可以说李白与杜甫是盛唐文学时代的两座巨峰，李白诗歌风行于前，杜甫诗歌发达于后。这大约也是一个历史规律，往往浪漫主义风格会比现实主义先行一步登上舞台。浪漫风格，常常来得又迅捷、更强烈、更有感染力也更有震荡作用，但它又常常不能持久。相比之下，现实主义来得缓慢，虽然缓慢却很沉着，一步一个脚印，不求一时闻达，但能笑得长久。这对当事人而言也是可遇而不可求的。因为造就两类文学伟人的，不仅有时代原因，而且有他们本人的经历、性格、心理类型与素质、心态环境、文化取向等原因。但历史不问原因，只管自行安排：先有宣言，后有分析；先有幻想，后有观察；先有表现，后有暴露；先有大气磅礴，后有千回百转；先有天花乱坠，后有入木三分；先有一览无余，后有别开生面；先有所向披靡，后有博大精深。杜甫与李白正好就顺应了这种历史安排，并在这安排得以展现的历史过程中，完成了自己一代文学伟人的历史形象。

杜甫不但是在盛唐诗苑可以和李白并肩而立的大诗人，也是对中、晚唐以至宋、元、明、清产生巨大影响、首屈一指的大诗人。如果说，李白是盛唐诗苑的最好代表，那么杜甫就是中国古代诗史上的最好代表。李白是盛唐诗苑第一人；杜甫是中国诗史第一人。

为什么？

1. 杜甫的文化品位

李白称诗仙，王维称诗佛，杜甫称诗圣，又称诗史。三个人的称号虽然都是崇高无比的，但杜甫的美称却来得甚晚。在他生前，他没有这样的名望，更没有这样的地位。前半世四处奔波，人不得志，诗也不得志。志不得伸，才也不得展。后半世总算在诗歌创作上取得伟大成就，然而这时代又变了。人们对诗的看法变了，要求变了，对他们的评价也变了。杜甫的幸运之处，在于他从本质上顺应了这种变化，而他的不幸之处，在于这种变化得到承认还需要一个不短的过程。

但这个过程的结果，迟早会呈现出来。这个结果到来的文化表现，就是儒家地位的重新提高，佛、道地位的日益下降。佛、道的黄金时期，一在魏晋南北朝时期，一在隋唐。前者主要是发展，后者才能说兴旺。隋唐时期，佛、道最兴旺的则是在初唐至盛唐这一段时期。虽然儒、道、佛之间也有许多争论，但是争论并不影响各自的发展。李世民喜欢道教，武则天喜欢佛教，其作用也不过影响这两大宗教的发展速度而已，但到中唐，情况变了。虽然佛教还有几度辉煌，但韩愈先生已经要上《论佛骨表》了，武宗陛下也要大行毁佛之道了。

杜甫的历史幸运就在于，他尽管和佛、道二家也有些瓜葛，但从本质上看，他从头到脚从里到外都是一位地地道道的儒家诗人。只有儒家诗人才可能称“圣”，只有最伟大的儒家诗人才配称“圣”。杜甫成为“诗圣”，是中国古代文化对他的历史性选择。

杜甫是一位儒家诗人，但儒家作为一门学说也好，作为一种兼有某种宗教职能的社会形态也好，作为一种社会文化也好，它的内容都极其复杂也极其丰富。因为内容极其复杂也极其丰富，所以有精华也有糟粕。儒家学说首先是一种政治学说，但它最重视伦理道德，兼有某种中国式的宗教特点。他重视人生，崇信“中庸”，以“三纲五常”为本，主张仁、义、礼、智、信，强调道德的社会意义，在己，则讲修身；在家，则讲孝道；在国，则讲忠君；在天下，则讲统一。所谓修身、齐家、治国、平天下是也。它的最好的文化传统，是重视教育，主张仁者爱人；它的最好的政治社会观念是主张“民为贵，社稷次之，君为轻。”

凡此种种，杜甫都能身体力行，岂但身体力行而已，还要将它们化为形象思维——一首首充满儒家理想的美好诗篇。

杜甫的理想就是“致君尧舜上，更使风俗淳”。而且这个理想，终生不移。不但不移，越是社会处于动乱，唐王朝走向衰败，处于危险的时候，他的决心越加坚定。直到他临终的前一年，大约他自知本人的理想是不能实现的了，但他并没有失去信心，于是给朋友写诗，还是一如既往，坚持自己的信念。

“附书与裴因示苏，此身已愧须人扶。

致君尧舜付公等，早据要路思捐躯。”

杜甫的忠君爱国，非李白、王维可比，也非高适、岑参可比。但他并非一味愚忠，他的忠君爱国有比较深刻的儒家思想在内。就是一心希望自己的主子成为与尧与舜一样的伟大皇帝。而伟大的皇帝也是爱护子民的皇帝，所

以孟子才说：“民为贵，社稷次之，君为轻”。杜甫对此，信念无比坚定，正因为如此，皇帝有了错，他才要写诗讽喻和批评。

因为他有这样的理想和信念，才使他的诗歌深刻地真实地史诗一般地反映了安史之乱后的社会现实，特别是反映了人民的疾苦。

安史之乱其实是有目共睹的，杜甫经历的，王维经历了，李白经历了，岑参也经历了。王维也曾被叛军促住，但他只能写几句诗表明自己与叛军的不合作态度。李白也曾逃难，与宗氏夫人和千百难民一起，蓬头垢面，千里奔逃。但他没有留下反映这苦难的诗篇。岑参活到公元770年，是安史之乱的直接经验者，他也没有用自己的诗歌把这一段历史表现出来。他们未能表现，杜甫偏能表现。这不是生活经验够不够的事，而是他们的文化品位不同。王维好佛，因为好佛，便不把变节一类的事情看得那么重。所以内心固然不愿接受伪职，一旦形势所迫，也只好从命。这不是说佛教徒就没有社会信念，而是说他们的行为方式本与儒家有别。李白一心求仙，其诗也如仙，虽经凄风苦雨，不能改变他谪仙立场。岑参擅写边塞，长于战争，喜欢胜利，军旅之音是岑诗主调。唯杜甫不同。因为他是一位儒家诗人代表，所以他对当时的社会苦难有着深刻的理解，写下《三吏》《三别》这样史诗般的诗篇。

“三吏”即《新安吏》、《石壕吏》和《潼关吏》，“三别”即《新婚别》、《垂老别》、《无家别》。《三吏》《三别》可以代表杜甫的最高创作成就，也代表了他的儒家文化风范。《新婚别》是讲男女新婚遭遇，新媳妇还没有拜见公婆，丈夫就给抓去从军了。《垂老别》是说一位老汉的儿子孙子都阵亡了，还要抓丁，就只剩下他自己了，只好和老妻作别。老妻却衣衫单薄，卧在路旁呻吟。环顾左右，感慨万千，最后只得忍下伤心伤肝般的苦痛，随他人去了。《无家别》讲的是一个从军男子，因战败队伍溃散而逃回乡里，可是家也没了，人也没了，连篱笆都没了。县里老爷知道他回来，又让他去当兵操训。他第一次离家虽愁虽苦，尚有家可别，这一次出门，已经无家可别。诗的风格沉郁，哀哀可哭；作者悲愤已极，字里行间，都是同情。然而同情何益？于是便借诗中人之口，啸问苍天：“老百姓弄到无家可别的地步了，还怎么活下去？”全诗如下：

“寂寞天宝后，园庐但蒿藜。我里百余家，世乱各东西。

存者无消息，死者为尘泥。贱子因阵败，归来寻旧蹊。

久行见空巷，日瘦气惨凄。但对狐与狸，竖毛怒我啼。

四邻何所有，一二老寡妻。宿鸟恋本枝，安辞且穷栖？

方春独荷锄，日暮还灌畦。县吏知我至，召令习鼓鼙。

虽从本州役，内顾无所携。近行止一身，远去终转迷。

家乡既荡尽，远近理亦齐。永痛长病母，五年委沟溪。

生我不得力，终身两酸嘶。人生无家别，何以为蒸黎？”

自然也有人说，光呼号几句有什么用？他们哪里知道，在专制的封建时代，能为人民呼号，绝非易事。

杜甫的儒家理想，不仅表现在“致君尧舜上”一个方面，他为人正直，敢言敢谏。他一生官运极坏，好不容易因为拼死从安禄山兵营中逃出来，马上去追随唐肃宗，以尽臣子忠心，因而得了个左拾遗的官。上任没几天，就因为替房琯讲情，致使肃宗大怒，诏命有司审问杜甫之罪。幸而宰相张镐说：“杜甫如果问罪，就没有言路了”。才算保住了脑袋。这不是说杜甫有什么大见解，而是说他敢于提出自己的见解。纵然这见解不和皇帝本意，他

也不管。这正是儒学正路。杜甫一生钦敬君子，痛恨小人，做人做事，俨然君子之风。他的这套作风，正合中国封建文化的需要，他被后人称为诗圣，是有充足理由的。

在中国唐代有成就的诗人当中，只有杜甫最合乎儒家传统。楚有屈原，唐有杜甫，二人之外，怕再也找不到这么理想的“圣人”级诗苑人物了。

从另一方面说，中国封建时代一日不亡，杜甫的诗圣地位一日安在。中国封建时代一旦结束，他的诗圣地位也就站不住了。

这其实并不奇怪。儒家理想虽好，毕竟属于旧文化范畴。“民为贵”的思想固然很了不起，以至有人认为“民为贵”就是民本思想，其实“民为贵”绝不能等同于“民为本”。“民”固然为贵，但不能掌握自己的命运。“民”所以贵，是因为没有民就没有君。“水”可载舟，亦可覆舟，为着不使帝王家的大船翻覆，才说“水”是重要的。

换句话说，杜甫的文化品位是和封建文化最为和谐的，当这文化必须彻底改造的时候，杜甫理想中的缺陷与局限也就不言而喻了。

但杜甫其实并非纯而又纯的儒生。如同李白并非纯而又纯的道家弟子，王维也不是真的佛家信徒一样。他思想上既有“佛”的影响，也有“道”的影响，还有“民”的影响，又有其他影响。杜甫是一个诗儒，却不是一个醇儒。孔夫子是主张“不畏人不己知，畏己不如人也”的，一味强调谦虚谨慎不骄不躁。杜甫不是这样。他对自己充满信心，不但充满信心，还要自我肯定一番。他曾向皇帝推荐自己，说：“自先君恕、预以降，奉儒守官，未坠素业矣。亡祖故尚书膳部员外郎先臣审言，修文于中宗之朝，高视于藏书之府，故天下学士至于今而师之。臣幸赖先臣绪业，自七岁所缀诗笔，向四十年矣，约有千余篇。今贾马之徒，得排金门上玉堂者甚众矣。惟臣衣不盖体，尝寄食于人，奔走不暇，只恐转死沟壑，安敢望仕进乎？伏惟明主哀怜之。倘使执先祖之故事，拔泥涂之久辱，则臣之述作，虽不能鼓吹六经，先鸣数子，至于沉郁顿挫，随时敏捷，扬雄、枚皋之徒，庶可企及也。”怎么样？说得肯定而且大胆，且有些迫不急待的味道。这段话里讲了这么几件事情。一是他本人是杜恕、杜预、杜审言的后代。恕、预皆为三国时的要官，杜预尤其重要，是西晋王朝的镇南大将军，于三国归晋有极大功劳。杜审言则是初唐名诗人，虽然不一定有杜甫讲的那么高的地位，杜甫以他们为荣，先要抬抬身份，二是诉说了自己的困苦生活，希望皇帝恩悯，三是讲自己的才能，虽然不敢说够得上鼓吹六经比肩诸子的水准，扬雄、枚皋的水平还是有的。

杜甫其实不曾夸口，他的诗才至少超过扬雄、枚皋。但中国是一个儒学占主导文化地位的国家，不兴自我表现的。古来也只有毛遂，东方朔才有过自我推荐，自我表现的特例。但他们都不是真儒。毛遂与儒无干，东方朔被史家列入滑稽之流。杜甫正人君子，能这样评价自己，可见他的儒家修养，还不到火候。

儒家先师又轻视小人。孔子眼中的小人，不是后来人们认为的没有道德操行的人，而是体力劳动者。所以樊迟向他问穉问圃，他就不耐烦，还骂樊迟是小人。杜甫一生交往，不问大人小人，也不问贤者愚者。他有一首《示獠奴阿段》，所谓獠奴阿段即一位名叫阿段的少数民族劳动者。此诗写西南习俗，入山引水需用竹筒分流，但这是一种非常危险的劳动。不但这事本身

就十分危险，而且深山野岭，虎豹出没，一个人等闲不可为之。但阿段偏不畏艰险，单身独往，很快解决了山下干渴如火的人们的饮水问题。其诗云：

山木苍苍落日曛，竹竿袅袅细水分。
郡人入夜争余沥，竖子寻源独不闻。
病渴三更回白首，传声一注湿青云。
曾经陶侃胡奴异，怪尔常穿虎豹群。

全诗音韵明快，人物鲜明。“病渴三更回白首，传声一注湿青云”，多么干净利落，一片诗情画意。

杜甫是一位儒家诗贤，但他发挥了儒家学说中积极的内容，而没有被那些消极成份所束缚。他固然不是一位醇儒，却更为后世文明人所喜欢。

2. 杜甫的生平

杜甫（公元712—770年）的生平与李白有许多相似处，也有许多不相似的地方，这或者和他们的出身、经济状况有关，也和他们的性格类型和价值取向有关。

杜甫一生可以分为四个阶段。

第一阶段自他出生至他14岁出游为止。

杜甫于玄宗先天元年即公元712年出生于河南巩县瑶湾。

是初唐著名诗人杜审言的孙子。他比李白小11岁，比岑参年长3岁。他出身诗书之家，祖上多为官宦，从小受的教育和李白就有差别。他自言7岁开始作诗，那么启蒙教育时间或更早些。在他4、5岁的时候，曾先后在洛阳和河南许州寄居过。9岁学习书法，14岁开始出游。这一阶段，杜甫打下良好的诗学基础，可以看作他的为学时期。

第二阶段，自他14岁出游至30岁成婚止。

这是杜甫接触社会增加历练的阶段。此间，他曾去过河南洛阳，山西郇瑕，江苏南京、苏州，浙江剡溪。24岁时赴东都入考，没有考中。25岁又去山东——当时他父亲正在山东任兖州司马，——登上泰山。此后又去过河北，29岁，再次去山东省亲。30岁时归东都。于偃师县西北晋阳山下筑陆浑出庄，并与杨氏成婚。

这个时期，他主要以读书和游历为主。他后来的读书行路之学，大约和他的这种亲身体验有关。

第三个时期，自婚后游东都与李白、高适相遇，至安史之乱止。

这期间，他虽然于36岁时再次应试不第，41岁时去长安应召试文章，也无结果，屡次“干谒”，不见下文，但这一时期却是他艺术上进入成熟的时期。在此期间，他得遇李白、高适，一起唱和游历。又先后和王维、岑参、郑虔、苏源明、顾诚奢等诗家艺术家往来。他本人这个时期的作品很多，生活经验也日趋丰富，应试不第自然是打击，屡次干谒而终无结果更是打击，但同时也加深了他对社会现实的认识和理解，加上他生活困顿，又曾在洛阳大病一场，更多人生感喟。可以这样说，这10余年时间是杜甫颇不得意的年代，也是他走向成熟的年代。他在仕途上终无所获，而在艺术上大技已成。

第四个时期，自安史之乱至去世。

这时期他的经历更为复杂，他的创作也进入黄金阶段。

公元756年，潼关失守。他举家逃难，同年8月将家人暂寄羌村。他只

身投奔灵武，中途被贼所得，遂至长安。

757年，他潜投凤翔，被授左拾遗。随即因上疏救护宰相房琯，被三司推问，幸得张镐解救，得免。次年，被贬华州，任华州司马。

759年，回洛阳，途经新安、石壕、潼关，将沿途所见写成《三吏》《三别》。同年回华州，因饥馑，弃官赴泰州，年底往成都。

760年居成都草堂。次年扩建之。762年严武入川为东西川节度使，他有了好朋友作靠山。同年李白去世。

765年4月严武死，5月携家至云安养病。

770年，与苏涣一同避乱于衡州。坐船行至耒阳遇大水，县令馈赠酒肉，因天热牛肉变质，中毒谢世。

杜甫一生，走的是一条大诗人该走、能走而且颇有价值的道路。但与李白、王维走的道路不同。王维一生为官，不高兴时，主动要求退隐。李白也曾有过放归山林的要求，但他心里对仕途是热衷的。他既爱神仙，也爱仕途，还爱山水。他在三者之间矛盾，又在三者之间的矛盾中自由，而且无论如何，他总有应对办法。杜甫一心入仕，却一生极少入仕。王维很早便举进士，李白根本不考进士，杜甫却屡考不中。李白不考，杜甫不中，于仕途是坏事，于诗歌创作则是好事。

杜甫一生除去诗歌创作之外，主要活动集中在五个方面。一是追求仕途，二是刻苦读书，三是与友人往来，四是漫游，五是为生活奔忙。这五条对他的诗歌创作都有重大作用。

前面四条，李白也是有的，但他的道路有不同。追求仕途，李白的起点比他高，虽然走过的道路也不顺利，但很少陷于困顿。读书是二人的共同爱好，大约读法也不同，李白读的是精神，杜甫读的是学问。杜甫的诗用典很多，遣词造句极见功夫，和他读书有莫大关系。李白的诗对格律不甚讲究，固有他天才不究细节的一面，也与他格律研究不够有些关系。李白最喜漫游，意在山水，情也在山水；杜甫一生游历的地域可以和李白相比，但他更多的还是留意人生。所以虽有山水诗作，却比不上李白。对山水的喜爱程度也不如李白的一往情深。唯有交友，二人颇相似。他们两位本身就是知心朋友。杜甫交往范围也很广泛，从官僚到才子，从学士到艺术家，从将军到邻里同乡，他都与之往来。他的诗音节那么漂亮，布局那么天衣无缝，和他与唐代大艺术家的交往颇有关系，更和他对各种艺术虚心学习大有关系。他小时候亲眼看过公孙大娘舞剑，成年后又欣赏过公孙大娘的弟子舞剑，以剑通诗，受益非浅。也曾经和顾诚奢学习过书法，又观摩过顾恺之的画；幼年听过李龟年的音乐，成年和李龟年成为朋友。他和当时大画家曹霸也有交流，自己还写过一首《丹青引》。他观剑便能知剑，知剑又能吸收其精神，以为自己的诗歌创作兴风雨；他观画又能知画，知画还能作出精辟分析和评价，于他诗歌创作能无裨益？如其《观公孙大娘弟子舞剑器行》就是一首绝妙好诗：

“昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方。观者如山色沮丧，天地为之久低昂。如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。绛唇珠袖两寂寞，晚有弟子传芬芳。临颖美人在白帝，妙舞此曲神扬扬。与余问答既有以，感时抚事增惋伤。先帝侍女八千人，公孙剑器初第一。五十年间似反掌，风尘澒洞昏王室。梨园弟子散如烟，女乐余姿映寒日。金粟堆南木已拱，瞿唐石城草萧瑟。玳筵急管曲复终，乐极哀来月东出。老夫不知其所往，蜚足荒山转愁疾。”

杜甫的诗人朋友尤其多。李白之外，他和王维、高适、岑参、贾至、苏涣、严武、裴迪都有往来。而且相互沟通，得益非浅。

他不同于李白的很重要的一个方面是他的生活经历。李白从小生活在富豪家庭，求仙任侠是他两大乐事。杜甫没有这样的条件，也没有这样的欲望。他一生数度困顿，有时十分艰难。从小就有寄居经历，长大又曾困于长安，中年以后更受离乱之苦。可谓艰难困苦，五味皆尝。

因为他有艰苦的生活经历，又因为他有儒家传统理想，还因为他好学上进，关心国家兴亡，于是他的交友，他的游历，他的读书，他的求仕，都和李白、王维产生区别。以游历而言，李白的山水之作，虽然也有人牵强附会，硬说《蜀道难》中的“侧身西望长咨嗟”是关心杜甫的，是讽喻玄宗的，其实都是无稽之谈。杜甫也喜欢游历，但他不能忘却人生，也不能忘却儒家理想。所以他的山水、咏物种种，总有“身在江湖，心向朝阙”的浓重色彩。

因为杜甫的人生态度与李白、王维有明显差别，他们的行为方式也很不同。王维最好隐居，李白最喜游历，杜甫最近人生。他喜欢和人交往，不厌其烦地写下身边琐事，也记下自己的所见所闻，而且能写得那么美好，那么感人。

表现在生活习惯上，他和李白都好饮酒，李白是愈饮酒愈能诗，杜甫则酒能醉人，不能醉心，无论怎样的好酒都不能使他放弃理想，远离人生。

表现在艺术创作上，王维能诗也能画，能书也能文；李白好酒又好剑，同样能诗也能文，而且还被认为是唐五代词的鼻祖。杜甫不是这样，他也喜爱各种艺术形式，爱画、懂画；爱剑术，也懂得欣赏剑术；爱书法，也学习过书法；爱读书也爱写文章，但他最主要的精力都集中在诗上。他虽然也写文章，不能算文章高手，甚至还有不通不畅的毛病。但他的诗才，确实不同凡响。杜甫活得深沉，活得累，这一点也许颇不合乎现代青年的时尚。或许可以这样说，王维的文化价值观念是二元的，构成他文化价值观念的一是儒，二是佛；他一生在二者之间徜徉与徘徊，常常因此而倍感失落，也常常因此而受益非浅。李白的文化价值观念是三元的，即他不但喜欢入仕报国（儒），而且盼望得道成仙（道）；同时也不能忘情于山川美景（自然），三元互补，使他独具风采。杜甫的文化价值观念则是一元的。这不是说杜甫的文化价值观念中只有儒家成份，而是说他以儒为本。儒文化在他的文化价值观念中始终占据主导地位；从小如此，一生如此。此所以李白会成为盛唐诗苑的最好代表，而杜甫会成为中国诗圣的最主要原因。

3. 杜甫的诗歌作品与艺术成就

杜甫一生诗作很多，流传下来的也多。而且他的诗集影响越来越大，无须乎借助于名家选编或全编，他本人就是最大的名家。他留传下来的诗有1400多首，诗集的注释、评介也极多。大约自中唐元稹提出扬杜抑李的观点之后，他的诗受欢迎的程度也慢慢超过任何一位中国古代诗人。这些后人的评论、注释、注解、选本和夹批中有谬误有吹捧也有真知灼见。所以研究杜甫的艺术成就，不但需要研究杜诗本身，还需要研究有关他的这些评述和注释。这里只讲四个基本方面。

（1）博大精深，沉郁顿挫

杜诗的艺术特点，首先是博大精深。所以论李白杜甫，曾有天才地才之

说。李白是天之才，杜甫是地之才。天之才的特点，是海阔凭鱼跃，天高任鸟飞。这个比喻未必恰当，用李白自己的说法，是“大鹏一日同风起，扶摇直上九万里”，所以李诗难学。因为他能够任意而为，随心所欲；一般天份不高的人，只好望“天”兴叹。杜诗为地之才，好像不如李白的神思天纵，潇洒浪漫。但地之大，物之博，山川之美，万物之灵，岂有尽时？杜诗如万里山川地貌，特点就是博大精深。因为他博大精深，读杜诗总有周游世界的感觉，杜诗如大地，令人读之不尽，思之不尽，学之不尽，赏之不尽。

杜诗之所以具备博大精深的风格，和他善于学习先人成果又善于发展创造有莫大关系。李白杜甫都是吸收前人精华的高手。但李白有时还要褒贬六朝诗风，称颂屈骚，建安文学。杜甫则老老实实，干脆声明一切前人先人古人的好的内容都应该学习继承，以便把他们融汇贯通，拿来我用。他写过《戏为六绝句》，虽说戏言，态度是当真的。六首绝句，都是讲如何看待先人成就与经验的。其中评价初唐“四杰”的那一首前面已经引过了。第五、六两首，尤其立论高明，胸襟博大。第五首云：

“不薄今人爱古人，清词丽句必为邻。
窃攀屈宋宜方驾，恐与齐梁作后尘。”

第六首云：

“未及前贤更勿疑，递相祖述复先谁？
别裁伪体亲风雅，转益多师是汝师。”

这两首诗的诗眼在于“不薄今人爱古人”，“转益多师是汝师”。

首先是“不薄今人爱古人”。这并非杜翁一味中庸，其实中庸正是杜甫文化性格的典型表现。他自然是不赞成齐梁诗风的，但他不一概否定，而是既习魏晋，也用齐梁。不但魏晋、齐梁而已，还要“转益多师是汝师”，凡古之精华莫不学习。

因为他有这样的主张和胸襟，他的诗作也体现出江河入海式的宏大气魄。他和李白王维一样，对唐诗诸体，无体不备，而且无体不名。甚至可以说他比李、王还要全面些。至少他特别重视的排律就不是李白王维可以与之媲美的。王维尚有五言排律，李白则终身不为此体。一般说来，绝句非杜甫长项。但这要看和谁相比，五绝若比王维，七绝若比李白、王昌龄，则他尚有差距。但他并非没有绝句佳作。他的一些绝句使用对偶句式，仿佛半篇律诗，虽有后人谬夸奖，不能算作绝句正声，但也有音律、意境、语言都很好的绝句，比之李、王，未必逊色。他的《江南逢李龟年》，就属此类佳作。

“岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻。
正是江南好风景，落花时节又逢君。”

据说好的艺术品，初一见，便生奇崛感。杜甫诗作，有这水平。他的很多佳作，无论是诗的意境还是遣词造句，常能给人初读既有出乎意料之外，细想又在情理之中的感受。他的名作《兵车行》，不但选材极富特色，而且音节律法颇不寻常，诗中句子，三言、五言、六言、七言、十言相杂而用，与诗的内容相依相得，如鱼如水。

开头使用三言句，平声而起，加上后面三句，旨在客观写实，铺开场面，介绍新兵入伍，亲人相送的宏观景象。六七两句把“镜头”拉近，描写送亲者悲痛欲绝的情态。此后，杜甫有问，行人有答，既有回忆，也有时事，一时讽喻，一时叙述，一时悲吟，一时感叹。至“边庭流血成海水，武皇开边犹未已”，全诗感慨，或可一结，但杜甫偏能奇峰异转，再起波澜，筋节处

便用一十字长句“君不闻汉家山东二百州，千村万落生荆杞”，读者不觉精神为之一振。如此连书六句，讲战争给老百姓带来的深重苦难，无休无止，惨不忍睹。此后笔锋一转，连用八句五言句式，仿佛人心悲愤，又惊又惧又哀又痛又不能号啕又不敢反抗，于是转而低声倾诉的态度和恨恨不已的沉闷情绪。但怨愤岂能压抑得住，于是再用七言结住。第三十二句，又忽改六言，——恰似悲中一顿，末三句，复归七言，如此起伏跌宕，终于一气呵成。结尾以鬼哭之声作结，更多联想。全诗如下：

车辚辚，马萧萧。行人弓箭各在腰。爷娘妻子走相送，尘埃不见咸阳桥。牵衣顿足拦道哭，哭声直上千云霄。道旁过者问行人，行人但云点行频。或从十五北防河，便至四十西营田。去时里正与裹头，归来头白还戍边。边庭流血成海水，武皇开边意未已。君不闻汉家山东二百州，千村万落生荆杞。纵有健妇把锄犁，禾生陇亩无东西。况复秦兵耐苦战，被驱不异犬与鸡。长者虽有问，役夫敢申恨？且如今年冬，未休关西卒。县官急索租，租税从何出？信知生男恶，反是生女好；生女犹得嫁比邻，生男埋没随百草。君不见青海头，古来白骨无人收。新鬼烦冤旧鬼哭，天阴雨湿声啾啾。”

除去博大精深之外，杜诗风格，自言“沉郁顿挫”。沉郁是他的主调，顿挫是他的音韵。这两点结合得十分完美。杜甫诗作千变万化，但这种风格总在其中。于是凡比较熟悉唐诗的人，一闻此调，就知道这是老杜的声音。

（2）忧世亲仁，主旨如流

杜诗的感人之处，在于他能把自己和自己的追求非常自然贴切地化入他的诗里。我们读杜诗，仿佛在诗的后面看到了他本人的形象：风尘仆仆，执著不息，为着实现自己的报负而苦苦追求。这有点像屈原，又有点像夸父。夸父不是成功者，但他那精神令人感动。

杜诗不作说教，不像后来宋、明某些诗人那样，有许多令人生厌的道学气。他善于使用形象思维，因此，他的追求没有说教气和腐儒气。他往往以自己诗中的人物为寄托，而我们则能通过这些人物的看到诗人自己的追求。他的名作《蜀相》内容虽系尽人皆知的事迹，却能写得深沉雄毅、悲凉慷慨，有很强的艺术感染力。

“丞相祠堂何处寻，锦官城外柏森森。
映阶碧草自春色，隔叶黄鹂空好音。
三顾频繁天下计，两朝开济老臣心。
出师未捷身先死，长使英雄泪满襟。”

杜甫一生诗友极多，诗友既多，相互间的赠答怀念也多。杜甫做人，愿意为朋友扬善，无论对李白、高适还是岑参都能充分准确形象地肯定对方的成就。这一点其实不易。若无豁达广阔的胸襟，怎能有这样亲仁扬善的诗作。特别是他评价李白的诗作，写得尤其恳切自然，“一片冰心在玉壶”，虽千古后人，犹不能不为他这样对待朋友的成就而对他人的人格表示钦敬。

杜甫对朋友十分友善，对子女亲人富有深情。由此及而广之，他在自己碰到困难和麻烦的时候，也能想到他人，想到天下和他一样的人们。所谓“老吾老以及人之老，幼吾幼以及人之幼”。他的不朽名篇《茅屋为秋风所破歌》，至今读之，犹动人心。

“八月秋高风怒号，卷我屋上三重茅。茅飞渡江洒江郊，高者挂胃长林梢，下者飘转沉塘坳。南村群童欺我老无力，忍能对面为盗贼。公然抱茅入竹去，唇焦口燥呼不得，归来倚仗自叹息。俄顷风定云墨色，秋天漠漠向昏黑。布衾多年冷似铁，骄儿恶卧踏里裂。床头屋漏无干处，雨脚如麻未断绝。自经丧乱少睡眠，长夜沾湿何由彻！安得广厦千万间，

大庇天下寒士俱欢颜，风雨不动安如山！呜呼！何时眼前突兀见此屋，吾庐独破受冻死亦足！”

杜甫人近儒家，诗近儒学，凡儒家儒学提倡的品格，他都身体力行，而且做得平和和自然坚定，没有浮华夸张气味，更不是有意做给别人看的。

他对世间那些没有气节、缺少情操，欺压良善，挂羊头卖狗肉，说得好听做得难看等等恶风恶习是最看不惯的。有时借物喻人，便给一番辛辣讽刺。他有一篇《孤雁》，专门讽刺“天下无意绪人”的。什么叫“无意绪人”，就是“得志固无所表见，即失意也无甚悲感，以其见地原自浅薄也。”诗云：

“孤雁不饮啄，飞鸣声念群。谁怜一片影，相失万重云。

望尽似犹见，哀多如更闻。野鸦无意绪，鸣噪自纷纷。”

（3）史诗最佳，律诗最精

有人说：“中国古来无史诗”，是说像西方那样的动辄千言万语，长篇大套的史诗，汉诗中确实没有。但有非常生动、非常全面、非常深刻、非常典型地抓住历史上重大变化的方方面面，并把这方方面面化为诗篇的创作，这个完全可以称为中国式的史诗。其传统自《诗经》以来，就从未间断，而最能代表这个传统的诗人，就是杜甫。

他的诗，如《北征》、《兵车行》、《丽人行》、《前出塞》、《后出塞》、《三吏》、《三别》、《自京赴奉先县咏怀五百字》以及《哀江头》、《悲陈陶》、《羌村三首》等等，这类文字在杜甫诗中占有很大比重。他们或言观感，或讲体会，或记录沿途见闻，或记载家庭经历，或写一人，或记一事，或表一方战乱，或举某个典型。有些虽事在家庭，却有深刻社会含义。有些虽意在讽刺权臣，却写出当时政治的昏暗不明。把这些诗联系在一起，我们可以看到唐代安史之乱前前后后、方方面面的世态人心。这些真实深刻的记录，展示了中国式史诗的独特风貌。

因为有这些史诗才有诗圣称号，甚至可以说因为有了这些史诗才有诗人杜甫。这些诗仿佛就是为杜甫准备的，而他也就在千辛万苦之中发现了它们，并把它们记述给后来人。

杜诗各体皆备，前面已经说过了。单以艺术而论，杜诗中最有特色的诗体还是今体诗，主要是律诗。这不是说他的古诗和古乐府水平不如律诗，而是说，古乐府诗，七言、五言古诗，这些诗体不是他一人独擅的。盛唐诗苑擅长古体诗歌的人物，岑参是一位，高适是一位，王维是一位，尤其李白，他的古体诗歌已经达到出神入化的境界。杜甫的古体诗歌与李白相比，处在伯仲之间，正堪敌手。今体诗中，李白擅绝句，杜甫则擅律诗，无论五律、七律还是排律，都是诗中圣手。五言律诗还有王维可以与之论短长，七言律诗则在盛唐诗苑中称雄，也在整个中国诗史上称雄。

杜诗重律，从大的方面讲，一是他有丰富的生活，二是他有丰富的知识。杜甫之才，一在世上，二在书上，行万里路，读万卷书，这是其他大诗人比不过他的。单以诗的艺术而论，则因为他第一擅长音律，第二擅长遣词造句。其原因，因为他读书多，创作实践也多，又特别肯下愿下善下苦功夫。杜诗之所以取得博大精深的成就，这是一个主要原因。

杜甫自谓“读书破万卷，下笔如有神”，没有真正读过多少书的人，没有这种体会，读书不少但并不认真的人也没有这种体会。律诗的核心，一是

音律，二是对偶。讲音律没有知识不能自觉，光靠感觉，没有把握，好像唱歌一样，不会识谱，就凭感觉好，那么处理简单的旋律马马虎虎，处理复杂的旋律，感觉不够用的。杜甫讲究音律，下过一辈子功夫，他在《遣闷戏呈路十九曹长》中说“晚节渐于诗律细”，可谓个中人言个中事，诗后甘苦，难以言传。

杜诗重音律，也重语言，或者说更重语言。他的律诗尚有个别不和音律的地方，但论遣词造句，则几乎篇篇都经过千锤百炼。杜甫自己说：“为人性癖耽佳句，语不惊人死不休”，又说“陶冶性灵缘底物，新诗改罢自长吟”。有时论诗累夜不眠，有时觅句摊书满床，在对语言的锤炼上，几乎到了痴迷陶醉的程度。

果然功夫不负有心人，他的诗确实产生极大艺术效果。他的许多对偶句式，常在人们意想之外，又在诗格限定之中。如他《春夜喜雨》的前4句：“好雨知时节，当春乃发生。随风潜入夜，润物细无声”。俗话说春雨贵如油。恰恰喜逢春雨，多么惬意！但他偏不说人们喜雨，而说好雨知时。这个“知”字用得绝妙。后面“当春乃发生”的“当”字用得同样绝妙。不但加强了气氛，而且烘托住前一句的气势。“随风潜入夜”的“潜”字更是活龙活现。“润物细无声”的“无声”描写尤其出神入化——想如此美事竟自悄然而至怎能不喜？这样的佳作，不读书焉能为之，不炼句又焉能为之？又如他的《题忠州龙兴寺所居院壁》，用“小市常争米，孤城早闭门”10个字描写忠州的偏僻、饥馑与荒凉景象，传神写照，入木未止三分。

因为饥饿才要“常争米”，因为萧条才要“早闭门”，看似最最平常的两句话，偏能排比严谨，意象鲜明，非老杜一样的大手笔，谁能写出？

杜诗炼词锻句功夫极深，以至有人说：“杜诗长于学，故以字见功；李白长于才，故以篇见功。”这话其实不确。杜甫的诗不但语言功夫好，而且全诗的意境也好，这才是杜诗。即如他的《闻官军收河南河北》，那全篇通达透彻珠联玉缀的意境，那欢快心情溢于言表的神态，那遣词造句鬼斧神工般的能力，那金玉和鸣铿锵跌宕的韵律，几乎到了可闻可见而不可及的程度。其诗云：

“剑外忽传收蓟北，初闻涕泪满衣裳。
却看妻子愁何在，漫卷诗书喜欲狂。
白日放歌须纵酒，青春作伴好还乡。
即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳。”

诗人喜不自胜，读者痛快异常。

在结束本节之前，顺便再比较一下李杜。

李白杜甫生时，便有李杜之称，李白杜甫去后，更有多少比较。比较不是坏事，但也并非易事。特别是比较李杜，更不容易。比较要看比什么。比人，比诗，比某种体裁的诗，比文，比对后世的影响，还是笼而统之，来一大比。

实际上来一大比较，不过是比印象罢了。印象优劣因人而异，不去管他。倘以人与人比，两个人品格相当，并无优劣。但他们的文化倾向不一样。李白近道，杜甫近儒，这可能是造成后世诗人学者对李杜产生分歧的主要原因之一，也是终封建时代，扬杜抑李一派渐占上风的主要原因。公平地说，因为中国传统文化是以儒家文化为主导的，在这个文化范畴内，杜甫自然要占上风。杜甫之所以称为诗圣，原因在此。以至后世金圣叹批六才子书，便不

选李白。六才子书不能算醇厚的儒家著作，但经金圣叹一解释，就有了浓郁的儒学味道。

单以诗论，李白杜甫不相上下，因为，决定诗人级别的是他的最佳诗作，而不是他的风格；决定诗人人品级别的是他的一生表现特别是极端表现，而不是他的文化。

以风格而论，王维极静，李白极动，杜甫在动静之间。李白以浪漫色彩为主调，杜甫以现实色彩为主调，高下不分，凭君所好。从体裁上说，古体诗特别是七言古诗与歌行乐府，二人皆长。今体诗中，李白最长于七绝，杜甫最长于七律。以他们诗作的最高成就而言，李白有千古绝唱，杜甫也有千古绝唱。所谓绝唱，不是由人们主观喜好而作出的选择，绝唱是历史回顾得出的判语，是历史比较得出的评价。李白杜甫经过 1200 余年的历史考验，证明他们是当之无愧的中国诗史上的超级诗才。

李白，杜甫，还有王维，他们的文化倾向不同，并不证明他们的人格高低。王维不如李杜，并非因他倾向佛学，而是因为他曾经变节。现代某些文学史家，滥用阶级分析方法评价李杜，是徒劳了。用文化优劣的观点评价李杜，同样徒劳。在李白那里看不到的，在杜甫那里也看不到——你想从李白那儿找出有利于现代政治的论据，或者从杜甫那儿找到阶级斗争的把柄，这只能证明自己的滑稽与古人无关。还是韩愈讲得好，“李杜文章在，光焰万丈长。不知群儿愚，那用故谤伤。蚍蜉撼大树，可笑不自量。”

五、中唐诗流

安史之乱，证明盛唐气数已尽，但真的进入中唐还有一个过渡时间。杜甫站在盛唐边缘，他的最好的诗歌，写于安史叛乱之后，他的巨大影响，直到中唐才第一次展示出来。

盛唐诗人和中唐诗人的最大区别，在于中唐诗人已经没有那种朝气蓬勃、兴旺昌盛的景象和气派。盛唐处在大唐王朝的兴隆时代，诗人对自己的时代是满意的。他们的诗篇，既为这个时代讴歌吟咏，也为自己开辟美好的前途。他们的诗就是他们晋升的阶梯。盛唐仿佛一个大苑林，盛唐的诗歌就是苑林中的奇花异草。

中唐已经走向衰落，虽然还不是一下子进入衰亡阶段，改革也有，统一的指望也有，经济复苏的迹象也有，开明的政治举措也有，但是从主体上看，“青山遮不住，毕竟东流去”。人们对他们所处的时代，已经没有先前那许多信心，环境和现实也不让他们有那许多信心了。许多社会腐烂现象又给他们的信心不断浇泼冷水，但他们中的佼佼者并没有因此而放弃自己的责任。于是批评时政，推尊道统，就成为这个时期的文化主流形态。批评时政的代表作品是新乐府，推尊道统的代表活动是古文运动。这个时期，佛的声音减弱了，道的声音也减弱了。并不是他们降低了自身的影响，而是儒家学说开始扩大自己的力量和影响范围。虽然儒、道、佛三家都还有自己的信仰者，而社会生活的现实如此强烈地影响了彼时彼地的文人学士，使他们按捺不住自己的看法与情绪，或者发表自己对社会的看法和主张，或者就个人感受发发牢骚与感慨。

但文人学士们的意见并不是完全一致的，个人的经历和对社会的看法与热心程度也不一样。因此，盛唐时代的那种相互沟通、相互唱和、相互扶持、相辅相承的局面没有了。盛唐时代，只有不同风格的诗，却没有自觉的“派”。中唐时代，是既有不同风格的诗，也有完全自觉的“派”。他们不但有“派”，而且不遗余力地为自己的“派”张扬和辩护。

有派别又有争论，是中唐文学特色，也是中唐文学的光荣。有不同声音总是好事，因为有不同声音，才能产生共鸣。中唐诗派纷争，本身就是一种共鸣，何况中唐诗派对诗人要求并不十分严厉，一方面，固然有彼此之别，另一方面也不免你中有我，我中有你。

后人评中唐诗人，说：“元和已后，为文笔，则学奇诡于韩愈，学苦涩于樊宗师，歌行则学流荡于张籍，诗章则学矫激于孟郊，学浅切于白居易，学淫靡于元稹”。说得有些道理。纵观中唐诗派的流向，最重要的派别，一是以韩愈孟郊为首的奇崛派，一是白居易、元稹、刘禹锡为代表的元和体。取得最突出成就的中唐诗人，则首推白居易。

中唐文坛，不仅诗歌占有重要地位，狭义的古文运动也从中唐开始。而且从此一发而不可收拾，取得完全可以和中唐诗歌创作抗衡的艺术成就。大约在古文运动兴起的同时，唐代传奇的创作也达到高潮，出现一批著名作品和著名人物。他们同样产生很大影响，而且这影响愈到后世才看得越发分明。还有变文和其他通俗文学，大约也在中唐时候，开始大量蔓延，并且取得未可小觑的历史成就。

总而言之，中唐文学虽然不如盛唐诗苑那般兴盛发达，但公平地讲，中唐文学家们确实尽了自己的责任。

（一）大历诗人

1. 大历诗人的过渡特征与张继、刘长卿、戴叔伦

大历是唐代宗年号，自公元766年起至公元779年止，但代宗前面还有宝应、广德、永泰三个成号约5年时间。而韩愈、柳宗元、白居易等人，到德宗贞元末年才暂露头角，那么自公元761年起至贞元末年即公元805年，前后就有40余年时间。安史之乱发生在公元755年，时间更早些。可以这样说，大历诗人代表的是一个过渡时期，这个过渡时期，大约用了差不多半个世纪时间。在此期间内，诗坛变化，起伏不定，各种诗风，一时并起，诗人成份也很复杂。杜甫自然是最能反映这个时代变化的诗人，他本人故去后，他的追随者犹在。最著名的人物如元结、顾况，既可看作盛唐之余音，也可看作大历之先导。这两位是主张干预生活、反映黎庶疾苦的，与大历诗人相比，可说别具风采。而且起到开白居易新乐府诗先河的作用。

大历前后，诗人很多，但名家不多，特别著名的诗人更少。所谓大历十才子，主要是一些善于作诗的文士。他们对社会理解不深，诗风柔弱，已全然中唐气氛。虽然中唐气氛，却不是中唐高潮。十才子外，也有喜僧好道并且兼写民俗的于鹄；也有写景名家又有禅家意味的张继；也有堪称盛唐遗老却与大历诗风特别相近的诗人刘长卿；也有特别值得一提的山水大家韦应物；也有与元结友善并为元结所推崇的诗人沈千运、孟云卿和刘湾；也有杜甫晚年朋友、土匪出身的苏涣和杜甫青年时的同窗苏源明；也有中国历史上茶文化大师，撰写《茶经》的陆羽；也有与陆羽十分友善的诗僧皎然和女诗人李季兰；也有与韦应物诗风相近的冯著；也有特别主张抵御外族侵犯的戎昱；也有对民歌特有兴趣，诗风近似民歌的张潮；也有与大历才子交厚、身在中唐、诗风颇近六朝的柳中庸；也有善写胡茄十八拍的刘商；也有被一时尊为文伯的皇甫冉及其兄弟皇甫曾，加上大历十才子，如此等等。我们可以说，这是一个不需要巨人也没能产生巨人的年代，这是一个纷纷扰扰一时找不到新大陆也无须找到新大陆的年代。大家好像都在追求，结果却没有追求到真正的理想，好像又都在停滞，虽然停滞却又没有停止创作。比较而言，还是当时的某些山水诗歌和反映现实生活的诗作更有味道。比如张继的《枫桥夜泊》，可称千古名篇：

“日落鸟啼霜满天，江枫渔火对愁眠。

姑苏城外寒山寺，夜半钟声到客船。”

张继，字懿孙，襄州（今湖北襄阳县）人。生卒年已不可考，只知道他是天宝十二年（公元753年）进士。大历末年，以检校祠部员外郎致仕。他曾做过地方官，颇有政声。从他的诗作来看，他是一个有气节的诗人，也是一位关心百姓疾苦的诗人，又是一位颇有禅意的诗人，还能作绝妙的山水诗。据说他的《枫桥夜泊》，最得日本人喜爱。以其为内容的书法条幅，可以长卖不衰。日本人有禅宗佛教传统，这首诗也有浓郁的禅家味道。

刘长卿，（公元709—780年），字文房，河间人。开元年间进士，少年时曾居嵩山读书。唐肃宗至德年间，做过监察御史。刘长卿一生仕途不顺，曾一次入狱，两次遭贬。他年龄仅比李白小8岁，还要比杜甫长3岁。但他好像“大器晚成”，虽为盛唐人，却作中唐诗，和大历诸才子齐名，他自己也对与大历才子为伍甚为满意。曾说：“现在人都说前有沈、宋、王、杜，

后有钱、郎、刘、李。”沈、宋、王、杜，说的是沈佺期、宋之问、王维、杜甫；钱、郎、刘、李，钱指钱起，郎指郎士元，李指李嘉佑，这三位都名列大历十才子。刘就是刘长卿，可见他在大历年间，颇有诗名。

刘长卿比较擅长五言律诗，自翊“五言长城”。虽时有佳作，缺点是视野不宽。他的五绝《逢雪宿芙蓉山主人》，写得很有特色。诗的末一句曾被当代剧作家吴祖光借作剧名，更是闻名遐迩：

“日暮苍山远，天寒白屋贫。

柴门闻犬吠，风雪夜归人。”

戴叔伦，（公元732—789年），字幼公，润州金坛（今江苏金坛县）人。《唐才子传》说他贞元十六年（公元800年）进士，错。因为他没有活到公元9世纪。他曾师从肖颖士，也曾作幕僚数年。为官有政声，累迁抚州刺史。也曾做过边陲军事长官，官声很好。他晚年上表求为道士。未几，卒。

戴叔伦为官勤政，又去过边远地区，对于民间疾苦，比较了解。他的一些诗作，反映贫苦农民生活，十分典型细腻，虽然诗的意境未臻上乘，但那精神，颇值得后人钦敬。他的《女耕田行》，描写一家农户，哥哥当兵，嫂嫂未娶，姊妹下田，持刀斫地，情势非常感人。诗的结语云：“日正南冈下饷归，可怜朝雉扰惊飞。东邻西舍花发尽，共惜余芳泪满衣。”春香遗恨，最令人悲。

戴叔伦的一些抒情诗作，语句清丽，感情真挚，也很动人。

2. 大历十才子

大历十才子，理应十人，其实未止十人，因为对十才子的说法不同。《新唐书·卢纶传》认为十才子是卢纶、吉中孚、韩翃、钱起、司空曙、苗发、崔峒、耿、夏侯审和李端。《唐诗纪事》也讲大历十才子，但人物发生变化，减去吉中孚、韩翃、崔峒、耿、夏侯审，加上郎士元、李益、耿伟、皇甫曾、李嘉祐，二者相差甚远。不但这样，作者还补充说，吉頊、夏侯审亦是。但这已经不是十才子而是十二才子了。严羽的《沧浪诗话》则说：“冷朝阳在大历才子中最下。”那么，就算十二个人还漏掉一个哩！

这是什么原因？原因就是十才子只是一个泛称，大历年间有这么一群会作诗的文士，他们诗风相近，又有一定影响，加上中国人偏爱整数的习惯，就说是十才子，具体是谁，因为对这些诗人的评价不同而选择不同。但他们的诗风确是相近的，他们的年龄也相去未远。刘长卿也是这一派，没有选入，大约和他年龄有关。元结、顾况、冯著、韦应物没有选入，则和诗风有关。

大历才子，现在看来，才气有些，并不算大。他们大多处于盛唐中唐之间，生长在盛唐，成熟于中唐。他们在盛唐诗人的影子里一时走不出来，却又拿不出可以和盛唐气氛相和谐的作品，一是才能不够，二是时代错了。但他们又未能或不肯直面人生，寻找新的道路，也不如杜甫、元结、苏涣、顾况那样对社会现实有深入的接触。他们只是一些爱诗也会作诗的文士，虽然也有诗才，难免不落入二流水平。可以说大历才子是一群不幸的诗人，这不幸有时代的原因也有他们自身的原因。

十几位才子也多有诗歌流传，但水平参差。一些人湮没于历史的洪流之

中，年世身份乃至诗作已不为人知。也有几位颇有影响，比较著名的有卢纶、韩翃、钱起、司空曙和李益。

卢纶（公元748—约800年），字允言，河中蒲（今山西永济县）人。曾经做过河中元帅的判官。也曾避安史之乱，客居鄱阳。他的诗以“送别”为主，特色不多，但善写景。他的才气在大历诗人中是比较突出的。他的一些佳作，笔力苍劲沉着，颇为耐读。他有《和张仆射塞下曲》数首，可称大历才子诗中的翘楚之作，其第二诗云：

“月黑雁飞高，单于夜遁逃。

欲将轻骑逐，大雪满弓刀。”

这大约和他曾在河中帅府中作判官有关，因为他有生活，直书所见，气势逼真。

韩翃，字君平，生卒年无考。南阳（今河南沁阳县附近）人。天宝末年进士。曾入节度使幕府，也担任过起草皇帝诏书的职务。大约才子佳人最好编故事，他和李益都曾被写入唐代传奇，他们也因此有很高的知名度。他的诗几乎全是赠别诗，但写法常有别于俗套，不但写离情，而且善于代被送行者想象，颇有诗意。有时言说舟行神速，如御风云，“枕上未醒秦地酒，舟前已见陕人家”。但从诗的艺术性考虑，不过小巧而已。但他的七绝《寒食》，语含讥讽，颇有诗境：

“春城无处不飞花，寒食东风御柳斜。

日暮汉宫传蜡烛，轻烟散入五侯家。”

钱起（公元722—780年），字仲文，吴兴（今浙江湖州）人。天宝10年进士，大历中为翰林学士。钱起与大历才子郎士元齐名，时称“前有沈、宋，后有钱、郎”。他交游很广，又有才名。曾与王维唱和，又与刘长卿相埒，和日本诗僧也有往来。《唐诗三百首》中有他一篇五律《送僧归日本》，写得颇有禅意，但他似乎尤长于写景，其《归雁》一诗，更多诗味：

“潇湘何事等闲回？水碧沙明两岸苔。

二十五弦弹夜月，不胜清怨却飞来。”

司空曙，字文明。生卒年不详。广平（今河北永年县附近）人。登进士第。贞元年间曾为水部郎中。他是卢纶亲戚，也是大历诸才子中比较突出的人物。后人评诗认为他才力不及卢纶，而高于钱、郎。但其诗风依然大历才子一流。他以五律见长。《唐诗三百首》收他五律三首，可见他的诗流传很广，影响不小。其《喜外弟卢纶见宿》颇见功力。诗中“雨中黄叶树，灯下白头人”。叹人间景物，尤为别致。

“静夜四无邻，荒居旧业贫。雨中黄叶树，灯下白头人。

以我独沉久，愧君相见频。平生自有分，况是蔡家亲。”

李益（公元748—827年），字君虞，姑臧（今甘肃武威县）人。大历四年进士。曾作县令，也做过幽州节度使的从事。他虽列入大历十才子，其实是个例外。他的诗风颇得盛唐气韵，其长短歌行气韵雄劲，七言绝句意境优美，律诗中也有佳作流传。他诗名颇盛，连唐宪宗都有耳闻，任命他为秘书少监，后来一直做到礼部尚书。李益堪称真才了，而且和韩翃一样，是被写入唐传奇中的人物。可惜他在小说中的形象不佳，委屈了他。他的七绝《夜上受降城闻笛》，写得悲凉慷慨，有盛唐之风：

“回乐峰前沙似雪，受降城下月如霜。

不知何处吹芦管，一夜征人尽望乡。”

诗至李益，盛唐之音亡矣。

3. 元结与顾况

大历才子诗风柔弱，虽有佳句，不能产生盛唐诗歌的影响。而且过于讲究形式，不能反映社会生活。缺少必要的力度，往往不能给人以深刻印象。安史叛乱后，社会动荡不安，人民生活非常困苦，杜甫的一些友人如苏源明都因饥饿而死，可以想见一般穷苦百姓的生活景况。大历才子们对此反映无力，虽然诗名不小，但缺乏根基，兴旺只在一时，不能产生长久影响。倒是大历才子之外的元结、顾况继承杜甫传统，不求华丽，面对现实，以写实的手法，继续开拓了新的诗歌领域。

元结（公元719—772年），字次山，号漫叟，河南鲁山人。天宝二年进士。与杜甫大体同时。杜甫的朋友大半也是他的朋友。安禄山作乱，他起义兵抵抗叛军，保住15座城池的安全。他统兵有法，居官勤政，为人正直，不畏权贵，累遭权官嫉恨，终于辞官归隐。

他本人历经战乱，对当时人民的苦难，亲眼目睹，感慨百端，化而为诗，自有一股震撼人心的力量。他写《舂陵行》、《贼退示官吏作》，深得杜甫赞赏。他本是一个很有能力的人，既有见解，又有诗才，所以对当时的诗风忍不住就要发表看法。他反对浮华不堪实用的作品，主张“极帝王理乱之道，系古人规讽之流”的创作理想。他交游甚广，当时许多诗歌名家都是他的好友，如沈千运、孟云卿、苏源明、刘湾等等。他将与他志同道合者的诗作编为《篋中集》，亲自作序，以为张扬。《篋中集》收其友人沈千运、王季友、于逖、孟云卿、张彪、赵微明、元季川7人作品。共五言律诗25首。从元结序上看，这7位诗人都没有禄位，生活贫贱。仅从他们的社会地位与生活状况，也可以看出元结编《篋中集》的胸襟与志向。

或许可以这样说，在盛唐之后，韩孟、元白兴起之前，元结周围也形成一个小小的诗歌创作集团，元结则是这个集团的首领，这个集团前承杜甫，后启元白，可以说是中唐诗坛颇值得书写的一笔。

元结等人诗歌的共同缺点是过分强调反映现实，而缺少对诗歌韵律和艺术境界的追求与研究。比起李、杜、王、孟，元结更喜欢直接写实的手法，甚至干脆创作民歌，令船工歌唱。结果不免力度很强，诗味不足。他们一方面注重反映现实生活，一方面轻视诗格音律，这两个特点，前者为元白巧妙发挥，后者则被韩孟诗派另行改过。

元结诗作中有一首《贫妇词》，借用贫妇之口，诉说老百姓为差役频繁逼租取税无法苟活之情。其哀怨之声，无须修饰，已经感动人心：

“谁知苦贫夫，家有愁怨妻。请君听其词，能不为酸凄。

所怜抱中儿，不如山下麴。空念庭前地，化为人吏蹊。

出门望山泽，回头心复迷。何时见府主，引跪向之啼。”

顾况（公元725—814年），字逋翁，晚又号悲翁。苏州人，或说盐海（今浙江盐海县）人。至德二年进士，任著作郎。顾况性格诙谐，好开玩笑。他的声名，其实和白居易有关。白年轻时，于长安向他献诗，他看到白居易三个字，就说“长安米贵，居，大不易。”后来读到诗中的“野火烧不尽，春

风吹又生”两句，忙改口说，能作这样的好诗，居住长安也不困难，后人以此为笑谈。其实这则传闻也反映了顾况的性格幽默，——他并非一味眼睛向上鄙视后学的昏庸之辈，或者随口言之，与年轻人开个玩笑而已。

他一生官场不得意，虽曾结交李泌，并没有得到多大好处。李泌本奇人，奇人为奇事，无可埋怨。顾况喜欢道教，曾向李泌学习吐纳之术。顾况行事方式有点像李白，既性格外向，又与道家多有瓜葛。后来因诗被贬，干脆去山中隐居。以后还有关于他的种种传说，均查无实据。但他确有一子，名非熊，是位极其聪颖的少年诗人，但考场困顿，屡试不中。后来皇帝亲令入榜，却又不适应官场生活，终于和他老爹一样，到深山修道去了。

顾况喜欢道术，而且身体力行，但看他一生经历，对于仕途也是不能忘怀的。他的诗作尤其远离李白，接近杜甫，关心民生民苦，实为元结一流人物。独他首先发现白居易的才能，相互契合，不是没有原因的。他算得上一位慧眼识真的伯乐，而他的诗也堪作白诗先声。只是他的诗用语流于奇特，又似韩孟一派的滥觞。他有一篇《囡》，用四言诗句写成，暴露福建一带掠卖童奴的恶俗，令人生满目疮痍之痛。

“囡生闽方，闽吏得之，乃绝其阳。为臧为获，致金满屋。为髡为钳，如视草木。天道无知，我罹其毒。神道无知，彼受其福。郎罢别囡，吾悔生汝。及汝既生，人劝不举。不从人言，果获是苦。囡别郎罢，心摧血下，隔地绝天，及至黄泉，不得在郎罢前。”
诗中郎、囡二字为闽语父子间的相互称谓。

4. 山水诗人韦应物

韦应物（公元737—约789年），长安人，少时尚侠，于唐玄宗宫中作侍卫官。玄宗死后，后悔尚侠无学，开始发愤读书。永泰年间，任洛阳丞，建中二年，出为滁州刺史，至滁州不久，又改为江州刺史。贞元初为苏州刺史，故史称韦苏州，不久，卒。

韦应物堪称中唐诗坛一大家。他的诗属于山水田园一派，上承王维、孟浩然、储光羲，下启柳宗元，一些文学史家干脆将王、孟、储、韦、柳合于一章叙述。

韦应物年轻时尚侠使气，以后出为刺史，颇有政绩。可见其学习甚为用功也甚为有益。他性格刚强，为政严厉，对百姓疾苦很是关心。但他的诗风不似政风，不走刚烈一派，而追求恬淡平和，闲静幽远。这看似矛盾，其实正是他为政性格的补充或者说是他本来面目的体现。他钦佩陶潜，既喜欢陶潜诗文，也佩服陶潜的为人。他的诗风近于陶潜一流。他远学陶、谢，近似王维。既有陶潜的恬淡自然，也有谢灵运的空灵优美，还吸收了王维山水诗意境高远简寂的风格。

从他为人考虑，实与陶潜一脉相通。但陶潜虽钟情山水，为诗为文，自然平易，却也有金刚怒目式的诗歌传世，所谓“刑天舞干戚，猛志固长在”，不仅“采菊东篱下，悠然见南山”而已。韦应物似乎更能在诗歌创造上把握自己的情绪，非心静如水不作诗篇。他的诗自然不如王、孟盛唐之音那样有更广阔的背景和更浓郁的味道。但在大历诗人中，确实出类拔萃，有鹤立鸡群之感。他的名作《滁州西涧》和张继的《枫桥夜泊》，可称大历年间山水诗歌的双壁，不但风格切近，而且妙语惊人。这种惊人妙语，只在身边心上，却不易用诗言歌语表达出来，一旦平易出之，便生奇趣无限，又似有禅意无

限。

韦应物古体、今体诗均擅长，且各有佳作如许，但更擅长的还是五言诗作。他的五言古诗、律诗都有很高的造诣。不但意象幽远，而且情景交融。景色与心境和谐，景中已经有情，情色正堪景致。他的送别之作，常借姑苏一片烟雨，尽写淡淡哀愁。他本性刚强，却不是一个感情过于外露的人，所以他的送别诗的特点，是细读更有滋味。情似无为，平和致远，正是韦诗特色。《赋得喜雨送李曹》深得此中之味。

“楚江微雨里，建业暮钟时。漠漠帆来重，冥冥鸟去迟。海门深不见，浦树远含滋。

相送情无限，沾襟比散丝。”

大历诗人中，若无韦应物，或可说，盛唐之下，大历无诗。

（二）韩愈孟郊诗派

唐自安史之乱后一二十年间，诗坛文坛不免青黄不接，昔日英雄，尽皆逝去。给人“西蜀无大将，廖化当先行”的感觉。历史和现实都在呼唤新人出来，而这一大批新人，到了贞元中后期，也就应运而生了。

中唐文学人物首推韩、柳、元、白，不是说他们的诗文无人可比，而是说他们的影响最为显赫。韩愈生于公元768年，贞元八年（793年）进士；柳宗元生于公元773年，贞元九年进士；元稹生于公元779年，与柳宗元同年及第；白居易生于公元772年，贞元十六年及第；加上刘禹锡（生于公元772年）、张籍、王建和孟郊（皆生于公元768年）、贾岛（生于公元779年），一时风云聚会，蔚为壮观。

这不是说，上述诸人的出现，就如《水浒传》开篇一样，是文曲星下凡，或者36位天罡星下界；而是说，唐代进入中期，旧的文化形态已经不能满足社会要求，儒、道、佛三家共融共存的三元局面已经不适应社会发展的需要，盛唐时的繁荣已经过去，统治者需要稳定，老百姓需要安稳的生活，知识分子——特别是已经进入或正在进入仕途的知识分子要求更多的发言权。于是在文学流派上，中唐文坛分成两大主流。韩、柳于前，特别是韩愈，以道统自命，大有“天将降大任于斯人也”、“舍吾其谁与”的气派；元、白于后，尤其是白居易，转变诗风，接触社会，自觉创立新乐府诗。在诗歌创作上，柳宗元、刘禹锡遭贬以后，韩愈就与孟郊、张籍、王建、贾岛、卢仝、樊宗师、张碧、刘叉、张仲素、陈羽、朱庆余、姚合以及后来的方干、李贺等人形成一大诗派。尽管这个诗派中人例如张籍、王建并非韩、孟风格，但他们往来甚密，前呼后应。这个诗派可以说是文人荟萃，精华咸集，气势威猛，个性非常。他们特别自信，因为自信就不将旧时规矩放在心上，什么音律格调，四声六对，想沿用就沿用，想突破就突破；他们很有才华，因为很有才华，就要创造新诗新意，也不管别人能否接受，我行我素，吾爱吾庐，我自为之，君将奈何。他们声势十分显赫，因为声势显赫，更加肆无忌惮。实在说，他们中的许多人，并没给后人留下几首好诗，但那声势，无疑是相当大的。

比如樊宗师，一味追求苦涩怪异，写的诗别人很难看懂，他自己还孤芳自赏，得意非凡。樊宗师一生作诗719首，文章291篇，杂文220篇，赋10篇，可以算一位多产作家。但他的诗文古怪到了极处，苦涩也到了极处。除去自己，别人很难明白。他的诗文留传下来的只有诗一首、文一篇。其用字怪异险僻，意境不明不白。诗中说：“危楼倚天门，如星辰宫，穰薄龙虎怪，洄洄绕雷风。”诗前有序，开篇便说：“绵之城，帝猷、掀明威……”，连范文澜先生都说：“只有‘绵之城’三字尚成语。余句全不可懂。”后人不懂，时人伯也难明白，想传播久远，怎么可能？一般人不能理解的，韩愈偏能理解，而且为文褒扬。足见樊的诗文虽怪，但在当时，影响不小。无论当时还是以后，论及韩孟诗派的，都把他看成元和时期很有代表性的一家。这也说明一个道理，凡要改变旧说，不能不矫枉过正，而那些先锋派人物，常常在这种矫枉过正中，方便了后人，牺牲了自己。联想到本世纪以来的现代派文学，对于生活在8、9世纪之交的樊宗师，也就觉得可以理解，甚至有某些敬意了。

韩孟诗派的古怪奇崛不在一人。因为他们的目标就是不合流俗，这种诗

风对当时的诗坛产生了很大的冲击力。就他们的创作而言，也确实写了一些无法令人恭维的作品，写了一些难于普及和流传的作品，写了一些只可作为研究史料的作品，但也写了一些出类拔萃的作品。韩孟诗派影响奇大，他们中间出的人材也很多，但以创作实际与流传范围而言，则不如白居易的浅近平和，传播广远。

1. 以文为诗的韩愈诗风

韩愈是一位奇才，而且是一位帅才，奇而能帅，颇不简单。他交友广泛，心怀开阔，几乎和当时所有著名诗人都有往来。若不是韩孟一派，也是他的朋友，纵然竞争对手，也往来如仪。

韩愈的诗歌特色，用最简捷明快的语言表述，就是以文为诗。以文为诗的创作方法打破了传统诗歌的规范，不但打破了旧体诗的规范，连今体诗的规范也不十分在意。他的这种左冲右突、如入无人之境的作风，可以说，一直上溯到魏晋建安诗人都是他冲击的对象。

因为以文为诗，遣词造句非别出心裁不可，正是在这个意义上，他对樊宗师才倍加赞赏，说樊宗师不以一字袭古人。他的诗，造句别扭，不合常法。一般五言诗，音节多半为上二下三，少量上三下二。他好像更喜欢上三下二，有时偏要上一下四。七言诗的句子一般上四下三，他偏能上三下四。诸如“乃一龙一猪”，“有穷者孟郊”“子去矣时若发机”之类的句子都进入韩诗。他的文章本来以文从字顺著称，他的诗作却不避险韵，岂但不避而已，简直兴味浓厚。他的《陆浑山火》诗里有这样几句：“虎熊麋猪逮猴猿，水龙鬣龟鱼与鼉，鸦鸥鸱鹰雉鹄鸱， 鱼煨燠孰飞奔。”刘大杰先生称为“奇怪”。这可太难了。韩公能为此诗，直令史家一笑。

因为韩诗有这些特点，自然引起后人很多又很激烈的争论。说韩诗好的有，说不好的有；明明不好硬说好的有，诗虽不算很好，但说不影响韩公伟大的也有。赞成者中，最典型的说法是，“杜甫以诗为文，韩愈以文为诗”，但按古时的标准讲，杜甫以诗为文，还可勉强，韩愈以文为诗，写的就不像诗了，至少不算好诗。宽容些考虑，或许现代人写现代主义风格的诗作，可以从诗中得到某种启迪。但在当时，未必成功。

然而，韩诗毕竟是大家。重要的是他的诗风对后世，特别是对宋代诗歌产生了莫大影响。实在说，中唐乃至晚唐，天下人还是喜欢元白诗风的人多。元白诗可以看作大众诗，而韩、孟诗则是典型的文人诗。妙在元白诗虽然大众化，通俗但不庸俗，诗中自有精品在。韩孟诗特别是韩愈的诗虽然是文人本色却又不是一般只会寻章雕句的文人，他的某些精神和卫道勇气，使他的影响直到宋代才充分显示出来。宋代大诗人中，学白者不过十之一二，学韩者倒有十之七八。

韩愈也有能为一般读者接受的好诗。如他的《山石》、《八月十五赠张功曹》，连毛泽东这样的诗歌论者也很喜欢。《山石》写得奇异而不怪异，流畅而不流俗，气派而不气梗，感慨而不感伤，确是一篇佳作。如果说李白的《蜀道难》特能代表盛唐风化，则韩愈的《山石》则特别合乎中唐时尚。

“山石荦确行径微，黄昏到寺蝙蝠飞。升堂坐阶新雨足，芭蕉叶大栀子肥。僧言古

壁佛画好，以光照来所见稀。铺床拂席置羹饭，粗粝亦足饱我饥。夜深静卧百虫绝，清月出岭光入扉。天明独去无道路，出入高下穷烟霏。山红润碧纷烂漫，时见松栢皆十围。当流赤足踏涧石，水声激激风吹衣。人生如此自可乐，岂必局束为人！嗟哉吾党二三子，安得至老不更归”。

应该说明的是，韩愈作为中唐诗坛大家，好诗其实很多，并非仅《山石》、《八月十五赠张功曹》而已。他其实是位全才，文章无须多说，有唐一代，韩柳并称，全无敌手。诗歌创作也是有体皆能。不过他意在突破旧习，有些啸立诗坛、桀骜不驯罢了。无论哪种诗体，他都有为大家喜闻乐见的佳作传世。如他的古诗《雉带箭》，写狩猎情形，场面非常壮观，气氛十分感人：

“原头火烧静兀兀，野雉畏鹰出复没。将军欲以巧伏人，盘马弯弓惜不发。地形渐窄观者多，雉惊弓满劲箭加。冲人决起百余尺，红翎白镞随倾斜。将军仰笑军吏贺，五色离披马前堕。”

浓彩艳抹，风高火急，将军飞马成功，诗便戛然而止。韩诗内容博大，能写人，也能写景；有严肃，也有诙谐。他的《早春呈水部张十八员外》第一首，写新春草色，不但意象贴切，而且非常优美：

“天街小雨润如酥，草色遥看近却无。
最是一年春好处，绝胜烟柳满皇都。”

没有入微的观察，没有绝好的诗感，没有千变万化的笔力，怎能写出这样的好诗来？

他和白居易的诗歌观念并不相合，两人不免心存芥蒂。有一次他请白居易春游，白借故未去，他作诗调侃，写得虽怨不怒，气度大方。

“漠漠轻阴晚自开，青天白日映楼台。
曲江水满花千树，有底忙时不肯来？”

顺便说，无论韩诗作何姿态，他的情感反映都十分浓郁，情深意切，正是韩文本色，也是韩诗富于影响的重要原因。

列入韩氏门墙的诗人很多，如卢仝、贾岛、李翱、刘叉、张籍、王建、陈羽、张碧、张仲素等等。其中卢仝的《月蚀诗》最得韩愈赏识。但论诗歌的成就和影响。还是张籍、王建、贾岛以及与韩愈齐名的孟郊更有成绩。

2. “郊寒岛瘦”

郊寒岛瘦是一句成语。说的是韩孟诗派中孟郊与贾岛两个人的诗风特征。

(1) 孟郊(公元751—814年)，字东野，湖州武康(今浙江武康县)人。他比韩愈年长，但成名不算早，获取功名尤其不早，直到46岁时才得中进士。但这位老进士性格耿直，不随和，和一般人相处，不很容易。但韩愈喜欢他的性格，二人一见如故，为忘年交。孟郊一生，大约朋友不算很多，但韩愈是一个，韩愈的弟子李翱是一个，韩门著名诗人张碧算一个。他们三位在中唐都是特别有名的人物，对孟郊也都很好，可见孟郊虽然性格耿直，人品是好的。他一生不治家产，似乎也没有治产的能力，或者说没有这种欲望。他只要吟诗作诗，别的不感兴趣。他中进士后，曾任溧阳尉。溧阳有一条著名的文化河——溧水河，据说是伍子胥当年乞食投金的地方。这地方，孟郊一见，如见故人，常常坐在那里和朋友听琴会酒，赋诗终日，连公务都忘记了。幸亏县令明白他为人，就叫人代他办公务，分一半俸禄给代理的人。

后来，他干脆辞官不作，回家作诗去了。

孟郊一生，生活困苦。困苦又“拙于生事”，结果更加困苦。但困苦不影响他吟诗，愈困苦还愈吟诗，于是诗也从根上苦起来。他曾有《谢炭》诗云：“吹霞弄日光不定，暖得曲身成直身”，以此知道他连炭也买不起；又有诗说：“借车载家具，家具少于车”，以此知道他家中不唯无炭，连起码的用具也少得可怜。这样的生活，加上屡试不第，不免身心俱苦，化而为诗，苦涩可知。但他活得有骨气，虽贫穷如洗，从来不低眉顺眼作可怜状。他一生大约没有几次欢快，唯有终于金榜题名的时候，高兴过一次。他写道：

“昔日龌龊不足夸，今朝放荡思无涯。

春风得意马蹄疾，一日看遍长安花。”

然而，不过一瞬欢欣，随复不乐。到他64岁时，他赴山南西道任官，未至任所，发病暴卒。

孟郊一生凄苦，虽有韩、李、张等名家为之揄扬，不能改变他的贫穷面目。人称“寒酸孟夫子”。但他人虽贫寒，情却不少。他的诗虽然词藻方面不甚讲究，但他似乎也不把修辞看得那么重要。他诗如其人，虽然囊中羞涩，并不缺少友情。他的那篇《游子吟》大约是最能打动天下做母亲心弦的诗篇，也使天下具有孝道之心的儿女产生强烈共鸣。诗曰：

“慈母手中线，游子身上衣。

临行密密缝，意恐迟迟归。

谁言寸草心，报得三春晖”。

他自身贫寒，也能理解天下人贫穷饥寒的苦痛。他的《寒地百姓吟》，可以看作是一篇贫穷百姓的控诉书。

孟郊今、古体诗均能为之，他的五言绝句，大约因为诗体短小，文字更加明白。而风格总是一样的。他有一首《喜雨》：“朝见一片云，暮成千里雨。凄清湿高枝，散漫沾荒土。”

前两句面露喜色，后两句又复“寒酸”。孟郊为诗，何喜之有？

孟郊死后，同人无不悲伤。张籍谥为贞曜先生，朱庆馀给钱数万作丧葬费用，又负责赡养其妻子累年。可见他为人很得人心，他的一生境遇令人同情。

(2) 贾岛(公元779—843年)，字阉仙，范阳(今河北涿县)人。贾岛与孟郊齐名，但二人年龄相去甚远，诗作也有很大不同。所谓郊寒岛瘦，虽有相似之处，并不十分相近。孟郊称寒，主要是他生活凄苦，凄苦之寒；贾岛称瘦，主要是吟诗太苦，苦吟之瘦。从诗的内容看，孟郊反映社会生活的诗作不少，诗风虽多“寒”意，却能有情有感——诗心还是热的。贾岛主要在诗的语言上下功夫，诗的内容则比较狭窄，感情方面也不那么能感动读者。但他有诗癖，吟诗入魔，几乎到了物我两忘的境地，而因此冲撞了达官贵人，被拘留一夜的事情也曾有过。他懂音乐，喜琴瑟，常与姚合、王建、张籍、雍陶等相聚为乐。他年轻时也曾追求功名，但连考不中，钱也没了，心也灰了，就出家做了和尚，法名无本。但他诗心不静，做和尚也不合格。那时候朝廷禁止僧人午后出入寺庙。他忍耐不住，就写诗发牢骚，说牛羊还让出入，做和尚连牛羊都不如(不如牛与羊，犹得日暮归)。后来，就还俗了。他一生只做过几天小官，但没有积累下钱财，临终时，家中物件不过病驴一头，古琴一张而已。

贾岛吟诗，传扬最广的一则掌故，是关于“推敲”二字的。他骑驴访友，

得“鸟宿池边树，僧推月下门”二句诗。然而不能满意，想改作“僧敲月下门”，但又犹疑不定。于是沉吟不已，神游物外，正值韩愈作京官，他的驴一惊，把韩大人的扈从队伍都闹乱了。从人将其拿住，问“什么人？”回答说为推敲二字神魂颠倒。韩愈便不计较，反而停车驻马，代为思之，良久，说：“还是敲字好。”二人从此成为好朋友。他的这首诗，确实写得不坏，虽不免寻章雕句之嫌疑，犹有清闲远世之雅意。

“闲居少邻并，草径入荒园。鸟宿池边树，僧敲月下门。

过桥分野色，移石动云根。暂去还来此，幽期不负言。”

贾岛对自己的诗作特别看重，每过新年，都要把一年之作，翻检出来，焚香礼拜，酌酒祝词，曰：“这就是我一年的心血呀！”但他的诗作，还是那些风格自然流畅的更好。比如他的五绝《剑客》，不加雕饰，不用奇字，宛若应声而起，却有余味在心。

“十年磨一剑，霜刃未曾试。今日把示君，谁有不平事？”

（三）游离于韩、白之间的诗人：张籍与王建

虽同为韩、孟诗派，张籍、王建与孟郊、贾岛十分两样。如果我们对韩愈、张、王和孟郊、贾岛作个比较，可以这样说，韩愈是诗怪人不怪；孟、贾是诗怪人也怪；张、王是诗不怪人也不怪。在韩、孟诗派中，张、王两人可以看作是一个特例。他们的诗比较平易近人，如果不问当初的历史，只以诗而论，张、王之作，似既有韩、孟之风采，又有元白之精神。

张籍（约公元678—约830年），字文昌，祖居苏州，后迁至和州（今安徽和县）。贞元十四年进士，作过水部员外郎等官，终于国子司业。

张籍是中唐诗坛上一位颇有影响的人物。他和韩愈交厚，也和孟郊、贾岛、王建、于鹄、朱庆馀等友善。他性格刚正，为人仗义，朝野之士莫不与之相闻。史书上说他们这些诗人，都是离家千里之外，游宦四方的人，身边别无长物，骑的马也很瘦，随行的童子也面有饥色，本人穿着很朴素的衣服，大家碰在一起，怎能不殷勤相问，何况说又都是一些志同道合的人呢！

张籍的诗歌，没有樊宗师、孟郊、贾岛一些人的奇险冷异，而是主张风雅，讲究意境。他的诗作中以乐府歌行水平最高。他的这些乐府诗注意接触社会生活，同情人民疾苦，大胆暴露当权者的种种丑恶。他善于使用旧乐府，又喜欢创作新乐府，在这方面，他可以说是白居易创造新乐府诗的积极支持者。他的诗虽不如白诗内容翔实，影响深远，确也有自己的独到贡献。白居易对他的诗作也非常赏识，曾专门题诗予以很高评价。

张籍的诗风近乎白居易但比白居易来得简爽凝练。一般不直接表明作者的见解，更喜欢用诗中人代言心中事。或者因为他生活阅历比较丰富，他的诗中人的意见，不过是他亲眼所见亲耳所闻的社会生活的诗化罢了。他的《野老词》、《董逃行》、《筑城词》、《征妇怨》均为暴露人民疾苦的名作，虽然其激动人心的气势与力量不如杜甫，但其用心却与杜诗相似。韩孟诗派多为才子，韩愈本人就是大文人大才子，他们的诗作不甚考虑下层人民生活，韩孟诗派的特点也不在这里。但韩孟诗派中确有注视社会生活的人在，张籍就是其中一位优秀代表。比如他的《征妇怨》，写得情诚意切，哀婉感人：

“九月匈奴杀边将，汉军全没辽水上。万里无人收白骨，家家城下招魂葬。妇人依倚子与夫，同居贫贱心亦舒。夫死战场子在腹，妾身虽存如昼烛。”

王建，字仲初，颍川（今河南许昌）人。大历十年进士，授渭南尉，调昭应县丞，迁大府寺丞、秘书丞等官。后任陕州司马。史书不记年庚。但张籍的《逢王建有赠》一诗中说“年状皆齐初有髭，鹤山漳水每相随”，大约与张籍同年。

王建能诗亦能词，是中唐一位才子。他是韩孟诗派圈中人与张籍交谊最厚的一位，同时也和白居易交好，如同张籍一样。王建最出名的诗歌是他的百首《宫词》，因为《宫词》作得十分逼真，还险些引发一场风波。但他的诗歌成就不仅宫词而已，他的乐府也很有水平。他写乐府诗，颇不失古意，又能赋与新意，既能体现古乐府清远雅丽的风格，又不乏自己的创造，让其为我所用，反映活生生的现实生活，他的诗风最似张籍，他比张籍或许更有才气。二人诗风相近，诗艺有别。他的许多诗作都能抓住细节，搔到痒处，令人一见便产生强烈共鸣，觉得现实生活就是如此，似乎不这样就不算生活。

他的名篇《新嫁娘词》特别能体现这种特色。

“三日入厨下，洗手作羹汤。未谙姑食性，先遣小姑尝。”

他写《望夫石》，虽是古旧题材，为前人千百遍吟咏过的，他独能另辟路径，又添新意：

“望夫石，江悠悠。化为石，不回头。

山头日日风复雨，行人归来石应语”。

王建所作《宫词》一百首，极写宫中世象，几乎无所不至。内容不免单薄，意象殊多想象。这好像近时青年作家专写古来事迹，也能写得头头是道。他的这种诗风，近则影响元、白，远则直达五代。王建宫词可视为五代词的先声。其中第 59 首，写宫中嫔妃心态，婉如亲见：

“御池水色春来好，处处分流白玉渠。

密奏君王知入用，唤人相伴洗裙裾。”

韩、孟、张、王诗友极多，诗作更多，如卢仝、姚合、雍陶、陈羽、张碧、朱庆馀、张子羽等，但选凤头豹尾，恕不一一记述。

（四）白居易与元和体

旧时研究唐代诗风变化，有陈、杜、韩、白诗风四变之说。认为陈子昂改变六朝诗风。为第一变；杜甫经安史之乱，反映社会离乱态为第二变；韩愈提倡道统，写硬派诗歌为第三变；白居易首倡创作新乐府，主导元和体为第四变。其实，韩愈对诗歌的贡献没有这么大，他的最重要的贡献表现在古文运动方面，因为古文运动顺应历史潮流，主张“文以载道”。他本人又是一位极有天才的人物，对中唐诗歌自然有不可低估的影响。但论实际成就，他并非白居易敌手。白居易实为唐代超级诗人，虽不能比肩于李白，杜甫，尽可以比之于王维。唐代诗人，应以李、杜、王、白居其首席。或以诗艺而言，还应加上李商隐。李、杜、王、白、李，可算唐诗五大家。

白居易对中唐政治文化的走向，不如韩愈认识明确，但他反映现实生活的本领，远比韩愈为大。由此可见人无完人，金无足赤。没有任何一个学派或人物会是永远正确的。更多的情况下，是对中有错，错中有对，或兴盛一时，或影响久远；或二者相兼，或一花独秀。韩、白所处的时代，正是唐朝走向没落的开端。虽然百足之虫，虽死未僵，但已风雨飘摇，内外交困。韩愈的药方是重振道统，辟佛尊儒；白居易的药方则是不断提出讽谕，努力减少人民苦难。为达到这一目的，他经过几十年官场奋斗，诗场奋斗，终于完成了历史赋予他那个时代的诗歌使命。

1. 白居易在元和体中的地位与作用

元和体旧有两个含义，一个是专指由元、白唱和而成的独特诗风；一个是泛指元和年间各类诗派。这里用的是第一个含义。

元和体的创建不是一日之功，也不是凭空无据。元和体的主导人物自然是白居易。白居易作为中唐最有成就的诗人，也同李杜一样，非常注意吸收前人成果。韩愈、孟郊不入流俗，元白这里发展传统。李杜为诗上追屈宋，次及建安，直通庾、鲍以及江左诸才子。白诗不同于李杜：盛唐既然已经辉煌，中唐就无须绕过佛陀，去拜罗汉。六朝诗自然也要参考，盛唐尤当学习。元白诗的平易之处，非六朝所有，白诗刻意反映民生民苦，则是杜甫后承。元白诗风一面向老杜学习，而且极其推崇杜甫，认为杜甫远胜李白的议论最先即出自元稹之口；又注重借鉴韦应物平和自然的诗风。元白远慕陶渊明，近习韦苏州，从陶、韦诗风中得益很多。

除去借鉴前人成果，促成元白诗风的还有许多同时代人。比如李绅，此公诗作平庸，本无足道；作官亦平庸，更不足道。但他有一首我国几乎家喻户晓的诗作，却与元白诗特别是白诗风格极其相似，主旨相近。倘说此诗是白居易所作，有人信的，若说此诗会使白居易感动，也不过分。其诗曰：“锄禾日当午，汗滴禾下土。谁知盘中餐，粒粒皆辛苦。”

再如张籍、王建、朱庆馀、张仲素、张碧、张祜、刘采春等人的诗作诗风，也和元白体的形成有许多内在外在联系。张籍的歌行，王建的宫词，张碧《农夫》一类的采风，张仲素的闺情诗都和元白诗极多相通之处。一些诗人与诗作虽不入元白诗派，也受到他们的高度赞扬。如张籍的朋友朱庆馀所写《闺意献张水部》：

“洞房昨夜停红烛，待晓堂前拜舅姑。

妆罢低声问夫婿，画眉深浅入时无？”

倩入元白诗品，犹能摇摇曳曳，顾盼多姿。

元稹最欣赏的女诗人刘采春，本伶工周季崇之妻，即为伶工妻，诗歌多生乐感，又因女子之作，诗风复转细腻。所写离情别绪，“低回秀媚，雅措风流”（元稹语）。但以自然而又富于生活气息而言，刘采春的《啰唖曲》等诗作不如皇甫松的《采莲子》更有魅力。

“船动湖光滟滟秋，贪看年少信船流。

无端隔水抛莲子，遥被人知半日羞。”

皇甫松，散文家皇甫湜之子，诗风清雅，别是玉兰花一技。

即使元稹大不喜欢，并且被他压抑、排挤的张祜，其实也和元白诗作目光流转，暗地传情。

元白诗吸收前人成果，特别是与时人相互借鉴，是他们取得成功的重要原因，但也使得他们的诗歌不如盛唐诗作那样有立体感。毕竟李杜前面有500年厚遇，元白就没有这么好的福份了。

元和体在中唐诗苑造成极大影响，但这样评价都不算褒扬。实在元白体的最大影响还在民间，它原本不是宫廷旧物，它的旺盛的生命力只有接触人生，接触现实，接触三教九流，接触美好的大自然，才更能充分显示出来。

元白唱和的内容广泛，收集在元白各自的《长庆集》中的各类诗作，几乎无不包容。但最有影响、最具魅力的还是他们的新乐府歌辞。这些新乐府歌辞既能迅速反映人们现实生活中的种种问题，又便于书今写古，更便于吟唱。应该说，能唱的诗远比只能朗诵的诗要传播得快。一首诗，若只能朗诵，好比只有一支翅膀，加上歌唱，变成两个翅膀。元白期间，天下人无不唱和元白诗，不能说不是他们取得空前荣誉的原因。这样的荣誉，连李、杜、王、高、岑都是没有过的。此无他，就是因为元白诗更通俗，更便于吟唱，从而更易传播。

元和体的主将自然是白居易，副将才是元稹。

元稹是个大才子，白诗所有，元诗多有。白居易有《卖炭翁》，元稹有《田家词》；白居易有《长恨歌》，元稹有《连昌宫词》。加上二人唱和之作极多，不但诗风一致，而且喜好相近。白居易的诗影响奇大，元稹的诗影响也不小，他的诗不仅传播四方，而且深入朝廷，宫中呼为“元才子”，连皇帝老官都亲自过问，但元稹终究不能和白居易平起平坐，这是因为：

第一，元白人品有优劣。白居易一生正直，在朝能言，出外能政。他不避权贵，敢于发表自己的见解；关心民间疾苦，与他们有相通的感情，“座中泣下谁最多，江州司马青衫湿”。元稹也写民间疾苦，但人格低劣。青年时也曾有过一段敢作敢为的历史，但总体评价，则没有一个完整的人格。他排挤张祜，有为虎作伥之嫌，不但不能比白居易，更不能比韩昌黎。白居易与樊宗师是好朋友，以诗而论，两个人似有天壤之别，但不因此伤害友情。当时人物，如贾岛、张籍，均个性很强，不易合作，韩愈偏能见一个喜欢一个。而且都有深厚友情。元稹一生没有几个诗友，尤其没有几个朋友，白居易之外，不知道他和谁能长期合作。元稹一生轻浮，据说《会真记》中有他的影子。他人似张生，对“崔莺莺”，始乱之，终弃之，还强辞夺理，讲一篇道理出来，这类作风，徒增旁人厌恶。他曾作过宰相，也曾巴结太监；还曾阻挠裴度用兵消灭藩镇割据的计划。因为人品如此低下，元稹一生不过才子而已。他是一位能诗能文的风流才子，虽然也曾写过内容严肃的新乐府，

也曾作过刺史作过宰相，但摇来摆去，不像正人君子。

第二，元稹不及白居易的创作时间长，也不及白居易对诗坛的影响大。

中唐最著名的诗人唱和，先是元白，后是刘白。元稹死得早，他死后，白居易便和刘禹锡继续他们之间的诗人酬唱。元白唱和有创业之功，刘白唱和有完美之意。前者取得影响较之后者应当容易，但刘白唱和不比元白唱和逊色，因为刘白不但诗歌水平相埒，而且为人处事也相去无多。

第三，元稹不及白居易的贡献大。白居易的贡献大，并非他比元稹更有天才，而是他能全身心投入创作。白居易着迷于诗，和孟郊、贾岛一样，几乎达到走火入魔的程度。不过他走的路子正，不偏激，不怪癖，又有较良好的人际关系。因为他对诗歌创作有这样深的感情，肯下这样大的功夫，所以他一生作诗很多，却绝少败笔。这和元稹不同，元稹不免恃才卖才，二人诗风相似，细细考究起来，就看出元诗疵点太多。他为人轻浮，诗的追求也低。

那么为什么元白还会成为极好的朋友，而且有那么多成绩斐然的唱和呢？

历史表明，人品并非人生的唯一因素。而且元白的相交，主要不在其事而在其诗。以诗而言，两个人的心是相通的：元诗平易，白诗更平易；元诗宜于歌唱，白诗也好入曲；元诗写宫廷情话，人间情话，白诗对此也有极大兴趣，虽然言情与言情也有不同，毕竟相同大于相异。以此言之，元白二人不但诗歌同道，两人之间的真情实意，深情厚意也无可怀疑。元稹于元和十年贬通州，同年8月，白居易又贬江州司马，二人境遇相同，心事凄凉，元稹曾作《闻乐天授江州司马》，诗情感人，感人肺腑，若非情同骨肉，不能作此诗篇：

“残灯无焰影幢幢，此夕闻君谪九江。

垂死病中惊坐起，暗风吹雨入寒窗。”

元稹为中唐诗中大家，他的诗各体咸备，长短皆宜，与白居易同创元和体，功不可没。其传写入唐代传奇一章。

或可说，是元和体造就了白居易；

或可说，是白居易主导了元和体。

2. 白居易的生平

白居易（公元772—846年），字乐天，晚年号香山居士。原籍下邳（今陕西渭南境），生于河南新郑。居易早慧，又肯用功，或说18岁时，曾在长安路谒顾况，诗名鹊起。28岁中进士，累官校书郎、翰林学士、左拾遗。比之李白、杜甫仕途顺利。李杜非官场中人，白居易则能官能政亦能诗。他为人耿直，居官尽责，直言敢谏。对于当时时政，屡次上疏，极言其弊。当时宪宗在朝，对他的意见，也颇能采纳。元和四年，南方大旱，宪宗下诏减轻农民负担，但具体措施不详，白居易专此建言，要求将江、淮两地的赋税尽行免去，被宪宗采纳。又建议出宫女，也被采纳。他作左拾遗数年，确实实尽了责任。而且直言无惧，大有古贤者之风，有时他的意见和皇帝相左，竟然敢于当面批评皇帝，说“陛下错了。”皇帝不高兴，他也不十分在意。但也因此，左拾遗任满时，只得转调，不获升迁。后来因此得罪权贵，被放出朝，终至谪为江州司马。其时45岁。但他官运不恶。49岁拜尚书司门员外郎，50岁加朝散大夫，又转上柱国，成为朝中要臣。经过这一番波折，一

方面，他历经浮沉，不免处事趋于谨慎，意志有所消沉，更多精力转于诗歌、禅、道；另一方面，时上时下，其间还任过杭州刺史、苏州刺史等有职有权的地方官，且均有政声。在杭州还亲自领导治理西湖工程，以益农事，后人称其所建堤坝为白堤。白堤、苏堤（宋苏东坡修）成为西湖名胜，也成为文学才子作地方官的两段佳话。白居易晚年，身体不好，68岁时患风症，已成残疾。但直到71岁时才以尚书致仕，75岁去世，赠尚书右仆射，谥为“文”。

白居易不同于李白、杜甫，不但阅历不同，风格不同，文化选择方式不同，个体心理类型也有很大区别。

首先，白居易是一位颇有行政能力的官员，这一点就和李白大不一样。李白的壮志与幻想是谁也比不过的，但他能作诗不能作官，这一点他自己固然永远也不会承认，却是千真万确的事实。唐玄宗说他不是“廊庙之材”，并非没有道理。杜甫居官也敢言能谏，但比之白居易，仍嫌理想太多，实际不足。

其次，白居易是一位有明确文学追求的诗人，他的文学主张，可以看作有唐一代最著名的文学理论之一。李白、杜甫的理论表现主要在于诗歌创作经验。杜甫还算实事求是，李白耽于幻想，难免言行不尽一致。白居易的文学主张是自觉的，他的文学理论，集中到一点，就是“文章合为时而著，诗歌合为事而作”。所以郑振铎先生说他是：“彻头彻尾抱着人生的艺术之主张的。”他的这个观点不但用于自己的实际创作，而且影响了他的时代，五四新文学运动以后的相当时间内，也是最受欢迎的古代文学主张。

再次，他年轻时锐意求学，中年时锐意为官，后来受到挫折，又曾近佛近道，尤其向往佛学。但他与李白、杜甫、王维不一样，毕竟时代不同了，他的文化品位没有达到盛唐几位大师那么高的文化追求。他近佛，但不能在诗歌中充分反映佛的文化意境，这一点不如王维；近道，又不能从诗歌创作中反映出道教的文化精神，则更不如李白；纵然他比杜甫更具行政才能，对于儒学的历史作用，却又看得不甚明白，不但不如杜甫那样对儒学一往情深，也缺乏韩愈那种以儒学继承人自命的勇气和精神。他一生所爱，其实专在他的诗歌。后人评价白居易，称之为“诗魔”，很是恰如其分。他爱诗如命，既天性早慧，又刻苦过人；既有理论，又多实践，这种风格，一直到他晚年，都不曾改变的。而且愈到晚年，此情愈切。即使已经中瘫，犹然伏枕作诗不辍；虽佳人宝马，都能放弃，唯有诗歌，一时也离不得。他生前亲手写定同样内容的诗集五本，每本皆收有诗文3784篇。而且将这五本诗集分于五处，一本藏于庐山东林寺，一本藏于苏州南禅寺，一本藏于洛阳圣善寺，一本交给他信任的侄儿，一本交给他疼爱的外孙，其用心之良苦，史所罕见。大约只有贾岛对自己的诗作才有这般痴迷，却没有这样有条不紊的精心安排。或许可以这样说，李白近道，王维近佛，杜甫近儒，白居易终生只管疼爱其诗。因为白居易有这样独特于前人的自觉追求，他的诗名才如此广大。但也因此，使得他的诗歌，从历史的悠远地方遥遥看去，不如李、杜、王、孟、高、岑的诗歌来得立体浑然。

3. 白居易的诗作与艺术特色

白居易一生诗作编入《白氏长庆集》，后世虽有散佚，损失不多。他的诗流传至今的有3000多首，堪称唐代诗人之冠。他自己将这些诗分为讽喻、

感伤、闲适和杂律四个部分。对其中的讽喻诗最为重视，最有自信。

白居易诗才卓越，无体不能，这一点是可以和李白杜甫比美的。他的诗又有自己的独特风格，简而言之，白诗的艺术特征，可称之为“三最”。

(1) 白诗最典型的风格是“铺绘陈事，平易近人”。铺绘陈事是白诗的创作手法，平易近人则是白诗的典型风格。或者说，没有铺绘陈事，很难平易近人。元稹为白集作序，说：“20年间，官署、寺院、驿站墙壁上没有不书写元白诗的，王公、妾妇、牧童、马卒也没有不吟唱元白诗的。至于手抄本摹写本在市上贩卖，或者用它们换茶换酒的，更是比比皆是。我在平水草市看到村里学童都在学诗，就问他们学的是什么，学童们齐声回答：先生教我们元白诗。”这样的影响，没有平易近人的风格是办不到的。据说白居易作诗，每每请一位老大妈来听，听得懂，留下；听不懂，改写，直到听懂为止。这传闻颇有些杜撰嫌疑，但白诗平易，确实不错。

白诗平易但不平庸，貌似顺流而出，却有诗意诗味。他的名句“野火烧不尽，春风吹又生”，“日出江花红胜火，春来江水绿如蓝”，都能作到明白如话而意境自在。他有一篇《闻夜砧》，内容固然深沉凄苦，同样做到字字明白，诗境不俗：

“谁家思妇秋捣帛，月苦风凄砧杵悲。八月九月正长夜，
千声万声无了时。应到天明头尽白，一声添得一茎丝。”

(2) 白诗最重要的成就是他的“讽喻诗”。

讽喻是唐人旧话，变成现在语言，就是写实手法与写实作品。白居易本人最看重这部分诗作，以为他的其他作品都是“不足为多”的，唯有这部分诗，才是他的压卷之作，白居易这个评价有他的道理。白的讽喻诗继承杜诗传统，而且题材尤其广泛。加之语言比之杜诗又特别通俗易懂，写实色彩愈加浓烈，这类诗作题材几乎无所不在。诸如广为流传的《上阳人》、《杜陵叟》、《盐商妇》、《重赋》、《轻肥》、《歌舞》、《卖花》种种。这些诗大部分皆为《新乐府》，也有的收入《秦中吟》。这些虽历千年而久颂不衰的讽喻诗作，正是白诗中的主要精华所在。此处收他的《歌舞》一首，以飨读者：

“秦城岁云暮，大雪满皇州。雪中退朝者，朱紫尽公侯。
贵有风雪兴，富无饥寒忧。所营唯第宅，所务在追游。
朱轮车马客，红烛歌舞楼。欢畅促密坐，醉暖脱重裘。
秋官为主人，廷尉居上头。日中为乐饮，夜半不能休。
岂知闾乡狱，中有冻死囚。”

(3) 白诗中最广为传播的则是他的《长恨歌》、《琵琶行》。白居易对此也十分清楚，只不过他有自己的评价就是。他说：“自长安到江南三四千里路，大凡乡校、佛寺、旅店、行舟之中，往往题写我的诗句，士民、僧徒、孀妇、处女口里，每每吟咏我的诗句，时俗所及，正是杂律诗和长恨歌一类雕篆之戏，不足为多的诗。”

但文学艺术有它自己的传播规律。当她未曾面世的时候，她只是作者的一片情思，而一经面世，便成为社会的公有财富，至于她是否被人理解，受人欢迎，能够传递和反馈到什么样的信息，就不是作者可以左右的了。况且说，毕竟历史的发展既需要反映社会现实的写实之作，也需要以给人审美享乐为主要的艺术品。高山大川是一种美境，奇花异草又是一种美境。不但要叱咤风云的秦始皇，还要捧心颦眉的浣纱女。从现时情况看，越是繁荣昌盛的

时代，人们对于“寓教于乐”或者“有乐无教”的文学作品还更为喜欢。毕竟人类的生存，需要欢乐的时候远比需要庄严的时候为多。

白公一代诗宗，人愈远，诗愈行。

（五）韩白诗派之外的重要诗人刘禹锡、柳宗元与李贺

刘禹锡，柳宗元，李贺是中唐诗坛上的三颗耀眼明星。他们的诗歌质量并不比韦、韩、白、元逊色，但影响不及韩白。这是因为韩白二人是中唐诗派的代表人物，而刘、柳、李主要是单兵作战。这和他们的生活命运有关，也和他们的独特经历及个性有关。

刘禹锡，有人将他划入元白一派；李贺，则有人将他列入韩孟诗派；柳宗元则上承王、孟、储、韦，是唐代山水田园诗歌最重要最有成就的作家之一。但他们的诗作都有极鲜明的个性，他们的为人也都能特立独行。他们是可以与中唐韩、孟、元、白诗派并立的大人物，如果说他们最终没能确立自己的诗派，那也只是因为历史老人出现某种误会罢了。

1. 诗中豪杰刘禹锡

刘禹锡（公元772—842年），字梦得，洛阳人。是一位具有多方面才能的人物。他是大诗人，也是重要的散文家；是唐代文人词的主要作者，也是唐代名列前茅的哲学家思想家。不仅如此，他还是一位改革家和卓有贡献的地方长官。他于贞元九年进士，年仅21岁，他才学满腹，年轻有为，关心时政，要求改革。德宗去世，顺宗继位，他参加王叔文改革集团，形成当时政坛上的一股清新活力。但顺宗未曾亲政，已然中风，王叔文的改革，又缺少必要的基础，加上他们年轻气盛，理由充分，准备不足；很快顺宗被逼退位，贞元改革归于失败。王叔文被逼自尽，他和柳宗元等8人被贬边远地区，各任司马之职，史称八司马。刘禹锡自是八司马中的翘楚。而且不畏艰险，不改初衷。直到公元815年，他被召回京师，因为游玄都观时他的一首诗而再次被贬。等到14年后再次诏回，已经是公元828年了。此时，不但宪宗已经亡故，连穆宗也去世了，他本人业已54岁，然而豪气不减当年，重游玄都观，又赋诗一首，还加一个序言在诗的前面。

“百亩庭中半是苔，桃花净尽菜花开。

种桃道士归何处？前度刘郎今又来。”

虽熬过14年光阴，还是这般神气，不逊当年。

刘禹锡一生为官，近似白居易。他曾作过多年刺史，所到之处，总能革除旧弊，确立新风。他曾任苏州刺史，苏州人将他与韦应物、白居易合称“三贤”。可见他是一位很得民心的地方官。晚年虽然没有实权了，依旧壮心不已。作诗说：“马思边草拳毛动，雕盼青云睡眼开。”

他思想深刻，又能接触实际，加上对于佛学、儒学都有研究，写过很有水平的哲学文献。他的《天论》、《因论》都是研究中国古代思想史不可或缺的资料。

他的诗既有文传，又有人传。所谓文传，是说他读书广博，熟悉《诗经》、《尚书》、百家之言；所谓人传，是说他曾师事中唐著名诗僧皎然，并得到皎然、灵澈两位高僧指点。他虽然和韩白为同时代人，小韩愈4岁，与白居易同年，长柳宗元1岁，但他的诗不受韩白影响。韩孟诗派声势浩大，不能让他走向怪僻奇崛；元白诗风传播久远，也不能使他肆意铺张陈事。他的诗风贵在凝练而不凝重，通达而不通俗。他的诗反映社会生活广泛，因为他生活阅历丰富，对人民的疾苦和劳动者的才华都有很深体会。他的这类诗歌数

量不小，置于中国古代诗歌丛中，具有别样奇香异丽。如他的《浪淘沙词》、《采菱行》、《播田歌》、《畚田行》、《武昌老人说笛歌》等都是这类诗歌的代表性作品。

他的诗歌题材广泛，既善写景，也能写人；既善抒情，也善记事。妙在情景交融，自然舒展，意象凝约，不生枝蔓。偶发一点议论，意在画龙点睛，绝不浪费笔墨，却能取得以少胜多的效果。他最为人传诵的名作如《金陵五题》，尤其其中的《石头城》一诗，获得多少盛誉！他自己对这首诗也是很自负的。诗云：

“山围故国周遭在，潮打空城寂寞回。

淮水东边旧时月，夜深还过女墙来。”

他是唐代最早一批尝试文人词的作者，文人词意境高雅，颇和刘禹锡诗风。他作词善于向民歌学习，经着意加工，翻为妙曲。如他的《竹枝词》、《杨柳枝词》，莫不如此。后人或将这些作品列入唐人词中，但在刘禹锡看来，恐怕还是一种新诗。这里引他《竹枝词》中的一首，词的比喻奇妙大有民歌情态。

“杨柳青青江水平，闻郎江上踏歌声。

东边日出西边雨，道是无情却有情。”

刘禹锡的诗歌，影响日深月远，到了宋代，达到高潮。不但他的诗作成宋人争相取纳的宝库，他的诗风也得到充分肯定。

2. 山水大家柳宗元

柳宗元是唐文学史上一位奇才。他的诗好，文章更好，对其文章的介绍，列入唐古文运动一章。

柳宗元与韩愈、刘禹锡、白居易为同时代人，他与刘禹锡同年进士，又同是王叔文改革集团的重要成员。结果改革失败，又与刘禹锡等一同遭贬，发配永州任永州司马。永州边荒之地，名为司马，实如囚徒。但他壮志不已，刻苦为文，成为唐代古文运动的主将之一。他的文章堪称中国古代散文史上的丰碑，有唐一代，唯韩愈可与之并驾齐驱。他不但善于为文，而且有非常难得的政治见解，又是一位哲学家思想家，且人品非常高尚，成为一代文章巨匠，绝非偶然。柳宗元后来作柳州刺史，同样政绩斐然，他病死柳州任上，当地人民对他非常怀念，为之立庙祭祀，奉为神明。

柳宗元的诗歌，继承陶渊明传统，又加上自己的潜心创造，实为唐代山水大家。他是唐代五大山水田园诗人之一。俗称王、孟、储、韦、柳。他的山水诗水平很高，可以直迫王、孟，胜过储、韦。宋代大诗人苏东坡评价柳宗元山水诗，认为他的诗应在“陶渊明下，韦苏州上。”这话或有道理，也不尽然。陶诗主要特点是清淡悠闲，虽不着意为之但意蕴深厚，柳诗虽善写山水并不专心致意于山水，而是一边写景，一边寄托自己的不平之气。但他并非心胸狭窄的人，也不像王维那样，一面想作官，一面又希求舒适安逸，常在官、隐之间，两面都想讨好。柳宗元的山水诗歌，虽写山川景色，不忘人世沧桑，固然活得辛苦，但那种孜孜以求的赤子之心令人尊敬。

柳诗擅长炼词造句，恰如其文。他的诗不以风格流畅著称，这一点仿佛不如王、孟。但他字句考究，恰似五彩飞虹，点点都成颜色。风格远于流畅，近乎冷峻，虽是山川小景，写来别有精神。他的《江雪》一诗，可得绝唱美

誉，虽然只是一首五绝小诗，却能意境幽深，诗容警策。

“千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。”

又有《渔翁》一诗，不但情景交融，而且图画清新，佳音在耳。虽不故作声张，已然情高意远。

“渔翁夜傍西岩宿，晓汲清湘燃楚竹。烟销日出不见人，
欸乃一声山水绿。回看天际下中流，岩上无心云相逐。”

柳宗元古体、今体皆长，而且因为他诗才八斗，个性鲜明，无论使用何体都会印上他独特诗风的浓烈色彩。但柳诗高深雅健，不免和者盖寡，加上他不如刘禹锡一样性情豪放，什么挫折、打击全不在话下，他性格刚直，但偏于内向，许多苦闷，无法宣泄，发而为诗，不免情感凄楚，伤心语重。特别遇有亲人相别，倍觉烟寒云瘦，苦人心肠。他的《别舍弟宗一》，可作这种心情的真实写照。

“零落残魂倍黯然，双垂别泪越江边。
一身去国六千里，万死投荒十二年。
桂岭瘴来云似墨，洞庭春尽水如天。
欲知此后相思梦，长在荆门即树烟。”

3. 奇人“鬼才”李贺

李贺（公元790—816年），字长吉，福昌（今河南宜阳县）人。

李贺是一个奇人，又是一位天才。他的才能全部表现在诗歌创作上，而且专心致意，用功过人，使他的天才得到充分发挥。他的诗在整个唐代都是风格非常独特，水平堪称一流的；在整个中国古代文学史上，也是不多见的人物。单以他诗的瑰丽无比，色彩绚丽而言，怕只有屈原的作品才能和他相提并论。

但李贺一生不幸，他少年早慧，便有诗名。韩愈、皇甫湜见到他的诗，不相信他小小年纪有这般才干，便当面去考试他，他略作沉吟，便写下一篇《高轩过》，韩愈皇甫湜二人大惊，亦大喜。韩愈本极其爱才的人，又名重当代，经他揄扬，李贺诗名大噪。但李贺的不幸仿佛是他命中注定的，因为他父亲名晋肃，晋肃的晋字与进士的进字同音，于是元稹一流人就认为他不能考取进士。韩愈为此，专门写了一篇《讳辨》，依然于事无补。李贺入仕无门，加上作诗太苦，27岁时，便青春夭折，永别人世。

李贺的一生是一个奇异的矛盾结合体。

一方面，他出身贵胄，是唐王室宗亲，而且他也以此为莫大荣幸，自称陇右人氏。不言籍贯，只言郡望，正是他不能忘记贵族出身的典型表现。但他的家庭早已败落，到了他这一代，常常连温饱都不能保证。他以一个贵族公子的身份，而没有温暖生活。所以他的诗歌既有贵族气派，又有现实风格。

一方面，他的想象力极其丰富浪漫，能思人之不能所思，言人之不能所言，从而给他的诗歌涂上一层神秘莫测的光环。另一方面，他又不能冲破旧文化传统的束缚，内心世界十分敏感且又十分脆弱。因为内心世界十分敏感，使他对外面的任何刺激都会作出强烈反映；因为内心世界十分脆弱，又使他无力对压抑他的文化传统予以挑战。虽然名公韩愈曾为他竭力开脱，为他考取功名扫清道路，但他本人依然不敢大胆应试。

一方面，他才高八斗，对自己的作品充满自信，对外间种种压抑，内心

充满抗拒。另一方面，他又缺少必要的社会经历与生活经验，他一生时间几乎不是用来吟诗，就是用来读书。每每骑一弱马，带一书童，沿荒郊野地，自去寻赏。但有诗句，便书写纸上，放入囊中。因为他没有更多的社会生活，所以他的诗歌往往有一种诡异的色彩。最擅长描写的不是明媚的春光，而是秋风雪夜，鬼泣神哭。

一方面，他极擅读书，虽然所留诗作不多，但诗中用典很多，涉及各类书籍极广，上至屈骚，次及魏晋，囊括六朝，不忘唐贤，古今南北，他都能从中汲取营养。另一方面，他又身体极差，不能承受这样繁重的脑力劳动。

一方面，他的诗歌常与鬼魂为伍；另一方面，他又不像李白，满脑子神仙理想，动不动就御风飞行八万里，纵横世界一千年。他没有这样的精神，好像也不喜欢这样的幻想。他写《梦天》，没有半点神仙痕迹，倒好似现代人乘坐宇宙飞船回首地球一般。这样看来，他虽然好言鬼事，却是一位绝少宗教色彩而比较近于儒学理想的青年才子。

因为李贺一生充满矛盾，所以他的诗作即在这矛盾的挣扎困扰处处不平之中发出奇异诡谲的音响，后人称他鬼才，缘由在此。

李贺的诗作，水平极高。相对而言，他不擅律体。他的诗集里没有一首七律，五律有些，不算精华。他最擅长的还是古体诗与乐府诗。他不写新乐府，好像不屑做这件事，也不必做这件事。他诗歌的最大特色，是他的构思与语言。构思已经奇妙无比，语言更其变化多端。如前面提到的《梦天》，极写人在天上回首人寰景致，堪称古诗中之绝品。

“老兔寒蟾泣天色，云楼半开壁斜白。玉轮轧露湿团光，鸾珮相逢桂香陌。黄尘清水三山下，更变千年如走马。遥望齐州九点烟，一泓海水杯中泻。”

李贺诗歌因为构思奇异，常常打破常规。他的代表性作品，《李凭箜篌引》、《雁门太守行》、《金铜仙人辞汉歌》、《老夫采玉歌》等，起首便成高格，无须交待背景，已入高潮。未曾气力稍衰，已经戛然而止。仿佛老北京人听京剧，不要两头，只留“戏核”，李贺的诗就是“戏核”。凭你千条诗路，只要最佳选择。这一点不要说元白一派诗人不曾做到，就是韩孟一派的诗人也绝少可以做到。韩孟追求怪险奇崛，常多人为痕迹，李贺奇思异想，仿佛妙笔天成，直如浓霞艳霭，虽然千变万化，只是天作之合。例如他的《李凭箜篌引》，这特色就十分鲜明。

“吴丝蜀桐张高秋，空山凝云颓不流。江娥啼竹素女愁，李凭中国弹箜篌。昆山玉碎凤凰叫，芙蓉泣露香兰笑。十二门前融冷光，二十三丝动紫皇。女娲炼石补天处，石破天惊逗秋雨。梦入神山教神姬，老鱼跳波瘦蛟舞。吴质不眠倚桂树，露脚斜飞湿寒兔。”

李贺的近体诗也很有特点，虽不作七律，好像律体妨碍他手脚，偶作五律，也是一流水平。他的七绝成色更美，虽然一样不失鬼才本色，仿佛更能直抒胸臆。他有《南园》13首，首首都是李贺风格。第6首云：

“寻章摘句老雕虫，晓月当帘挂玉弓。

不见年年辽海上，文章何处哭秋风。”

李贺特立独行于世，终至无可奈何。据说在他弥留之际，母亲伤心欲绝，他忽然神智清醒过来，郑重对他母亲说，上帝选好白玉楼，要召孩儿为楼作记去了。

李贺的悲剧，固然有他本人性格上的原因，更有深层次的文化原因，也有他所处时代的原因。李贺是一位站在中晚唐交接线上的诗人，正如杜甫是站在盛中唐交接线上的诗人一样。不过杜甫所看到的是一大批追随者，而李

贺看到的却是一些和他命运相似或者比他更其命途多舛的后来人。也许李贺并不曾思考这一切，但这正是他虽然具有极高的诗歌创作才能却终于没有成为唐代超级文学巨星的历史原因。

中唐诗坛上，除去刘、柳、李三大诗人外，还有一些颇有影响的诗僧和女诗人。诗僧如皎然、无可，女诗人如李冶、薛涛及后来的鱼玄机等，都享名一时，未可小觑。薛涛所制松花小笺，时称薛涛笺，其才情技艺，可见一斑。

六、晚唐诗人

晚唐是唐王朝走向灭亡的历史阶段，此时一切均成烦躁，黄巢也在起义，武宗又曾灭佛，割据日益严重，宫廷内部也是一片混乱，大唐王朝的气数尽了。昔日的昌盛、强大、繁荣和富足，已一去不复返。反映在唐文学领域，同样弥漫着一种哀伤、忧怨、愤怒、放纵而又无可奈何花落去的文化情绪。但晚唐文学犹有创造，晚唐诗人也别有特色，他们是一些为大唐乐章谱下最后一段乐曲的不幸的人。

（一）晚唐诗坛概览

如果说，初唐文学是一个充满生机的新人新作鱼跃而出的文学时代，那么，盛唐就是一个万花盛开，无比繁荣的文学时代。到了中唐，昌盛时期已经过去，诗派开始自觉，诗人开始分流。人们虽然已经不满足甚至无法真正信赖当时的社会，但毕竟还有中兴的希望。他们为着实现中兴，开出种种药方，或主张变革，或主张恢复道统，或暴露民间疾苦，或用诗歌抒发自己的种种情绪与要求。内部不免见解不一，外部不免异论纷呈。虽然没有盛唐无所不能的辉煌气象，却自有一股不屈不挠凛然不可侵犯的正义之气。韩、孟、元、白竞相发展，古文运动形成大潮，传奇作品走向成熟，道统观念重振旗鼓。但是这一切，仿佛转瞬时间，已然消失殆尽。诗人至晚唐，好像全然没有了昔日那种勃勃生气，也没有了那种执著不可动摇的追求精神。诗歌到晚唐，已经成为散兵游勇，仿佛个个都要游走江湖或退隐山林。如果说，初唐文学时代是宫廷诗人与社会诗人争胜的时代，那么，盛唐文学时代就是整个诗苑向着大唐王朝全面开放的时代；中唐文学时代则是诗流纷呈，各抒己见的时代；而晚唐文学时代则已经兵不成阵，虽有众多诗人，也有几位极富才华的大诗人，不幸风衰日落，孤掌难鸣了。初唐诗坛讲的是新人效应，盛唐诗坛讲的是整体效应，中唐诗坛讲的是流派效应，晚唐时代则只剩下诗人效应了。这个时候，诗的繁荣，已成回响，古文运动也因为韩、柳去世，声势消沉，传奇文学的创作也进入低谷，好像一切都像大唐王朝一样，即将山穷水尽。

但也不然。唐代文化固然已经衰落，唐代文学还远未走到尽头。诗的全盛时期固然已将成为过去，词的美好未来则刚刚开始。韩、柳文章固然一时无两，皮、陆小品文另有一派锋芒。元、白、韩、孟固是一代雄杰，晚唐诗坛还有杜牧、李商隐、温庭筠这样的大诗人。他们的作品虽不免印上时代走向衰亡的符号，但他们的杰出创作成就，又显示了晚唐诗人娴熟的创作才能和中国传统文化固有的种种特色。

应该说，无论大唐王朝也好，无论盛唐文化也好，既然他们没有找到一条可以持续繁荣的道路，他们的衰亡就是不可避免的。大唐王朝王气已尽，盛唐文化即将成为历史，以杜、李、温为代表的晚唐文学则以晚霞般的色彩给唐代文学划上了一个令后人相对满意的句号。

或许可以这样说，杜牧是唐诗苑最后一位英雄，李商隐是唐诗苑最有成就的反思者，温庭筠则是唐诗坛的转向人，因为他不仅是一个著名的诗人，更是一位著名的词人。

杜、李、温之外，晚唐还有许多诗人，也有不少名作，但他们囿于时代局限，难有大的作为。一般说来，他们社会地位低下，社会影响有限，但他们又渴望能产生先人般的影响，不甘心国家与文化的没落。于是有人发愤作诗，如姚合、马戴、方干；有人以才艺自许，如李涉；有人感慨百端如秦韬玉；有人忙于党争如令狐楚；有人愤世嫉俗如曹邺、刘驾；有人耽酒寻欢如张孜；有人专作古诗却能面对人生如于 ；有人喜欢在诗中弄巧，大写回文诗、双声诗、人名诗如皮日休、陆龟蒙；有人同情仆婢，别作诗言如李昌符，有人瞩目农桑，同情农人疾苦如聂夷中、杜荀鹤；有人为诗激愤，用语老辣如章碣；有人一生为着功名，劳碌奔忙如曹松；有人怀古论今，心事无尽如崔道融；有人情游八极，自称“野心已被云留住”如陈抟；有人一生感伤失

意如罗隐；有人脂粉气浓，香奁风烈如韩翃；有人好作别愁离绪如崔涂；也有中唐遗音如许浑、钱珣；还有人善作长篇巨制诗作如韦庄；加上农民军首领黄巢，道士吕岩，和尚贯休，隐士唐求，其余还有来鹄、郑谷、张泌、郑遨、罗邺、胡曾、黄滔、张翥、曹唐、孟宾于、卢汝弼等，但觉西风吹来，云英漫舞，一时不能尽数。

从这些诗人的价值追求看，也大大有异于他们的前辈。初唐诗人，只欲成名，希望太平盛世不要丢弃自己。盛唐人只要创造，凭藉文化优势，写作大好诗篇，意在得到国家的重用，要作就作栋梁材；安史乱后，世风日下，人民苦难深重，于是开始以自己的诗作文章反映生活，发表意见，意在佐助朝廷，中兴国家。到了晚唐，杜牧虽有英雄豪气，但已英雄末路，难免与红粉佳人为伍；杜牧、李商隐之后，希望朝廷重用的幻想已不存在，希望国家中兴的欲望也大半破灭了。以此看来，初唐诗人朝气蓬勃；盛唐诗人目光远大；中唐诗人正义在胸；晚唐诗人则一大半只关心身边琐事，喜欢游戏文章，以至隐身江湖，投身红粉，这并非唐代诗人退化——一蟹不如一蟹，实在时代兴亡，自有其本身规律。晚唐诗人中，无志的便消沉，有志的便嫉世愤俗，嘲讽以至漫骂；无情的便归隐，隐于山野丛林之间，有情的便放荡，但将喜怒哀乐，注于嬉笑怒骂之间。和他们的前人相比，他们是太不关心国家大事，而过于关心自己了。他们的诗歌，总体说来，只善于从小处着眼，从细微处着手，不爱高山大川，偏爱象牙宝塔。

这些诗人的结局，也是千差万别。或有归隐长寿者；或有投靠起义军者；或有不知所终者；或有终身寄托于幕僚者；或有老死江湖者；或有流入新朝者。其作风，以散漫、放浪者为主；其诗风，柔媚、火辣者相间；其人物，个性独特、行为放任；其情感，不免愤恨丛生，哀怨混杂。然而，江河毕竟东流去，只留下几位文士，几篇诗章，几则小品，几首艳词，悲夫，晚唐诗苑！

然而，并非缺少名作。如秦韬玉的《贫女》；

“蓬门未识绮罗香，拟托良媒亦自伤。
谁爱风流高格调，共怜时世俭梳妆。
敢将十指夸针巧，不把双眉斗画长。
苦恨年年压金线，为他人作嫁衣裳。”

又如聂夷中的《咏田家》：

“二月卖新丝，五月糞新谷。医得眼前疮，剜却心头肉。
我愿君王心，化作光明烛。不照绮罗筵，只照逃亡屋。”

这类好诗，在晚唐一代，绝不缺乏。

（二）晚唐三位诗坛代表：杜牧、李商隐与温庭筠

1. “兵家”诗人杜牧

杜牧（公元803—约852年），字牧之，京兆万年（今陕西西安）人。世家出身。

杜牧是一位奇士。他能文能武能诗能政，又喜风流、善交际，不仅诗人而已。

杜牧风流，非前辈诸先生可比。李白也曾纳妓，韩愈也有艳闻，诗圣杜甫犹不能免俗。但大体系君子之游，未事声张者也。杜牧风流，不但有表现，而且有声势，声名卓著，令人“紧张”。史书说他“美容姿，好歌舞，风情颇张，不能自遏”，他作御史的时候，有一位李司徒在家闲居，家中蓄一歌妓，被人目为艺中第一。但他每晏朝士于家，不请杜牧。非不欲请，实在不敢请他，怕他不能“自遏”，然而最终还是败在杜牧风流旗下。杜牧在湖州时，看到一位俏女子，不过10多岁的样子，他就和人家相约，10年后“吾来典郡当纳之”。并赠以金币为信物。待到14年后，他真的不忘旧言，可是从前女子，已是两个孩子的母亲，他感慨之余，题诗一首：

“自恨寻芳去较迟，不须惆怅怨芳时。

如今风摆花狼藉，绿叶成荫子满枝。”

杜牧是一位奇士。奇在他疏狂却能为政。他太和二年中进士，既作过地方官吏，也作过朝官。地方官作过黄州、池州、睦州、湖州等州的刺史，朝官作过司勋员外郎、中书舍人等高级官吏。

疏狂风流且能为官，不但能官而且能文。他的《阿房宫赋》，写得笔力遒劲，风驰电掣，有理有据，能言能问，而且铺陈华丽，音韵跌宕，深得赋家本色。唐人本不以赋为能，也不以骈体文为其文学主调。但王勃的《滕王阁序》、骆宾王的《讨武曌檄》和杜牧这篇《阿房宫赋》可称唐代骈体中三大奇文，而且篇篇都有很高的文字价值。这样的奇文，只能出自唐代，也只能出自王、骆、杜这样饱学多才、风华茂盛的文人学士之手。比较起来，杜牧这一篇，更能切中时弊，不尚空谈。

杜牧不仅能文能政，还是一位兵学专家。他为《孙子》十三篇作注，成为兵学名注之一，直到今天，仍有影响。杜牧言兵，并非偶然，他所处的时代，大唐帝国内外交困，藩镇割据势力顽固不化，而且分裂势头愈演愈烈。杜牧是位才子，才子感觉自然敏锐；他又是一位久经历练的地方官，地方官对于社会现实自应多有体会；加之他又绝非一位只会吟诗读书的学士，对于政局自有他一定的看法。而且他生性爽急，风流倜傥，观古察今，感想良多。发而为诗，别有声色。

杜牧诗如其人，能刚能柔，柔中有刚，刚而不烈，不失俊美豪杰之气，仿佛《三国演义》上的周公瑾，是一位诗坛儒将，神姿顾盼，笔笔生辉。

杜牧最优秀的诗歌还是他的咏史诗。他能从历史，而且往往就从去之不远的历史中找准视点，一针见血。比如他的《过华清宫绝句》三首，极写唐玄宗与杨贵妃的故事，但选择准确，用墨不多，却能做到诗境优美，寓意显然。这里选了第二首：

“新丰绿树起黄埃，数骑渔阳探使回。

霓裳一曲千峰上，舞破中原始下来。”

杜牧的咏史之作常能因地而发，他作宣州团练判官时，曾作一首七律，因为篇幅较之七绝长些，容量增大，写来不但意趣鲜明，而且诗意更浓。诗色呈五彩，写景又写史，写史先写人，写人重写情，写情又不忘写景。通观全篇，古今山川，人情物理，浑然一色，却又话语无多，读之倍觉回味无穷已。这诗题名《题宣州开元寺水阁，阁下宛溪，夹溪居人》：

“六朝文物草连空，天淡云闲今古同。

鸟去鸟来山色里，人歌人哭水声中。

深秋帘幕千家雨，落日楼台一笛风。

惆怅无因见范蠡，参差烟树五湖东。”

杜牧诗歌精华多在咏史之作，但他并非只擅长咏史。他的一些写景诗作也很有特色，如《山行》、《秋夕》种种，历来脍炙人口。其《秋夕》诗云：

“红烛秋光冷画屏，轻罗小扇扑流萤，

天阶夜色凉如水，坐看牵牛织女星。”

杜牧生于晚唐早期，他虽然比白居易小30余岁，因为盛年故世，所以两个人去世时间相去不远。杜牧生在这样的时代，不免对诗歌理论发生兴趣。他推崇杜甫、韩愈，反对白居易式的平易通俗，主张“不今不古”，独立风骚。但他毕竟属于晚唐这个时代，他的诗歌虽然能切中时弊，却提不出改变这时弊的办法。他也曾写过《感怀诗一首》，长篇大作，有老杜《北征》之意，怎奈大唐王朝已江河日下，诗的内容固然郑重严肃，却嫌诗味不浓，比之老杜《北征》，不似吟咏，更似呐喊。

杜牧一生不曾春风得意，满腔抱负，难以实现。加上风流情多，更易沉沦。去世时年仅50岁，可叹也夫。他留给后人的诗人形象，既有“停车坐看枫林晚，霜叶红于二月花”，也有“十年一觉扬州梦，赢得青楼薄幸名。”唯不知是杜牧薄幸于唐文化，还是唐文化薄幸于他。

杜牧祖父杜佑，庶子荀鹤，皆为唐代名人。

2. 晚唐大诗人李商隐

李商隐不但是晚唐大诗人，在整个中国文学史上也是大诗人。以他的才能而言，他不比李、杜、王、白这样的超级诗人差。以他的诗作而言，虽然在诗的文化内涵与气象上不如李、杜，但在技巧娴熟，应用自如方面并不输于他们。李商隐是一位全面发展的人才。不但诗歌有巨大成就，骈体文也称唐人独步，几乎没有能和他抗衡的人物。时人虽将他与温庭筠、段成式合称三十六体，但温、段二人不能达到他那么悠然自得又精美绝伦地写骈文的艺术修养高度。他的散文虽然数量不多，但质量很高，他写的《李贺小传》，生动传神又笔墨简洁地介绍了李贺的一生主要事迹与特色，深得文章三昧。李商隐的七律，只有杜甫可以和他相提并论，二人各有所长，平分秋色。他的七绝，独步晚唐，和李白、王昌龄等七绝圣手处在同一个档次。他的五律可称唐诗中的上乘佳品；他的五言绝句，数量少些，质量称优，早已享誉诗苑。他的古体诗似不如今体诗名气更大，但同样具备一流水准。个中佳作可与老杜为伍。

李商隐才高八斗，独步晚唐，但却命途多舛，终生不幸。

李商隐（公元813—858年），字义山，号玉谿生，怀州河内（今河南泌阳）人。幼年丧父，家道中落，自称“四海无可归之地，九族无可倚之亲”。但他聪慧过人，16岁，即能作诗为文，并且得到同样能诗能文又身居高位的令狐楚的赏识。令狐楚深爱其才，把他安置到自己府中，让他和自己的儿子一起读书学习，还把自己作四六文的本领倾囊传授给他。李商隐年纪轻轻便遇伯乐，而且是当代重臣，应该说是一生之大幸。殊不知，祸兮福所倚，福兮祸所伏，他的终生不幸却也因此而埋下祸根。

李商隐的不幸，发端于他娶王茂元之女为妻。王茂元之所以嫁女给他，其实也是出于爱才之心。糟糕的是，当时朝臣之间党争激烈，令狐楚属于牛党，王茂元属于李党，牛李相争，水火不容。李商隐既得令狐楚厚遇，便应入牛党，势与李党不两立，在牛党眼里，才算知恩图报，有节有义。但他竟然不顾“党性”，而入王茂元幕，娶王茂元女，简直就是大逆不道。从此以后，他便深深地陷入党争的旋涡之中，一生不曾解脱。

李商隐不但是一位才子，而且有很大的报负。他对儒、道、佛三家文化都有所受，但骨子里还是一位极富才气的儒生。儒家的理想正是他的理想。而晚唐的现实，又使他产生“欲回天地”的雄心。他一生尊崇汉高祖、唐太宗，也推崇张良与诸葛亮。他的诗风虽然深沉清丽，含蓄婉转，而自比张良、孔明的意思也能在字里行间看得意态分明。

他一生忠于爱情，对妻子一往情深，他的名篇《夜雨寄北》既有柔情似水，又能情贞如玉，故能笔下情意，如此动人：

“君问归期未有期，巴山夜雨涨秋池。

何当共剪西窗烛，却话巴山夜雨时。”

李商隐倘若生在盛唐，几乎是一位超人。但他偏偏生在晚唐环境下，又处在牛李两党软磨硬斗的时代，加上他受儒学影响极深，三者归一，使他终生郁郁不乐。他从十六七岁入令狐楚幕，又入王茂元幕，再入郑王幕，直到入柳仲郢幕，30年幕僚生活，使他瞻念前途，一片茫然。他的这些主人，今天这个贬谪，明天那个死亡，而他昔日的同窗好友，恩公之子，却青云直上，成为宰相。于是他哀怨，他愤懑，他感伤，他浮想联翩。他向人倾诉，他求人谅解，他给人解释，他承认过错，但是，没用。儒家传统文化束缚了他，他的“冤家”对头又不能原谅他。而且还要不断诅咒他，刺激他，小看他，羞辱他。这一切，使得这位才华横溢的诗人，变得心情沉重，永无欢乐。反映在他的诗里，就有一种凄清欲绝的风格，正如他在《楚吟》诗中所写：

“山上离宫宫上楼，楼前宫畔暮江流。

楚天长短黄昏雨，宋玉无愁亦自愁。”

但这一切，确又玉成了他。他的诗歌能取得那样大的成绩，不能说和他的这种经历没有关系。他的诗歌专能在别人似乎已经无产可作的地方再生枝节，重起旋律，而且取得超越前人的成就，这种杜鹃啼血式的哀音，这种天鹅临终前的吟唱，这种鸿雁丧偶般的悲歌，这种凤凰涅槃时的长鸣，具有一种感人肺腑的力量，然而却又来得那么完美警艳，令人惊叹莫名。有人说正是大唐王朝走向衰朽时的独特环境造就了李商隐。我想说的是，我们宁可不要李商隐，也一定要彻底消除那种罪恶的环境。

而正是这样的环境和李商隐独特的个性，使得他的诗意异常朦胧隐晦，

好像一切都在模棱两可不可确定之间，那些美妙的诗句不过是些奇异的符号，而这些符号偏偏又具有秾丽的色彩。他的诗常常离不开梦境。而他的梦无边无际，挥手即来，转瞬又去。他不但夜间有梦，旅途有梦，甚至白日便可作梦。李商隐的梦境，似真似假，似虚似实，似隐似现，似远似近，似喜似悲，似无似有。他的处境代表了他的诗境，他的诗境原本就有强烈的梦的色调。

李商隐的诗，梦多，情诗更多。李诗言情，同样有梦的颜色。他的那些浓艳的情诗——我们姑且称之为情诗，写得情切切意浓浓，挥不去斩不断。但又似无确指，意态朦胧。于是许多人便说他的言情诗并非真的情诗，不过是美人香草一种比喻罢了。如同屈原作《离骚》使用的手法一样，这似乎也有道理。李君不多情，怎能有这样的作品。但他的多情似乎又并非全是男女之情。更多的——起码相当多的是他忠于皇室，忠于国家，忠于儒家伦常礼法的感情表现。李商隐恰似一位美貌绝伦的贞节妇。因为他美貌绝伦，才尤其动人心弦；因为他无比贞节，才又从那绝伦艳美中生出这无边的凄清与婉哀。在他的情诗艳歌之中，那些《无题》诗作最为有名。

“锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。

庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。

沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。

此情可待成追忆，只是当时已惘然。”

李商隐诗歌的另一个特点，是他的语言功力非常深厚。他的诗，注重收前人成就，但又有自己特点。他擅长用典，因为用典太多，有时不免诗意难明。一些著名诗作，几乎句句是典，没有一定的修养，只能读唐诗，不能读李诗——在用典方面，李诗是唐诗的特殊品种。杜甫说：“读书破万卷，下笔如有神”。杜甫也是用典高手，但比之商隐，尚有一别。李诗用典更多，也更成熟。当然这不说明他的诗高于杜甫。但可以说明，作为后来者，能在律诗上与杜甫一争短长，应该是下过更深的功夫。从他读书用典之多之广之深之妙的情形看，李商隐不但善于向前人学习，而且注重向当代人物学习。看来在学习这点上，凡诗文大家，必定同心。他师承借鉴很广，但反映在他诗中最明显的人物还是杜甫、韩愈与李贺。

难得的是，他能将杜、韩、李诗的精华化为己用，取其有益者吸收之，其无益者更改之，其有悖者扬弃之。杜诗沉郁顿挫，李不能为，但他能得杜诗律法，化为意味悠长；韩诗怪涩奇险，他不能学，但他能化韩诗的怪涩奇险为深奥华丽，虽词不相类，而意境相通。以五言诗为例，旧例常2—3式音节组句，如“好雨——知时节，当春——乃发生。”韩诗一改旧俗，偏要3—2式造句，或用1—4式句型。其诗韵虽新奇，诗艺不算成熟。后人婉言韩愈以文为诗，虽为褒语，实近批评。李诗偏能做到既改旧韵，又成新声，虽步韩愈后尘，却能别开生面，隐去韩诗真面目。如他的“烟带龙潭——白，霞分鸟道——红”，实在就是4—1式句型，读者闻之不但不觉其怪，反而似更有余味在其中。他对李贺很有好感，诗中也有李贺诗歌痕迹，虽有痕迹，并不失他缜密浓丽的诗歌本色。此李并非彼李，恰似这鸭头不是那丫头。杜、韩、李之外，白诗也有些影象。据说，白居易晚年，衰朽病体，万事皆轻，唯爱诗如命。他激赏商隐诗才，曾感叹百端地对李商隐说：“我死之后，能转世作你的儿子就心满意足了。”李诗风格浓丽凄清，与白诗无缘，但他的《骄儿诗》写得平和浅显，情意深长，又似乎与白诗也有曲径通幽处。诗中

说：“衮师我骄儿，美秀乃无匹。文葆未周晬，固已知六七。四岁知姓名，眼不视梨栗。交朋颇窥观，谓是丹穴物。前朝尚器貌，流品方第一。不然神仙姿，不尔燕鹤骨。安得此相谓，欲慰衰朽质。”明白如话，清新似水。

李商隐诗歌中最有进取精神的是他那些讽喻时政的诗篇。这些诗篇，不再朦胧如梦，不再花浓雨艳不辨路径。虽然同样诗境优美，却能批评时病一针见血。宛如杜牧咏古七绝，又比杜诗更多文采。大抵他的《咏史》、《隋宫》、《齐宫词》、《贾生》都可看作这类诗歌的范作。这里例举《贾生》：

“宣室求贤访逐臣，贾生才调更无伦。

可怜夜半虚前席，不问苍生问鬼神。”

李诗影响深远，至宋“西昆体”成为一派诗宗。这一点也是杜牧比不过李商隐的地方。所谓“李成宗派而杜不成”。

李商隐有一首《乐游原》，诗中警句，流传特广。

“向晚意不适，驱车登古原。夕阳无限好，只是近黄昏”。

或许这是李商隐以他诗人的敏锐心灵对唐王朝黄昏将逝的凄凉景象的一种感喟，喟然一叹，李商隐式的喟然一叹。

3. 风流才子温庭筠

温庭筠（公元812—约870年）本名岐，字飞卿，太原人。

温庭筠自然也是一位大才子，但他和李商隐、杜牧可不一样。杜牧虽然风流倜傥，但能忧国忧民，三分风流，三分兼济，还有三分深沉。李商隐是儒生本色，固然才高八斗，不失儒学本意；好比巨石下面的青藤，虽是千磨万折，只要委屈求全。温庭筠才是真正风流才子，不但风流才子，而且有三分无赖气。先前也曾有心上进，只是管不住自己，后来干脆顺流而下，管他什么修、齐、治、平，天、地、君、亲、师，老子不言天下第一，老子何妨天下第一？甚至连第一第二也不管他，能纵情乐去只管纵情乐去。

温庭筠出身高贵，他是初唐宰相温彦博的裔孙。温彦博是唐初名相，他出身世家，看天下事便有几分贵族公子气。这一点和杜牧相近，和李商隐相异。但他家道中落，到他这里已成破落户子弟。偏他才高气盛，才高使他有过人本领，气盛又使他不容于权贵。

他的艺术才能也是非常全面的，他能诗、能文、能乐、能词。自我评价说：“有弦就能弹，有孔就能吹。用不着什么名贵的琴，也不要名贵的笛”。他的文名与李商隐、段成式相埒。因为他们在本家族中均排行十二，人们称他们的文章为三十六体。他的词极有名，不但有名，而且在有唐一代，足称大家。大约只有韦庄，韩翃可以与他一比优长。他的诗才敏捷自如，入考场，赋官韵，只消八次叉手，就可以完成试帖诗，人称“温八吟”，又叫“温八叉”。他才思便给，又自由放荡，不把官场规矩放在眼里，也不把儒家传统放在眼里，他似乎认为儒、道、佛都没有什么了不起，只是不曾言之，也不屑言之。他自己屡考进士不中，却能为旁人作弊。结果自己不中，别人能中，这点颇受前人讽刺。但实事求是地讲，该讽刺的不该是温庭筠，而应该是那些埋没了温氏才能的考官与考制。

温庭筠放浪形骸，常出入于里肆妓院之中。他的各类朋友均多，唯独对权贵不敬。一次还因为酒后撒疯，被巡逻的士卒打断了牙齿。但看他以后风流如故，似乎掉几只牙齿也不大在乎。他当初受宰相令狐绹赏识，但他自由

如闲云野鹤，放荡如花花公子，散漫如山野村夫，荒唐如王公贵胄。令狐绁对其日益反感，以至屡屡压抑他仕途发展。他一生不曾中进士，只作过诸如京城县尉、国子助教一类的小官。晚年更其潦倒，至使后人无法确知他故世的时间。

温庭筠的诗歌多香浓意韵，善脂粉风流。过去史家对他这个缺点，十分反感。旧时代道学先生当行，反对这点，以为不合“温柔醇厚”之古意；现代人也反对，认为不合反映人民疾苦的现实主义精神。其实秾歌艳诗，未可一概否定，即使现代人类，一样既需要航空母舰，也需要时装模特，更何况，温庭筠的艳诗，还颇能反映当时破落子弟的生活方式，一味反对，似乎不智。他的这类艳诗，虽有秋丽缜密风格，并不十分难懂。后人责之没有深刻内容，正确，但没有深刻内容的生活也是一种生活。他的一些乐府诗歌最具这类特点。如他的《春愁曲》、《春晓曲》，描写旧时女子生活，虽似齐梁旧体，却是晚唐声音。其《春晓曲》全诗如下：

“家临长信往来道，乳燕双双拂烟草。
油壁车轻金犊肥，流苏晓帐春鸡早。
笼中娇鸟暖犹睡，帘外落花闲不扫。
衰桃一树近前池，似惜红颜镜中老。”

温庭筠还是写景高手，他的《商山早行》中的名句“鸡声茅店月，人迹板桥霜”最为后人称道。郑板桥因之而得名，欧阳修称赞这诗的妙处在于写道路辛苦见于言外。诗云：

“晨起动征铎，客行悲故乡。鸡声茅店月，人迹板桥霜。
槲叶落山路，枳花明驿墙。因思杜陵梦，凫雁满回塘。”

他有一首《烧歌》，颇得今人称许，说它有现实主义之风。其实这诗的价值不仅因为它反对官府肆意征税，百姓困苦不堪生活，还因为他写了唐时烧山种田的种种习俗。

他的咏古诗声誉很好，七律《经五丈原》，不但继承传统讽喻之风，而且写得气度非凡，颇得大家风范。

“铁马云雕共绝尘，柳营高压汉宫春。
天清杀气屯关右，夜半妖星照渭滨。
下国卧龙空寤主，中原得鹿不由人。
象床宝帐无言语，从此谯周是老臣。”

温庭筠风流才子，各类诗体，无所不能。但因为他没有杜牧那样情系家国之深沉，也没有李商隐那样的曲意求成式的束缚。他的咏古，不再如杜牧般地向着唐王朝大声疾呼，也不似李商隐式地为着这王朝的不灭而委委屈屈进一言。他只管目有所见，口有所言，题材尽管严肃，终不失才子身份。

（三）值得一提的《诗品》及其作者司空图

晚唐诗人中值得书写的人物还有许多，但比起杜、李、温三位都有相当差距。但他们也有很多好诗佳作流传。大体说来，这些晚唐诗人主要是继承前人诗风，虽有个别突破，未有大的成功。值得单独一提的是撰写《诗品》的司空图。

司空图（公元837—908年），字表圣，河中虞乡（今山西永济县附近）人。他33岁时登进士第，累官至中书舍人。光启三年辞官归隐，到他去世的时候，大唐王朝已经灭亡。

司空图的诗未见多么高明，但他写了一部很有名的《诗品》。该书是中国唐代很重要的理论著作。他将诗歌分成24种类型，而且使用诗的语言说明他们各自的风格。他的这种美学认识，不但对后世诗评产生重大影响，对其他艺术的审美范畴与审美评价也有重大借鉴价值。他的24种诗品风格包括：雄浑，冲淡，纤秣，沈著，高古，典雅，洗练，劲健，绮丽，自然，含蓄，豪放，精神，缜密，疏野，清奇，委曲，实境，悲慨，形容，超诣，飘逸，旷达，流动。比如他写劲健：

“行神如空，行气如虹。巫峡千寻，走云连风。

饮真茹强，蓄素守中，喻彼行健，是谓存雄。

天地与立，神化攸同。期之以实，御之以终。”

又如他写绮丽：

“神存富贵，始轻黄金。浓尽必枯，淡者屡深。雾余水畔，红杏在林。月明华屋，

画桥碧阴。金尊酒满，伴客弹琴。取之不足，良殚美襟。”

司空图本人的诗可没有这么高的水平。不过，他好像早就明白大唐帝国快完了，所以才有这般兴致，以隐喻空灵的语言给唐代诗歌来一番全面总结。

七、唐代古文运动

唐代古文运动是唐文学的一个非常重要的方面。唐诗与唐文，是唐文学的两大成就。二者有相通之处，也有不同的地方。相通之处在于：他们都体现了唐文学的时代精神，而且唐诗唐文的绝大多数作者，都是一身而兼二任。后人评点唐时文学人物，好以李、杜、韩、柳并称，说明唐诗唐文对后世的影响也大体相近。不同之处在于，唐诗更有成就，也更能反映盛唐文化精神。而唐文却比唐诗更后继有人。唐诗至晚唐，已开始向词转化；五代文学，以词为主调；降及宋代，诗不如词，词更能体现宋代文学特色。但唐代古文运动并未因唐代灭亡而终止，到了宋代犹然气势不衰，其中的领袖人物，韩、柳、欧、三苏、王、曾合称唐宋古文八大家。唐宋八大家的影响，直到民国初年，还很有力量，能与之抗衡并渐次取而代之的只有“白话”——明清经典小说与五四运动前后兴起的白话散文作品。

唐代古文运动的意义是多方面的。但它并非凭空而降，实际上，唐文比之唐诗，同样具有很深的历史根基，也具有很远的历史渊源。

（一）唐代古文运动的先声

唐代古文运动推崇的是三代两汉之文。而所谓三代主体还是春秋战国时期的诸子散文和《春秋》、《左传》、《战国策》这样的史学名著。中国古代散文，先秦散文为第一个大高潮，代表人物无非孔、墨、荀、孟、老、庄、韩、左。这个时代的散文影响极为深远，后来中国的一切散文传统，莫不与之相关联。第二个大高潮则是汉代班、马史作，晁、贾文章。特别是司马迁的《史记》，鲁迅先生称之为“无韵之离骚”，完全可以称为中国散文史上的一座丰碑。那么，第三个高潮就是唐代古文运动及其代表韩、柳的散文作品了。

自司马迁作《史记》，到韩、柳发起古文运动，其间相隔约800年时间，即使算到建安文学，也有约600年时间。600年间，骈体文兴旺，散文受压抑。骈文成为官方文章正体，散文郁郁不得志者久矣，沦落成无足轻重的文体。但六朝文风轻浮华丽，只在形式上用气力，虽有妙文奇句不少，难以取得令人信服的历史成就。这种骈体文的泛滥，束缚了文学之士的创造才能，也束缚了中国古代文学的充分发展，就连刘勰这样的文学巨擘，也只能用四六体撰写他的文评巨著《文心雕龙》。

骈文占据这样的地位，浮华文风取得这样的压倒优势，自然与六朝文化不能分割——有什么样的文化必有什么样的文学。骈体的高潮其实在汉，汉代散文与汉赋是汉文学的两大成就。但至六朝，汉赋的生命力已消耗殆尽，骈体进入文学发展的死胡同。外表奢华，内里糜烂，已经病入膏肓。在此期间，虽有北魏一段反对骈文的佳话，因为力量不够，方式粗糙，终于不成气候。直到隋统一天下，社会面貌为之一变，文化气象也为之一变，诗文风格随之产生变革要求。隋王朝命蹇时促，唐王朝继行其道，于是反对六朝浮艳文风，要求改变骈体地位的呼声，此起彼伏，终于成就了文学史上的大气候。

在唐代古文运动的先驱者中，有政治家，有思想家，有史学家，也有文学志士。

政治家中的代表人物首推隋文帝。文帝反对六朝之风不惜矫枉过正，因为臣下文章华而不实，发付有司治罪的事都曾有的，这一点前面已经说过了。文章之外，唐初大政治家魏征也是一位代表。魏征反对六朝文风，不但有理论，而且有实践。他本人的文章就写得质朴实用，不尚空谈。魏征是政治家，也是史学家，与他前后的史家如李百药、刘知几都是他的同道。他们从历史经验与史书编撰的实际需要出发，总结前人经验，提出改变六朝文风的依据和主张。

思想家中的代表人物，首先是隋人王通。王通是唐初四杰之首王勃的伯祖父，是隋唐之际一位十分奇特而重要的人物。他不但在哲学思想方面有许多新知别见，对于六朝文风更是深恶痛绝。他评点六朝文章，不免带点过激色彩，但也由此可知他要改变旧习的欲望有多么强烈。他评论说：“谢灵运，小人哉，其文傲，君子则谨；沈休文，小人哉，其文冶，君子则典；鲍照、江淹，古之狷者也，其文急以怨；吴筠、孔珪，古之狂者也，其文怪以怒；谢庄、王融，古之纤人也，其文碎；徐陵、庾信，古之夸人也，其文诞。”加上“谢朓，浅人也，其文捷；江总，诡人也，其文虚。”刘孝绰兄弟，“鄙

王通《文中子·事君篇》。

人也，其文淫”，湘东王兄弟，“贪人也，其文繁”。

不但文风不好，连人都给否定了。在王老先生眼里，整个六朝文坛，简直是“洪洞县里无好人”。

和王通同时而且同道的人物还有李谔，李谔反对六朝文风，虽不如王通的激烈刻薄，却比王通更意气深沉。

反对六朝“淫巧文风”的代表性文学人物中，有初唐四杰与陈子昂。初唐四杰，只反文风，不言文体，因为他们自己就是骈文能手。但他们毕竟是有唐以来的第一代文学新人，加上年轻气盛，嗅觉灵敏，虽然未曾亲眼见过也未曾亲身经历过隋末唐初的大动荡大统一，却有初唐开拓者们所缺乏的对新时代新风格的新追求。虽然他们还不能彻底摆脱旧时代的阴影，却已经发出新时代的声音。他们感慨：“大矣哉文之时义也！有天文焉，察时以观其变；有人文焉，立言以重其范。”他们认为：“夫文章之道，自古称雄，圣人以开物成务，君子以立言见志。遗雅背训，孟子不为；劝百讽一，扬雄所耻。苟非可以甄明大义，矫正未流，俗化资以兴衰，国家由其轻重，古人未尝留心也。自微言既绝，斯文不振，屈宋导浇源之前，枚马张淫风于后；谈人主者以宫室苑囿为雄，叙名流者以沈酗骄奢为达，故魏文用之则中国衰，宋武贵之而江东乱。虽沈谢争鹜，适足北齐梁之危；徐庾并驰，不能止周陈之祸。于是识其道者，卷舌而不言；明其弊者，拂衣而径逝。潜夫昌言之论，作之也有逆于时；周公孔子之教，存之而不行于代。天下之文，靡不坏矣！”

连屈原、宋玉都遭到批评，足见大唐文化，真不平凡。

初唐盛唐反对六朝文风的人物中，还可以这样区分，即他们中间有言而不作者，有作而不言者，也有言作并举连说带干的人。

隋文帝属于言而不作，只讲支持什么，反对什么，本人不是新文风文体的实践者。

张说、苏颋、李白、王维属于作而不言。他们没有或极少发表反对六朝文风的理论文字，却都能身体力行，先干起来再说，或者以自己的文章实践表示自己的喜恶爱憎。张说、苏颋，时称“燕许大手笔”。他们不但是著名诗人，而且是著名宰相，还是著名文士，尤其张说，文章已然盛唐气象，不求包罗万象，但要唯我所用。他的《齐黄门侍郎卢思道碑》，借卢之碑石，言己之感想；虽然评价前贤，有溢美成份，但那口气、那气势，已然显现盛唐风采。他写道：

“昔仲尼之后，世载文学，鲁有游、夏，楚有屈、宋。汉兴有贾、马、王、扬，后汉有班、张、崔、蔡，魏有曹、王、徐、陈、应、刘，晋有潘、陆、张、左、孙、郭，宋、齐有颜、谢、江、鲍，梁、陈有任、王、何、刘、沈、谢、徐、庾，而北齐有温、邢、卢、薛，皆应世翰林之秀者也。吟咏情性，纪述事业，润色王道，发挥圣门，天下之人，谓之文伯。於戏！国有校，家有塾，禄位以劝，风雅犹存。然千数百年，群心相尚，竟称者斯之鲜矣。才难，不其然乎！然则飞黄虚骋，百辔遗路；鹤 天运，万翼天阶。文士擅名当时，垂声后代，亦云才力绝众故尔”。

言文并作，不但有理论，而且有创作，不但改变旧风，而且改变旧体的人物，陈子昂可算唐代第一人。

转引自罗根泽《中国文学批评史》第二册第 117 页，1984 年 3 月新一版。

转引自罗根泽《中国文学批评史》第二册第 118 页，1984 年 3 月新一版。

陈子昂诗文俱佳。诗风悲凉慷慨，已是新人新声。文章朴拙实用，又近古意。他反对六朝旧习，给人议论风发，势如破竹的感觉。虽不似盛唐大家的雍容大度，另有一番气冲云汉的英雄气概。他的这种作风，一直到以韩、柳为代表的古文运动兴盛起来，还为人们所景仰，所称道。他说：

“文章道弊五百年矣！汉魏风骨，晋宋莫传，然而文献有可徵者。仆尝暇时观齐梁间诗，彩丽竞繁，而兴寄都绝，每以永叹。窃思古人，常恐逶迤颓靡，风雅不作，以耿耿也。”

陈子昂独立于世，是盛唐之音的先知先觉者，他有实践，也有理论。不过实践不算很多，成绩也不算很大；理论不算很深，在当时的影响也比较有限。正因为如此，他才发出：“前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独沧然而泣下”的悲凉感触。

而他对散文的自觉，与他后面的张说、李白、王维等盛唐大手笔相比，还有些超前哩！真的盛唐诗人，并不认真关心散文的发展——虽然他们能文；更不关心唐代散文是否应该继承三代两汉的散文传统。他们生于盛世，胸怀博大，熔儒、道、佛于一炉，要继承自屈骚、《诗经》之后的一切传统，而且融而化之，超过他们。这样的时代，不是古代散文传统可以表现的。这就是为什么盛唐诗苑兴旺，而它的散文成就不能同样兴旺的主要原因。

对古代散文传统一往情深的人物，首先是肖颖士和李华。

肖颖士（公元708—759年），字茂挺，兰陵（今山东苍山西南）人，开元年间进士。他4岁能文，10岁补太学生，是个神童，28岁举进士，对策第一，足见文章功力十分深厚。天宝初年，补秘书正字。他的文章在当时影响很大。他所处的时代虽然是诗歌无比繁荣的时期，但天下喜欢散文的人还是不少，即使他免官之后，向他学习文章的人依然很多。

李华（约公元715—约774年），字遐叔，赞皇（今河北元氏）人，也是开元年间进士。曾官监察御史等职。他和肖颖士文章齐名，世称肖、李。他在安史乱后，曾受伪职。乱平贬官，后又起用，晚年辞官归去，同样文名很大。而且他与肖颖士不同，肖颖士推崇古文，才学满腹，但文章流传下来影响后人的不多。单以文章的艺术价值而论，不算高明，他是一位一心复古而且确实古朴无华的人物。李华与肖的文章观念如出一辙，但他更能创作，他的《吊古战场文》，成为千古名作，几乎没有唐散文选本不收入的。其写战争情态，少有其匹。虽然似乎渲染战争造成的后果不免过于惨烈，但为文如此，不能不承认这是一位古代散文高手。文章开首便写古战场风貌，一下子就能抓住读者的情绪：

“浩浩乎平沙无垠，夔不见人。河水萦带，群山纠纷。黯兮惨悴，风悲日曛。蓬断草枯，凛若霜晨。鸟飞不下，兽铤亡群。亭长告余曰：“此古战场也。常覆三军，往往鬼哭，天阴则闻。”伤心哉！秦欤汉欤？将近代欤？”

文气如龙，不由你不读下去。

肖、李对古文的主张，可以归纳为三点。一是宗经，非六经思孟，不足为文章范本；二是载道，最尊崇孔夫子修春秋的微言大义；三是尚简，反对铺张陈事，这一点肖颖士更为典型，不但六朝骈文不在话下，连战国策，两汉散文都认为不合圣人古义。

肖、李之后，又有独孤及、元结、李观、梁肃、权德舆、吕温诸文。他

们的文学见解，或有不同，但反对六朝浮艳之风，主张文以载道，文以致用方面则大同小异。

由此也可看出，古文运动并非一人一时之事。如果从北魏苏焕算起，到韩、柳时代，就有300年了；如果从隋文帝算起，也有近200年了；即使从陈子昂算起，也有100多年了。200年间，留下记载的人物固然不多，而参与其中的人一定不少。据说肖、李晚年，特别是李华晚年，虽然已然隐居，向他求文的人依然很多，而且多送厚礼，可见当时的散文之风之烈。罗根泽先生认为：“韩、柳之前，载道说也有了，文气说也有了，简易说也有了，宗经学史的学说也有了，推崇周秦两汉、卑弃魏晋六朝的学说也有了，那么韩柳之对于古文的理论，不只是前人的追随者吗？”其实韩柳之前具备这些理论，只是说有这些见解。这里只想指出，为什么肖、李、独孤、梁、权、吕、元诸人没有成为唐代古文运动的代表，更没有倡导起这样一次声势浩大的古文运动。究其原因，首先还在于他们所处的历史时期——虽然他们或许和韩柳只有一步之遥——还没有产生对古文运动强烈的社会需求。

历史无数次证明，需求决定创造，创造产生天才。唯有强烈的社会需求才能产生强大的创造动力。

韩柳主导的唐代古文运动，首先是响应社会的召唤，因此他们才具有这样巨大的能量，当时的社会，既经安史之乱，国家元气大伤。安史之乱虽然平定了，但诸侯拥兵，藩镇割据，对此，唐王朝中央政府，欲平难平，欲忍难忍，不平不忍，处境尴尬。整个国家充满了藩镇与藩镇之间，藩镇与朝廷之间，藩镇内部各种力量之间，朝廷内部各种势力之间的明争暗斗。大家都觉得会发生什么不测，但又十分不愿和惧怕再发生什么不测，虽然不愿和惧怕发生什么不测，却又一时想不出什么好办法阻止和消除这些可能会发生的不测。安史之乱伤了大唐王朝的元气，但大唐王朝的余威犹在——毕竟它创造了中国有史以来最辉煌的盛唐文化，于是中唐一切有为之士，都在顺应历史潮流，寻求国家能够中兴的办法。韩愈、柳宗元便在这样的历史转变时刻，开宗明义，不失时机地扬起古文运动的旗帜，可谓因时而生，所向披靡。

为什么这个时候以至由此而始的数百年间，社会这么需要古文运动呢？因为古文运动的主旨，在于回归尊儒轨道，维护朝廷尊严和国家的统一。

我在前面说过，盛唐之盛在于它有兼容儒、道、佛三家文化的大文化的胸襟与大文化气象，于是产生大诗人李白杜甫王维，产生大量后世封建时代无法企及的文化成就。中唐则不然，国家已经出现危机，人们企盼中兴。这种时候，靠佛不行，佛教主张四大皆空，认为一切皆由缘法，任你兴盛也罢，衰亡也罢，他都无动于衷；靠道也不行，佛教一切皆空，道教只要成仙，金丹仙药，神符鬼篆，于事无补。尽管两家文化还有巨大的文化生命力，但在中唐已不能满足社会需要。于是韩愈辟佛，便得到士人喝采，虽然发配边远荒凉之地，反而成为胜者。宪宗佞佛，不能长久，到了武宗，干脆大规模地灭起佛来。

儒家学说本来于乱世无用，从来开国创业的时代，儒家不受重视。它的作用在于治国，修身齐家治国平天下，正是儒家理想，而且只要中国式的封建基础不根本改变，儒学总能屡试不爽。但在韩柳时代，说乱世又并非乱世，说治世又何曾能治？韩愈便写《原道》，柳宗元又写《封建论》，古文运动

更大声疾呼文以载道。不用说，古文运动这个主旨，自陈子昂提出，经过 100 年努力，终于由韩公振臂一呼，而应者云集，从此便蓬勃发展起来。而且此风不吹则已，一吹便不可收拾。直到宋代濂、洛、关、闽几位大儒出来，才算慢慢止息——它的任务大抵完成了。而中国古代文化也就进入最后一段僵化时期。

古文运动不但主张“非三代两汉文章不敢观，非圣人之志不能存”，而且主张“唯陈言之务去”。就是说从主旨到文体、文风、文字，要统统予以改变。至于六朝文学，干脆就保留不得。韩愈在《送孟东野序》中批评六朝文学说：“其下魏晋氏，鸣者不及于古，然亦未尝绝也；就其善者，其声清以浮，其节数以急，其辞淫以哀，其志弛以肆，其为言也，乱杂而无章。将天丑其德莫之顾耶？”请注意，这还是就其善者而提出的批评；其余文章实在连挨批评的资格都没有。韩文公大气磅礴，眼角都不去扫他们一下。

但既为一场文学运动，非有创作实绩才行。韩、柳以前，主张恢复古文风格的人们，不但其宗旨不如韩、柳明确，实际成绩尤其比不过他们。如唐代文学理论家柳冕，也有些好的理论，却不能实践自己的理论，说服力就差了。不唯柳冕，就是肖颖士，李华、元结、独孤及、梁肃，乃至张说、苏颋、李白、王维，在古文一途都不及韩、柳。肖的文章不过平平，李华文章达到《吊古战场文》水准的没有第二篇，而《吊古战场文》又不能算散文正脉。元结有些小品，颇有趣味，但不能成为洪流巨制。李白、王维虽为文章妙手，但主要精力不在于斯。可以这样说，韩柳之前的隋唐散文，不但远远达不到两汉散文水平，就是真与魏晋六朝文比起来，力量也显单薄。韩、柳则不然，他们的文章，虽打着复古的旗子，却是全新的创造。不但可以直追班、马，而且比司马迁之外的任何一位散文家的成就都高。贾谊、晁错、扬雄、王充、三曹七子都被他们超过了。

事实上中唐确实有过一段平静，甚至有过一段中兴的苗头，这不能说和古文运动没有关系。而且唐代古文运动的意义早已超过唐代的范围，它具有文化与文学的双重价值。

（二）古文运动的主帅韩愈

1. 韩愈在古文运动中的地位与作用

韩愈大才，在有唐一代文学人物中屈指可数。他的诗歌独成一派，本人又是中唐两大诗派之一的领袖人物。但他的诗和他的文章比起来，还只能排在第二位。他文章极好，单以文章而论，已经可以称为唐代古文运动的一员主将。他还有另外一大功劳——他还是唐古文运动的直接领导者，是一位举足轻重的导向人物。虽然人们讲到古文运动总要韩、柳并称，其实两个人的作用是不一样的。韩愈是主帅，而且唯有韩愈够主帅的资格。柳宗元不具备韩愈的条件，包括客观条件，也包括主观条件。

韩愈之所以成为古文运动的主将，首先是他生逢其时。如果他早生 20 年，或晚生 20 年，那就轮不到他作主帅了。而且他不但生逢其时，举进士的时间也恰到好处。他中进士的这一年，人称龙虎榜，多少中唐人物都中在这一榜上。他本人又有强烈的儒学精神，且好为人师，能文能言，又善于团结和交好各类文学人物，这一切都很自然地使他成为这场古文运动的主导者。

韩愈尊儒敬道，由来久矣。他的《原道》、《原毁》都是比较著名的思想理论著作，文章自在，写得头头是道。他不但亲儒，而且辟佛，他的思想与佛教势不两立。虽然也有和尚朋友，朋友归朋友，该反对佛教照样反对——他对和尚的态度也体现了儒学精神。他的《论佛骨表》，写得神采飞扬势如破竹，不但理直气壮，而且义正辞严。当是时，国家刚刚经受过巨大灾难，虽然宪宗当政有中兴之意，但佛教的蔓延，其实不利于国家统一权力的加强，佞佛活动，更是劳民伤财。这些都是韩愈不愿看到，也不能容忍的。他的《论佛骨表》早有思想基础，又有现实原因。两势归一，发而为文，真如狂风骤雨一般，披头盖脸向宪宗抛去。宪宗恼羞成怒，要把韩愈处死，幸亏众官求救，才改贬潮州。

按现代人习惯，此文可分若干段落，但在古人未必如是。何况韩公文章，最是一气呵成，字字句句都带着一股精神。文章开笔就讲：“伏以佛者，夷狄之一法耳，自后汉时流入中国，上古未尝有也”。三言两语，先给佛教定了性。然后急转直下，便举史实。大讲三皇五帝的光辉经历，说黄帝活了 110 岁，在位 100 年；少昊活了 100 岁，在位 80 年；颛顼活了 98 岁，在位 79 年等等，那个时候的皇帝可真不得了，最短寿的一位还活了 90 多岁哩！可是，佛呢？那时候根本没佛！讲了正面经验，又讲反面经验，说汉明帝以后，有了佛了，可各位信佛的皇帝全倒霉了。一个个寿夭命短，好不可怜。梁武帝虽然多活了几岁，临了还是让人家围在台城，活活饿死。

讲了远的，又讲近的，说李渊如何，李世民如何，抬出宪宗的祖宗，说明问题，看看是祖宗重要还是佛教重要。然后笔锋一转，又讲佞佛的危害。讲罢危害，更恭恭敬敬，把孔圣人请了出来。圣人说：“敬鬼神而远之”。如此一气说来，步步为营，条条是理，挟风裹雾，不可一世。说到最后，情绪激动不已，干脆来个发誓明志，以毒攻毒。文章写道：“佛如有灵，能作祸祟，凡有殃咎，宜加臣身，上天鉴临，臣不怨悔。无任感激恳悃之至，谨奉表以闻。臣某诚惶诚恐。”

韩愈好为人师，同样由来久矣。他年纪轻轻，便有狂名，不仅人家说他“狂”，他自己也承认“狂”。不过不是狂妄之狂，而是“余憨而狂”；什

么叫“憨”呢？老老实实就是。其实这句话本身就够狂的——因为我老实，所以我不弄虚作假，没办法，只好该狂就狂。但韩愈虽狂，却能团结别人，他的朋友特别多，而他偏又喜欢交朋友，收学生。不但喜欢交朋友，收学生，而且朋友也好，学生也好，发现长处，马上表彰。经他表彰的人物中有李翱、孟郊、张籍、贾岛、樊宗师……直到李贺。不但肯于表彰别人，而且能为别人仗义执言。他与同仁相处，不怕别人有怪癖，好像越有怪癖，还越能一见如故。樊宗师可谓怪中之怪，他一见如故；贾岛也堪称怪中之怪，他又一见如故；张籍才高善辨，常与他发生争执，他依然把张籍作为好朋友；李贺年少有诗名，他便亲自上门探访，李贺因父名重讳难于考进士，韩愈虽重儒学，却亲写《讳辨》，为李贺入考寻找根据。他虽好为人师，绝不心胸狭窄，认为“弟子不必不如师。”韩愈的这种作风，使他深得同道人心。自然而然成为古文运动的领袖人物。他的可贵之处在于，一方面，他自信，自信才好为人师；一方面，他又自尊自强，因为自尊自强，别人才喜欢承认他的尊师地位。

韩愈成为古文运动主将的另一个原因，是他确实作出比周围人更大的古代散文成就。他的诗歌，风格奇崛，水平也不低，但要说独步中唐，那不符合实际，更不要说独领风骚于唐代了。但他的散文，自西汉司马迁以来，确实没有敌手。柳宗元以外，唐代文坛上任何一位显要人物和韩愈比美散文，都难免成另一场龟兔赛跑，而且韩愈还是一只不喜欢睡觉的长脚兔。

2. 韩愈的生平

韩愈（公元768—824年），字退之。南阳（今河南孟县南）人。幼年即父母双亡，全靠兄长和嫂子抚养。他聪慧过人，博闻强记。史书上说他日记数千言，通百家。贞元八年进士。但未很快任用，他耐不住寂寞，连续给赵琛等三位宰相上书。后入朝为官，作监察御史。因为上书论宫市之害，触怒了皇帝，贬到山阳任县令。韩愈有行政才能，县令做得不错，于是改江陵法曹参军。元和年间，成为国子博士，河南令。但他才高气盛，不免阳春白雪和者盖寡。加上旧势力嫉妒，使他长期得不到升迁。后来终于得到裴度赏识，才算走出低谷。宪宗时，任中书舍人，裴度平定淮西，他随军有力，表为行军司马，胜利后，升为刑部侍郎。这一段仕途得意，颇有青云直上的好感觉。但很快发生“论佛骨表”事件，于是“一封朝奏九重天，夕贬潮州路八千”，给发配出去了。后来自己见胳膊终究拗不过大腿，便向皇帝承认错误，说自己被贬全怨自己糊涂，终于得到皇帝原谅，迁袁州刺史，寻，又拜国子祭酒。还作过兵部侍郎、京兆尹等官，于长庆四年，因病去世。

韩愈一生，一是作文作诗，二是作官作事，二者都做得很有影响。但比较起来，还是诗文更有成就。他一生经历比较得意，虽有挫折，都不算很严重。柳宗元中年谢世，他为柳公撰写碑文，说柳宗元被贬边荒之地，久久得不到赦免，和没有大人物援引有关。这是他经验之谈。韩愈生平，最喜欢干谒。他好为人师，又好找靠山，所以每遇挫折，总有大人物援引。他本人不能吃苦，一有苦处，马上四处求援。他常报怨生活贫困，其实他何曾真正贫困过。

韩愈思想的主流部分是儒学传统，但也不纯粹，他写《原道》、《原鬼》、《原毁》等书，好像全然儒家声调，其实里面有杂音。他对孔子孟子绝对敬

服，但一读《荀子》、《墨子》，即刻产生新想法。荀子与孟子矛盾，孟子乃儒学主流，一般儒家正统人士，对荀卿多贬，但他读罢荀子，就将荀孟作个比较，并且得出结论说：“孟氏，醇乎醇者也。荀与扬，大醇而小疵”。孔子与墨子势不两立，但他读了《墨子》，又写读书心得说：“儒墨同是尧舜，同非桀纣。”还大胆猜测“孔子必用墨子，墨子必用孔子，不相用不足为孔、墨。”

以此观之，韩愈的思想其实驳杂，这种驳杂对他的文学很有好处。而且也在某种程度上说明他的人格——他不因人废言，而是因文论人，颇有些实事求是的意思在内。

韩愈的主要缺点，是他喜欢眼睛向上看，一生干谒，不怕挫折，比之李白还有过之，而且态度谦卑，有时到了他的同道后人难以为之圆说的程度。因为他有这个毛病，所以他的文章中，反映个人生活和文学之道的内容最为精采，而反映社会下层的内容几乎是空白。

但他毕竟有大功劳于唐代文坛，也有大功劳于中国文学史。后人对他评价很高，一般也符合事实。韩愈作为一代文宗，不但后人尊崇。他在世的时候，就已然享有极高声誉。

3. 韩愈的古文作品及其艺术特色

韩愈的散文，几乎无所不有。其中也有许多应酬之作，以及无甚意义的表章之类，但这属于彼时风尚，不便苛求于前人的。他的优秀作品，数量很多，而且不论哪种文体的题材，都有优秀作品。如果按现代人的分法，他的议论文，记叙文，抒情文，人物传记，小品文和寓言故事，都写得非常出色。他的《祭田横墓文》、《与孟东野书》、《送孟东野序》、《师说》、《答李翊书》、《祭十二郎文》、《进学解》、《张中丞传后叙》、《柳子厚墓志铭》、《杂说》等，都可称为千古佳作。

他的文章恰如行云流水，不拘常格，但有常法。他长于抒情，又善于选择典型情节，抒情色彩更为强烈，所写所记人物事件也特别具有立体感。他为文敢于也善于创新，能将文章旧体，加以改造，打破旧时传统，另成一家。如古时撰写祭文，没有《祭十二郎文》这种写法的，因为没有这般写法，也就收不到他这篇祭文的巨大效果。后人评说：“读《出师表》不下泪者，其人必不忠；读《陈情表》不下泪者，其人必不孝，读《祭十二郎文》不下泪者，其人必不友”，可见其影响之大。他写《毛颖传》，开士大夫撰写寓言的先例，虽然遭到许多人反对，他依然无所畏惧。通过他的文章，人们可以非常生动地看到他本人的风采，也可以看到他周围亲人、朋友、环境、历史人物、时代风俗等种种有价值的内容。韩公妙笔如神，韩文精采如画。

他文章的风格，雄浑雅健，有浩然之气。“气”是中国文化传统中的特有说法，好像现代人论文喜欢说某某文章有没有“味”。气是什么，众说不一。但这个观点在中国文学史上特别有名，其始出于孟子。孟子说：“吾善养吾浩然之气”。先秦散文风格，可分为四大流派。孟子就是“浩然之气”派。即使平常之事，经他笔下，就有席卷千军的气势出来。韩非是斩钉截铁派，所谓握拳透爪，寸铁能屈。荀子是缜密严谨一派，今人所谓学者之文。庄子是汪洋恣睢派，遣词造句，随心所欲。韩文风格属于孟子一派，而且是中国古代文学史上继承孟子文风最好的一位。对他的文章，不接触则罢，接

触便仿佛有无数触角伸将出来，将你团团围住，前推后拥，左挟右持，使你身不由己，欲罢不能。有人说韩文中未必有多少深刻的道理。虽然不见得有多少深刻的道理，却一经他手，便产生巨大的感染力。韩文的讲理，确与柳文不同，柳文得荀子本色，文理缜密，丝丝入扣；韩文则情、理并举，风中夹雨，雨又生风。他的道理不多，但能讲得尖锐通透，风起云涌，大气磅礴，虽是小题，偏能大作。纵然大题，绝不枯燥。比如他的《师说》，开口就讲：“古之学者必有师，师者所以传道授业解惑也。”高屋建瓴，一句话就抓住核心问题。又如他的《送孟东野序》，虽为别辞，绝不凄苦，一样气韵高迈，一样振振有辞。本意虽在安慰鼓励孟郊，却能借用比兴手法，言别不讲客套，客套便落俗套；也不一味抒情，抒情过度反觉虚假。而是别指一物，以物喻人，由此生发，如江河而下，反映出来的相互友情，又深了一个层次。而且文字优美，诵之若有金石之声。文章写道：

“大凡物不得其平则鸣：草木之无声，风挠之鸣，水之无声，风荡之鸣，——其跃也或激之，其趋也或梗之，其沸也或炙之；金石之无声，或击之鸣。人之于言也亦然：有不得已者而后言，其歌也有思，其哭也有怀，凡出乎口而为声者，其皆有弗平者乎！”

韩愈文章的特色，首先就是义正辞严。不但义正辞严，而且居高临下。你和他对话，恐怕要仰起面孔看他，并非他人品孤傲，而是他的文章视点高绝，笔锋所及，便有势如破竹的气势。

韩文善使气，又善抒情，非常雄辩，却不盛气凌人。

韩文语言功力极深。他是主张“唯陈言之务去”的，他的诗歌不免怪险奇崛，但他的文章却能做到文从字顺，使用平常文字，写出不平凡的文章。他的文章用语不难不僻不生不涩。他肯定是一位创造新词的高手，却能使读者欣然接受，有视新如故的熟悉感和亲近感。现代人常用的许多成语，如痛定思痛，俯首贴耳，杂乱无章，深居简出，冥顽不灵，面目可憎，垂头丧气，牢不可破，大放厥辞，百孔千疮，一发千钧，不平则鸣等等，都是经他首创或者从他的文章用语中演化而来。他还注重口语的应用，虽非白话，却使文章增色不少。

韩文另一个艺术特色是注重文章的布局和剪裁。布局得体，剪裁新颖。他的文章固多，但不给人雷同重复的感觉，一种文章一种作法。同是作传，有亲疏远近之别；同是序言，有高低深浅之分；同是碑铭，有取舍收放之妙。因为他很重视剪裁功夫，从不平均使用气力，要在抓住细节，写出精神。他写《张中丞传后叙》，把张巡、许远和南霁云三个人物写得淋漓尽致。虽然着墨不多，笔笔皆在“坎”上。他写《画记》，虽是记叙小品，却能有虚有实，虚虚实实，使人不但能够通过他的文章去“看”，还能透过他的文章去“想”。实的部分，“杂古今人物小画共一卷：骑而立者五人，骑而被甲载兵立者十人，一人骑执大旗前立，骑而被甲载兵行且下牵者十人，骑且负者二人，骑执器者二人，骑拥田犬者一人，……”，顺叙而下，笔笔清楚，标准的说明文字，可谓笔笔皆实。但随即笔锋一转，便成模糊，依然如实介绍，却给人畅想空间。他描绘说：“马大者九匹；于马之中，又有上者，下者，行者，牵者，涉者，陆者，翘者，顾者，鸣者，寝者，讹者，立者，人立者，齧者，饮者，溲者，陟者，降者，痒磨树者，嘘者，嗅者，喜相戏者，怒相踉者，秣者，骑者，骤者，走者，载服物者，载狐兔者。凡马之事，二十有七，为马大小八十有三，而莫有同者焉。”

（三）古文运动的大将柳宗元

1. 柳宗元对古文运动的独特贡献

柳宗元是唐代古文运动的一员大将，但不是主帅，这也有主、客观两方面原因。

柳宗元少年得志，比韩愈早走上仕途，而且曾一度辉煌，也是韩愈所不能比拟的。那时候，韩愈还在为没人赏识而着急哩。但他一生不顺。王叔文变革集团一败，他就被贬永州，永州乃荒凉边塞之地，使他远离了唐代文化中心，失去成为古文运动主将的客观条件。就他本人性格而言，他也没有韩愈那种好为人师的精神，比较起来，他更喜欢和别人平等谈心。有人说，他之所以这样，是因为被贬谪他乡，心情抑郁的结果。其实不尽然。韩愈也曾被贬，但好为人师的精神始终如一。过去研究历史，对人物性格关注不够，把这方面的荣誉都无偿送给小说家了。人的性格可能会在某种程度上决定人的前途，至少决定人们在选择前途时的行为方式。柳宗元的性格特点，是做得多比说得更多，也更好，而且并不因此而产生特殊感觉。

柳宗元的主要贡献在于他的创作实绩。他的诗歌，前面已经分析过了。诗歌成就之高，堪称卓然大家。他的散文比他的诗歌更有成就。与韩愈相比，也在伯仲之间。他的散文主张，和韩愈大同小异。他不像韩公那样认定佛教是外来之物，一点益处没有，于国于民全是祸害。他的主张非但没有这样强烈，而且对佛学仿佛也有研究和信任。他女儿身体不好，求医不成，就去求佛，希望得到佛的帮助。但他的理想依然是儒家的，他的观念更是儒家的，他最推崇的依然是“尧舜孔子之道”，坚决主张“立仁义，裨教化”；“唯以中正信义为志，以兴尧舜孔之道则安元元为务。”但他比韩愈更具现实精神，或者换句话说，他对古文运动的主张在主旨上和韩愈并无二致，只是更其扎实、深沉，因为他是一个对社会底层和民间疾苦有更多了解与深切同情的人。

他的散文，几乎无所不能。就其总体水平而言，与韩愈旗鼓相当，具体领域，则二人各有长短。可以这样说，柳宗元是以自己的实际创作支持和推动了唐代古文运动的发展。虽然他并非主帅，但无论时人还是后人都把他和韩愈并举，看作唐代古文运动中两位杰出代表。后世文学人物虽然多有抑柳扬韩情绪，但柳文的成就是抑不住的，韩柳恰如李杜，自有文章传千古，不管他人论短长。

2. 柳宗元的生平及其文化取向

柳宗元（公元773—819年），字子厚，河东（今山西永济县）人，他去世前曾作柳州太守，深得人们爱戴，后人又习惯称他柳柳州。

柳宗元少年得志，意气风发。贞元九年，他年方21岁便中进士。26岁中博学鸿词科，授校书郎，调蓝田县尉，累迁监察御史里行。与当时的改革人物王叔文韦执谊等关系密切。德宗死，顺宗继位，他和刘禹锡一起，参加王叔文改革集团，摄礼部员外郎，成为政坛风云人物。但他们的改革，基础不够牢固，推行者又缺少必要的政治经验，加上顺宗身体很差，改革很快失败，他以此贬永州，任司马。在永州一住10年，景况凄凉。但他初衷不改，

行政不行，继之以文章，他最好的文章，大多出于此时。元和十五年，他和刘禹锡等所谓“八司马”被召回京，又因为刘禹锡的一首诗，触怒了权贵，结果再次被遣，任柳州刺史。在柳州任上他政绩颇佳，但身体很差，在任不过4年时间，便因病去世。柳州百姓对他非常敬仰和怀念，为他立庙以示纪念，庙宇至今犹存。

柳宗元政治信仰明确、坚定，而且比韩愈更富于现实色彩和进取精神。韩愈也可以称为改革式人物，但他的改革，主要通过古文运动表现出来，与其说意在变革，不如说意在中兴。柳宗元则是一位有理论又有实践的青年改革家。看他参加王叔文集团，柳州政绩，和关心民间疾苦的社会实践，以及他写下的以《封建论》为代表的一系列政论文章，知道这是一位具有卓越政治见地与行政才能的文学人物。这一点，不唯唐代比较少见，即使整个中国文学史上也不多见。唯王安石更有建树。柳宗元的政治成就不如王安石，不是他才能不行，而是没有得到历史的青睐。

柳宗元的哲学思想也比韩愈高明，他并不一味反对佛教，但他却坚决反对迷信。他写《天论》，认为天是无知的，和世间万物并无不同。他写《断刑论》、《时令论》，认为把一年四季的季节特点与刑罚生死联系起来没有道理。古人主张春生秋杀，这种远古遗风直到清代犹存，可谓古已有之，经久不衰，但柳宗元不能认同此说，给予有力批评。

不但如此，楚辞里有屈原一篇《天问》，大气磅礴，色彩斑斓，满心疑窦，百问苍天。然虽有天问，但无天对。柳宗元勇作《天对》，与屈翁对话，充分显示了他的非凡才华。《天问》留下多少文章天地，《天对》只管主张自然之说，百问百对，堪称敌手。这里摘引第一、第三、第五三段，作为例证。

屈原问：“曰遂古之初，谁传道之？上下未形，何由考之？冥昭瞢暗，谁能板之？

冯翼惟象，何以识之？明明暗暗，惟时何为？”

柳公对：“曰本始之茫，诞者传焉。鸿灵幽纷，曷可言焉：晷黑晰眇，往来屯屯。

昧革化，惟元气存，而何为焉！”

屈原问：“圆则九重，孰营度之？惟兹何功，孰初作之？”

柳公对：“无营以成，沓阳而九。转轘浑沦，蒙以圆号。冥凝玄厘，无功无作。”

屈原问：“九天之际，安放安属？隈隈多有，谁知其数？”

柳公对：“无青无黄，无赤无黑，无中无旁，无际乎天则！巧欺淫诞，幽阳以别。

无限无隅，曷懵厥列？”

现在看来，所问所对，并非尽如人意，但在那样的时代，能达到这样的水平，确实非同等闲。

由《天对》推及其他，柳宗元在对宗教、神鬼自然的态度上，确与韩愈有别。他固然没有写过《论佛骨表》，但也不写《送穷文》。

柳宗元的作文主张，也与韩愈有所不同。他不像韩愈那样，对六朝文弊持极端立场，反对骈体文章，“唯陈言之务去”，骚体赋声，一概不要。他的文章能散能偶，以散为魂，并不一概排除骚体赋声。他的文章句型，也时有骈体风格。不但如此，他还是写赋的能手。他的《牛赋》、《瓶赋》、《囚山赋》、《闵生赋》、《佩韦赋》等都深得屈骚精神，又不失唐人意趣。

柳宗元高出韩愈的地方，在于他肯于面对人生，痛恨官僚腐败，了解人民疾苦，并且能将这种种想法和情绪通过具体事实，形象地表现出来。韩愈也写过《五坊小儿》一类文字，但为数不多，因此遭贬之后，便再不提起。

柳宗元一生对此矢志不移，而且运用各种创作手法，予以表达。一方面，他对官僚腐败深恶痛绝，另一方面又对普通劳动者的生活苦难予以深切同情。他的《捕蛇者说》之所以成为千古名文，不但文章极好，而且内容深刻。

柳宗元为人正直，虽不善于自我表白，但勇于为患难朋友作出牺牲。他贬谪永州 10 年，好不容易回到京师，因为刘禹锡的一首诗，再次被遣出京，心情之坏可想而知。但他对引出麻烦的刘禹锡没有怨言，反而对刘被贬连州，十分同情。刘禹锡上有老母，连州又是边远荒芜之地，儿子受得此苦，老母如何安置，于是上表皇帝，要求和刘禹锡调换任所。这种为朋友的牺牲精神，也是难能可贵的。

大体说来，韩愈在古文运动中的地位和作用比柳宗元要高要大，倘无柳公，韩公依然可以成就古文运动的大事业。但以韩、柳二人的文章人品而言，柳宗元比之韩愈，思想更具深度，人品也更磊落。

3. 柳宗元的散文作品及其艺术成就

柳宗元的散文艺术成就与韩愈散文相比，各具特色，不分上下。

一般说来，他的议论文比韩文更为缜密严谨，无懈可击。韩公以其浩然之气取胜，雄浑畅达，气势夺人。柳文则以说理见长，条分缕析，以理服人。他的人物传奇，和韩文相比，恰似春华秋实，各具风采。韩愈写张巡、许远、南霁云的英雄节义，有石破天惊般的艺术魅力，文章写到南霁云求救兵不得，酒席宴上，慷慨陈辞，声泪俱下，拔刀断指，以明心迹，具有雷霆万里、震撼人心的艺术力量。柳宗元写《段太尉逸事状》，妙在强化对比，注重铺垫。文中说汾阳王郭子仪的儿子作为尚书领行营节度使，“寓军邠州，纵士卒无赖。”老百姓苦不堪言。段太尉便将乱市伤人的 17 个营卒抓住，个个砍头示众。于是兵营大噪，气氛极其紧张，但太尉独不惧。闻尚书有召，马上应命前往，而且连佩刀都解下不带，只请一行动不便的老人代为持马，便进行营。至军营，营中兵士如临仇敌，带甲冲出。太尉见状不觉一笑，对他们说：杀一个老卒，还用带甲吗？“吾戴吾头来矣”。这种从容气派，比之张巡、许远，别是一番风采，于是尚书出面，太尉无伤。而且他要求在营中吃饭，饭罢又要求在营中住宿。饭饱睡足，礼貌而归。行文跌宕有致，人物刻画入木三分。柳文中人物传记不少，都能因材施教，各见所长。他的《种树郭橐驼传》，但用白描手法，隐有庄子之风。柳宗元散文中，读后感一类文字占有不小篇幅。正如韩愈读罢墨子便评价墨翟，读罢荀子又评价荀况。柳宗元读书极多，感想也多，他不但评文，而且论史，评文能辩，论史能议。他评文的文章如《辩鬼谷子》、《辩列子》、《辩文子》、《辩论语》、《辨晏子春秋》、《辩亢仓子》等；论史的文章，如《断刑论》、《四维论》、《时令论》、《封建论》、《六逆记》，都能分析精辟入髓，议论笔笔成文，而且富于借古讽今的现实主义风格。他写《封建论》，反对封建割据；他写《六逆论》，反对宦官专权；他写《时令论》，反对听天由命；他写《断刑论》，反对旧说旧俗。其《辩列子》、《辩文子》都能因文论事，找出真伪原由。柳宗元是一位精于思考，重视佐证的散文专家。他继承荀子传统，又比荀文富于文采，堪称古学者之文；他继承中国史家传统，以史为本，不卑不亢，对《国语》也敢批评。他写的《敌戒》，不但用意深沉，而且充满辩证精神。

柳宗元写的散文体寓言，多于韩愈。韩公于此不过偶尔为之，柳公却能

专心创作。而且当韩愈因此受到批评的时候，他便站出来说明自己的看法，支持韩愈。他的寓言，几乎篇篇精采。如《三戒》，如《罍说》，如《传》，都寓意深刻，文尽其妙。《三戒》中的《黔之驴》一篇，更是闻名遐迩，无人不晓。《三戒》中另一篇《永某氏之鼠》，借物喻人，说的是贪得无厌的老鼠，读者想到的却是更其贪得无厌的“人”。其讽刺手法高明，给人印象深刻。

抒情散文方面，柳宗元似不如韩愈。他没有《祭十二郎文》那么动人魂魄的抒情文章。韩文如同文人写意画，妙在随心所欲，虽然骨子里依旧法度森严，表现出来却如行云流水，但见满纸云烟，宛若天然而就。柳宗元的文章主观色彩不浓，虽也抒情但有分寸。他为文并不恣意为之，更善于把事情客观地摆在读者面前，让读者自己去体会，去理解。他的散文更像西方古典油画，追求的是画面本身的成就，作家的感情只管通过描写对象予以表现。他的山水游记为韩文所无，而独成一体，几乎篇篇都是散文精品。描写普通劳动者苦难生活的散文，更是他独擅的专长，也为韩文所无。

他的社会散文，如《捕蛇者说》，前面已有介绍。他的山水游记，还应细作说明。柳宗元是唐诗中的山水大家，诗文一气相通，在散文方面他也是写景能手。他的山水游记，继承《水经注》一类山水文学传统，风格清丽，细致入微，状物绘景，出神入化。他被贬永州，无所事书，每见风景妙地，便暂放愁怀，不觉一快。但他毕竟是一位性格刚直又十分内向的诗人、学者，尤其是一位心怀报国热忱的青年知识分子，所以尽管他的山水游记，不露声色，却引人入胜。但在那美妙无比的风光后面，人们还是能隐隐感到作者的一缕深愁，绵绵不绝。他在永州曾有八篇山水名作，史称《永州八记》，在中国山水游记史上占据重要地位。《永州八记》包括：《始得西山宴游记》、《钴鉤潭记》、《钴鉤潭西小丘记》、《至小丘西小石潭记》、《袁家渴记》、《石渠记》、《石涧记》和《小石城山记》。《永州八记》篇篇皆好，其中《至小丘西小石潭记》写潭中景色，最为传神。其文曰：“从小丘西行百二十步，隔篁竹，闻水声，如鸣佩环。心乐之，伐竹取道，下见小潭，水尤清冽。全石以为底，近岸，卷石底以出，为坻，为屿，为嵚，为岩。青树翠蔓，蒙络摇缀，参差披拂。潭中鱼可百许头，皆若空游无所依，日光下澈，影布石上，佁然不动；俶尔远逝，往来翕忽，似与游者相乐。”短短 106 个字，跌宕曲折，写照传神，虽百静如动，不涩不滞。所言景色，或曾见之，但不能写出，所谓“眼前有景道不得”。柳宗元偏能以传神之笔，使如花美景，活灵活现。

柳宗元总结本人写作古文的经验时，有一段非常精采的议论。他说：“我年轻的时候写文章，以为修辞是最重要的。等到成年以后，才知道文章是宣传‘道统’用的，用不着在修辞方面下那么大的功夫，去追求色彩与音响”。话虽如此，书总是要读的。而且他本人也曾下大功夫学习和研究古代经典文章的长处，博采多学，以为我用，所谓：“本之书以求其质，本之诗以求其恒，本之礼以求其宜，本之春秋以求其断，本之易以求其动，因此吾所以取道之原也。参之谷梁氏以厉其气，参之孟、荀以畅其支，参之庄老以肆其端，参之国语以博其趣，参之离骚以至其幽，参之太史公以著其洁，此吾所以旁推交通而以为文也。”

柳宗元说到做到，心口如一，他的文章确实有深厚的渊源，又有很高的修养。联系到韩愈论文的经验，有殊途同归之感，异曲同工之妙。

总而言之，柳宗元是一位当之无愧的唐代大散文家，也是唐代古文运动骁勇善战的大将。比较起来，柳文缜密严谨，学问深厚，而文字不甚通俗；韩文更善抒情，文从字顺，又极力宣扬儒家道统，故此，后人更容易亲近他些。

(四) 韩、柳之外的中、晚唐散文作家

唐代古文运动非一人一时之事，韩、柳之外，还有一批追随者或同道者或虽不同道却有实际创造者在。这些作家中，一些是韩、柳传人，主要是韩愈的传人与朋友，如李翱、孙樵、皇甫湜等；一些人在理论上与韩、柳古文运动并不相干，却有很高的散文创作水平，如白居易；还有一些乘韩、柳遗风，另成一体散文作家，如皮日休、陆龟蒙、罗隐；也有几位不以散文创作为重，而专善骈体的文章高手如李商隐、温庭筠、段成式。这四种人中，第四种已非散文，与本节内容无关。第三种，时间且晚，已入晚唐。

李翱（公元772—841年），字习之，陕西成纪（今甘肃秦安东）人。贞元年间进士。官至山南东道节度使。他虽然是韩愈的同龄人，却师事韩愈，是唐古文运动的重要成员，他在哲学上也有建树。可惜，唐代哲学无巨人，所谓哲学家者，刘禹锡、韩愈、柳宗元、李翱数人而已。他的哲学思想中，掺有佛学内容，但仍以儒学为主。他的日记体文章《来南录》，在唐代散文中别具一格。他散文水平不算很高，但文风平易，比之樊宗师等几位怪杰，可说文气通达，可读性强。他有一篇小品《拜禹言》，文章简易流畅，一波三折，情感充沛，是他文章中颇有文学价值的一篇。其文曰：

“贞元十五年六月二十九日，陇西李翱敬再拜禹之堂下。自宾阶升，北面立，弗敢叹，弗敢祈；退降，复敬再拜，哭而归。且歌曰：惟天地之无穷，哀人生之长勤。住者，予弗及；来者，吾弗闻；已而，已而。”

孙樵，生卒年不详，字可之，一作隐之，关东人。大中年间进士，授中书舍人。孙樵也是韩愈古文的重要继承人。而且在反佛辟佛这点上，也和韩愈同声同息，甚至比韩愈表现得更为激烈。他文章的风格奇崛险厉，大似孟、贾诗风，又多讽喻时事，有古代杂文风格。他文章中也时有写景佳句。刘大杰先生认为他的《书褒城驿壁》、《龙多山录》、《祭梓潼神君文》、《骂僮志》等较能代表他的艺术特色。现引《祭梓潼神君文》为例说明，其中有一段描写景色的文字，确实不错：

“会昌五年，夜跻此山，冻雨如泣，滑不可陟，满眼芒黑，索途不得，跛马愠仆，前仆后踣。樵因有言：非烛莫前！须臾有光，来马足间。北望空山，火起庙孺，焰焰逾丈，飞漆射天，蜃色斜透，峻途如昼。樵谓庙奴苦寒，薪取温。晓及山巅，涩庙门，余焮莫睹，孰知其然。”

韩、柳之外的散文大家，首推白居易。白居易本与韩、柳同时，但于古文运动不闻不问，听其发展，未与其事。但他的创作，俨然成熟的唐人散文，而且风格清新流畅，语言生动、准确、活泼，意境悠远，不尚奢华，大有陶渊明诗文余味，又和宋代欧阳修的散文风格有某些相似之处。白居易的散文中小品很多，犹能知情达意，挥洒自如。如他的《冷泉亭记》、《荔枝图序》、《游大林寺》、《代书》等，都有很高水准，入于唐宋八大家文中，正不知孰高孰低。其《荔枝图序》一文写道：

“荔枝生巴峡间，树形团团如帷盖。叶如桂，冬青；华如橘，春荣；实如丹，夏熟；朵如葡萄，核如枇杷，壳如红缯，膜如紫绡，瓤肉莹白如冰雪，浆液甘酸如醴酪，大略如彼，其实过之。若离本枝，一日而色变，二日而香变，三日而味变，四五日外，色香味尽去矣。元和十五年夏，南宾守乐天，命工吏图而书之，盖为不识者与识而不及一二三日者云。”

文入晚唐，昔日中唐风采已消失大半，散文独专的局面又被打破，于是

出了几位骈体作家，如李商隐、温庭筠、段成式等。段、温亦有佳作，李文尤其特殊。但古文运动业已生根，骈体文学到了末路，李商隐固诗文大才，从整个历史发展过程理解，他的美妙高绝的骈文作品，也不过是一种过时文体的回光返照而已，正所谓“夕阳无限好，只是近黄昏”了。但骈体文作为一种文化遗产，永远有益于后人。即使在中唐，也有陆贽的骈体奏议，享誉于世。陆贽、李商隐均为骈文大家，不过陆贽的文章，已不甚规整，所用排偶句型较多而已。他的奏议在中国文学史上亦应有一席之地。就是唐宋八大家的文学作品，也有不少骈体句法，而且一经妙用，使他们的散文更具光彩。直到现代大文学家鲁迅先生，也曾用骈体文作过一篇序言，而且颇觉满意，也曾和许广平女士并坐一起，吟颂过的。

晚唐时期的散文能手，应推皮日休、陆龟蒙、罗隐三位小品文作家。

陆龟蒙（？—约881年），字鲁望，自称江湖散人，甫里先生，又号天随子。姑苏（今江苏苏州）人。他幼年早慧，有神童风采。喜读《春秋》，明其大义。又善作文章。尤其喜欢谈笑戏谑。他家中藏书极多，本人学习刻苦，足称晚唐才子。曾举进士不中，从此不再应试。他也有与地方官打交道的经历，但一礼不合，拂袖即去。以后甘心隐居山林，与山、水、渔、农为乐。山中有水患，他亲身劳作，不畏辛苦。他喜饮茶，善辨水，对《茶经》、《茶诀》、《水说》皆有心得。

皮日休（约814—约883年），字袭美，一字逸少，号“醉吟先生”，又自称“醉士”，“间气布衣”。间气布衣者，说自己乃天地之间气也。性格傲岸，以文章自负。咸通八年及第，为著名郎，迁太常博士。他个性强烈，正与陆龟蒙相同。黄巢起义，落入起义军中。黄巢爱惜他文才，授以翰林学士，其后不知所终。

史载，皮、陆二人“交拟金兰，日相赠和”，关系非常密切。又把他们所作文章合编为10卷，题名《文薮》。

皮、陆二人文风相近，见识也相近，最恨世间不平事，化为文章，文风犀利。皮日休曾作《鹿门隐书》60篇，专门讽刺谬政。对虎狼当路，百姓苦难深重的局面深恶痛绝，鞭挞不已。文中有云“古之杀人也怒，今之杀人也笑。”又说：“古之置吏也将以逐盗，今之置吏也将以为盗。”此种言辞，不但中唐作家中不曾有的，即使上追三代两汉，也极为罕见。后代儒生讥其降贼，多所诋毁，纯属多余之举。

皮、陆二人的散文，除去讽刺时政之外，也有抒发个人情感的佳作。这些小品，风格已远于唐，而近乎宋；其放浪不羁之态，几乎和明代性灵小品有隔代相招之感。陆龟蒙有一篇《与紫谿翁赓歌》，极富此种特色：

“紫谿翁过甫里先生，举酒相属，醉而歌曰：‘一邱之木，其栖深也屋，吾容不辱。一谿之石，其居平也席，吾劳以息。一窦之泉，其音清也弦，吾方在悬。得乎人？得乎天？吾不知所以然而然。’先生乐而赓之曰：‘采江之鱼兮，朝船有鲈；采江之蔬兮，暮筐有蒲。左图且书，右瑟与壶。寿欤，夭欤？贵欤，贱欤？’歌阕而去。”

罗隐（公元833—909年），字昭谏，或说余杭（今属浙江）人。也有指

《唐才子传》第361页。

《唐才子传》第361页。

《古今小品精华》第206页。天津市古籍书店影印出版，1991年4月第一版。

为新登（今浙江桐庐）人。罗隐本名“横”，因为10次考取进士而不中，故改名隐——从此隐去，不赴考矣。他一生白衣，虽奔走诸侯间，屡受赏识，终不能如意。据说过钟陵时，曾见一营妓云英，颇有才思。后10余年，复遇之。这营妓说：“罗秀才尚未脱白。”他就赠诗给她：“钟陵醉别十余春，重见云英掌上身。我未成名英未嫁，可能俱是不如人。”但他人隐而心不隐，所作文章多激愤之辞，批评时政，不留情面，文笔肆虐，如锋如镞。他和皮日休、陆龟蒙的小品文倍受鲁迅先生称赞，说他们虽为隐士，“并没有忘记天下”。说他们的小品文“正是一塌胡涂的泥塘里的光彩和锋芒。”罗隐有一篇《蒙叟遗意》，感叹人生，味觉苦涩。他写道：

“上帝既剖混沌氏，以支节为山岳，以肠胃为江河，一旦虑其掀然而兴，则下无生类矣。于是孕铜铁于山泽，淬鱼盐于江河，俾后人攻取之，且将以苦混沌之灵，而致其必不起也。呜呼！混沌氏则不起，而人力殫焉！”

唐文至罗隐，便以铜钉铁簇般的文字划上一个不屈的句号。

八、唐代传奇与变文

唐文学博大精深，对后世的影响非同寻常。可以说，到了唐代，中国历史上一切主要文学形式均已有所展示，而且这些文学形式都极大地影响和推动了后代各类文学的发展。这些文学形式在唐的表现，可以分为五个基本方面，即：诗歌、散文、传奇、变文和词。

那么，为什么将传奇与变文放在一个总题目下进行叙述呢？简而言之，因为它们都是小说。

（一）唐传奇与变文的本义及其历史地位

传奇，即唐代小说的别名。既是小说的别名为什么非用传奇这个名称呢？因为唐传奇虽然源于六朝志怪，又不同于六朝志怪，它的情节、手法比之六朝志怪更新奇、神异和完整。它的内容也更加贴近人生，贴近社会。而在现代人眼里，六朝志怪是小说，唐代传奇也是小说，它们的区别主要在于小说的历史发展阶段不同而已。那么，换个角度看，唐代传奇就是中国唐代的小

说。

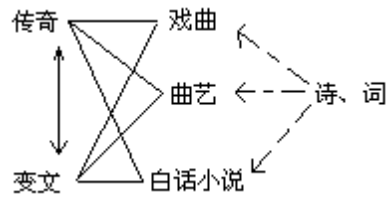
变文呢？变文古已失传，清代才又重新发现，所以后人对它的定义就有争论。概括地讲，变文属于唐代特有的或者说唐代才大量出现的说唱体文学作品。它属于口头文学，但有脚本存在。这些脚本，就是我们现在看到的变文。但它为什么不叫说唱本而叫变文呢？这和它的表演特点有直接关系。变文的表现形式，是演唱与图画（或者图像）二者相配合的，而这些图像，在当时被称为“变相”。变文既然是记述变相故事过程的文学底本，于是就叫变文了。那么，当时的图画或图像为什么叫“变相”，它本身是什么样子的呢？照我看来，所谓图画或图像，可能主要是指庙宇中或石窟中的神像而言，好像旧时北京的拉洋片，图片其实不多而唱词确实不少。演唱人一面向听众指示这些单个或成组的神像，一面把神像所反映的故事演唱出来。

变文可以有狭义、广义之别。狭义的变文不包括讲经文、话本等单一口头演唱形式在内。一些学者干脆认为变文并非讲经文，二者是两种不同的文学形式。这说法属于狭义变文观点，但这要看从什么意义上理解它们。如果从它们的表演形式上分析，二者区别并不大。如果从它们反映的内容上分析，则讲经文内容比较专一。但我想，现在我们看到的变文，很多已经脱离讲经本义，大约正是讲经文发展演化的结果，但那祖始，则与讲经文有渊源关系。

事实上，广义变文不但应包括讲经文在内，连话本、词话、诗话等敦煌发现的说唱本都应尽行包括在内。广义变文是指一切唐代口头表演文学的底本。不过到了宋代，发生一个新的变化，就是不再把话本归于变文，而是把变文归于话本了。鲁迅先生分析宋代话本种类时，曾引《梦粱录》、《都城纪胜》等书的观点，“说话者，谓之舌辩，虽有四家数，各有门庭。”哪“四家数”呢？“曰小说，曰说经说参请，曰说史，曰合生”。鲁迅先生赞成这说法，但他没有看到敦煌发现的有关变文的原始资料。所以他说：“以意度之，则俗文之兴，当由二端，一为娱心，一为劝善，而尤以劝善为大宗。”或许可以这样说，敦煌发现的变文，本质上就是唐代的白话小说。

更重要的是，传奇和变文是唐代两种最基本的纯文学形式。这一点，它们与唐代诗歌和散文都有区别。至少传奇与变文不能成为科考对象，它们只是文学，而纯文学的功能和兼有社会其他职能的唐诗唐文显然有本质不同——至少在唐代有本质不同。

传奇与变文极大地影响了后代文学的发展，虽然它们二者之间的关系我们现在还不十分清楚。唐以后，中国古典文学中最有成就的艺术形式是白话小说和戏曲，而唐代传奇和变文正是后来白话与戏曲的两个最重要的来源。（见图）



虽然我们现在不能确切地说明唐代传奇与变文之间的联系，但可以说，任何文学形式，都是由民间和专业人员——在古代则是以主要精力从事某种艺术形式创作的士人——两个方面共同努力完成的。而且一般情况下，首创者总在民间，经过民间相当阶段的创作与传播，才引起士人的注意，并经过他们的再创造而渐次成为成熟的文学艺术形式。小说如此，词、曲、戏曲莫不如此。

（二）唐人传奇

1. 唐代传奇的成因

唐代传奇有六大成因。

第一，唐传奇是前代志怪小说特别是六朝志怪小说发展的必然结果。中国小说史的发端，可以一直追溯到先秦时代，虽然那个时候，没有后来意义上的小说形式，但在先秦诸子中，尤其是《山海经》、《庄子》一类文章中，都有许多神话和寓言，这些神话和寓言便是后来小说的雏型。小说二字，最先大约出于庄子，可惜儒家不喜欢这种形式，“子不语怪力乱神”。后来小说的创作遇到麻烦，于是一时沉寂，进入低谷。魏晋之前，我们祖先对小说创作的热情和才干一大半全用到史籍中去了。所以司马迁的《史记》，可以称为最具文学色彩的史书。到了魏晋时期，儒术已不能独尊，玄学继之兴起，加上佛教、道教的巨大影响，人们的思想开始解放，人们对现实日益不满和失望，于是出现了以干宝《搜神记》为代表的六朝志怪小说。六朝志怪小说，是唐代传奇的一个创作源头。

第二，唐代文化的孕育与培养。唐文化代表了一个宽容强盛的封建文化时代。它的最大特点，是兼融儒、道、佛三家文化，准其自由发展。而兼融的结果，是给文学创作提供了一个前所未有的文化基础。儒家主张入世，不言神鬼；重视经典，小覷文学，对于诗歌类文人必备的本领，因有《诗经》作典，还算宽容；对于小说之类，则一概不予重视，甚至必欲排之而后快。但佛、道二家并非如此，特别是佛教，佛本言空。既然四大皆空，物质与精神的界限便不太分明，不但物质与精神的界限不太分明，就是虚构与现实之间的界限也不分明。现实即是幻影，那么幻影也可以算作现实。虽然佛家并不关心文学，但它作为一种文化，反映在唐代这样一个独特的历史时期，就为当时的文学创作提供了充分发挥想象的余地。佛家如此浪漫，道家亦然，二者相互通融分野，形成新的时代精神。唐人小说中，因果报应观念不少，羽化升天的内容也很普遍。一些颇有影响的唐人传奇，如《长恨歌传》、《杜子春》等，都和道家文化有关。《严武盗妾》、《王鲈》等作品又和佛家因果报应观念密切联系。严武本是一位将军诗人，他为人性烈，又奢侈无度，在这个故事中请他作主角确实合适。故事大意是说严武与一位节度使作邻居，他把人家未出嫁的女子勾引逃走，节度使发现后拼命搜寻。严武一害怕，竟然亲手把这位漂亮女子勒死，尸体沉入江中。后来严武作了节度使，终于受到报应。《王鲈》似亦实有其人。故事说他十四五岁时，与一群伙伴在果园玩耍，看到两块枯骨被粪土所污，他就把它们洗干净另行掩埋了，于是感动了这两块枯骨所代表的鬼魂。这鬼魂知恩图报，每有凶吉祸福，便事先告诉王鲈。一天，节度使崔珙留他饮酒。酒酣耳热，崔珙告诉他，府中有一妓特善歌舞，叫人请她出来歌舞助兴。“召之，久不至。珙自入视之”。回来对王鲈说，这歌妓刚梳妆罢，忽然心口疼起来，等一会喝完汤药再出来表演罢。王鲈就和他谈这歌妓的相貌衣着。崔大惊，王说我才看到她骑着马出去了。故事十分离奇，结尾皆大欢喜。王鲈埋骨得到鬼魂报答，正是佛学汉化后的艺术表现。

第三，儒家思想的参与。儒家看不起小说创作，但儒家思想无处不在。盛唐文化既是三教共融的文化，那么，儒家思想自然会在唐人传奇中有充分

地参与和表现。应该说，这正是唐人传奇的一大标志。六朝志怪小说，重心只在志怪，社会意义不多，很难取得社会文化共鸣。唐人把儒学引入传奇，特予重视，意义非凡。唯因此，唐人即使重谈志怪，也与往者有别。诸如《李娃传》、《会真记》等传奇名篇，更与志怪小说划清了时代界限。

第四，唐代现实的文学反映。唐代传奇，所以到中唐才出现高潮，和安史之乱造成的社会动荡关系密切。社会一乱，就易出传言、谣言、笑话和臆想。这种社会状态，于经济不利，但于文学有利。于是能文的人们便把现实生活中许多不能实现，或不能接受，或不能改变的内容曲曲折折地反映在文学作品中。安史之乱后，唐王朝内外交困，最大的危险来自藩镇拥兵自重。而唐人传奇中的许多佳作就和藩镇割据这个现实有关。唐王朝既然已经没有本事真正统一全国的军队，于是人们幻想中的剑侠之类的超人便应运而生。国家中兴靠他们，制止战乱靠他们，追求爱情也靠他们。殊不知靠着剑侠解决社会问题的时代，已经是没有多少希望的时代了。但剑侠作为一种文学形象，却很有欣赏价值。他们个个身怀绝技，而且个个侠肝义胆，一人能退百万兵。如《聂隐娘》、《红线》、《昆仑奴》都属于这类英雄。

第五，古文运动起了催生作用。过去有人认为，唐代传奇的创作功劳全在古文运动，并不正确。与其说，传奇的出现有赖于古文运动，勿宁说，唐人传奇对古文运动也有很大影响。毕竟古文运动的主力军主要在士人圈里。而传奇的传播范围要广泛得多。公平地讲，古文运动对于传奇的出现确实起了很大推动作用。古文运动不但为散文——传奇也是一种散文——的发展正了名、出了气、开了路，而且本身也做出巨大成就。古文运动的两位杰出代表韩愈和柳宗元其实也写传奇。如韩愈的《毛颖传》，柳宗元的《三戒》，不过不用传奇名目罢了。《古今小品精华》中收有一篇列在段成式名下的文章，题目叫《与温庭筠》。但看文章口气，全然死人口吻。逝者留给人间故友的书信，竟然作为段成式作品流传，已然可怪。其眉批上还要补充说“段成式卒，庭筠凌晨有叩门者。隔扉接一竹筒，云段少常送书来，发筒获书，乃成式手札也。庭筠大惊，驰出户，其人已灭矣。”这眉批本身就是一篇传奇，而且是一篇令人惊疑不置又富于馀味的传奇。中唐著名学士参与传奇创作，自是一大动力。

第六，市民阶层的参与和说唱文学的影响。从人类历史的发展过程看，市民阶层往往代表近代文学艺术的社会基础，或者说凡有市民阶层的地区必定产生自觉的文学现象。而且，不论西方和东方，都大抵如是。这方面材料虽然不算很多，但有关白居易等人常去欣赏口头文学的史料可算一则有力的佐证。

因为有上述六大成因，唐人传奇才得以取得超越前人的历史成就。

2. 唐人传奇的特征、主要作家及其艺术成就

唐人传奇有如下三个特征：

(1) 作者成群如流，作品良莠不齐

六朝志怪流传下来很不容易，一是作品不多，二是散失严重。唐人传奇则幸运多矣，作者很多，流传下来的作品更多，还有不少作者因此成为历史文化名人。

唐人传奇的作者中，有当朝权贵，也有一般文人学士，还有很多佚名或

者化名的人。仅以成集者计算，就有专集多种。如牛僧孺的《玄怪录》，李复言的《续玄怪录》，牛肃的《纪闻》，刘肃的《大唐新语》，薛用弱的《集异记》，包贽的《会昌解颐录》，李玫的《纂异记》，李隐的《大唐奇事》，卢氏的《逸史》，薛渔思《河东记》，皇甫氏的《原化记》，范摅的《云溪友议》，陈翰的《异闻录》，段成式的《西阳杂俎》，裴旻的《传奇》，温庭筠的《干子》，孟棻的《本事诗》，张读的《宣室志》，戴孚的《广异记》，胡璩的《谭宾录》，康骈的《剧谈录》，谷神子的《博异记》种种。这些集子虽然很多都散失过的，但大部分文章保留在《太平广记》当中，可知唐人传奇作品，一直到宋，影响还是非同小可。

这些作者中，有宰相，有学士，有布衣，有无可评考者，也有鼎鼎大名的诗人或风流才子，还不算那些写出过长篇传奇名作的人们。以这样的阵容创作唐人传奇，是唐传奇有别于前人的大特色。

自然，因为作者成分复杂，作品的品质也不免良莠不齐。其中优秀之作，已成历史名篇；而一些平庸之作，还达不到六朝志怪的档次；个别劣品，专事人身攻击，或则滥竽充数，无足道矣。

虽然良莠不齐，但发展线路十分清晰，大体在开元、天宝之后，开始出现比较成熟的作品。

（2）题材涉猎广泛，打破旧时藩篱

唐传奇的第二个特点，是题材十分广泛。如果按照《太平广记》的分类方法，其所收篇目即分为10大卷91类。只是《太平广记》包括的范围广阔，不止唐人传奇而已。但可以这样说，虽然《太平广记》收集的范围更广泛，而其主要部分或说主体部分还在于唐。举凡爱情、讽刺、暴露、报应、神佛、鬼怪、历史人物、技艺、侠义、仕宦、公案、寓言等几乎后世所有的小说题材，唐人传奇已经一应俱全。

（3）名家名作迭出，形成文坛盛事

任何文学形式，倘没有名作，就不能算成熟，甚至不能保存自己。而名作背后必有名家，唐人传奇中的杰作，多数已由鲁迅和汪辟疆先生收在《唐宋传奇集》与《唐人小说》之中。不是说没有遗漏，至少可以说，即使有遗漏，所遗漏作品的水平也超不过所选作品。著名的传奇作家，有些本人就是唐代大诗人，如元稹；有些则特以传奇成名，如白行简。

按照鲁迅先生说法，唐人传奇作者中，“有特有关系者二人：其一，所作不多而影响甚大，名亦甚盛者曰元稹；其二，多所著作，影响亦甚大而名不甚彰者曰李公佐。”

为什么鲁迅先生单将这两位作者提出来，并在《中国小说史略》一书中另辟章节，单独介绍呢？因为他们两位的传奇作品水平既高，影响也大。

元稹（公元779—831年），字微之，河南（今洛阳一带）人。他少年早熟，9岁即能作文章，15岁擢明经，可说少年得志。元和初年，对策第一，拜左拾遗。他一生仕途在顺与不顺之间，作过重要的地方官，也作过朝官，还拜过宰相。但他人品低劣，“举动浮薄，朝野杂笑”。为相不久，罢相后，曾作武昌节度使，卒于官。他是元和体的首创人，是白居易的好朋友，是一位特有才华又特为人们不耻的大才子。他一生成就尽在文学，他的文学成就主要是两件大事。一是和白居易一起创作以新乐府为代表的元和体诗派；二

是他写下了唐人传奇中的名作《莺莺传》。前一件事，他并非主将，诗的水平，也不敌白居易，大唐诗人排座次，他属于二流水准，比李、杜、王、白低一个档次。但他的《莺莺传》，却非同小可。不但在有唐一代，极富盛名，对后世影响，也是无人可以企及的。

《莺莺传》，又名《会真传》。后来经董解元改造，成为《董西厢》，又经王实甫创作，成为千古名剧《西厢记》。《西厢记》较之《莺莺传》，几不可同日而语，但那情节，基本上还是《莺莺传》的。人物是，甚至人物性格也是。王实甫突出红娘，可说独具慧眼，但没有旧作基础，新作不能成功。《莺莺传》的情节，其实并不复杂，是说有一张姓书生，漫游至蒲州普救寺，巧遇故丞相女崔莺莺，一见钟情，不觉魂摇意染，无法自持。彼时又遇乱军围普救寺，张生求援于故友，退其乱军。又请莺莺使女红娘相助，几经波折，莺莺终于以身相许。后来，这位张生忽然想起圣人教诲，便把崔莺莺抛弃了。所谓始乱之，终弃之。全文情节曲折，人物个性鲜明，一波三折，活灵活现。虽然后面张生一篇歪理，令人厌恶，但整个故事，戏剧性强，趣味性高，语言准确生动，极富感情色彩。宋代洪迈评唐人小说，说：“唐人小说，不可不熟。言事凄婉欲绝，间有神遇而不自知者，与诗律可称一代之奇。”用这几句话评价《莺莺传》，确也恰到好处。文中诗句、书信都好。诗句已成名句流传，书信为崔莺莺被弃后所写，正是“凄婉欲绝”，又不失东方传统女性之情态。论其总体影响，《莺莺传》可称唐人传奇之冠。

李公佐，字颢蒙，生卒年不可详考。但知其于代宗至宣宗初年在世，曾举进士，也作过江西从事。

李公佐的传奇之作，也极有名。他的《南柯太守传》、《谢小娥传》和《庐江冯媪传》并称名篇，而且三篇各有特色。《南柯太守传》实乃一篇成年人童话。说某人醉后，梦入南柯国，其间所见所遇，不胜奇异。先娶王女为妻，又拜南柯太守，娇妻美妾，荣华富贵，心想事成，瞬息备至。如此守郡二十载，风化大醇，百姓爱戴。所生五男二女，男授显官，女聘王族。真真春风得意，半世腾达。然，不幸领兵御敌，大败而归。接着妻子去世，国王猜疑。转眼之间，种种不幸纷至沓来。最后被送回原籍，但见故土如昔，贫穷依旧，于是大惊而起，原来南柯一梦。所去之处，不过槐树下面一大蚁穴而已。《谢小娥传》写的是一则复仇故事，妙在情节迷离，悬念引人，但绝非卖弄技巧，以事伤情。故事以第一人称写成，虽情节不甚繁杂，也有后代公案小说之影象。《庐江冯媪传》则是一则鬼魂故事。说一姓冯的老太太，求食于舒州途中，“暝值风雨，止于桑下，忽见路隅一室，灯烛荧荧。”门内一青年女子，带一三岁女儿，倚门悲泣。又有夫妇俩，据床而坐，神气惨戚，有向青年女子追索钱物状。媪询问之，女子告诉她说，丈夫另有新欢，明日就要迎娶。二老人乃公婆，向她索要刀尺祭祀旧物。并说丈夫名董江，住相城县里。冯媪次日进县城，问及此事，知情者告诉她说，董江的妻、女、父、母都早已亡故了。这故事写得哀婉动人，而且结局出乎读者意外，董江如期成婚，妻魂终于无奈。虽鬼之情意，深于世人。文字优美新奇，情绵意切，虽置之“聊斋志异”，也并不逊色。

元稹、李公佐外，唐传奇中名家还有几位。

沈既济（约公元750—800年），吴（今江苏先县）人。曾任左拾遗，礼

部员外郎等职。撰有《建中实录》10卷，有史学之才。传奇代表作为《枕中记》、《任氏传》。

《枕中记》写黄粱一梦故事，和《南柯太守传》有异曲同工之妙。《任氏传》讲人、狐婚姻故事，虽不像《枕中记》那样有讽刺人生意味，却情节婉转，别有动人之处。只是中间插入一位第三者，本意旨在证明女狐贞节不二，反觉累坠。唯结局悲惨——女狐无端为猎犬所毙，构思奇异，如奇峰陡起，动人心弦。《任氏传》可以看作后世狐鬼故事的一个先驱者。

蒋防，字子微，义兴（今江苏宜兴）人。生卒年月无考。但知他少年能文善赋，18岁时，他父亲的朋友让他作一首《秋河赋》，他援笔立就，赋惊四座。于简因此将女儿许配给他。元和年间，他得遇李绅，席间赋诗，有“几欲高飞天上去，谁人为解绿丝绦？”李绅会意，荐之，以司封郎知制诰，进翰林学士。后李绅失势，他也随之被贬汀州刺史，再改连州，卒。

蒋防能赋，但不以赋名。他的传奇作品《霍小玉传》极富盛名，可称唐人传奇中的悲剧代表作。

《霍小玉传》写长安名妓霍小玉与大历才子李益一段恋情，大体不脱痴心女子负心汉的窠臼，但在当时，却是一种创造。故事情节委婉多姿，文字风格深沉流转，抒情色彩十分浓郁。霍小玉临终的一段文字，感情激愤，有裂帛之声。文中写道：“玉乃侧身转面，斜视生良久，遂举杯酒酬地曰：‘我为女子，薄命如斯。君是丈夫，负心若此。韶颜稚齿，饮恨而终。慈母在堂，不能供养。绮罗弦管，从此永休。微痛黄泉，皆君所致。李君李君，今当永诀！我死之后，必为厉鬼，使君妻妾，终日不安！’乃引左手握生臂，掷杯于地，长恸号哭数声而绝。”故事的结局自然是恶有恶报，似有蛇足之嫌。不过这也许是现代人的看法，当时读者，正要他恶有恶报，若无这条尾巴，必不喜欢。

白行简（公元776年—826年）字知退，下邳（陕西渭南东北）人。白居易之弟，贞元末举进士，历官左拾遗。曾随其兄住江州多年，兄弟二人情谊甚好。他的传奇名作《李娃传》是和《霍小玉传》情节相似而结局相反的一段才子佳人故事。虽然整个情节十分曲折，故事结局却是皆大欢喜。书中人物性格鲜明，李娃尤其是作者心爱的人物。作者写她忠贞不淫、深明大义的性格品质，不惜花费笔墨。男主人公个性差些，但他父亲的性格却很典型，虽笔墨不多，却句句有声。他因为儿子与妓女成婚，觉得丢了脸面，痛责儿子；儿子不服，又痛打儿子。直到把儿子打得昏死过去了，他竟然丢下儿子，一走了事。但后来儿子中了进士，授了官职，他又和儿子讲和，“父子相好如初”。《李娃传》反映的伦理爱情观念，怕不合现代人心意。但它体现了中国儒家文化传统，反映了中国人喜欢大团圆结局的民族性格。加上文字优美，情节生动，这传奇历来享有盛名。

蒋防、白行简、沈既济之外，还有王度的《古镜记》、无名氏的《白猿传》、李朝威的《柳毅》、陈鸿的《长恨歌传》、薛调的《无双传》、沈亚之的《湘中怨解》、《异梦录》、陈玄祐的《离魂记》、许尧佐的《柳氏传》、张簇的《游仙窟》、以及《杜子春》、《申屠澄》、《红线》、《聂隐娘》、《步飞烟》、《板桥三娘子》等名作，都为唐人传奇的繁荣作出各自的贡献。

唐人传奇大大地超越了前人。在故事题材，语言艺术，情节安排，人物塑造，审美类型等方面都有自己鲜明的时代特征。唐人传奇不但影响到宋代，而且影响到明清历代的文言小说。而且几乎所有的中篇传奇名作，都被后人

改编为各类民族戏剧，至今仍在舞台上“活”着。

（三）唐代变文

唐代变文，曾经亡佚。直到光绪年间，才由外国来华人员在敦煌石窟中发现。而且大部分被偷掠到国外去了。好在现在总算有了复印本，中国人可以看到出口转内销的二手货了。

随唐代变文而一起发现的散佚文学作品中还有许多词作、民歌以及韦庄的《秦妇吟》等，都是沉沦已久，重见天日。但最有价值的恐怕还是说唱底本，即变文这一部分内容。

唐代民间说唱艺术，首先得力于佛教的传播与影响，但并非佛教一家功劳。佛教既入中国，不可能完全保持原有形态。实际上，佛教得以在中国扎根，还是唐代的事。这有两个标志，一个是出现禅宗——禅宗是中国文化气息极为浓郁的中国式佛教。第二个是佛教经数百年砥砺，终于与儒学找到共鸣点：即佛教在中国落脚，不能再正面反对儒家有关“孝”的伦理观念，唐时的许多佛教徒，不但不再正面反对行“孝”，甚而至于和儒家一起讲究起孝道来了。

唯其如此，与佛教密切相关的变文作品才得以在唐代充分发展。

唐代变文，自身的艺术水平不是很高。其历史意义在于，第一，它向现代人展示了唐代民间文学的本来面貌；第二，它证明了宋代话本的源头出自于唐。

唐人变文在名称上多有变化，这点前面已有介绍。我认为，讲经文、话本，以及所谓的诗文、词文、缘起都是变文的别名。之所以有这些别名，是因为它本身就有有一个发展过程。而且一般说来，民间文学对自身的认识也往往不易达到完全自觉的程度。不像律诗那样，有十分明确的写作标准。而且，即使律诗，也并非一下子便完善起来，它也有一个发展过程。

唐代变文，内容广泛。后代评话所有品种，几乎尽皆包含在内。从已发现的变文内容看，讲经文，即宋代的谈经，说参请；讲史，即宋代的讲史书者；讲神怪、讲婚姻，即宋代的所谓“银字儿”，可谓样样齐全。而数量最多的还是讲经文和讲历史的。特别是西汉历史，倍受青睐。这大约是汉、唐两代有许多相似处。唐在盛时，常与炎汉作比；唐在衰时，又以炎汉为荣。也有所谓因缘，即缘起，这种形式后来大约就变成宋代评话中的“入话”了。

1. 韵文体变文——词语

韵文体变文，即全篇皆由成行的韵文组成，没有散文句子。这在敦煌变文中，只有《季布骂阵词文》一篇。但同样内容的藏本却有10个，可见它在当时的影响不小。这种韵文体变文，几乎全由七言句型构成，上下句成一韵，转换韵角十分方便。个别句子为3—3句型，使句式音节更显活泼生动。

《季布骂阵词文》的素材出自《史记·季布列传》。太史公曾言，刘项相争的时候，汉王曾数次遭季布困辱，大约就有骂的意思在内，然而语焉不详。唯其语焉不详，才给后人以发挥的余地。加上季布人生曲折，既曾腾达，也曾屈辱，正合说唱文学的要求。于是敷衍成篇，传播开去。这篇词文，共有640句，4474个字，可视为长篇大作，但它的内容其实很简单。大体可以分成三个部分。一段是楚汉交兵，季布请战，要用漫骂战术，大败刘邦。于是出战，于是开骂，于是刘邦闻骂而逃，于是季公大胜。一段是楚军战败，

季布四处藏匿，寻求保护，受尽各种苦处。一段是后来终于得见刘邦，得到刘邦谅解，君臣相得，封官作诰。

本词文的内容既不复杂，艺术水平也不很高，但语言极为通俗易懂，便于传唱，也便于理解。虽然人物的刻画缺乏细腻，也缺乏独立个性，但依然能使人对季布的个体形象和刘邦的作风留下比较鲜明的印象。其余出场入场、过渡语言，都近乎套话，联想到近代以后中国民族戏剧的表演“程式”，也就毫不足怪了。开首几句演唱话头，简练概括，颇似近现代鼓曲模样：

“昔时楚汉定西秦，未辨龙蛇立二君。连年战败江河沸，累岁相持日月昏。汉下谋

臣真似雨，楚家猛将恰如云。各佐

本王争社稷，数载交锋未立尊”。

以后描写季布骂阵，依然评话口风，先作场面介绍，继而开骂。其实骂也是一个过场，概括言之，与其强调骂的内容，不如渲染骂的阵式。

“高声直喊呼刘季，公是徐州沛县人。母解缙麻居村墅，父能牧放居乡村。公曾泗水为亭长，久于闾阎受饥贫。因接秦家离乱后，自号为王假乱真。鸟如何披风翼，鼉鼉争敢挂龙鳞。”

其实也真没说出什么不好接受的来，但这也就够了。因为词文向听众展示的并非如何骂人，而是如何把故事继续讲下去。

这种词文形式一直流传到元、明，后来大约便与评书、鼓曲合流，成为近、现代曲艺的先声。

2. 散文体变这——话本

敦煌发现的话本，种类较多，计有《唐太宗入冥》、《叶净能诗》、《孔子项托相问书》、《苏武李陵执别词》、《山远公话》、《韩擒虎话本》种种。话本已经全然宋代话本小说雏型，甚至无甚明显区分，语言、结构、风格都相去不远。可见中国古代白话小说，起源于唐。一是古文运动，二是白话小说，三是韵文演唱词曲，三个内容相互影响，合而又分，分而又合，对后世的文言小说，白话小说，元曲杂剧以至评书鼓曲，都起到母体性作用。

这些话本中，比较出色的作品当推《韩擒虎话本》。这也是一则讲史故事。原本无标题，现名系整理者所加，话本内容简直流畅，材料大体来源于《隋书·韩擒虎传》，但有移花接木的现象。书中写韩擒斗箭退敌，本贺若弼的事情，把它移到韩擒虎头上，意在加强故事的感染力。此类事，中国古典小说中甚多，如三国时候明明周瑜借箭，到了《三国演义》那里就成了孔明借箭。这正是文学不同于史学的地方，因为有夸张、剪裁、重塑和虚构，才成其文学本色。本篇段落分明，可分为四个大段。一是介绍背景——杨坚称帝；二是韩擒虎灭陈；三是韩赌箭威服大夏单于；四是韩死后成神。全篇铺陈交待，俨然评话口吻。文中写韩擒虎、贺若弼与蕃臣赌箭时，颇有后世评书戏剧中打擂比武定输赢的味道。

“皇帝闻奏，即在殿前，遂安射垛，画二鹿，便教赌射。蕃人一见，喜不自胜，拜谢皇帝，当时便射。箭发离弦，势同劈竹，不东不西，恰向鹿脐中箭。皇帝一见，宣问大臣：‘甚人解得？’时有左勒将军贺若弼：‘臣愿解箭’。……当时便射。箭起离弦，不东不西，同孔便中。……应是朝臣，一齐拜舞，呵呼万岁。时韩擒虎见箭不解，不肯拜舞，独立殿前。皇帝宣问‘卿意如何？’擒虎奏曰：‘臣愿解箭’。……遂臂上捻弓，腰间取箭，搭

栝当弦，当时便射。箭既离弦，势同雷吼，不东不西，去蕃人箭栝便中，从杆至镞，突然便过，去射垛十步有余，入土三尺，蕃人一见，害怕非常，连忙前来，侧身便拜。”人物形象，历历在目。

3. 韵、散结合体变文

韵散结合体变文数量最多，如《文殊问疾讲经文》、《破魔变文》、《汉将王陵变文》种种。其风格内容与其他两二种相去无多，只是韵文、散文相交而成，更便于演唱，也更显活泼生动。

上述二种变文体裁，如果用以比拟现代中国曲艺艺术，则韵文体相当于山东快书与快板书，话本体相当于评书，而韵散结合体相当于长篇鼓曲。令人奇异的是，即使民国以后出版的各类口头演唱文学底本，如《大八义》、《呼家将》、说唱《西游记》和南方长篇评弹底本，依然不脱唐人旧味。甚至与某些敦煌变文如出一辙。这说明一个国家文学的发达，接受者一方的素质是多么重要，同时也说明唐代口头文学已达到怎样的发展水平。

九、唐五代词

五代并非一朝，在文学因果关系上与晚唐更是难解难分。正如隋与初唐的样子，许多晚唐词人也就是五代词人。

五代的文学形式，主要成就在于词，但并非没有其他内容。例如诗，晚唐词人全是诗人。他们中的多数人后来皆入五代，诗也就一同进到五代去了。也有些诗词界限不明的作品，如所谓《宫词》，词集也收，诗集也收。中唐王建的《宫词》就属于这种情形，花蕊夫人的一些作品也是这样。

唐以传奇闻名，但传奇作者也有不少五代时人。如写《神仙感遇传》的杜光庭，写《玉堂新话》的王仁裕。他们的作品，也很有影响，虽不如唐传奇之盛，并不逊于唐传奇的一般作品。变文也是如此，有些是唐人之作，也有些是五代之作，唯散文无大建树。这大约和晚唐文化形势及李、温、段等大文化人都专心写骈体文有某些关系。

但在当时人的心目中，也许并没有这么清晰的历史界限。从唐人这面看，天下大乱，王朝不存，主要的心理是慎情和惧乱，首先的选择是如何继续生存下去。从五代这一面看，只要急功近利，称王称霸，至于未来如何，也不管它。五代十国，前后不过半个多世纪，真和走马灯一般，“你方唱罢我登场”，追求盛唐时代的大气象大文化是不可能了。但文学的本性是从来不会因为环境的变化而停止自己的活动，顶多只能改变自己的存在形式和发展形态。于是随着人们把主要精力与情感日益集中到生命享乐、男女性娱、个人得失方面上来，词便渐次成为五代时期的主导文学形式。

词的意义，自不如诗，它是诗之余。但词在中国文学史上不是无足轻重的。唐诗宋词，两大高峰。而宋词的这扇门恰恰是从晚唐开启，到五代完全打开的。五代词人，声名不算显赫，但他们的历史功绩不容忽视。毕竟是他们而不是苏、辛、刘、柳、周、史等人开辟了词的世界。而且到了李煜那里，词的形式和内容都已经完全成熟。五代是一个黑暗、动乱、丑恶和衰败的时代，但拯救五代的并非别人，而是它们自己。正如唐承于隋，宋也承于周。周世宗已经把中国统一的主要基础打好，宋太祖则在这个基础上扩大成果，更上一层楼。

值得注意的是，隋唐自六朝诗人兴，而五代以花间词人止，恰恰走了一个圆的螺旋，哲人所言否定之否定规则，对于隋唐五代文学史也是适用的。到了五代，这个伟大的文学时代真的结束了，同时，五代词又预示了另一个伟大文学时代的开始。

（一）词的成因

词的形成，旧时有人认为自李白开始——李白有6首词。但现代文学史家多不同意此说。认为即使李白能词，现在看到的《菩萨蛮》、《清平调》等6首署名李白的词也非李白所作。有人则认为这几首词是温庭筠所作。但至少白居易、刘禹锡已经成为作词的能家。他们的《江南好》一类词作，影响深远，已是词坛正声。白词已有所引，刘的两首和词也很有特色。其一曰：“春过也，共惜艳阳年。犹有桃花流水上，无辞竹叶醉樽前，惟待见青天。”

刘、白与李白相去不远，但刘、白均长寿，或者说唐词就出在盛唐与中唐之交，也未可知。

1. 词是唐诗发展的一个必然结果

古人称词为诗之余，又叫曲子词，这个名称值得研究。为什么要叫诗之余呢？就是因为它原本和诗没有大区分，但又有区别，是诗的进一步改良而已。为什么叫曲子词呢？因为它是一种唱词，所以当它刚刚出现的时候，也有人把它划入乐府诗中，而它形成之后，又有人把某些乐府诗划入它的范围之内。它脱胎于唐诗，是唐诗发展成熟之后的一个变种，又是可合于乐调的歌词，故称诗之余和曲子词。

可以这样说，如果没有成熟的已经得以充分发展的唐今体诗，主要是绝句和律诗，那么，词就难于迅速出现在文坛上。

一则，今体诗未能充分发展的时候，古体诗的第一个历史任务是走向律诗及绝句。

二则，当律诗、绝句已经充分成熟之后，它依然会寻求新的发展，于是打破诗的界限，进入词的领域。

词与诗比，更宜配曲。音调也更委婉多姿。因为绝句、律诗以及古乐府诗的句型、字数都是相等或基本相等的。因此才有五言、七言诗之说。但是由相等字数的句型组成的诗歌，既不利于行腔，也不利于演唱，这道理，其实简单。所以，古时唱《阳关三叠》，非有和声不可。于是诗歌中出现衬字。这些衬字，没有实际意义。为什么没有意义，还必须保留它们？因为它们虽然没有词义，却有曲义。刘大杰先生讲词的兴起，远喻近比，引用过《上留田行》这首古乐府。此诗署名曹丕作，恐未足信。其辞曰：

“居世一何不同，上留田。富人食稻与粱，上留田。贫子食糟与糠，上留田。贫贱

一何伤，上留田。禄命悬在苍天，上留田。今尔叹惜，将欲谁怨，上留田”。

连用6个“上留田”，其实意思不大。这好像现代民歌中，常有“呀儿呀儿哟”之类。“呀儿呀儿哟”没有什么实际意思，但有了它就好唱也好听多了。

诗的句子太齐整，加上衬字或用和声，便更好听。如果把和声和衬句中的虚字换成实字，不也很好吗？词与诗的外形区别，就在于词的句子大多长短不齐，或许作这些诗的人，心目中依然把它们看成诗的，但又觉得二者已经不同，偏一时还想不出新的名目，就把这些新“诗”姑且呼之为长短句了。

2. 民间的创造

大约无论哪种文学艺术形式，都首先发源于民间，这一条是确定无疑的，无论古今中外，大抵如是。但民间的概念也是一个历史的概念，唐代文化兴盛，得益于一个强大的市民阶层；一个强大的市民阶层，得益于城市文化的发展；城市文化的发展，则得益于社会经济的繁荣；而社会经济的繁荣，又得益于社会的开明和进步，这是一个大文化圈。但社会文明一旦发展起来，又不是一下子可以衰败的，所以故朝虽去，遗老犹存，已经形成的城市阶层，还会在不同的背景和社会心态下发出自己独特的光采。

唐五代词的创作，首先就得力于市民阶层的努力和创造。但又并非某一个阶层努力的结果，大体说来，又可以分为如下几个具体方面。

一是村歌野调。所谓村歌野调，其实是民歌正声。这不仅于唐，就是现代大陆人无人不晓的《东方红》，其实也是从陕北民歌中演化出来的。民歌中的好东西多到数不胜数，很多大文学家，都是从向民歌学习而取得大成就的。唐代大诗人里，闭眼不看民歌的人可说少而又少，而虚心借鉴民歌手法，又演为新声的则大有人在。特别著名的诗人如李白，刘禹锡，白居易，柳宗元都是如此。民歌资源丰富，几乎永不枯竭，就是唐诗已经走过高峰之后，民歌创作依然蓬勃发展。唐的诗歌，还是文人主导的诗歌时代，到了明清，民歌比之文人诗更有特色。

二是行业民歌。很多行业，特别是需要集体操作的行业，非有民歌不能取得满意效果。如北方的夯歌，大江大河中的拉纤歌，水手歌，俗称劳动号子。劳动号子千变万化，魅力无穷。而且唐时经济繁荣，行业很多，即使并非集体性劳动项目，也有行业民歌存在。行业民歌是民歌创造的重要方面军，反映在唐诗唐词中，更多的是年轻女子在湖中采菱时所唱。这倒不是因为只有女子才唱民歌，更不是唯有美丽的湖中才有民歌，而是说，这是文人学士常去的地方，他们对此比较容易了解也容易欣赏就是了。

三是胡乐的推动，所谓胡乐并非贬词，是指由北方少数民族传来的歌曲与音乐。这一点，《隋书·艺文志》等史籍中多有记载。音乐也好，文学也好，非有嫁接才能取得大成就。唐文化不仅儒、道、佛各显神通，而且有少数民族文化参与其中，词所使用的声调，既有中原旧体，也有胡乐新声。

四是民间艺人的加工、创造与传播。民间艺人的说唱艺术，在唐代至少中唐以后，已十分广泛。白居易是看过目莲戏文的，对此《唐摭言》中曾有记载。文中说白居易作苏州刺史时，张祜来拜访他。“才相见，白谓曰：‘久钦籍甚，尝记得右款头诗。’祜鄂然曰：‘舍人何所谓？’白曰：‘鸳鸯钿带抛何处，孔雀罗衫付阿谁，非款头何耶？’张祜微笑，仰而答之曰：‘祜亦尝记得舍人目莲变。’白曰：‘何耶？’曰：‘上穷碧落下黄泉，两处茫茫皆不见，非目莲变何耶？’遂欢宴竟日。”与白居易有大交情的元稹，则在他的一首诗的小注中，说他“尝于新昌宅听一枝花话，自寅至巳犹未毕词也”。元、白、张所好，反映了当时民间文学的状况，也反映了他们表演的水平。

五是妓院的打磨与传递。妓院并非健康的历史文化现象，却是必然的文化现象。妓院文化，应该得到充分重视。妓院在习俗、文学、艺术、服饰等方面都有自己独到的历史作用，有时作用很大。而且通过妓院文化还能折射出这个时代的方方面面。

妓家对词的影响，可谓大矣。晚唐大诗人李商隐，杜牧，温庭筠，前二

人时称“李杜”或“小李杜”，温庭筠和李商隐人称“温李”。他们都爱民歌，但论作词，唯温庭筠一个而已。究其原因，和他们三位的生活经历有关。商隐生活严肃，对于妓家之类，少有接触。杜牧在风流与严肃之间，对于妓家生活十分熟悉，而且他性格中风流因子不少，只是年纪长些，又钟情于政治、军事，于词之类着眼不多。《唐五代词》收他一首“八六子”，但彼时词作一般短小，怕未足信。温庭筠则不同，一好乐，自称“有孔即吹，有弦即弹”；二好风流，歌妓是他相好，妓院是他别墅。他的词写妓家生活十分逼真，没有实际感受焉能为此？温庭筠知妓善乐，因为他有两个优势，使他得以成为有唐一代第一词人。

3. 诗人的贡献

新的文学形式的出现，源头固然出于民间，但没有专门人才加工整理特别是再创造，不能成为真正成熟的艺术品。唐人词的兴起，实在和当时诗人学士的参与有莫大关系。因为有他们的参与，词的地位提高了，品位也提高了。温庭筠的词作固然与妓家有关，但他能写出优美的词作；妓家却不能。只此一端，便知道诗人的创造具有怎样的价值与意义。

4. 当权者的支持与提倡

封建时代，最大的当权者就是皇帝，而且唯皇帝独尊。虽然历史的发展，首先是全体人民的创造，但当权者的努力，也不容忽视。不过因为封建独裁者的权力特别大，做好事时固然以一当十，做坏事时犹能以一当百。

唐诗的兴旺，首先就有唐太宗、武则天、唐玄宗的功劳在内。词的兴起和成功，也与五代几位皇帝的积极参与和支持有必然联系。

五代皇帝中草莽之夫不少，卖国求荣者也有人在。如石敬瑭之流，状如猪狗，不能挂齿，他们与文学也根本不沾边。实在五代也有几位知文知艺的皇帝在，如后唐李存勖，蜀后主王衍，以及闽皇后陈金凤，特别是后蜀主孟昶和南唐中、后主李璟、李煜父子，更是功劳卓著。李氏父子以词闻名于史，是五代词人中顶尖的作家。孟昶则是五代词作中心的东道主。五代时期，水平最高的词人在南唐，影响最大的词集在西蜀。孟昶爱词能词，个中作用，不容小觑。

因为皇帝提倡，周围就容易形成词人团的群体效应。词人也罢，诗人也罢，文人也罢，终归不能太穷，再穷也得有酒喝，有饭吃，否则便不能为词为诗为文，只好另谋生路去也。后唐庄宗能戏亦能词，皇帝作得固然太不高明，词作写得却有特点。他的《一叶落》，写初秋景象，风格清朗；《阳台梦》则情致风流，柔情似水：

“薄罗衫子金泥缝，困纤腰怯铢衣重。笑迎移步小兰丛，鞞金翘玉凤。

娇多情脉脉，羞把同心燃弄。梦天云雨却相和，又入阳台梦。”

后蜀主孟昶，亦有不少词作，但词风不出五代一般文人词的浮艳风尚，这和他的生活环境与本人气质都有关系。他有一篇《春光好》，写富贵人家女子，颇为得体：

“纱窗暖，画屏闲，鞞云环。睡起四肢无力，半春闲。

玉指剪裁罗胜，金盘点缀酥山。窥宋深心无限事，小眉弯。”

晚唐五代的皇帝，几乎个个胸无大志，偏又喜欢入温柔乡内，还以为作皇帝理应如此。所以他们对词的重视、支持与提倡，一方面促进了词的兴起与成熟，另一方面，也对五代浮艳柔媚的词风起了推波助澜的作用。

（二）唐人词

唐人词起于中唐，盛于晚唐。

唐人词有两个特点。一个特点，早期词人，词风兼有诗风，风格疏朗流畅；一个特点，越到晚唐末期，词风愈趋华丽浮艳。

这其实和大唐王朝的命运有关。唐的灭亡已成定局，中兴云云皆成梦幻。于是一些有才华的文人便个人享乐的小圈子里去寻找词的寄托了。

唐代颇有几位词人出现，最有成就的自然是温庭筠。

温庭筠之前，也有几位词家。但他们并不以写词为主，而且颇不类晚唐词风，他们的创作不过是一种过渡。因为是过渡，所以常常兼有诗人气质、民歌味道和词的形式。这些作词的人中，比较有名的包括白居易，刘禹锡，皇甫松，张志和以及段成式等。

白居易、刘禹锡已经介绍过了。皇甫松的词，也属此种风格，所以后人编的诗集也收他，词集也收他。并非编辑者因偏爱而掠美，而是这种作品常在两可之间，界限本不分明。比较起来，还是他那些民歌味道浓郁的词更其生动感人。

皇甫松，字子奇，生卒年无考。他是唐代散文家皇甫湜的儿子，自号“檀栾子”，睦州新安人，一生不曾入仕。他的两首《采莲子》，最能反映这种诗词相兼的风格。其一云：

“菡萏香连十顷陂，（举棹）小姑贪戏采莲迟。（年少）

晚来弄水船头湿，（举棹）更脱红裙裹鸭儿。（年少）”

张志和（约公元730—约810年），字子同，曾名龟龄，婺州（今浙江金华）人。少年有为，多才多艺。他10岁即举明经。肃宗时为待诏翰林，后来隐居江湖，自号烟波钓徒。他是一个极有才情的人，能歌、能画、能鼓、能笛，加上隐居山林，青山绿水为邻，蓝天飞鸟作伴，更形成他词的独特品位。大体说来，读张志和词，仿佛读唐代山水诗。他的词疏朗清丽，颇有韦应物山水诗风采。他的词作名篇《渔父》五首，极富这种特色：

“西塞山前白鹭飞，桃花流水鳜鱼肥。

青箬笠，绿蓑衣，斜风细雨不须归。”

词到段成式，兼有诗风的词作成为绝响。

段成式（？—863年），字柯古，临淄（今山东境内）人，曾经因为他父亲的关系而成为秘书省校书郎，后官至太常少卿。他能诗能文也能词，却一生不曾适应时代的需要。或者换句话说，他永远也没有抓住文学发展的时代热点。诗不能独成一家，文则陷入骈体旧套，词风又与诗风不辨，虽然他和李商隐、温庭筠齐名，他的文学成就却远远不能和那两位学人才子相提并论。他的词也就成为中唐词人的馀声。唯《闲中好》一词甚得郑振铎先生欢心。

“闲中好，尘务不萦心。坐对当窗木，看移三面阴。”

唐代大词人还得数温庭筠，跟在他后面的有韩翃与韦庄。

温庭筠是一位风流才子，又是一位出身旧世家的贵公子，不过家道中落，没有钱了，但富贵气派还在，这样的作家在中国文学史上颇有一些。所以温庭筠的诗和李商隐比起来，李诗一派莘莘学子气，温诗却是一副浪荡公子相，而且是带有富贵人家馀气的浪荡公子相。他的词也是如此，辞藻华丽，颜色高贵。读他的诗词，仿佛欣赏珠光宝翠美人头，虽然华美，但有雅意，不使

人心乱。他词的主色为金色，因为金色高贵。以金色为主调，多少有些浓得化解不开的意味，但也因此，温词才十分耐看。

温词对于整个晚唐五代词坛都有大影响，似乎他一人给五代词坛定了调——要写词填词，请照此办理。他是“花间派”的旗帜，由他领衔而及五代各大词人。他的词之所以有这样的影响，因为他的词已经成熟，而且只有成熟的艺术才能有深远影响。所谓成熟，是说他的词风固然与他的诗风相通，但又是两种不同的艺术创造。好像川剧是戏，京剧也是戏，但二者不能放在一起唱的。温词中也有诗词界限不明的个别作品，但其主要作品，都没有合流的余地。

温词艺术水准很高，他的一组《菩萨蛮》，已经达到唐人词的空前艺术境界。整组词都是讲一位青年女子的思恋之情的。以思恋之情作为诗词题材，是最平常的事情。但温庭筠的这组词却成为精美的艺术品。他视角独特，不放空论，而是将这位女主人公思恋亲人的心情与她的梦境联系起来，时而于梦中，时而于醒时，时而梳妆，时而凝思，时而揽镜自视，时而远眺窗外。但觉慵慵懒懒，又似刻骨铭心，终于梦境如真，转瞬梦醒无绪。作者笔笔写来，字字皆有精神。这一组词，可以单独欣赏，也可以整体揣摩，其中第一首“小山重叠金明灭”，最富盛名：

“小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。照花前后镜，花面交相映。新贴绣罗襦，双双金鹧鸪。”

这八句词，尽写女主人梦醒思春之态。起句就写“小山”：春闺梦醒，一眼就看到枕屏图案上的小山明明灭灭地映着光华，不觉梦中情思似远又近，似近还远。其意若曰：恋人远去不归，如山水相隔，明灭无时。第二句又写女主人自己的慵懒态。女主人刚刚看了一眼枕屏，心烦，看不下去了。又看自己——可怜自己。但见如云的鬓发散乱于腮边，黑白分明，楚楚可人。偏心上人远去不归，令人无情无致：于是懒懒起来画眉梳妆（第三句）。却又因心绪不佳，画也无绪，妆也无绪，白白用去许多时间（第四句）。至此，词的上半阙结束了。

但女主人毕竟年轻貌美，毕竟对亲人归来报有希望，于是一面梳妆，一面对镜：呀！原来自己是这般美丽呀！但见镜里镜外全是美人形象，前后交映。（第五、六句）不觉心中一快，动作也敏捷起来。于是穿上漂亮的贴身短衣，更漂亮？不。当她一眼撇见衣服上绣的双鹧鸪时，禁不住又情思悠悠想起了未归的亲人，于是一段愁思，再上心头。

全词句句以女主人公的眼睛去“看”，作者不过跟着女主人公的一双俊目作个记录罢了。这样的笔力，在温词之前，还未曾有过的。

更妙的是，温词写的含蓄，不是一下子可以看得透彻的。不像唐诗，更不像六朝文字。六朝骈文，往往韵深而意浅。温庭筠的词则是字句通俗，颜色富贵，词中意味，足称绵长。

温词的风格，是色艳而不浮，情浓而不媚；极写恋情却没有浮躁不安的感觉，述说风情又能保持婉约含蓄之意。他的词，主调是金色，风格十分华贵。这样的主调，正适合五代词人的追求；正好反映彼时词人虽有才华，又没有更大才华；虽有希望，又没有更大希望，尽管没有更大希望，却又易于沉缅于春情欢乐之中的时代气氛。这种气氛终整个五代，都未曾发生大变化，直到南唐后主被赵匡胤掳到京城，才真的有了改变。温庭筠喜爱和倡导的金色主调，也随之改变了颜色。

温词的选本很多，数量多少不同。但真正属于他的，约有 60 馀首。总的色调相去无多，这一点，也是五代的通病。偶然翻看其中一首，常觉词意绵绵，不忍释手，但真的一首一首读下去，又不免有重复之感，换句话说，就是有点“腻”了。

但温词并非尽写室中春思景象。他的不少词，都能联系周围景致，作到情景交融，虽然其内容仍不过离情别绪。他有数首《酒泉子》，其三云：

“楚女不归，楼枕小河春水。月孤明，风又起，杏花稀。玉钗斜簪云鬓髻。裙上金缕风，八行书，千里梦，雁南飞。”

温庭筠之外，值得一书的晚唐词人还有韩翃与韦庄。韩词不多，他以诗成名。有《香奁集》传世。闻其名，想其声，知其色。但他的这路风格，无疑对温词和晚唐五代的词风很有影响。晚唐诗人中，有追随李商隐的，但为数不多，也有追随温庭筠的，人数不少。韩翃是其中诗、词兼长的人物。他的诗风华丽，多用辞藻，和五代词人已无多大区别。

韩翃（公元 844—约 914 年），字致尧，小字冬郎，自号玉山樵人。京兆万年（今西安市东南）人。龙纪年间进士，官至中书舍人。后来因为不肯依附朱全忠，而遭贬斥。南下至闽王王审知处，卒。

一身跨两代，又颇有影响的词人当推韦庄。韦庄不仅以词闻名，他的诗也很有影响。其长诗《秦妇吟》，气度恢弘，音韵跌宕，是晚唐少有的写实作品。后来失传，直到敦煌诗文被发现时，才重见天日。诗的内容复杂，因为有指责黄巢起义的语言，曾被人指为反动。其实，对古诗未必用这种眼光去看。韦庄古体、今体诗都好，写抒情绝句尤具特色。而且他和温庭筠一样，也是一位成熟的词人。但他的词风与温庭筠有别，风格清新畅达，语言明洁疏朗，是唐五代词中独树一帜的词作家。

韦庄（公元 836—910 年），字端己。杜陵（今西安市东南）人。出身没落贵族家庭。虽有诗才文才，却几乎终身屡试不第。直到 60 多岁才得中进士。他中年时期，正逢黄巢起义，于是作《秦妇吟》。诗中对唐王朝的腐败充满怨愤，也对黄巢起义军充满敌意，并因此诗而诗声大振。晚年至四川投奔藩将王建。唐王朝灭亡后，王建称帝，史称前蜀。韦庄作过一段前蜀宰相。他的词作，《花间集》中收 48 首。他写少女春情，别是一番情致。其《浣溪沙》五首其二云：

“欲上秋千四体慵，拟教人送又心忪，画堂帘幕月明风。此夜有情谁不极，隔墙梨雪又玲珑，玉容憔悴惹微红。”

他的《清平乐·野花芳草》，也写离情别绪，比之温词，感情表现急切深沉：

“野花芳草，寂寞关山道。柳吐金丝莺语早，惆怅香闺暗老。
罗带悔结同心，独凭朱栏思深。梦觉半床斜月，小窗风触鸣琴。”

因为韦庄作过蜀相，一些史书将其列作五代词人。

（三）五代词人

五代时间不长，首尾不过半个多世纪的时间。五代词的发展，可以大致概括为一种风格两大集团。风格多相似，无非写离情别绪，春云秋雨。两个集团，一个是西蜀集团，包括前蜀后蜀；一个是南唐集团，代表人物即李璟李煜父子和他们的宰相冯延巳。中原地区也有词人，但人数很少，影响也小，词风不能独立。比较出名的人物和凝，也被挤到西蜀圈子里去了。荆南还有一位孙光宪，命运也大抵如是。

五代词人绝大多数集中于西蜀南唐。西蜀于前，有赵崇祚编选的《花间集》；南唐于后，有冯延巳编选的《阳春集》。这两本专门的词集，都是行家里手所编，研究唐五代词，自是首选资料。

1. 《花间集》中诸词人

《花间集》共收 18 位词人。其中真正属于晚唐的 2 人：温庭筠、皇甫松；中原 1 位：和凝；荆南 1 位：孙光宪；还有张泌，一般认为是南唐人。但郑振铎认为南唐另有词人张泌。那么，如果不算张泌，西蜀词人也有 13 人。

《花间集》中的词人，词风大抵一致。其领袖人物则是温庭筠。温庭筠死于公元 866 年，他知道什么前蜀后蜀？但他的词风影响蜀人至深。西蜀词人风格，不出温词规范。

《花间集》既尊崇温词，便特别反对浅显直露，而崇尚词藻华丽，山水明灭，中心只在女人身上。虽如此，却成为五代词主流。而且词在五代，独占风流，西蜀词人，影响更大。时人独喜此风，历史也无可奈何。

所谓西蜀词人，其实有前蜀后蜀之别，但风格大抵无异。唯前蜀的韦庄、牛峤等来自晚唐，词中或有晚唐遗音，也未可知。

牛峤，字松卿，一字延峰。生卒年不详。他出身贵胄，是中唐宰相牛僧孺的后人。唐乾符年间进士。历官拾遗、补阙、校书郎。后投奔王建，官至给事中。牛峤词风，不出西蜀词人之右。唯写男女风情，颇有民歌意趣。其《忆江南》二首之一曰：

“红绣被，两两间鸳鸯。不是鸟中偏爱尔，为缘交颈睡南塘，全胜薄情郎。”

牛希济，牛峤兄之子，在蜀时为御史中丞，后来投奔南唐。曾作雍州节度副使。《花间集》收他的词 11 首。他的词虽花间格调，却能写各种情态。其中《生查子》等，郑振铎先生颇为赞赏：

春山烟欲收，天淡稀星小。残月脸边明，别泪临清晓。语已多，情未了。回首犹重道。记得绿罗裙，处处怜芳草。”

欧阳炯（公元 896—971 年），益州华阳（今成都）人。他生于晚唐，长在西蜀，已与唐王朝干系不大。他年寿颇高，曾在前蜀作中书舍人，在后蜀作宰相。后从孟昶降宋，又作过左散骑常侍。75 岁时去世。他一生官运亨通，但名声不佳。他居蜀时，就和当时词人鹿虔扈、阎选、毛文锡及韩琮被人们呼为“五鬼”。看他们一生降来降去，国虽亡而官运不改，确有鬼色。词风低下，又近鬼声。这几个人比较起来，韩琮不能入流。阎选、毛文锡词风既低，词艺又差，亦不堪言。欧阳炯的词作得好些，鹿虔扈人品略胜。五代词人，最少节义观念，好比墙头茅草，只顾随风来去，事二朝三朝的都不算少见，也不觉得耻辱。唯鹿虔扈尚存儒风。他曾事后蜀孟昶，为永泰军节度使，

加太保，蜀亡，不再入仕。他的词虽为花间情调，但有感慨之音。其《临江仙》云：

“金锁重门荒园静，绮窗愁对秋空，翠华一去寂无踪。玉楼歌吹，声断已随风。

烟月不知人事改，夜阑还照深宫。藕花相向野塘中，暗伤亡国，清露泣香红。”

欧阳炯善作情词，写少妇心态，犹为得意。他的《更漏子·玉栏干》写夜景春怀，另成套路：

“玉栏干，金鸂井，月照碧梧桐影。独自个，立多时，露华浓湿衣。

一向，凝情望，待得不成模样。虽叵耐，又寻思，怎生嗔得伊。”

顾夔，生卒时间、表字乡籍均不可考。只知他曾在前蜀作刺史，在后蜀为太尉。他的词，时有深情切语，不免姿态轻狂，略与花间词风有别。但其主旨，依旧花间本色。他有《荷花杯》9首，极写春情少妇，每首独写一种情态，连写知、愁、狂、羞、归、吟、怜、娇、来9种情态，可说用心良苦。其《诉衷情·永夜抛人何处去》，更是别具精神：

“永夜抛人何处去？绝来音。香阁掩，眉敛月将沉，争忍不相寻。怨孤衾。换我心，

为你心，始知相忆深。”

后人评说这词，说它“透骨情语，已开柳七一派”。

和凝（公元898—955年），字成绩，郢州须昌（今山东平阴、汶上）人。他是花间集中唯一一位中原籍作家。一生历仕五朝，也算一个小小的奇遇。但他平生经历甚多，遇到的事情也多，加上才思敏捷。虽然是一位不倒翁式的老牌官僚，其词风却比较活泼有趣。描写少女思春情态，大为得趣。这一点和温庭筠颇为不同。温庭筠虽称大手笔，却善写少妇，对少女春情，绝少提及，这大约和他风流成性总入妓家有关。好像后来的《金瓶梅》，美人固多，没有处女。和凝的《采桑子》，可不是那样：

“蟾蛭领上诃梨子，绣带双垂。椒户闲时，竟学樗蒲赌荔枝。

丛头鞋子红编细，裙窣金丝。无事嚬眉，春思翻叫阿母疑。”

孙光宪，字孟文，号葆光子，生卒年不详。贵平人。唐时曾为陵州判官，蜀时官至御史中丞。后降宋，为黄州刺史。他的词与温庭筠词颇相似，也有说他是可以与温庭筠平起平坐的词家的，似不妥。但他确有几首好词，突破一般花间情调。其《谒金门·留不得》一词，甚得后人称道：

“留不得！留得也应无益。白紵春衫如雪色，扬州初去日。

轻别离，甘抛掷，江上满帆风疾。却羡彩鸳三十六，孤鸾还一只。”

在一片华美柔丽之中，这首词可算得上女中情豪，强心劲语。

上述词人外，还有张泌、魏承班、薛昭蕴、尹鹗、毛熙震、李珣，也都是《花间集》中作者，他们也都有一些佳作，但大体相袭温韦之风，不出欧、孙之外。唯李珣能别开生面，与众不同。

李珣（约855—约930年），字德润，其祖先为波斯人。家居梓州（今四川三台）。因他妹妹是前蜀主王衍的昭仪，他也算一位皇亲国戚。他不但能诗能词，而且对中医中药颇有研究，所著《海药本草》，李时珍都曾引用过的。

李珣的词，也写艳情，也写离情，也写恋情，但不止于此。他的可贵之处，在于能打破情词旧套，抒发秀才胸怀。给人耳目一新之感。他的《渔歌子》写得很有隐士之风，《渔父》则愈加简捷明快，风格喜人。《渔歌子》其一云：

“楚山青，湘水绿。春风淡荡看不足。草芊芊，花簇簇，渔艇棹歌相续。

信浮沉，无管束。钓回乘月归湾曲。酒盈樽，云满屋，不见人间荣辱。”

2. 李煜与南唐词人

南唐、西蜀均为五代词人中心，但南唐词的水平高于西蜀。这不仅因为南唐时间晚些，创作机会较多，而且因为南唐出了三位著名的词人。一位是南唐中主李昪，一位是南唐后主李煜，一位是南唐宰相冯延巳。特别是李煜，他的词超越温庭筠以来所有唐五代词人的水平，成为唐五代词坛上的一声绝响。

李煜词可以分为前期后期两个阶段。前期是他在南唐作皇帝时的作品，后者是他被俘北上京城后的作品。前后风格大变，几乎判若两人。这显然和他的生活环境、心理状态、政治处境等发生巨大变化有直接关系。李煜作为皇帝，可以说事事有误，而他作为词人，却事事皆宜。

他生于公元937年，是唐中主李昪的第6个儿子。原名从嘉，字重光，号钟隐。因为他是南唐第三位也是最后一位皇帝，故史称李后主。他作皇帝没有多大本领，客观形势对他也不利。彼时，北宋政权已经稳定，对南唐领土覬觐已久。他没有能力组织反抗，也没有胆量组织反抗，又没有力量组织反抗，只好一味求和。对北宋皇帝赵匡胤提出的要求，无一不听，无一不从，让进贡，便进贡；让称臣，就称臣；让自己儿子作人质，马上送儿子去。可谓谨小慎微，兢兢战战，但还是不行。宋朝立意灭唐，他派使者去汴京，使者责问赵匡胤，南唐有什么对不起宋朝的地方，赵匡胤答不出。但赵有自己的哲学：“卧塌之侧，岂容他人酣梦？”李煜岂敢酣梦！老虎居于侧，怎么酣然入梦？但他确实毫无抵抗准备。他只知作词、求和、听佛论道，别的事情一概无能。北宋大军入境的消息传来时，他还在听和尚讲解经文哩！宋军兵临城下，他便袒缚出降，这一年他刚好38岁。到了北宋，头脑清醒多了，怀念旧时生活，不觉悲从中来，便寄情于词，词风发生巨大变化，但赵匡胤依然饶不过他。在他42岁那年，正值旧历7月7日，他被赵匡胤用牵机药毒死了。

李煜一生，前期生活条件优裕，南唐本鱼米之乡，他父亲也是著名的大词人，他的夫人又是能歌善舞极解人意的大才女。加上他读书既多，天赋又高。一有山水涵养，二有文化熏陶，三有充裕时间，四有极好天赋。四者合一，使他虽身为皇帝，却能写出清新醇美摇曳多姿的词篇。即使将他的词和温庭筠相比，他也更胜一筹。

他的那篇《一斛珠》，特别受到后人赞赏。冯沅君先生曾有专文介绍，说他写景写人有猛虎搏兔之势：

“晓妆初过，沈檀轻注些儿个。向人微露丁香颗。一曲清歌，暂引樱桃破。

罗袖裛残殷色可，杯深旋被香醪洩。绣床斜凭娇无那。烂嚼红茸，笑向檀郎唾。”

全篇只写女子娇态。头一句“晓妆初过”，便成欢欣色彩。试想刚刚梳妆罢的一位漂亮女孩儿，心情怎能不好，何况，黄昏色调，更添美丽。“沈檀轻注些儿个”，梳妆很美，还要轻注香儿，美人芳气，更具精神。此时，她的心上人正目不转睛“偷”看她哩，于是她嫣然一笑，露一露好看的牙齿：“向人微露丁香颗。”这等好心情。梳妆不足，还要檀香，檀香不足，还要倩笑，倩笑不足，还要歌唱；但非一般歌唱，而是“一曲清歌，暂引樱桃破”。樱口微开，愈加可人。短短五句，已经一幅绝好的美人图。

下阙再添精采。“罗袖裛残殷色可”，吃饭时把袖子不小心弄湿了。“杯深旋被香醪婉”，美人酌酒，妙在有度，再喝可不醉了。美人有一点点累了，歇一歇，如何？“绣床斜凭娇无那”，又是一副佳人姿态，但还不够哩，还要“烂嚼红茸，笑向檀郎唾。”真是漂亮极了。

李煜作词，独成妙法。温庭筠的《菩萨蛮·小山重叠金明灭》词中是女主人用眼向外看；李煜的这首词则是作者展目向里看。不仅看，而且真真切切参与了词中女主人的各种活动。但他把自己和自己参与的活动“省”去了，却又把省去的一切通过女主人公的表现一一展示出来。这等艺术功力，寻常怎能企及？

李煜的词，不但有绝唱数首，而且几乎篇篇都成精品。他的一首《菩萨蛮》，写恋人情思，别成一格，宛若宋代著名女词人李清照的某些作品，但又比李清照的作品更多些含蓄安闲，心痒情摇。

“花明月暗笼轻雾，今宵好向郎边去。划鞦步香阶，手提金缕鞋。

画堂南畔见，一晌偎人颤。奴为出来难，教君恣意怜。”

这词有实事可考，是写他与小周后幽会之事的。从古至今，写情男情女偷相会的词曲不少，但写皇帝偷会的，怕是不多。皇帝能作这样情词，实在这皇帝当也可，不当也可，纵然我们并不受用，想到词中人提着金缕鞋，蹑手蹑脚的样子，也会忍不住一笑。

李煜最好的词作，还是他被俘北上之后的作品。在这期间，他的词风变了，由清丽闲雅进入深沉悲怆，虽深沉悲怆，并不滞涩也不激烈，而是以准确的文字，深切的情感，绝妙的比喻，压抑的心绪，写他的亡国之音思乡之愁：

“帘外雨潺潺，春意阑珊，罗衾不耐五更寒。梦里不知身是客，一晌贪欢。

独自莫凭栏！无限江山，别时容易见时难。流水落花春去也，天上人间。”

纵然一时入梦，醒来倍觉悲伤。

“无言独上西楼，月如钩。寂寞梧桐深院锁清秋。

剪不断，理还乱，是离愁。别是一番滋味在心头。”

本来愁肠将断，却又无人可诉！

如此种种，李煜的内心正如一江春水，万转愁肠，终于写下了他的那首被人们千古传唱的《虞美人》：

“春花秋月何时了，往事知多少！

小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中。

雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改。

问君能有几多愁，恰似一江春水向东流。”

温庭筠的词最喜欢用“金”色，金色是他词的主色。李后主的词最常用“清”，“月”，“春”，“江”这样的字词，这些字词辉映着“绿”的颜色，或者说，绿色乃李煜词的主色。他的词调是绿色的，他的词风恰如早春二月的天气，乍青乍绿，料峭春寒。李后主经历了人生最大的苦难和别离，忍受了最难耐的春夜和最无聊的囚禁生活，但他内心深处的诗情不绝，词思不断，于是这诗情词绪如潺潺流水，汨汨有声，流出囚门，流向无极。李后主是一位不幸的君王，又是一位杰出的词家。值得说明的是，李后主不但是一位大词人，而且是一位很有造诣的书法家，他不但善书，而且善于创新。他作书喜用颤笔，字形扭曲，有寒松霜竹铁节虬枝之态，号称“金错刀”体。他又善写大字，直接用帛沾墨书写，气韵饱满，别具风采，史称“撮襟书”。

单以艺论，李煜确是天下奇才。

南唐著名词人中，还有李煜的父亲李昀和他的宰相冯延巳。

李璟（公元916—961年），本名景通，改名瑶，再改名璟，字伯玉，徐州人。他是南唐第二个皇帝，后人称李中主。周世宗南征时，他没能力抵抗，便把江北的土地拱手献给柴荣，同时去掉皇帝称号，向周主称臣。他的性格与作风和他儿子十分相似，可谓有其父必有其子。他的词水平也很高，但流传下来的不多。他的词风虽不若李后主那样清深雅丽，却也脱出一般五代词人的浮艳之区。读李昀词，如见江南春色，自有一般出于言表的好处尽在字里行间。他的《摊破浣溪沙》二首，极富盛名。今选其一：

“手卷真珠上玉钩，依前春恨锁重楼。风里落花谁是主？思悠悠。

青鸟不传云外信，丁香空结雨中愁。回首绿波之楚暮，接天流。”

冯延巳（公元903—960年），一名延嗣，字正中。广陵（今江苏扬州）人。唐中宗时，曾为宰相。他的词水平很高，但人品不好。为人险诈，好作谀词。未作宰相时，一心要作宰相；既作宰相，却又无心政事。他是一个中国古代只要当官不肯做事的典型。周世宗南征，中主不明军事，只管于宫中贪欢不已。他还奉承中主，说：“烈祖打了败仗，损失几千人马，就辍食伤心好几天，那不过是田舍翁水平。现在数万人马暴师于外，而主上照样宴乐游戏，才是真英雄呐！”如此胡言乱语，心肠如妖似鬼。但他确实很会填词。他的词比之李昀，当在伯仲之间。比之西蜀诸词人，皆胜一筹。

他的一篇《谒金门》，传播久远：

“风乍起，吹皱一池春水。闲引鸳鸯芳径里，手捋红杏蕊。

斗鸭栏干独倚，碧玉搔头斜坠。终日望君君不至，举头闻鹊喜。”

词中警句“风乍起，吹皱一池春水”，足呈写景风流。

他的《金错刀》，自言于功名，禄位皆无所求，情调旷达，词风潇洒，确是一首很有特色的佳作，不过以其词比其人，句句皆成讽刺，佞人大谈正言，最让君子伤情。偏他能正襟危坐，一副无辜君子状，令人禁不住会想起黑色幽默来。其词云：

“双玉斗，百琼壶，佳人欢饮笑喧呼。麒麟欲画时难偶，鸥鹭何猜兴不孤。

歌婉转，醉模糊，高烧银烛卧流苏。只销几觉懵腾睡，身外功名任有无。”

南唐国重用这样的宰相，不亡而何？

(四) 民间词

现在我们能够看到的唐五代民间词资料，同样出于敦煌。其中有诗，有词，有教坊杂曲词。诗且不去管他。只说那些民间词曲，已然令人振奋。这些民间词，不知出于何人，但有一股文人词所没有的浸淫人心的力量。他们率性而言，他们善用比喻，他们没有顾忌，他们贴近生活。他说爱，便是真爱，或者说，他有真爱，一定直说。比之文人词的含蓄闪烁，不肯明言，还自以为是韵味高深，实在不可同日而语。民间词是唐五代的必要组成部分。不了解它们，就无法真正弄通唐五代词史，也无法弄通中国古代文学史。

民间词同样最重视言情，只是风格有别于文人词。有一首《菩萨蛮》，是讲忠贞情爱的，一串比喻，刻骨铭心：

“枕前发尽千般愿，要休且待青山烂。水面上秤锤浮，直待黄河彻底枯。

白日参商现，北斗回南面。休郎未能休，且待三更见日头。

讲到负心人的时候，另是一番景象：

“天上月，遥望似一团银。夜久更阑风渐紧，为奴吹散月边云，照见负心人”。（以上梦江南）

也有人生感叹，如《杨柳枝·春去春来春复春》：

“春去春来春复春，寒暑来频。月生月尽月还新，又被老催人。

只是庭前千岁月，长在长存。不见堂上百年人，尽总化为陈。”

词中用语，不怕重复，好像越是重复，越觉通俗上口。

民间词题材广泛，不仅谈情说爱而已。也有抒发忠君爱国情义的，如《生查子·三尺龙泉剑》；也有讴歌剑侠八面威风的，如《河满子·平夜秋风凛凛高》；也有写游子乡情的，如《临江仙·岸阔临江底见沙》，等等。比之文人词，似更有涵容力量。另有《别仙子》一词，文人词中未见此词牌。这首词写一位远游男儿对情人的追忆，笔法细腻，结构精巧，抒情写意，不在文人词下：

“此时模样，算是，秋天月。无一事，堪惆怅，须圆阙。穿窗牖，人寂静，满面蟾光如雪。照泪痕何似，两眉双结。

晓楼钟动，执纤手，看看别。移银烛，偎身泣，声哽咽。家私事，频付嘱，上马临行说。长思忆，莫负少年时节。”

十、结语

纵观隋唐五代史，可以说这是中国古代文学史上最为辉煌的历史时代。之所以如此，因为这个时代能够吸收各类文化营养，具有中国封建时代非常少见的涵容广大的文化精神。唐诗是中国文学史上的高峰；古文运动是中国文学史上一件大事；传奇和变文是中国文学史上的一个重要阶段；唐五代词则首创了中国文学形式的一个新品种。五代文学未兴，但它预示了新的文学高潮即将来临。而唐后主李煜，就以他的词声，成为新文学时代即将来临的一只知更鸟。

中国隋唐五代艺术史

本卷提要

隋唐五代（公元 581—960 年）艺术是中国古代文化艺术发展的最高峰。本卷将以这一高峰时期的各种艺术门类为中心，选取艺术形式、艺术作品、艺术流派和艺术代表等侧面，运用史论结合的方法，次第展现三个朝代在绘画、雕塑、书法、音乐、舞蹈、建筑、工艺美术等方面的艺术成就，并透过政治、经济、文化、宗教等社会存在与艺术创造所形成的辩证关系，揭示那些创造奇迹的古代艺术家们的创造情势和时代精神。

通过对隋唐五代艺术成果及其成因的分析，不难发现，它的每一艺术门类和每件艺术作品，无不焕发出自发性和独创性、开放性和融合性、广泛性和民众性的奕奕神采，同时也折射出封建社会文化艺术承转启合的历史趋向。

一、隋唐五代艺术概述

公元 581 年至 960 年，中国历史上出现了隋、唐、五代三个封建朝代的兴衰演进。这三个朝代的王公贵族和劳动人民的物质生活和精神生活的总和，便是隋唐五代文化。隋唐五代艺术则是这一文化部类的有机构成及其艺术表现。

李唐王朝是中国历史上最强大的封建帝国，它在政治、经济、文化上的高度发展，达到了中国封建社会的鼎盛时期。隋代恰似它崛起的前夜，五代十国形同其衰落的末路。作为这一文化高峰的艺术表现，隋唐五代艺术素以宏伟壮丽、灿烂辉煌的成就闻名于世，大唐文化则成为我国古代文化史上巍峨的丰碑。

（一）隋唐五代艺术的发展状况

隋唐五代所取得的艺术成就，除了直接继承民族传统文化传统外，还建立在当时政治、经济、思想文化的全面繁荣的社会基础之上。

1. 隋代艺术

公元 581 年，隋政权建立。公元 589 年隋文帝结束了南北朝近 300 年的分裂局面，从而使灾难深重的古老民族得以统一，劳动人民厌恶战乱、寻求社会安定的期待终于成为现实。

隋文帝杨坚是一个开明的政治家。他即位以后，立即在政治和经济领域进行了改革，迅速巩固了新王朝的统治。在政治上，他以确立“三省六部”的政治体制为中心，加强了封建中央集权的统治；同时，他还创立了科举制度，用考试的办法选拔官吏，打破了封建世袭的贵族荐用体系；还制定了简便易行的法律。在经济上，隋文帝采用北朝以来的均田制，极大地促进了农业生产的恢复和手工业、商业的繁荣发展。随着政治经济的统一，社会意识形态也明显地趋于一致，正统的经学和佛教文化同时并行，纠正了北朝以佛教为国教和南朝清谈颓废的偏向。有力地促进了思想文化的南北合流和中外文化交流的发展。

政治的改革、经济的发展、思想文化的繁荣，成为艺术发展的有利条件，推动着建筑、雕塑、绘画、音乐、舞蹈等艺术活动的迅速发展。在隋代艺术成就中，建筑艺术最为出众。大兴城、洛阳城和安济桥，是中国古代城市建筑和桥梁建筑的杰出代表；宇文恺和李春则是当时卓越的建筑艺术大师。佛教在全国范围的发展，雕塑艺术因之大放异彩。就敦煌石窟来说，隋朝在短短的 30 年中，开凿了 95 个，占现存石窟总数的 $\frac{1}{5}$ 。同时，大量的壁画也涌现出来，在绘画史上占有重要的地位。此时的人物画在“齐梁画风”的影响下继续发展，山水画开始以独立的画科出现在绘画史上；展子虔的《游春图》是早期青绿山水的杰出代表，并为唐代金碧山水的出现开了先河。在音乐、舞蹈方面，隋代对旧乐进行了整理，同时又有创新，使近乎绝响的清商乐和雅乐得以复兴，而《七部乐》和《九部乐》则是隋代的贡献。

2. 唐代艺术

公元 618 年至 907 年，李渊及其子孙统治的唐朝，是中国历史上最强大的帝国。唐承隋制，李唐王朝完善了“三省六部”的政治体制，完备了科举制度和教育体系，制定了更加系统的法律。在经济上，唐王朝实行均田制和租庸调制，奖励垦荒，安定农民生活，发展农业生产。手工业出现了官营和私营作坊，丝绸产品已多达几十种，“唐三彩”则是陶瓷中的瑰宝，金银器和铜镜的制作工艺达到了炉火纯青的境界。唐代的商品贸易和文化交流空前活跃，当时的都城长安已有中外商贾“二百二十行”之多；各国的使臣商旅云集在此，长安已成为一个国际性的开放城市；它既是“丝绸之路”的策源地，也是文化交流的圣殿。从思想意识上说，大唐并不“独尊儒术”，而是儒、佛、道三教并举。就其积极的一面而言，它增进了政治的开放和民族的融台，促进了经济的发展和文艺的繁荣。

唐朝的兴衰，以“安史之乱”为分水岭。在此之前，大唐繁荣昌盛。尤其在“贞观之治”到“开元盛世”将近一个世纪的岁月里，生产力的发展水平居于世界前列，拥有先进的农业、手工业和欣欣向荣的科学技术，经济、

文化的繁荣达到了封建社会的鼎盛时期。大唐是诗歌的黄金时代，散文和传奇也有很高的成就。与文学成就同样彪炳千秋的各种艺术形式，都能继往开来，大放光芒。无论是绘画、雕塑、书法、音乐、舞蹈、杂技、建筑等艺术门类，还是工艺美术，都呈现出空前的繁荣兴旺景象，取得了灿烂辉煌的艺术成就。那些“满壁风动”的人物画，洋溢着大唐上下意气风发的进取精神；“金碧辉煌”的富丽山水，一展宏伟壮观的帝国江山的豪迈气概；宗教壁画不再是“苦难的呻吟”，而是美满幸福的西方“极乐世界”；“山是一座佛，佛是一座山”的乐山大佛，是唐代雕塑艺术的一大奇迹；浓艳明丽的“唐三彩”，驰名中外；《九部乐》和《十部乐》，奏出时代的最强音；颜柳的法书和颠张狂素的草书，被视为稀世珍宝；迎来送往的长安城，是著名的国际性城市……这些令人惊羡的艺术成就，既是民族文化的累累硕果，同时也极大推动了民族文化的蓬勃发展，并且随着广泛的文化交流而远播伊朗、日本、高丽、南亚次大陆、阿拉伯、东罗马帝国、非洲等 300 多个国家和地区，产生了深远的影响。

3. 五代十国艺术创造的相对繁荣

中晚唐以后，由于藩镇和中央政权的对立，新旧官僚的对立，宦官与朋党的专权争斗，导致了统治阶级内部的分裂。军阀割据的结果，最终出现了五代十国半个世纪的社会动荡。这个时期，经济凋敝，人民困苦。只有金陵、成都等地，因为地理位置的优越，免遭北方战火的侵扰，社会生活比较安定，农业、手工业和商业有所发展，形成了南唐、西蜀的相对繁荣，文化艺术保持着较程度的发展。这一时期，宫廷之中的歌舞戏更为普遍，戏剧角色开始出现，早期的戏剧出现在历史舞台上；绘画和书法取得了显著的成就，有“荆关山水”、“徐黄异体”，顾闳中、杨凝式等著名艺术家及其传世之作。

（二）隋唐五代艺术的基本内容

中国的艺术发展到了隋唐五代，出现了门类繁多、作品称巨、流派纷呈、名家辈出的壮阔景观。各个艺术门类，在继承民族传统，融合南北文化、吸收外来精华的同时，不断有所突破、有所创新、有所发展，显示出这个时代特有的信心和气魄，伟大的成就和卓越的贡献。

1. 划时代的绘画艺术

隋唐五代的绘画艺术，具有划时代的意义。尤其盛唐时期政治、经济、文化的高度发展，国际交通的畅通无阻，激扬出各阶层人士的豪迈气概和创作热情，他们运用现实主义的表现手法，把社会生活的万千气象真实地描绘出来，形成了一个名家辈出、门类齐全、成绩斐然的绘画高峰。

隋代为时短暂，但在中国古代绘画史上占有重要的地位。佛事壁画、人物画和山水画的成就更为突出。以敦煌石窟为例，隋窟以全数五分之一的比重，95窟的绝对数值，位居第一。其中的绘画、雕刻和彩塑作品，无论布局、形象、用笔、赋彩等各个方面，都接近北朝风格，但又显然不同于前代。它们和初唐的风格相同，但又不及初唐的成熟。显然，这是一个承前启后的绘画发展阶段。著名的画家如展子虔、董伯仁等，便是这一时期的杰出代表。史载展子虔从河北来到长安、董伯仁自南齐入隋，两者的画风有着明显的不同。开始，两人互相轻视。后来，两人互相学习、取长补短，共同推动了隋朝绘画事业的发展。这是隋代绘画在南北文化融合上的一段佳话。从画风上说，隋代的画家各有异同，但大体保持着顾恺之、陆探微、张僧繇等人建立起来的“细密、精致、臻丽”的传统，被后世称为“齐梁画风”。

大唐的绘画艺术，在历史上有着空前的成就。据张彦远的《历代名画记》载，当时的绘画，已出现人物、山水、花鸟、鬼神、鞍马、屋宇等分科，标志着唐代绘画进入了一个全面发展的历史阶段。佛寺、陵墓、石窟中的大量壁画更加出色，成为绘画业绩上的神来之笔。绘画人才的大量涌现也非他朝可比，至今有文献或画迹可考的画家就有400多人。在历史上享有盛誉的如阎立本、尉迟乙僧、李思训、吴道子、王维、曹霸、韩干、张萱、周昉、薛稷、边鸾等，都取得了多方面的艺术成就。

唐代的绘画，大师林立，流派纷呈。在人物画中，“张家样”、“曹家样”等“齐梁画风”在初唐势头不减，“吴家样”、“周家样”等新风格又应运而生。山水画在“青绿”、“金碧”等画风盛行之时，又出现了水墨山水运动，“浅绛风格”风靡全国，为五代两宋水墨山水的蓬勃发展开了先河。花鸟画一经诞生，就以其丰富多彩、清新活泼的风姿而独领风骚，并开辟了五代“徐黄异体”的前端。

五代的绘画艺术，达到了中古绘画的新水平。这一时期的绘画艺术，全面继承了唐代的绘画成果。其中尤以西蜀、南唐最有成就，人物、花鸟和山水最为出色。由于北方和中原战乱频繁，不少学者、画师、伎巧百工，纷纷流入金陵、成都，使南唐和西蜀的绘画空前繁荣。西蜀、南唐等国，开始正式设立画院。西蜀画院以专工道释、肖像、花鸟的画家为多。以黄筌父子的花鸟画成就最大，在绘画史上与徐熙齐名，占有特殊的历史地位。南唐人物画家很多，周文矩、顾闳中等，都是杰出的代表。他们的作品，多以现实的人物活动为题材，其风格与“周家样”一脉相承。董源、巨然是南唐的山水大家，他们和北方的荆浩、关仝的北派山水，都有创造性的成就，并成为两

宋山水画家的宗师。

隋唐五代绘画的发展，大致分为三个阶段：一是隋到初唐。这是一个继承和革新的阶段。在这个阶段，南北朝以来的青绿山水更加完美；人物画中的“张家样”、“曹家样”等多种画风在画坛涌现。二是盛唐阶段。“吴家样”异军突起，与“张家样”、“曹家样”各执牛耳，三家画风争奇斗艳；花鸟画登上了画坛。三是中晚唐至五代阶段。色彩人物画以“周家样”最为突出，水墨山水运动兴盛起来，花鸟画跃上了高峰。

隋唐五代的绘画理论，计有 20 多种，有属评论、有属画史、有属画法、有属鉴赏，都在绘画史上有着重要的地位。

2. 蓬勃发展的雕塑艺术

隋唐五代的雕塑艺术，是一个蓬勃发展的创作高峰。中国的雕塑艺术，有着悠久的历史，特别是秦汉、北魏和南北朝，都创造出大量的震惊世界的无价之宝。到了隋唐，宗教兴盛，文化交流日益频繁，儒道佛三教并举的文化氛围，又使雕塑艺术掀起高潮。这一时期的陶俑、石窟造像和彩塑，以及陵墓雕刻，都显示出雄健奔放、饱满瑰丽、意气风发的时代风格。就连方寸之间的篆刻艺术，也有着时代的特色。

古老的陶俑艺术，发展到隋唐已达到了登峰造极的艺术境界。享有盛名的“白衣彩绘”陶俑和浓艳明丽的“三彩俑”，都是当时的杰作。题材的广泛涉猎到社会生活的各个方面。就发展阶段而言，可分为隋至初唐、盛唐、中晚唐以后共三期。隋唐时期是中国古代艺术风格发展重大变化的时期。陶俑和三彩俑的塑造风格也受到深刻的影响。从事陶俑和三彩俑的塑造者都是民间艺人，他们具有丰富的生活经验、敏锐的观察能力和精湛的表现技巧，能够准确地塑造形体，生动地表现精神，极富时代气息和民族色彩。

佛教石窟的开凿，与佛事的兴衰息息相关，随着隋的统一，佛教因之再兴。在大建寺院的同时，也大量地开凿石窟，遗迹散见于北方各地，尤以甘肃为多，宁夏、河北、山东、河南等地也有少量遗存。隋代造像，其全身比例不甚协调，但花纹洗练简洁，敷彩淡雅、和谐，外部轮廓曲线不多，形体质朴、健壮，具有石雕般的质感。在洞窟形制和艺术风格方面，呈现出鲜明的过渡性特色。它的若干特点，都被唐代所承继，并加以发展，达到了一个新的高峰。唐代的石窟，几乎遍布北方各地区，南方也有相当数量的遗存。其造型的多样，题材的丰富，艺术水平之高超，都是前朝后代所不及的。

“唐十八陵”是陵墓雕刻的一座宝库。其题材和雕刻手法都超越了前代。在地面石刻群的组合上，唐代帝王陵墓继承了秦汉至魏晋的建制，固定为跃马、卧马、马踏匈奴、人抱熊、怪兽吃羊、卧牛、伏虎、卧像、石人、石虎、石兽、石柱、石碑、直阁将军石像等，还有石刻篆书、隶书等其他形式。这些石刻作品，比例和谐，造型生动，制作精美，风格雄伟、奔放，体现了唐人开拓进取的精神风貌，达到了中国古代陵墓雕刻的顶峰。特别是那组绝无仅有的“昭陵六骏”，由当时著名的画家阎立本绘稿，令当时最优秀的雕刻家精心雕刻而成，堪称精美绝伦，历来为世人所重，以至招致匪盗，至今仍有两块神骏流落异族他乡。

除了气势磅礴的巨型石雕外，方寸之间的篆刻艺术也有新意。

3. 盛况空前的书法艺术

隋唐五代的书法艺术，是中国书法史上盛况空前的时代。中国的书法艺术从本质上说是一种“心”的艺术。所以，在魏晋六朝 300 多年的动荡年代

里，书法艺术仍有长足的发展。隋唐书法艺术所以空前繁荣，还有两个重要原因：一是对魏晋南北朝书法传统及名家墨迹的直接继承；二是这一时期的帝王大都重视书法艺术；且工于书法。据史书记载，周以书为教，汉以书取士，晋设书学博士；唐则全面采取了这些措施，并专门设立了培养书法人才的“书学”，翰林院设有书学博士；科举有书科，吏部以书法水平判定选额，朝廷对书艺的要求是“楷法遒劲秀美”。可见，唐代把书法置于何等重要的地位。

隋朝虽然短暂，但书家辈出。特别是智永、智果等僧人书家，创造了大量优秀的书作，对楷书的逐渐完备奠定了基础，成为汉魏六朝过渡到大唐的一座桥梁。

史论“楷体书法，萌芽于汉魏、根植在两晋、缤纷于六朝、结实在李唐”，说明唐朝的楷书达到了一个完美的阶段。欧阳询、虞世南、褚遂良、薛稷，史称初唐四杰。他们的书作具有典型的晋隋风骨，但又各具情态，自成一家。唐太宗李世民对王羲之书法推崇备至，成为中国古代享有盛誉的帝王书家，极大地推动了初唐时期书法创作的繁荣。颜真卿、柳公权、张旭、怀素，是唐朝最富创造性且成就最大的书家。颜书以圆笔为主，结体宽博端庄，资质严正活泼，突破了前人清瘦、流畅、秀雅的书风。柳体熔王书、虞书、欧书、褚书、颜书等名家技法为一炉，行笔方圆兼备，结体中宫收紧、四面开张，具有劲健爽利，遒劲舒展的精神。颜、柳书作法度森严，神完气足，但又各有特色，人称“颜筋柳骨”，具有典型的唐楷风范，其影响深远。张旭、怀素是伟大的狂草大师。他们的书作笔意奔放，气势连绵，精美绝伦，达到了登峰造极的艺术境界。

唐代社会崇尚书法，擅书之人层出不穷。据马宗霍的《书林藻鉴》载，多达 245 人。而未被记载的民间书家更是难以计数。他们通过书写碑文、墓志、经卷，撰写文稿、书信，在宫殿、寺观墙壁题字等方式，创造出大量的书法杰作，成为国之瑰宝。

五代的杨凝式，其书艺源于前代墨迹和晋隋碑帖，书作清丽洒脱，别开生面，是五代十国最有成就的书法家。

和书法创作的丰硕成果相辉映，隋唐五代的书法理论也很有成就。

4. 强大帝国的时代乐章

隋唐五代的音乐舞蹈艺术，是中国古代最宏伟嘹亮的乐章。特别是唐代，达到了中国历史上乐舞艺术的高峰。唐代的中国是亚非欧各国文化交流的中心，首都长安则成为国际性的音乐城市。当时，中外各民族乐舞的交流融合蔚然成风，优秀的音乐家舞蹈家灿如繁星，光彩夺目的乐舞作品层出不穷。

隋代统一后，在经济发展，国力强盛条件下，歌舞诗乐都得到了长足的发展。为了满足宫廷庆典、国内外文化交流以及各阶层人士的精神生活的需要，隋朝在继承前代乐舞的基础上，集中对汉族、少数民族和外来民族的各种乐舞进行了挖掘和整理，于开皇初年（约公元 581—585 年）制定了《七部乐》。隋炀帝大业中（公元 605—618 年），又增添为《九部乐》。此举推动了音乐舞蹈艺术的繁荣和发展。

唐代的音乐舞蹈，已有大曲、散乐和歌舞戏之属。大规模的舞曲，如《破阵乐》、《庆善乐》、《霓裳羽衣舞》等，都称为大曲或法曲。这是歌舞诗

乐相结合的体裁，歌词都是五言或七言的绝句。唐代的散乐，多是表现一定风格、情绪较为单纯的舞蹈。此外还有以歌舞表现一定人物和情节的歌舞戏。散乐和歌舞戏源于民间，偏重敲击，具有淳朴奔放的风格。

唐代著名的乐舞，按其特点还可分为三大类别。一是表演性舞蹈，如《健舞》、《软舞》、《法曲》等；二是来自民间的宫廷宴享乐舞，如《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》、《坐部伎》、《立部伎》等；三是民众自娱性及民间祭祀和寺院中的舞蹈，如《踏歌》、《泼寒胡舞》、《四方菩萨蛮舞》等。

唐代乐舞的出色成就，是大量吸收融化中外各民族乐舞精华的结果。《坐部伎》和《立部伎》，就是在初唐到盛唐的一百多年里，以中原乐舞为基础，广泛吸收融化各兄弟民族乐舞和外国乐舞的素养而创新的乐舞节目，并成为唐代长期积累的保留节目。

唐代乐舞的空前繁盛，与皇室的高度重视是分不开的。在唐代帝王中，酷爱艺术、谙熟音律者不在少数。他们的直接参与，极大地推动了乐舞创作的繁荣，并且加强了乐舞机构的设置。唐代宫廷的乐舞机构，有教坊、梨园、太常寺，集中了大批优秀的民间艺人，并培养了不少专业艺人，就连分散在各地的官伎、营伎、家伎，也多是经过选拔和培训，具有能歌善舞的才能。

唐代乐舞的理论著作，主要有元万顷的《乐书要录》、崔令钦的《教坊记》、南卓的《羯鼓录》、段安节的《乐府杂录》等。

五代十国各个国家的国王，都是唐末藩镇的首领。受大唐遗风的影响，他们也视音乐舞蹈为政治生活的必要内容，而且在宫廷还出现了戏剧。但是，在硝烟弥漫、经济凋敝的情况下，乐舞丧失了发展的基础，因此削弱了生机，而成为大唐之声的余音了。

5. 宏伟壮丽的建筑艺术

隋唐五代的建筑艺术，取得了卓越的成就。国家的统一、经济的繁荣、文化的昌盛，都在建筑事业上显现出来。尤其隋唐两代，是中国建筑艺术史上最为壮丽的时代。都城的兴建、大运河的开通、桥梁的精绝、陵墓的宏伟，都是这一时期的巨制佳作。他如寺院、佛塔、石窟等佛教建筑、园林和民居建筑，也有着独特的风采。

隋唐建筑艺术，总结吸收了秦汉以来的建筑艺术成果，逐步发展成为一套完整的建筑体系。特别在桥梁建筑、城市建筑、陵墓建筑上，最有特色。

在桥梁建筑史上，安济桥是一座罕见的瑰宝。长安城是中国古代城市建筑的典范。“唐十八陵”气势磅礴、规模宏伟，其分布自东向西长达 100 多公里，形成了一幅瑰丽多姿的陵墓建筑的画卷。

隋唐兴佛，寺院建筑盛况空前。隋大兴城唐长安城，都建有富丽巍峨的寺庙，构建形制包括正殿、侧殿、山门等，建筑规格类似帝王的宫殿，拥有冠绝于世的佛像、壁画、碑刻等等。唐朝的佛塔也别具特色，大塔分外雄伟壮丽，小塔显得秀丽玲珑。

隋唐的建筑遗存已经不多，很多成就依据文献和发掘才得知大概。但是，当时的艺术成就确是不可磨灭的。

6. 举世瞩目的工艺美术

隋唐五代的工艺美术蓬勃发展，成为历史上一个成熟的创新时代。无论

杂技的别称。在汉代称百戏、隋乐叫散乐。唐宋以后，为了区别于其他歌舞，才称为杂技。

铜镜、金银器和漆器、陶瓷，还是染织刺绣，都取得了举世瞩目的成就。

魏晋南北朝至隋唐，是中国铜镜艺术发生深刻变化的时期。汉以前的铜镜布局拘谨、过于规范，经过数百年的发展，已具有流畅华丽、清新优雅的风格。至盛唐，在形式、题材、风格上又有创新，进入了豪放新颖、富丽绚烂的时代。无论在造型设计、花纹装饰，还是在制作工艺上，都显示出组织完美、色调鲜明的成熟美、充满健康活泼的艺术魅力。

隋唐时期的金银器，在制作工艺、造型设计、纹饰图案、生产技术各个方面，都达到了炉火纯青的地步。尤其在开元、天宝年间，金银器的社会需求大增，生产场所也有了“官作”和“行作”之分。从制作上说，在继承锤打、铸造、焊接、掐丝、嵌铸、锉磨、抛光、连接、胶粘等传统技艺基础上，又创造出切削、铆接、大焊、小焊、两次焊、掐丝焊等新技术，特别是简单的机械车床的使用，更是中国金属制造工艺史上的辉煌成就。

在漆器制造上，除了对传统工艺的继承发展外，唐代还出现了螺钿和珠玉镶嵌。尤其是雕漆的首创，为宋元时期雕漆艺术的繁盛开了先河。

隋唐时期，陶瓷美术进入了一个崭新的阶段。白瓷发展很快，青瓷的成就更高，长沙的釉下彩绘瓷则独步一时。白瓷生产始于北朝，隋代起着承前启后的作用。唐的白瓷生产飞速发展，窑场也大量涌现。其中河北的邢窑最为有名。邢窑的白瓷，白度较高，色调稳定，釉色干净明亮。杜甫诗赞为“君家白碗胜霜雪”。青瓷以越州窑为代表，在隋唐取得了惊人的成就。青瓷历史悠久，制造工艺经验丰富。隋唐青瓷造型雅致、装饰瑰丽，胎质如玉，釉色晶莹、润泽，其影响较白瓷为大。茶圣陆羽评价说：“邢瓷类银，越瓷类玉”，“邢瓷类雪，越瓷类冰”，“邢瓷白而茶色丹，越瓷青而茶色绿”。在这三个方面，青瓷优于白瓷。

在青白单色瓷器一统天下之时，长沙窑首创了多彩瓷器。制品有黄色釉下画以蓝褐两彩的，褐蓝、绿褐多彩的，还有青釉带褐彩的、青釉褐彩贴花等种类。从装饰艺术着眼，多彩瓷的意义更是不凡。

“唐三彩”是唐代陶瓷美术的首创。在同一陶器上，交错使用黄绿白或黄绿蓝赭等釉色，烧成之后，色泽斑驳淋漓、浓艳明丽，这就是三彩陶瓷。

“唐三彩”取材广泛、富有特色，成为驰名中外的艺术精品。传到朝鲜后，被称为“新罗三彩”，日本仿制成功，称为“奈良三彩”。

隋唐时期，染织刺绣工艺特别发达。尤其是丝织品中的纬锦，用多重多色纬线织出复杂的图案，是工艺美术家的首创。由于佛像、经卷等佛事的需要，唐代的刺绣有了飞跃发展。当时的丝织品，非常重视图案装饰。特别是织锦，更加突出精细华美的图案。唐代丝织品种类繁多，装饰风格在继承六朝以来传统、吸收外来营养的基础上又有突破，富有独创性，给人以壮丽秀美的印象。唐代涌现出不少丝织艺匠，著名的窦师纶便是其中之一。

（三）隋唐五代艺术的显著特征

隋唐五代高度发展的封建王朝为艺术的繁荣提供了肥沃的土壤。隋唐五代艺术的每一项成就，都凝结着丰富的社会内容和深厚的文化底蕴，带有区别于其他历史阶段的显著特征。

首先，隋唐五代艺术，作为大陆性文化的组成部分，具有自发性和独创性的特征。隋唐五代占有 380 年的历史跨度，经历了封建社会由前期向后期转变的过渡历程，造就了以盛唐为顶峰的文化高峰。在这个文化高峰崛起的进程中，帝国江山重新统一，社会改革获得成功，科学技术领先于世界，海陆交通空前发达，中外文化融合形成潮流，各种艺术形式多样化发展，整个社会呈现出翻天覆地、物态变迁的时代特征，以及继承传统、以通变求新意的民族特质。在繁荣昌盛的社会条件下，绘画出现了系统的分科，杰出的画家和流派层出不穷，使现实主义的唐代绘画出现了空前的盛况；陶俑、唐三彩、雕刻、彩塑、楷书、狂草，达到了登峰造极的程度；金银器和铜镜艺术以“炉火纯青”的赞誉著称于世；建筑艺术形成了强烈的风格和完备的体系；音乐舞蹈盛况空前，有些乐舞曲目至今都是无与伦比的。那宏伟壮丽的都城长安，满壁风动的丹青绘画，奔腾咆哮的昭陵六骏，万千情壮的三彩陶俑，激荡人心的歌舞诗乐等等，都是强大帝国沸腾生活的真实写照，并且强烈地焕发出这一伟大时代所特有的大胆变革、自信开放的心理特征和豪迈奔放、气势磅礴的创造激情，以及意气风发、乐观向上、开拓进取的时代精神。隋唐五代艺术讲究体系，注重法度，崇尚品味，在内容和形式上富有和谐统一的艺术特质。但是，隋唐五代的艺术作品，往往又突破了传统规范的束缚，因而更能生动地反映内容，具有强烈的艺术感染力。仅以书法为例，大唐尚法，成功的书作必须符合“遒劲秀美”的标准，所以颜柳书法法度森严、点画皆成规矩。可是，颜柳书法源于魏晋初唐又与之迥然不同，而且鲁公一生的书作，前后判若两人，表现出他们继承传统而又不宥成法，大胆创新的价值取向和艺术胆略。而张旭、怀素的狂草，古往今来无人所及，成为唐代艺术创造的一大奇迹。

其次，隋唐五代艺术，作为特定时代的艺术主体，具有开放性和融合性的特征。隋唐五代艺术的来源，一是民族传统文化的合流，二是对外来文化的汲取。处于上升时期的隋唐帝国，具有变革的性格和开放的氛围。唐室起自西北，少受汉族正统儒家思想的束缚，“三教并举”的思想文化政策，使佛道大为发展，老庄文列皆升为经，并纷纷纳入考试科目，儒学失去了正统独尊的地位。特殊的社会开放的政治局面，必然呈献出价值取向多元化的特征。各族劳动人民在一定程度上，享有信仰的自由，参与社会生活的自由，进行艺术创造的自由等。正是这种自由创造的社会风尚和开放宽松的社会环境，使国内各民族得以和睦相处和亲密交往，南北两种文化以两京为中心，得以交流和融合，造就了一个灿烂多姿、壮丽辉煌的艺术景观和高峰文化。北方文化在雕塑、音乐、舞蹈、建筑艺术等方面有着卓越的成就，南方文化在绘画、书法、染织、刺绣等方面有着出色的业绩。各种优势的吸收、融合，使隋唐五代艺术不断推陈出新，产生出极富个性和更高层次的艺术特质。唐代是国际交往最频繁的时代，而且每次交往都与文化有关。以丝绸之路为纽带，东亚、西亚、地中海沿岸、古罗马等地的众多国家和地区，带来了他们特有的艺术成果。隋唐的艺术家们以现实主义的艺术眼界，将中外文化交往

的社会生活真实地再现出来，创造出大量的富有异国风情的绘画、雕塑、音乐、舞蹈、杂技和手工艺品。同时，根据民族艺术发展的需要，大胆地吸收外来艺术的表现方法，完成了外来艺术民族化的进程。

最后，隋唐五代艺术，作为中华民族的特定艺术部类，具有广泛性和民众性的特征。隋唐五代艺术，有着广泛的社会参与层面，因而具有民众性的特色。艺术自古以来就是民众的专利，凝重典雅的司母戊鼎，秦始皇兵马俑群、西汉帛画等，都是劳动人民聪明才智的艺术结晶。到了隋唐，建筑、雕塑、音乐、舞蹈、陶瓷、染织刺绣等艺术创造活动规模浩大，哪一样也少不了劳动人民的直接参与。工匠李春、俗讲僧文淑、纺织专家窦师纶，舞蹈大师公孙大娘，以及成千上万的民间画家、乐舞艺人、工艺匠师等，他们和宫廷艺人共同形成了庞大的艺术创作队伍，取得了一定的艺术成就。唐代以科举取士，寒素文人可以凭借真才实学进入上层社会，在一定意义上使统治阶层出现了民众性的成分。到了中晚唐，宫廷文化每况愈下，歌舞诗乐俗讲百戏、陶俑彩塑壁画工艺等市民文化有所发展，说明文化发展的规模有所扩大，社会参与程度有所提高。隋唐五代艺术的国际交流及其对周边民族的影响也具有空前的广泛性。日本的京都、奈良依长安的形制而建；亚洲一些国家的使者，专备货币采购唐人书法；陶瓷、金银器、染织刺绣等工艺美术，输往更多的国家和地区。在广泛的中外交流、劳动人民广泛参与的基础上，隋唐五代艺术怎能不大放异彩、蓬勃发展呢！

二、隋唐五代的绘画艺术

隋、唐是我国绘画艺术全面繁荣的时期。隋朝初年，杨坚在政治、经济上都作了改革，使生产和文化得到恢复和发展。唐代是中国封建社会的全盛时代。唐初开元、天宝年间，封建经济获得空前发展，民殷国富，社会安定，是发展文化艺术的物质基础。贞观、开元之盛，举世向往。东西方的交流，为发展中华传统文化输入了新鲜血液。加上统治阶级的高度重视，更为文化的发展创造了条件。此时崇尚文学艺术蔚然成风，文苑、艺坛群芳竞发。所以唐代绘画具有划时代的意义。而到了五代，虽然这个时期只有短暂的五十多年的时间，却为宋代山水、花鸟画的大发展奠定了基础。同时，封建统治者在宫廷里设立“图画院”的制度，也肇始于西蜀、南唐。这说明五代在绘画史上占有不容忽视的地位。

隋唐五代的绘画艺术发展史，大概可以分为四个阶段：

第一个阶段是隋到唐初。这是南北绘画融合、发展的阶段。《历代名画记》载有隋代的名画家展子虔、董伯仁的情况，“初董与展同召入隋室，一自河北，一自江南。初则见轻，后乃颇采其意。”这是南北绘画风格融合的记录。不过，这个阶段还是南北绘画革命的阶段。人物画有阎立本、尉迟乙僧等名家，反映出中外画法在画坛共辉之情状。山水人物画、楼阁人物画演变为青绿山水画并得到迅速发展，以其辉煌的成就跨入盛唐。

第二个阶段是盛唐时代。人物画此时发展到顶峰，呈现出辉煌富丽、豪迈博大的风格；山水画成熟；花鸟画向独立画科迈进。

第三个阶段是中晚唐时代。人物画发展到以周昉的仕女画为代表的“周家样”，表明绘画世俗化的进程已经完成。纯粹观赏性的绘画逐渐取代宗教画和教化性绘画。水墨山水画兴起，开宋代山水画之先河。花鸟画亦有所发展，为五代徐熙、黄筌两派花鸟画的出现奠定了基础。

第四个阶段是五代。人物画相当盛行，主要是继承前人的成就，新的突破较少。周文矩、顾闳中的画代表了五代人物画的最高成就。山水画则比唐代更加发达成熟。花鸟画是五代绘画最光辉的部分，对后世产生了巨大影响。

此外，唐代、五代的画论也极其繁荣，是中国绘画理论中非常重要的枢纽。

（一）人物画

在中国的绘画领域里，人物画的历史是最悠久的。最早可追溯到人类诞生初期的彩陶人物画。到汉代，人物画进入了一个蓬勃发展的时期，无论是画像石、画像砖、木板画、漆画、壁画、帛画，几乎都以人物为主要题材。魏晋南北朝是人物画的发达成熟期，几乎所有的著名画家都是以人物画而驰誉后世的。这时期的人物画又直接影响到隋、唐人物画的发展。

隋朝人物画基本上是继承南朝精致臻丽的画风。而唐代是中国封建社会最辉煌的时代，随着经济的发展、社会的需要和统治阶级的提倡，人物画空前繁荣兴旺起来，宗教画、肖像画、仕女画、历史画、社会生活画都有大量涌现。杰出的人物画家辈出，他们都以不同的风格、卓越的成就，气绝当代，把人物画推向高峰。如阎立本的历史人物，吴道子的宗教人物，张萱、周昉的“绮罗人物”等等，都足以垂范千秋。

如果说唐代的人物画是“灿烂求备”，那么五代的人物画家则是在“备”中求“变”，他们在传统的基础上，按时代发展的要求，不断作新的开拓，顾闳中、周文矩的人物画又开宋代之先河。

1. 阎立本及其作品

阎立本（公元601—673年），雍州万年（今陕西临潼县东北）人。他是画艺闻名于当时的隋殿内少监阎毗的次子，和他的哥哥阎立德二人都是初唐时期杰出的画家。显庆初年他以“将作大匠”代他的哥哥阎立德做工部尚书。总章元年（公元668年）官拜右丞相，封爵博陵县公，咸亨元年（公元670年），改迁中书令。卒后谥文贞。阎立本以政治性题材的历史画和肖像画最为著名。由于他曾做过右丞相，因此有了“右相驰誉丹青”的称号。

阎立本高超的艺术造诣来自于家学和向名家虚心求教。他曾到荆州看张僧繇的画，开始认为画不好，说：“定虚得其名。”第二天又去看，觉得不错，就说：“还是近代的好手。”第三天又去看，越看越好，说：“名下定无虚士。”一连十天卧在画下细心揣摩。正是这种精益求精的精神，使他的作品具有形神兼备的特色。

阎立本作画很多，如《秦府十八学士图》、《凌烟阁二十四功臣图》、《职责图》、《历代帝王图》、《萧翼赚兰亭图》、《孝经图》、《步辇图》等等。其代表作为《历代帝王图》和《步辇图》。

《历代帝王图》，原作现藏美国波士顿博物馆。画幅描绘了13个帝王像：前汉昭帝刘弗陵、后汉光武帝刘秀、魏文帝曹丕、蜀主刘备、吴主孙权、晋武帝司马炎、北周武帝宇文邕、隋文帝杨坚、隋炀帝杨广、陈文帝陈茜、陈宣皇帝陈顼。阎立本把这些帝王分为两种态度进行表现。开国帝王写其开拓进取之气，往往表现威武英明的庄严气概。亡国之君写其软弱淫逸的风貌，往往表现其浮夸平庸，黯弱无力的特点。阎立本创作这一幅画，富有特殊的政治意义。

《步辇图》是阎立本流传至今的真迹，现藏北京历史博物馆。宋代大书画家米芾对此画曾做过详细的记录，请看他在《画史》中说：“唐太宗步辇图，有李德裕题跋，人后脚差是阎令真笔，今在宗室仲爱君发家。”又记：“宗室君发以七百千置阎立本太宗步辇图，以熟绢通身背，画经梅使两边脱磨，画面苏落。”可知此画在唐、宋两代均有题跋。元汤垕在《画鉴》中说：“阎立本画……及见《步辇图》，画太宗坐步辇上，宫人十余舆辇，皆曲眉

丰颊，神采如生，一朱衣髯官执笏引班，后有赞普使者，服小团花衣，及一从者。赞皇李卫公小篆题其上，唐人八分书赞普辞婚事，宋高宗题印定，真奇物也。”这些可以证明《步辇图》的真实来历。

《步辇图》真实地记录了1300多年前，汉、藏民族之间亲密交往的重要历史事件，那就是著名的文成公主和松赞干布的联姻。《步辇图》所展示的画面，就是描绘唐太宗接见禄东赞的情况。画家通过对服饰、举止，特别是容貌神情的描绘，生动地刻画了藏使者禄东赞的精神气质。《步辇图》的表现手法简练而明朗，舍弃了一切不必要的背景和道具，使人物更加突出。在这幅画上，唐太宗无疑是最主要的人物，所以作者匠心独具，既表现出帝王的尊严，又表现出唐太宗的雍容气度和博大胸襟。《步辇图》是一幅工笔重粉画。阎立本以重彩刷染、脸部加晕，其效果单纯而明朗，师承前代优秀画家顾恺之、张僧繇的笔法。线条匀细挺拔，富有弹性。《步辇图》充分体现阎立本的艺术风格和政治素养。

2. 尉迟乙僧及其作品

尉迟乙僧（生卒年不详），于阗（今新疆和田）人，他的父亲是隋代著名画家尉迟跋质那，当时人称“大尉迟”，称乙僧为“小尉迟”。贞观初年（公元627—636年），于阗国国王因为他丹青奇妙，推荐给唐太宗，起初做宿卫，后来封郡公。

年轻的尉迟乙僧来到长安，抱着促进祖国统一的愿望，为唐代的美术增添了异彩。尉迟乙僧创作了大量的壁画，他画扇每把“值金一万”，并且无私授艺，为唐朝培养了一批美术人才。《历代名画记》对他作了比较全面的记载，他在全国很多寺院创作过壁画，最著名的有《降魔变》。尉迟乙僧从贞观初入唐，到景元年间还健在人间，从事了70多年的艺术创作，为祖国的古代文化艺术，作出了很大的贡献。

尉迟乙僧的绘画艺术有其独具的魅力，总括起来为：

第一，他所选取的绘画题材特别广阔。既善画道释人物、风俗故事和肖像，也善画花鸟。无论什么题材，他的画都具有鲜明的西域色彩。朱景玄在《唐朝名画录》中记载他：“凡画功德人物、花鸟皆是外国之物像，非中华之威仪。”《宣和画谱》也载他：“衣冠物象，略无中都仪形。”

第二，他的画幅，构图雄伟，匠意极险，具有新奇的魅力。他的《降魔变》素为历史文献所赞誉。据《唐朝名画录》记述，《降魔变》“千怪万状，实奇踪也”。这里所说的“千怪万状”，不仅包括有魔鬼、刀、剑、怪兽和魔女在内的完整场面，并且看到画家运用奇特纵阔的构图，使其景物宏伟。

第三，他的表现技法丰富多彩。他善于运用色彩晕染法，表现物体的立体感。《画鉴》里分析其特点：“用色沉着，堆起绢素而不隐指。”就是说，看去凸出画面，但用手一摸却是平的。这种富有凹凸感的渲染法是需要丰富的色调才能完成的。从线型上说，具有中原传统的技法笔墨，僧彦惊说他的用笔：“笔迹洒落，有似中华”。张彦远的分析更加具体“小则用笔紧劲，如屈铁盘丝；大则洒落有气概。”形象地描述出这种线型的特点，均匀有力，圆屈紧劲，不仅具有锐利的气魄，而且具有韵律感。犹如“春蚕吐丝”，自成“气正迹高”的境界。

尉迟乙僧，既发挥了本民族的艺术特色，又不拘泥于本民族固有画法，转益多师。他与中原画家共同创造了气魄雄伟、色彩斑斓、作风豪迈的唐代绘画艺术。

3. 吴道子及其作品

吴道子（公元689—758年），唐阳翟（今河南禹县）人。初名道子，玄宗召他入宫时改名道玄，仍以道子当别号。他出身贫寒，曾从“狂草”大书法家张旭、贺知章学习书法。学书法没有显著的成就，于是改而学画。《唐朝名画录》说：“年未弱冠，穷丹青之妙。”但画史从未记载过他在绘画上的师资，张怀瓘只说他是“张僧繇后身”，指的是他远师张僧繇。因此可以断定吴道子是学于民间画师的，充当绘画工匠的学徒，是民间画工出身。随着吴道子艺术水平的提高，他也受到帝王的器重，可他不愿做官。他为人好酒使气，是一个感情激越、意气奔放的画家。所以他留下了许多动人的故事来。朱景玄的《唐朝名画录》载：“开元中，驾幸东洛。吴生与裴旻将军、张旭长史相遇，各陈其能。时将军裴旻厚以金帛，召致道子于东都天宫寺为其所亲将施绘事。道子封还金帛，一无所受，谓旻曰：‘闻裴将军旧矣，为舞剑一曲，足以当惠。观其壮气，可就挥毫。’旻因墨缣，为道子舞剑。舞毕奋笔，倾顷而就，有若神助。张旭长史亦书一壁。都邑士庶皆云，一日之中，获观三绝。”同篇文章还记载说：“凡图圆光，皆不用尺度规画，一笔而成。……画兴善寺中门内神圆光时，长安市肆老幼士庶竞至，观者如堵。其圆光立笔挥扫势若风旋，人皆谓之神助。”从这些故事中，我们可以知道，吴道子的下笔，正是如风雨驰骤，他的创作是既敏捷而又精妙的。可以想象吴道子到了中年，绘画已臻炉火纯青的境地，他那充沛的情感与他的艺术风格有密切的关系。

吴道子之所以在艺术上取得了很高的成就，是因为他在绘画上有多方面的修养和高深的造诣，他的作品往往具有极高的写实性和创造精神。吴道子对我国民间绘画艺术起了承先启后的作用，他的艺术标志着外来画风的结束，新的民族风格的确立，即所谓吴家样。吴家样以强有力的夸张手法与生动的形象，而成为我国具有很大影响的人物画派。

吴道子及其画派，是在盛唐时代形成的。这是因为：一、吴道子生长在唐王朝的兴盛时期。此时生产发展、经济繁荣，为文化艺术的发展创造了有利的条件。二、是由于社会需要，画家队伍扩大了。画家队伍的扩大，自然就增进了相互交流、切磋的机会，不仅磨练了技巧，而且使整个社会的绘画水平有了普遍的提高。三、当时绘画界的许多画家来自中、小地主阶级和人民群众，民间画工占绝大多数，他们本身就是手工业劳动者，吴道子也是其中的一员。四、唐代人民群众爱好绘画同他们爱好诗歌一样成为普遍的风气。五、盛唐绘画奇艺骈罗。正是在这些条件下，才能产生象吴道子这样的“百代画圣”。

吴道子的绘画作品不少，但原作没有保存下来，《天王送子图》相传是李公麟的摹本。此画描写佛教始祖释迦牟尼降生后，他的父亲净饭王抱着他进入神庙，诸神向他礼拜的故事。在造型上，此图人物形象真实生动，富有强烈的感染力。尤其注重眼神的描写，整图没有一点公式化的感觉。在用笔和线型上，采用“莼菜条”的线型，具有飘逸、柔软的效果，同时又给人以“吴带当风”的感觉。在运用线条在画面上组织物象的过程中揉入了画家的思想感情，产生了新的生命力。在着色方面，吴道子采用“浅深晕成”的方法，增强了线的表现力量。《天王送子图》基本反映了吴道子的艺术风貌。

4. 张萱及其作品

张萱，唐京兆（今陕西西安）人，生平事迹不详。据唐典籍记载，他曾

为“开元馆画直”。他的艺术活动主要在唐玄宗开元、天宝（公元713—756年）前后。他善画人物，尤以画贵公子与闺房之秀最为著名，又擅长画婴儿，其笔下的婴儿，身份、气度和形貌骨法自成一派。朱景玄在《唐朝名画录》中说张萱是“尝画贵公子、鞍马、屏障、宫苑、仕女，名冠于时。善起草，点簇景物位置、亭台、树木、花鸟皆穷其妙”。张彦远也说“萱好画妇女婴儿”。根据《宣和画谱》所载，张萱画迹四十七卷中有三十余卷都是仕女，其余虽不以仕女为名，但也与仕女有关。这些画的内容多半是描写贵族妇女优越、闲散和快乐的生活。如“挟弹宫骑”、“按乐”、“赏雪”、“捣练”、“整妆”、“鼓琴”、“藏谜”、“烹茶”、“游行”、“七夕乞巧”、“虢国夫人夜游”、“太真教鹦鹉”之类都是。此外，如“明皇纳凉”、“明皇斗鸡”、“明皇击梧桐”等，自然也少不了仕女，可见他是一个十足的描写当时贵族仕女生活细事的宫廷画家。他以“金井梧桐秋叶黄”之句画《长门怨》，极见构思之精巧。他不仅在取材上一变汉魏以来那些“列女”、“孝子”的传统，而表现现实的生活，且在宗教画盛行的当时，以极大精力来从事风俗画的创作。《长门怨词》就是描写宫廷妇女的凄凉生活。他的《宫中七夕乞巧图》、《贵公子夜游图》和《望月图》，皆多幽思。《唐后行从图》、《捣练图》和《虢国夫人游春图》，不但在当时是第一流的反映现实的作品，也是代表盛唐人物画的传世杰作。在他以前虽有人作过风俗画，但形成一时风气以至画派的，当开端于张萱，经周昉而逐渐发展起来的。这给后来工整浓丽的人物画开辟了新路。

张萱的《捣练图》，绢本、设色，宋徽宗赵佶摹本，现藏美国波士顿美术博物馆。《捣练图》是一幅表现贵族妇女生活的传世珍品。它通过描绘宫廷妇女从事捣练、络线、缝制、熨烫的全过程，刻画了主妇、女侍等不同身份人物的性格、形态、仪容，及不同的活动和表情。全图分三部分，卷首四个妇女围立在练砧旁，二人相向举杵捣练，另二挽袖、执杵跃跃欲试；卷中二人，一个牵引纺车上的丝线，一个低头缝纫；卷末有四人交叉配合，二人拉练，二人操熨斗烫熨，还有一孩童玩耍在其下，另一孩童扇炉火列其右。捣、缝、熨三个工艺程序渐次展开，左、中、右三组人物活动并列铺陈。全画共12人，姿态各不相同，然而却能顾盼有情，呼应一气，整个画面有疏有密，有起有伏，颇有节奏感，显示出画家别具匠心的构思。人物造型丰腴健美，神态生动。衣纹的线条细腻、匀整，圆转柔韧，富于弹性，表现出丝织衣服很强的质感。设色用重彩渲染，华丽明快，艳而不俗。这幅画在艺术处理上极为统一、完整，充分体现了画家高度的艺术创造才能。

张萱开创了“绮罗人物”的创作，扩大了绘画创作的现实主义范围，形成了独具面貌的“张家样”，在人物画，特别是在风俗画发展方面，张萱作出了杰出的贡献。

5. 周昉及其作品

周昉（生卒年不详），字仲朗，又字景玄，京兆（今陕西西安）人。曾任宣州长史。周昉是一个出色的人物画家。

周昉学画，自有师承。据《东观余论》所说：“设色浓淡”，便是得“顾、陆旧法”。《云烟过眼录》说他“所临六朝画天官甚佳”。与周昉同时代，比他略早的画家张萱，对周昉的影响更大。《历代名画记》说：“周昉初效张萱，后则小异。”关于周昉在绘画上的造诣，朱景玄认为“佛像、真仙、人物、仕女皆神品”，把他列在“神品”中，仅仅次于吴道子的地位。虽然

周昉是佛像、人物、神仙无所不能的画家，但最突出的还是仕女，所以朱景玄又说他“画仕女为古今冠绝”。周昉的人物仕女体态也和张萱的作品一样，是一种丰肌肥体的风貌。历代论者多有如此叙述，《宣和画谱》说：“世谓昉画妇女，多为丰厚态度者”；元汤垕说：“周昉善画贵游人物，又善写真，作仕女多秾丽丰肌，有富贵气”；明代汪珂玉跋他的《春院斗鸡图》说：“闺人具秾丽丰肥之态”，诸如此类的记载还很多。为什么周昉的仕女都是这样呢？这一点，已为宋人所指出，《宣和画谱》上说：“昉贵游子弟，多见贵而美者，故以丰厚为体。而又关中妇女纤弱者少。至其意秾态远，宜览者得之也。”董广川跋他的《按箏图》说：“尝持以问人曰：‘人物丰秾，肌胜于骨，盖画者自所好者？’余曰：‘此固唐世所好，尝见诸说，太真妃丰肌秀骨，今见于画也肌胜于骨。昔韩公言，曲眉丰颊便知唐人所尚，以丰肌为美。昉于此，知时所好而图之矣。’”这说明时代风尚是由现实生活决定的，因昉既是贵公子出身，又经常出入卿相之门，所接触的都是些贵族阶层人物，由于他们本身的优闲生活，使之易成为一种丰肥的体型。再加上当时杨妃受宠红极一时，这位胖美人的体型便成了当时妇女的标准美。这种审美爱好反映在艺术作品上，就形成了一种健壮丰肥的时代风格。

周昉画迹，见于著录的不算少，从《宣和画谱》及汪氏的《珊瑚纲》等29种著录中，有百余幅，但遗留至今的却非常少。有《纨扇仕女图》、《簪花仕女图》、《调琴啜茗图》等。

《纨扇仕女图》集中地表现了周昉创作的基本思想与艺术特征。《纨扇仕女图》通过四组人物的活动，刻画了宫廷生活的某些侧面。起卷一组四人，坐着的妃子现出目长慵困的情绪，一女官为其轻轻挥扇，二女侍已为其准备好了梳洗用具。在她们的侧边是二女侍从袋里抽琴，准备让嫔妃们用曲子打发那无聊的日子。过去是另一妃子对镜梳妆，这正与第一组情景相呼应。再过去，是三人围绣床而坐，一女停扇深思，二女对绣。最后，一女背向而坐，一女倚梧桐而立，都若有所思，画面虽自成几组，但各组间，通过情景意态，表现了相互之间的联系，使全画成为一个有机的整体。从服饰装束以及人物动态看，画家所反映的是深宫内院的生活。从女官轻轻挥扇的动作，与妃子们或倚梧桐而立或停扇而思的神情看，画家所欲刻画的大概是秋风将入庭树，渐近凉爽的深夏季节，而这种情景正好与全画人物通过不同情态所表现的同一郁闷情绪是相关联的。画家周昉通过所塑造的种种不同形象，从各个角度，表达了当时宫廷妇女的不自由的生活和忧郁心情。

《纨扇仕女图》比较充分地体现了“周家样”的艺术特色。在造型上，丰腴的体躯给人以温柔、香软之感；在用笔上，“周家样”独创的“琴丝描”，特别适合表现质感；在设色上，鲜艳明快“周家样”所画仕女往往是一副艳媚浓装的形象。

“周家样”的仕女画到晚唐成为人物画的中心题材。这种将外来的设色浓艳和传统的线的勾画结合的画技，为工笔重彩人物画开辟了新的道路，为五代、两宋的人物故事画树立了楷模。

6. 周文矩及其作品

周文矩（生卒年不详），五代南唐金陵句容（今江苏南京）人。后主李煜时为画院待诏。他擅长画人物、车马、屋木、山川，尤以精妙绝伦的仕女画著称于世。

《画鉴》记载周文矩所画的一幅《宫女图》，说他作一宫女“置玉笛于

腰间带中，目视指爪，情意凝伫，知其有所思也”。而画《高僧试笔图》则“一僧攘臂挥笔，旁观数士人咨嗟啧啧之态，如闻其声，真奇笔也”。周文矩传世的作品不多，据北宋《图画见闻志》和《宣和画谱》举述，他有《贵戚游春》、《捣衣》、《熨帛》、《绣女》等图传于世。现存只有宋代摹本《宫中图》。该画从不同侧面表现了宫廷妇女的生活，包括奏乐、簪花、扑蝶、戏婴、调犬、画像等多种情节，全图分12段，共81人，人物情态及相互间的呼应关系，处理得十分自然而又有条理。其中画像一段，是中国古代人物画家，对人写真的形象资料，尤为难得。周文矩也是出色的肖像画家。南唐保大五年（公元947年）元旦大雪，中主李璟与兄弟及近臣宴饮赋诗，诏周文矩及宫廷画家高冲古、董源、朱澄、徐崇嗣等合作描绘《赏雪图》。图中“侍臣、法部丝竹”即由周文矩主笔，甚受称誉。他还画过《重屏会棋图》、《五王酩酊图》等，也是表现李璟及其兄弟们的群像和生活情态。《重屏会棋图》是周文矩的力作，现藏故宫博物院，绢本，设色。据南宋王明清《挥麈三录》考，此图描绘的是南唐中主李璟与其弟景遂、景达、景逖3人下棋，在下棋的高雅生活中流露着友爱气氛。李璟坐正中，其肖像神情逼真，颇有特色，衣纹细挺而带转折，瘦硬战掣，正是周文矩线描特色。图画中屏风之上画唐白居易《偶眠》一章诗意，画中又是一小屏风，作“中远”山水，因此称之为重屏。周文矩的仕女人物画学周昉，与周昉不同之处就是他创造“战笔”一法，即根据所描绘的人物情态、服饰的不同、运笔用线富于阴阳顿挫，轻重疾徐之变化，以达到尽其灵而足其神的境界。对于周文矩的艺术风格，宋代郭若虚说“体近周昉，而更纤丽”。这是很正确的。

周文矩的功底特别深厚，在五代的人物画家中可称为佼佼者，与周文矩同时在南唐画院的还有顾闳中，他们都成为五代的人物画大家，在中国美术史上占有一席之地。

7. 顾闳中及其作品

顾闳中（生卒年不详），五代南唐江南人，为南唐画院待诏，是与画家周文矩同时代的著名画家。他最擅长于人物画，是目识心记的写生高手。他传世的作品虽只有一幅《韩熙载夜宴图》，却称得上“以孤幅压五代”，突出表现了他的艺术才华。《韩熙载夜宴图》是一幅线条流利圆劲、用笔娴熟、设色浓丽、人物造型清秀娟美的工笔重彩画，历来极为人们所重视。

关于《韩熙载夜宴图》的来历，《南唐书》有过详细的记载。图中的韩熙载是南唐（公元937—975年）时一个重要的政治活动家，也是一个具有多方面才能的文化人，既长于文学，又“审音能舞，分书及画，名重当时”。他原是北方贵族，由于战乱，他父亲被杀，才投奔到江南。后来受到南唐中主李璟的重用，成为南唐朝廷中比较有政治识见的士大夫，他多次上疏建议中主北伐，没有被采纳，他很失望。南唐国势日趋衰败，至后主李煜即位时，失败已成定局。面对腐败无能的昏君所造成的即将灭亡的国势，他感到极度的悲观失望，因而一改往日的俭朴生活，疏狂自放，纵情声色。他经常在家中宴集宾客，男女糅杂，不拘礼法。皇帝李煜为了解他放荡生活的真情，于是派遣当时著名画家顾闳中潜入其府第，窥探其府的宴会活动情况。顾闳中回去后，凭借着他那目识心记的过硬功夫，把在韩府上观察的夜宴活动场景惟妙惟肖地画了出来，成为千古不朽的杰作。

《韩熙载夜宴图》，绢本设色，横幅长卷，现藏北京故宫博物院。这幅画通过五个互相联系而又相对独立的人物活动片断，展现出整个夜宴的活动内

容，同时也通过不同的活动场面塑造韩熙载的形象。

第一段听琵琶演奏。出现的人物最多，有五女七男，韩熙载与穿红袍的青年官员坐在床上，其余男宾都著软脚幞头。这些人物虽不能一一确指为谁，但在画的题跋中有一段具体的说明：“……常与太常博士陈致雍、门生舒雅、紫薇朱铎、状元郎杰、教坊副使李家明会饮。李之妹按胡琴，公为击鼓，女伎王屋山舞六么……”。韩熙载本人的形象，据文献记载是“小面而美髯，著纱帽”，这与画面形象是吻合的。至于听乐者的神情，作者按照多样统一的规律，在许多人物的构图中，注意了每个人不同的情绪反映，但是都集中在一个“听”字上。”奏乐者与听众的情感互为交融。有的人回首专注地看着演奏者，有的人目光虽不在演奏者身上，但从他双手按着节拍应合的动作上，便可感受到他是听得何等会心啊。

第二段的内容，元代书法家班惟志在画后的题诗中有过具体的描写：“胡琴娇小六么舞，蹀躞操挝如鼓吏。”对照题跋和文献记载，六么舞的表演者是王屋山。画面上见到的是她翩翩起舞的背影。画面上另一个新出现的人物，应是韩熙载的好友德明和尚。

画面的第三段，从整个画卷的情节起伏的节奏看，是一个间歇。韩熙载与家伎们聚坐于床上，韩熙载的双手正在濯洗，目光却转向徐步而来的侍女所抱持的琵琶和笛子上。

第四段是全画中又一个精彩的片断。韩熙载解衣盘膝坐在椅子上，漫不经心地欣赏着五个歌女的箏策和笛子演奏。这一段的收尾是男女两人隔着屏风对话，非常巧妙地过渡到下一个情节。

第五段是夜阑乐散，韩熙载的宾客与诸伎在调笑，韩熙载握着鼓槌，扬手向人们告退，结束了画面。

在这五个片段中，第一、四段中听乐的场面是《韩熙载夜宴图》的重点情节，其画面构图的处理各不相同。第一段是八个人听一个人独奏，每个人的神态表情，都集中在拨动的琴弦上。第四段却恰恰相反，是集体演奏一个人听，韩熙载面前偏偏又站了一个正在与他交谈的少女，把两组人物分开，与第一段的构图迥然不同，它是分散的，但是给人的感觉仍然在听，整个画面弥漫着清彻悦耳的乐音。这样处理不仅仅是为了避免构图的重复，而且完全符合独奏与合奏不同情节的需要。

在《韩熙载夜宴图》中，顾闳中成功地塑造了韩熙载的形象。他以解衣磅礴的形象来描写韩熙载，表现出韩熙载超尘脱俗、豁达大度的精神气质。同时，又从人物之间的相互联系、彼此呼应以及各个活动的片断中，刻画居于支配地位的韩熙载之悒郁神态，眉宇间含着沉思与隐忧，虽置身于夜宴的环境之中，却又超脱于欢乐的气氛之外。能够如此有深度地刻画人物的内心思想和情绪，确乎是中国古代人物画中不可多得的佳作。此外，对韩熙载面部的须眉勾染结合得很好，蓬松的须发像是从肌肤中生出来的，真是“毛根出肉，力健有余”。其身上的衣纹组织得既严整又简练，利落洒脱；勾勒的用线犹如屈铁盘丝，柔中有刚。服饰的色彩丰富而又统一。这些又表现了画家在用笔赋色方面具有很高的水平。

在《韩熙载夜宴图》中，顾闳中除了对韩熙载下笔重描之外，对其他人的身份、表情、性格、外貌也作了非常细腻又传神的描写，对各种陈设、衣冠也作了真实的写生，显示出顾闳中杰出的写实能力。

顾闳中在《韩熙载夜宴图》中对典型人物形象的神妙刻画，使他在美术

史上赢得了不朽的声誉，他的艺术创造代表着五代人物画的最高成就。

（二）壁画

隋唐是壁画艺术发展的黄金时代。石窟壁画、寺观壁画、宫殿壁画、墓室壁画等都以多彩多姿的风貌交相辉映于画坛。除大量的民间画匠外，有名的画家如阎立本、尉迟乙僧、吴道子、卢梭伽、杨庭光、王维、李思训、韩幹、周昉、孙位等近百名画家，都有壁画作品留录于《历代名画记》。可惜大量的寺观壁画和宫殿壁画随着建筑物的毁灭，早已荡然无存，今天所能见到的，只有石窟和墓室里的壁画。

1. 石窟壁画

在中国美术史上，石窟壁画的艺术风格最为成熟、艺术成就最高的，要数敦煌莫高窟盛唐时代的壁画了。这些壁画所描写的内容此时由南北朝以来关注的忍耐牺牲精神，逐渐转变为宣扬西方极乐世界的欢乐享受。如《西方净土变》、《法华经变》、《弥勒净土变》等都是，其中画得最多的属《西方净土变》一类。据1951年的统计，现存有125窟。

所谓“净土”即是“秽土”的净化，是佛住的地方，是幻想出来的一种“极乐世界”。“西方净土”即西方极乐世界，是阿弥陀佛所居的佛国。《西方净土变》是根据《阿弥陀经》所画的。它把极乐世界描绘得富丽堂皇，殿堂楼阁，参差错落，莺歌燕舞，一派升平，实际上就是帝王贵族现实生活的真实写照。整个画面在艺术处理上，表现出宏大的场面和纵深的透视感。中央主群和左右两大菩萨以及其他菩萨、歌乐队互相对比呼应，层次繁密而有节奏，重点突出，形成了一个集中而有变化的整体。背景的布置又烘托了环境气氛。楼台殿阁的比例和远近大小，又非常合乎透视法度。菩萨形象，生动有姿，结构严谨，造型准确。那健康丰满的躯体，曲眉丰颊的面容，线条熟练酣畅，飘逸自由而有韵律，设色灿烂绚丽，又很调和悦目。其衣装多用中间色晕染，层次浓淡富于变化。整个画面充分地表现出了“极乐世界”欢乐、热烈的气氛，具有摄人的艺术效果。

2. 墓室壁画

石窟壁画在经受了大自然的无情侵蚀和人为的破坏之后，其画面和色彩比以前大为逊色了，它只能默默地向人们叙述着唐代美术思想的变迁和中印艺术的交融历程。唐代壁画保存最好的是墓室壁画。早期的如李寿墓、郑仁泰墓、阿史那墓；盛唐的如章怀太子李贤墓、懿德太子李重润墓、永泰公主李仙蕙墓、韦洞墓等，墓室内的壁画都极丰富。在我国绘画史上占有很重要的地位。

（1）李寿墓壁画

墓主李寿，字神通，是唐高祖李渊的从弟，贞观四年（公元630年）死后葬于陕西省三原县。该墓发掘于1973年3月。

墓葬全长44.4米，由墓道、过洞、天井、小龕、甬道、墓室组成，壁画分别绘于各个部分。墓道东西两壁中间以较宽的红色带分为上下两层。上层为《狩猎图》，画的是猎手们在丛山峡谷间行围射猎；下层为声势浩大的《骑马出行图》。在第一、二、三、四过洞南壁绘有重楼建筑，东西两壁绘《步行仪仗队》。第三天井绘牛、车、农事、播种、牛耕、牛栏、饲养家禽、推磨、担水、膳事。第四天井东西壁各绘《列戟图》。甬道南段东西壁上部绘飞天，下部绘武吏和文吏，中部绘侍女和内侍，北段东壁绘寺院，西壁绘道观。顶部有四组花纹图案，东西绘三个飞人。墓室的北壁绘贵族庭院一座，

西壁绘马厩及草料库，南壁绘有两幅《侍女图》。

李寿墓壁画在人物的刻画上，颇为生动传神。如《骑马出行图》，描绘的是由 200 多人所组成的骑马出行仪仗队，队伍正整装待发，有的肃然静待，有的焦急回首。人物和马的轮廓多用粗壮有力的中锋线条勾勒。绵延起伏的山峦，则用粗犷的几笔稍加勾勒。而雉尾扇用尖锋描绘，线条细如游丝，表现出羽扇的质感。在色彩的运用上，根据对象的不同，以平涂或晕染的手法，施以朱、赭、黄、青、绿等颜色，使色彩达到单纯而清雅的效果。

（2）李贤墓壁画

墓主李贤，是唐高宗和武则天的次子，因被猜忌诬陷而降为庶人，死后于中宗神龙二年（公元 706 年）以雍王身份附葬乾陵，景云（公元 710—711 年）年间追封为章怀太子。李贤墓位于陕西省乾县。该墓发掘于 1971 年 7 月。

墓葬全长 71 米，由墓道、过洞、天井、前后甬道、前后墓室组成，各部上面均有壁画。现残存有五十多组，面积达 40 平方米。墓道东壁绘《出行图》、《礼宾图》、《仪仗图》和《青龙图》。西壁与之对称画《马球图》、《礼宾图》、《仪仗图》和《白虎图》。《狩猎出行图》画了 40 多个骑马人物扈从者架鹰携犬，有的携带猎豹，声势颇为浩大。《马球图》以青山和古树为背景，绘出 20 多个骑马人物，体态矫健，有人驰马追逐，其中一人作回身反手击球状。东壁《礼宾图》有唐代鸿胪寺官员 3 人作导引，后随 3 个宾客，据《旧唐书》、《新唐书》所载，推测为东罗马帝国、高丽、东北少数民族使臣。西壁《礼宾图》有唐代鸿胪寺官员 3 人作导引，也有 3 个宾客，推测为大食国、高昌和吐蕃使臣。东西两壁《仪仗图》各由 10 人组成仪仗队，为首一人双手拉一长剑，其余分成 3 组，每组 3 人，腰间佩箭囊、弓囊和剑。过洞内壁画绘有各类男侍。甬道的东西壁绘有各类男侍和侍女，侍女中有的手托盆景、黄盘、双手抱公鸡、持乐器，生活气息浓厚。前墓室西壁绘有《观鸟捕蝉图》、《侍女图》，东壁绘有手持琵琶、钹等乐器的侍女，南壁绘侍女和侏儒等。北壁侍女着男装，后墓室绘有《宫苑仕女图》。

李贤墓壁画所绘人物、动植物、山水等，技巧都比较娴熟，生活气息浓厚，画家挥毫自如，把各类人物刻画得栩栩如生，摆脱了一些唐墓壁画格式化手法，呈现出生动活泼、自由奔放的特点。

（3）李仙蕙墓壁画

墓主李仙蕙，即永泰公主，是唐高宗李治和武则天的孙女，中宗李显的第七女，字秣辉，嫁于武延基，死于大足元年（公元 701 年），时年 17 岁，中宗神龙二年（公元 706 年），从洛阳迁来乾县，与驸马都尉武延基附葬乾陵，位于陕西省乾县北原。该墓发掘于 1960 至 1962 年。

墓葬全长 87.5 米，由墓道、天井、过洞、甬道、墓室所组成。该墓出土的壁画为陕西唐墓壁画之精品。

墓道东西两壁绘武士仪仗、青龙、白虎、阙楼城墙、山水、树木。五组武士仪仗队，每组 6 人、6 戟架、2 匹马、马伕二人。第一、二、三过洞顶部为宝相花平棊图案。第四、五过洞顶部为云鹤、宝相花平棊图案。前甬道东西两壁绘人物、花草、假山、红珊瑚，顶部为平棊图案。后甬道东西两壁绘人物、花草、假山，顶部为云鹤图。前墓室东壁绘《侍女图》两幅；南侧绘侍女 9 人，手持玉盘、方盒、烛扇、高足杯、拂尘、包裹等。北侧绘侍女 7 人，手持小盒、烛台等。北壁东、西侧各绘侍女 2 人；西壁南侧绘侍女 9 人，顶

部绘《星象图》。后墓室绘男侍和女侍，顶部绘《星象图》。此墓壁画以《侍女图》最为精妙，她们虽成队列，但布局高低错落、疏密相间、顾盼有神，她们有的微笑，有的沉思，一派少女的天真聪颖。画像几乎跟真人一样大小，生动传神，线描气脉连贯，流畅圆浑，与盛唐时代的绘画风貌相一致。

（4）李重润墓壁画

墓主李重润为唐高宗李治及武则天之孙，中宗李显的长子，公元701年死于洛阳。中宗复位后于706年追封为懿德太子，祔葬乾陵，其墓位于陕西省乾县。该墓发掘于1971年7月。

墓葬全长大约100米，由墓道、6个过洞、7个天井、8个小龕、前甬道、后甬道、前墓室、后墓室等8个部分组成，规模宏大。在墓道、过洞、天井、甬道、墓室内，都绘有精美的壁画。据统计全部壁画面积近400平方米，其中比较完整的有40幅。

墓道入口处两侧绘楼阁仪仗、青龙、白虎。楼阁城阙巍峨壮观。城内大批仪仗队作出城行进状，仪仗队包括车队、骑马仪仗及步行仪仗队。据《旧唐书》、《唐六典》等书有关唐仪卫制度的记载，结合壁画考证，确定为《太子大朝仪仗图》。墓道北壁顶部墙面有建筑画一幅，与东西两壁的楼阁城墙构成一组完整的唐代建筑图，这一题材在陕西省唐墓中尚为首次发现。第一过洞东西两壁绘《驯豹图》。第二过洞东西两壁绘有架鹰、架鹞男侍。第三过洞东西两壁各绘有内侍7人。第六过洞东西两壁绘有手抬大炭盆的侍女。第一天井东西两壁绘有大型戟架，东壁列戟12竿，西壁列戟13竿。第二天井东西两壁的大型戟架，均列戟12竿。据《唐六典》、《新唐书》记载，列戟是属于帝王一级的仪仗制度。第三天井东西两壁绘有车及随从男侍。甬道东西两壁绘各种侍女，有的手捧包裹、有的手捧三足盘、有的手捧蜡烛台，表现了墓主人的宫廷生活。甬道顶部平棊有团花、宝相花、海石榴等图案花纹。前墓室东壁红柱两侧各绘7个侍女，手中捧持烛台、盘、包裹、瓶、杯、团扇等日常生活用具。西壁与此相似，南壁门洞两侧各绘侍女2人。后墓室顶绘银河和星辰，东西两侧绘有象征日、月的金乌、蟾蜍。东壁画柱两侧分别绘侍女9人，手持各种生活用具和乐器，北壁绘有侍女4人。

李重润墓壁画题材丰富，是了解唐代皇室埋葬制度、宫廷生活的重要资料。壁画构图宏伟，技艺精湛，山水楼阁以青绿、朱赭等颜料进行重设色，取得了富丽强烈的效果，显示了唐初人物画、山水画、宫室画的时代风貌。

（三）山水画

山水画在中国绘画史上占有特殊的地位，但它是出现较迟的画科。山水画在汉代开始萌芽，到了魏、晋、南北朝，才有了迅速的发展，而且成为独立的画科。六朝时，山水画的技法仍是很简单。隋代山水技法上已有长足进展，六朝山水的缺点已不存在了。展子虔的《游春图》就是最早的山水画。唐代山水画已进入成熟时期，因而有各种风格竞相出现的繁荣局面。总的说来，唐代山水画开创了两大流派：一派是青绿山水，它继承了隋代展子虔以来的传统表现方法，更加完善，大有提高，发展成为工细巧整、金碧辉煌的风格，即为后世所称的“北宗山水”，它以李思训父子为代表。另一派是水墨山水，这是唐代兴起的山水画的变法。这一派的始创是吴道子，但他的主要精力毕竟在人物画方面，所以张璪成为“南宗山水”的代表，王维则被奉为南宗画的始祖。

五代是宋代山水画鼎盛的准备阶段。这一时期的山水画，无论在创作思想上，还是在观察方法与表现方法上，都达到前所未有的高度。大有“千山竞秀，万壑争流”之势，荆浩就是一个突出的山水画家。

1. 展子虔及其作品

展子虔（约公元550—604年），渤海（今山东阳信）人，历经北齐、北周、隋三个朝代，曾为隋文帝所召，任朝散大夫、帐内都督等职。

唐代张彦远评展子虔为“触物留情，备皆妙绝”的无所不能的画家。在他的笔下，无论是台阁、人马、山川，都能栩栩如生，他擅长画道释人物，在大江南北的寺观中留下不少壁画，可惜现在绝无一存。汤垕的《画鉴》评他的人物画“描法甚细，随以色晕”，这是在勾线的传统画法上加晕染，增强立体感。因此，他的人物画具有“神采如生，意度具足”的特点。赵估也赞扬他“凡人所难写之状，子虔独易之”。展子虔的车马杂画也很突出，张彦远评他：“车马为胜”，董道在《广川画跋》中评他画马：“立马有走势”、“卧马有腾骧起跃势”，颇具“传神”之妙。而《宣和画谱》评他的山水画为：“善画台阁，写江山远近之势尤工，有咫尺千里之趣。”从这些记载中，证明展子虔对各个画科都很精到，所以美术史家们把他与顾恺之、陆探微、张僧繇合为唐以前最杰出的四大画家，有“唐画之祖”的美称。

展子虔一生绘画的作品很多，主要有《法华经变》、《授塔天王阁维摩像》、《北齐后主幸晋阳图》、《朱买臣覆水图》、《长安车马人物图》、《弋猎图》、《披鹰图》、《十马图》、《游春图》、《南效图》等，并传于后代。故宫博物院现仅存绢本设色《游春图》一轴。这幅图无款，却有宋徽宗题字“展子虔游春图”，从北宋一直流传至今。

《游春图》是经过历代皇家贵族及其他收藏家辗转珍藏而保存下来的艺术珍品。它处于自出现山水题材以来一直是青绿着色的不成熟的青绿山水画，向成熟的李思训父子的金碧山水画转化的关键地位。因此，它在山水画发展中具有承前启后的特殊作用。

《游春图》全图描绘官贵士人在风和日丽、春色宜人的季节，到都城郊野“踏青”的游乐情景。画面上展现出初春的宜人景色：辽阔的江面，水波荡漾；茂密的树丛，嫩芽初吐；远山笼翠，白云缭绕；堤岸迂回，曲径通幽。春游人物点缀其间，或策马，或曳杖，或乘船泛游，或仁立闲眺，均姿态各异，怡然自得。所画四马，依次前行，一为前导缓行，二为昂首疾步，三为

扬蹄奔跑，四为低首紧追，生动有趣，为静穆的山水平添蓬勃生气。所画的景物，比例适当，布局得体，轻重有致，表现了空间的深度，使人游目骋怀，如临其境。后人对《游春图》颇为赞赏，为其所作的诗跋有多种。其中元人有题诗云：“暖风吹浪生鱼鳞，画图仿佛西湖春。锦 诗人两相逐，碧山桃杏霞初匀。粉阶朱槛眼欲醉，垂杨浅试脩蛾颦。人间别自有蓬岛，仙源之说元非真。危桥凌空路欲转，飞流直下烟迷津。画船也有诗兴好，婵娟未必飞梁尘。两翁隔水俯晴绿，韶老似酒融芳晨。望中白云无变态，我欲乘风听松濑。落花出洞世岂知，瑶池池上春千载。”这对《游春图》画面内容和深刻含意的揭示，可以说是“点睛”之笔。

《游春图》对具体树石的画法，只用勾勒而不用后代山水画中最重要 的山石表现技法——皴擦法，但此图仍然对物象表现得曲尽其妙，其成功的关键就在于设色。明代鉴赏家詹景凤在《东图玄览》中对此图的设色作了详细的论述：“其山重着青绿，山脚则用泥金，山上小林木以赭石写干，以水沉靛横点叶。大树则多勾勒，松不细写松针，直以苦绿沉点。松身界两笔，直以赭石填染而不能松鳞。人物直用粉点成后，加重色于上分衣折，船屋亦然。此殆开青绿山水之源，似精而笔实草草，大抵涉于拙，未入于巧，盖创体而未大就，……”可见山水画的青绿设色至展子虔的《游春图》这里已发生了转变，逐渐趋向成熟，向金碧山水发展。

在透视关系的处理上，《游春图》已经把山水画发展成为具有较合乎比例的新布局了。与张彦远所形容的“水不容泛”、“人大于山”的魏晋山水画相比，不论是布局还是设色，都发生了巨大的变化。它的出现，预示着先代山水画的稚拙阶段已经结束，而“青绿重色，土细巧整”的成熟的金碧山水即将到来。

《游春图》是早期山水画的一幅代表作，历来被评论家们视为“开青绿山水之源”的重要作品，在山水画发展史上具有奠基的意义。

2. 李思训及其作品

李思训（公元 651—718 年），字建，一作建景。他是唐朝的宗室，高宗时，他仅 20 岁就少年得志“累转江都令属”，但很快碰上了武则天秉政，在垂拱四年前后，武则天大杀唐朝宗室，李思训就丢了官职隐藏起来，一直到唐中宗的神龙元年（公元 705 年）初，武则天死后，他才公开露面，任左羽林大将军，晋封彭国公，以后又转为右武卫大将军，时人称他为“大李将军”。他们一家五人善丹青，其弟思诲、子昭道、侄林甫、孙李湊，在画艺上都有很高的造诣。特别是子昭道有“变父之势，妙有过之”之誉，因而被时人称为小李将军。

李思训和他的儿子李昭道直接继承和发展了展子虔一系列的山水画，借鉴和丰富了前人小青绿设色法，开创了“青绿为质，金碧为纹”的“金碧山水”画先声，形成我国山水画中独具特色的青绿山水画派。李思训的山水画，能比较真实地捕捉对象的情态，通过致密的描绘，构拟动人的意境。也就是《唐朝名画录》、《历代名画记》中所说的：“思训格品高奇，山水绝妙，鸟兽草木，皆穷其态”，“其画山水树石，笔格遒劲，湍濑潺湲，云雾缥缈，时睹神仙之事，窅然岩岭之幽。”他的青绿山水画金碧辉映，富有真实感，所以在当时特别受推崇，被《唐朝名画录》称为“国朝山水第一”。唐彦融在《题思训山水》诗中进一步评述说：“卜筑藏修地自偏，尊前诗酒集群贤。丰岩松暝时藏鹤，一枕秋声夜听泉。风月漫劳酬逸兴，渔樵随处度流年。南

唐人物依然在，山水幽居胜辋川。”可见其山水画之奇妙胜境。因此，对李思训山水画有这样的传说：“明皇召思训画大同殿壁兼掩障，异日因对话思训云：‘卿所画掩障夜闻水声，通神之佳手也。’”当然不是画的水真正有声响，而是形容李思训技艺高明。朱景玄在《唐朝名画录》中还记载李思训曾在大同殿上与吴道子一起作画，明皇看后说：“李思训数月之功，吴道子一日之迹，皆极其妙也。”这段艺林佳话，尽管只是一个传说，因为李思训死于开元六年，不能设想他在死后20多年还与吴道子一起作画。但这个传说多少反映了人们对两位大师的景慕之情。

李思训的作品传世极少，现在能见到的《明皇幸蜀图》、《青山行旅图》、《宫苑图》等虽属李氏流派，但皆为后人摹本。因此，《江帆楼阁图》就成了研究李思训山水画风格和中国古代山水画特色的珍贵作品了。

《江帆楼阁图》，绢本，青绿设色画。图中的收传印记有“缉熙殿宝”、“安”、“仪周鉴赏”等。宣统渚玺《石渠宝笈》原来未曾著录。该画上部江天浩渺，风帆溯流，展现了千里之遥的纵目境界。左下部为长松秀岭，碧殿朱廊。在翠竹茂林的掩映之下，山径蜿蜒曲折，点景人物中，或乘骑蹲道，或闲步同游，或肩挑背负，缓行于桃红丛绿之间。满山的古树苍枝，杈槎交纵，状如屈铁。藤条绕柯，盘根错节，更给画面意境增添了古朴的气氛。全图峰峦连绵，境界雄远，结构新颖，笔墨工致，无论是青绿着色，还是朱墨皴染，都有入木三分之妙。特别是由于画家出身豪门，对宫苑的楼台殿阁和树石山泉，本来就非常熟悉，再说他又有一手“界画”的高超技艺，笔调上以劲健见长，善于在精绘妙制之中，求工细巧整和古雅厚实之趣。因此，表现在《江帆楼阁图》中对山水、人物、建筑的刻画，以及赋彩染色、钩斫填皴等技法，都达到了自成家数的境地，真是“风骨奇峭，挥扫躁硬”，进而使画面状山水之貌而气势无穷，发景外之趣而余味不尽。

从《江帆楼阁图》我们可以看出李思训的画法有四方面的贡献。第一，在意境方面，李思训“画夺造化”的艺术魅力远胜前人。第二，在用笔方面，李思训改变隋代细润勾斫的特色，开创了“此宗画法”。第三，在设色方面，李思训发展了展子虔的青绿设色，使画面金碧辉煌。第四，李思训的界画水平极高，对后世产生巨大的影响。从这里，我又可以看到青绿山水画成长发展的轨迹，李思训所代表的青绿山水派和盛唐以后兴盛起来的水墨山水，为晚唐五代山水画的成熟准备了条件。

3. 王维及其作品

王维（公元701—761年），字摩诘，太原祁（今山西祁县）人。开元进士，官至给事中。因安禄山陷长安时曾受官职，乱平，降为太子中允。后官至尚书右丞，故世称为王右丞。他崇信佛教，性喜山水，晚年退居蓝田辋川，过着谈禅说佛、吟诗作画的隐逸生活。

王维是我国唐代著名的大诗人，同时又是著名的大画家，被称为“文人画宗师”。他在诗与画的成就上为历来的论者所称道，苏轼说：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”王维的画，在历史上所占的地位，也不在其诗之下。

王维向“国朝第一”的李思训学过画，他的画不但青绿着色匀衡有层次，且笔法精细，有“刻画”之痕。董其昌说：“大青绿全法王维”。谢肇淛说：“李思训、王维之笔皆细入毫芒。”陈继儒说：“王维之画笔法精细。”米芾说：“王维之迹，殆如刻画。”米友仁说他的画“皆如刻划不足学”。大

青绿，笔法精细，刻划乃是“古代”山水画的特色。王维又学过吴道子，他曾把吴道子在大同殿上的壁画，在绢上画成一卷，称为“小簇”。《唐朝名画录》说：“王维……其画山水松石，踪似吴生，而风致标格特出。”

对于王维山水画的特色，张彦远在《历代名画记》中做了详细的论述。第一，总结王维的山水画成就：“工画山水，体涉古今。”认为王维是“水墨画”的代表人物。第二，“原野簇成，远树过于朴拙。”这说明了水墨法的艺术效果，并指出是创始于王维。第三，“复务细巧，翻更失真。”这说明了王维的用笔特色，而且王维不泥于古人。第四，“清源寺壁上画辋川，笔力雄壮。”这说明王维善于吸收前人之长，其画气势宏大。第五，“余曾见破墨山水。”说明王维善于用水墨，以新创不同于青绿颜色的画面效果。第六，“笔迹劲爽”。说明王维画法的总体风格。从这里也可以看出王维与吴道子、李思训的技法有很大的区别，自然他们的绘画题材也很不同。要探讨王维绘画的特色，我们不妨看他的作品。

关于王维的画迹，我们今天所能看到的而且比较可信的有《江山霁雪图》、《伏生授经图》、《雪溪图》。

《江山霁雪图》，绢本，设色。明以来诸家均曾著录，所谓“海内推为墨皇者也”，现藏于日本。这幅画，不仅构图自然，层次分明，且山水树石，人物屋宇都有明确的交待。已与后世的山水画没有什么两样。但这幅画技法还比较单纯，王世贞说：“右丞始能发景外之趣，而犹未尽。”所谓“未尽”，即是指王维在技法上还未能达到十分完美的地步。

《伏生授经图》，纸本，设色。卷首有宋高宗题写“王维写济南伏生”的字样，现藏于日本。这幅画，从《宣和画谱》起，许多史籍均曾著录，是流传有绪的王维传世作品中比较可靠的一件。画面上伏生为一老者，肌肉削瘦多皱，赤足盘腿坐在薄垫上，前面放着一张矮几，伏生以两肘倚几，而右手执经卷，左手食指微屈以指定行间，又与伏生正在授经的面部表情互相呼应，将伏生的情绪感情恰如其分地表现了出来。

《雪溪图》，绢本，设色。右上角有宋徽宗题签“王维雪溪图”的字样，原藏于清宫。这幅画画的是江边的雪中景色。用皴法表现山石的特征之处不多，但采用渲染的痕迹是可以看见的。全图笔墨浑厚，可以称得上“笔踪雅壮”。构图也有所变化，尽管画面繁复，但仍然条理清晰。

除了绘画实践之外，王维还有精辟的画论著作，可供后学者作参考。

王维的山水画，对后世的影响很大，被画家们奉为“南画之祖”，在我国美术史上占有相当重要的位置。

4. 荆浩及其作品

荆浩（公元901—960年），字浩然，五代梁朝沁水（今山西沁水县）人。他是个读书人，因五代政治动乱，不愿做官，隐居于太行山的洪谷，自号洪谷子。他一面“耕而食之”，一面观察山中四时朝暮景色的变化，并不断写生。观察自然，从真山水中领悟造成万物生成变化的生命的本源，再发之于笔端，从而创造出巧夺造化的优秀画作。

荆浩山水画的技法沿续唐代的水墨山水而又有新的创造，他曾对人说：“吴道子画山水有笔而无墨，项容有墨而无笔，吾当采二子之所长成一家之体。”可知荆浩的山水画是有笔又有墨的。他的笔墨不是吴道子、项容笔墨的组合，他的所谓笔乃是有勾有皴，他的所谓墨已具有阴阳向背的效果，是山水画技法完全成熟的标志。从他与大愚和尚互相唱和的诗中可想见荆浩山

水之风貌；邺都青莲沙门大愚乞画诗说：“六幅故牢建，知君恣笔纵。不求千涧水，止要两株松。树下留盘石，天边纵远峰。近岩幽湿处，惟籍墨烟浓。”荆浩答大愚诗说：“恣意纵横扫，峰峦次第成。笔尖寒树瘦，墨淡野云轻。岩石喷泉窄，山根到水平。禅堂时一展，兼称苦空情。”从这两首诗里，我们可以知道荆浩所画的全是大山、大树，是全景式的水墨山水画。

中国山水画在六朝时已出现了“卧对其间可至数百里”的作品。到了荆浩，获得了更大发展，遂成为宋人所称的“全景山水”。荆浩善画北方地区的崇山峻岭、层峦叠嶂，米芾说它“云中山顶，四面峻厚”。这种大气磅礴的山水创作，正是通过“远取其势，近取其质”的表现方法得到的。今传荆浩所作的《匡庐图》，就体现了这种山水画的特点。

《匡庐图》现藏台湾中山博物院，此画绢本，水墨画。此图画危崖奇峰，高耸入云，峰巅树木丛生，岩崖间飞瀑如练，烟岚缥缈。山腰密林深处，露出了一处院落，或是文人隐士的幽居。从这里无路下山，沿着路旁，迭瀑溪流蜿蜒曲折地流下山坡，注入湖沼。山脚水畔，劲松欹斜参差，巨石耸立，村居屋舍掩映在错杂的群木之中，水上有人撑船，不远的坡旁路上一人赶着驴子缓缓而行。全图峰峦巍峨，林木瘦劲，溪流曲折，山居静谧，布景丰富，引人入胜。此图作全景式高远构图，画家仿佛居高临下，把从不同视点观察来的峰峦岗岭，林屋路径，飞瀑流泉，巧妙地组织在一个画幅内。结构森严，笔墨精润，功力深厚，代表了当时水墨山水画的最高水平。《匡庐图》从画题看彩画江西庐山，实际是以北方的深山大岭为依据而加以创作的。荆浩的这种“全景山水”影响很大，揭开了中国水墨山水画史上新的一页。

（四）花鸟画

花鸟形象作为绘画形式出现，比人物、山水都早。在约七千年前的河姆渡遗址中，就发现了鸟纹、叶纹的骨雕品。但是，到魏晋南北朝时期，才出现了擅长花鸟的画家来，此时花鸟画还没有成为独立画科。至唐代，社会经济空前繁荣，统治者生活日益奢侈豪华，带来了社会习俗与审美趣味的变化，促进了花鸟画的发展，使它逐渐独立出来，并孕育了五代花鸟画的两大流派。“黄家富贵”与“徐熙野逸”两种不同的风格，代表着花鸟画的成熟。

1. 边鸾及其作品

边鸾（生卒年不详），长安（今陕西西安）人，唐德宗时曾任右卫长史。边鸾是中晚唐时期的花鸟画大家。

边鸾擅长画花鸟、草木、蜂蝶、雀蝉，以画“折枝花”最为著名。他的画法特点，唐代的画史《历代名画记》有记载：“边鸾善画花鸟，精妙之极，至于山花圆熟，无不遍写……花鸟冠于代，而有笔迹。”“边鸾，京兆人也。少攻丹青，最长于花鸟折枝，草木三妙，未之有也。或观其下笔轻利，用色鲜明，穷弱毛之变态，夺花卉之芳妍。贞元中新罗国献孔雀解舞者，德宗诏于玄武殿写貌，一正一背，翠彩生动，金羽辉灼，若连清声，宛应繁节。……写《玉兰图》连根苗之状精极，见传于世。近代折枝叶，居其第一。凡草木、蜂蝶、雀蝉，并居妙品。”宋代的画史《宣和画谱》也载他：“精于设色，无斧凿痕。”可见他精于写生，妙于设色。他的用笔是“有笔迹”、“下笔轻利”，即是用轻利的墨线勾出物象的轮廓，再填以鲜艳的色彩，这种画法也就是现在我们所说的工笔花鸟画画法，故在他的笔下，花鸟草木的形象无不自然生动活泼明快。又如他所画的《玉兰图》，连根苗都画出来，而且画得非常精细，显示了他高超的写生能力，所以在当时他的“折枝花”“居其第一”。根据宋人的记载，他所画的牡丹，花朵红淡、赋色润泽，有如真实的牡丹花形象。边鸾的花鸟画，多采用我国花鸟画特有的民族形式——“折枝花”式的构图形式进行创作。但他所应用的“折枝花”手法又别具一格，使画面充满了自然的天趣，令欣赏者回味无穷。

边鸾的一生创作甚丰，据《宣和画谱》记载，他有33件作品，其内容多为孔雀、鹓鸪、鹤、白鹇、牡丹、梨花、桃李、木瓜等名贵禽鸟花木。他还把题材扩展到“山花野蔬”，丰富了花鸟画的内容。他给长安等地的寺观绘制的花鸟画，颇受当时人们的喜爱。

边鸾采用独具一格的工笔重彩法去创造他的花鸟画艺术，成为一代大家，历来被美术史家们奉为花鸟画之祖，对后代花鸟画家的影响很大。如唐末五代的花鸟画名家刁光胤，以及五代宋初黄筌画派，都直接承袭他的画风。正如汤垕在《画鉴》中所言：“唐人花鸟，边鸾最为驰誉。大抵精于设色，浓艳如生。……要知花鸟一科，唐之边鸾，宋之徐、黄，为古今规式。所谓前无古人，后无来者是也。”

2. 徐熙及其作品

徐熙，钟陵（今江西南昌）人，生卒年不详，大约生活在（公元894—975年）前后，他出身于“江南名族”，但他却没有做过官，郭若虚称他为“江南处士”，沈括称他为“江南布衣”。徐熙性情放达，志节清高。根据有关史料推测，保大五年（公元947年）他的孙子徐崇嗣已参加了《赏雪图》的集体创作，徐熙当时约在60岁左右。《梦溪笔谈》说，公元975年南唐灭

亡，他来到汴京，献画到画院品评受到排挤。当时已是宋太祖开宝八年，这样，他的享寿约有 80 多岁了。

徐熙擅长写生，在当时以花鸟画为著名。花竹、林木、蔬果、禽鸟，无不成为他的绘画题材，他经常游览园圃，力求能更好地掌握它们的性格特征。甚至连一些不为人们所注意的小植物，在他的笔下也栩栩如生。他作画不依靠师承，而是注重自己的独创性，做到意出古人之外。

徐熙用质朴简练的手法，创立了清新洒脱的“水墨淡粉”风格。《图画见闻志》引徐铉的话说，徐熙的画“落墨为格，杂采副之，迹与色不相隐映也”。《宣和画谱》说：“且今之画花者，往往以色晕淡而成，熙独落墨以写其枝、叶、蕊、萼，然后傅色，故骨气风神，为古今之绝笔。”《梦溪笔谈》说：“徐熙以墨笔为之，殊草草，略施丹粉而已。神气迥出，殊有生动之意。”《德隅画品》记载徐熙所作《鹤竹图》：“丛生竹条，根、干、节、叶皆用浓墨，粗笔其间栉比，略以青绿点拂，而其稍萧然有拂云元气。”徐熙自撰的《翠微堂记》叙述他自己作画说：“落笔之际，未尝以傅色晕染细碎为功。”从这一系列前人的记载中可以看出徐熙独创的“落墨”画法。他所作的花鸟画，是先用墨写出枝、叶、蕊、萼，然后在某些部分略加一些色彩，便神气突出，意趣生动。徐熙画派在唐末五代水墨画派确立之后，创造出前人所未曾有过的新形式，成为绘画史上传统花鸟画重点由工笔设色向水墨淡彩过渡的一个重大转折点。徐熙的画法注重表现对象的精神内质，以线条墨色为主，以设色技法为辅，并且讲究线与色的互相结合，不使色彩淹没线条，这就充分发挥了传统技法的特长。梅圣俞咏徐熙《夹竹桃花》诗：“年久粉剥见墨踪，描写工夫始惊俗。”苏东坡题徐熙的《杏花图》诗：“却因梅雨丹青暗，洗出徐熙落墨花。”这两首诗中的“粉剥见墨踪”、“落墨花”就是指“水墨淡粉”这一独创的风格，也即是被后世所盛称的“徐体”。

“徐体”与其同时代的画家黄筌的画风迥然不同，而黄筌画风在当时的宫廷画院又占上风，故“徐体”不受宫廷贵族的欢迎。故徐、黄二体形成了花鸟画的两大体系。然而徐、黄二人风格不同的原因，主要是由于他们所处环境地位以及性格不同而造成的。宋郭若虚《图画见闻志》论“徐黄异体”指出：“谚云，黄家富贵，徐熙野逸，不惟各言其志，盖尔耳目所习，得之于手而应之于心也。何以明其然：黄筌与其子居采始并事蜀为待诏，筌后累迁如京副使；即归朝，筌领真命为宫赞，居采复以待诏录之，皆给事禁中，多写禁苑所有珍禽瑞鸟，奇花怪石。……又翎毛骨气尚丰满而天水分色。徐熙江南处士，志节高迈，放达不羁，多状江湖所有汀花野竹水鸟渊鱼。……又翎毛形骨贵轻秀，而天水通色。”徐、黄二体画风特点的不同，也标志着花鸟画的进步。

尽管徐熙的画受到宫廷画院的排斥，但他那高度的艺术修养和独创的艺术天才，还是受到后代许多鉴赏家和评论家的肯定。如郭若虚认为在徐熙这一时代中，花鸟画“古不及近”。刘道醇在《圣朝名画评》里所列花竹翎毛门的“神品”四人，徐熙被放在第一位。并认为黄筌的作品“神而不妙”，赵昌“妙而不神”，只有徐熙才能真正达到“神妙俱完”的境界。李荐也曾就宋代的写生名手赵昌的花鸟画与徐熙做过一番比较，他说：“徐熙画花传花神，赵昌画花写花形；然比之徐熙则差劣。”故米芾说：“黄筌画易摹，徐熙画不可摹。”沈括的《图画歌》也说：“花竹翎毛不同等，独出徐熙入神境。”所谓“不可摹”、“入神境”，正说明徐熙的表现手法有独到之处。

清代花鸟画大家恽南田也极力推崇徐熙的花鸟画，说他“灵气在笔墨之外”。一千多年来，徐熙的风格，在中国画坛上起着重要的影响。如明代的沈周、陈道复、文徵明、徐渭等人无不受益于他。

徐熙是一位高产的画家，单就《宣和画谱》所记录下来的画迹，已有 259 件之多。徐熙又是一位高质的画家，《圣朝名画评》上载他有一幅《石榴图》，在一株树上画着一百多个果实，石榴栩栩如生，笔力豪放。宋太宗一看即拍案叫绝：“花果之妙，吾独知有熙矣！”米芾的《画史》载他的一幅桃子，“绿叶虫透背，二叶着桃上。二桃突兀，高出纸素。”又“徐熙在澄心纸上，画一飞鹑如生”，米芾称它为“奇物”。还有“徐熙画牡丹图，叶几千余片，花只三朵：一在正面，一在右，一在众枝乱叶之背。石窍圆润，上有一猫儿”。从上面这四幅作品可见徐画别出心裁，神妙无比。可惜的是，徐熙竟连一幅可靠的作品也没有留下来，所传的《雪竹图》、《玉堂富贵图》、《雏鸫药苗图》是不是徐熙的真迹还无法确定，许多鉴赏专家认为可能是后人的摹本或模拟其风格的作品，我们只能从中大致领略其风格和揣摩其画法了。

3. 黄筌及其作品

黄筌（公元 903—968 年），字要叔，四川成都人。他从 13 岁起就拜刁光胤为师学画，17 岁时就在前蜀后主王衍的画院里当待诏，从此一帆风顺，23 岁时后蜀孟知祥称帝后，即授予他翰林待诏，命他主管画院事务，并赐给他紫金鱼袋。到了后蜀孟昶掌握政权后，对黄筌又加授“内供奉朝议大夫”、“检校少府少监”等官衔，仍主持画院事务，累升至“如京副使”等职。他的儿子居采、居宝，兄弟黄惟亮，那时也都同在画院里任“翰林待诏”。因而黄家的画派，左右了当时画院的画风。宋德宗三年（公元 964 年）黄筌与他的弟弟及两个儿子都入宋翰林院，宋太祖授予他为“太子左赞善大夫”的官职。乾德六年（公元 967 年）黄筌因病去世，享年 65 岁。他的一生在皇家画院近 50 年。

黄筌“幼有画性，长负奇才”。他 13 岁跟随刁光胤学画，刁授其鸟雀，又博采孙位的人物、龙水，李璟的山水竹树，薛稷的云鹤，滕昌祐的花卉蝉蝶，融为一体，自成一家。《益州名画录》说：“筌早与孔嵩同师，嵩但守师法，别无新意。筌既兼宗孙李，学习因是博瞻，损益刁格，遂超师艺。”夏文彦在《图绘宝鉴》中称他：“资诸家之善兼而有之，无不臻妙。”郭若虚称他：“全该六法，远过三师。”可见黄筌已具有很高深的造诣，其六法俱备，而且远远超过他的老师的艺术水平。

关于黄筌的创作，有不少生动的传说。例如，后蜀主孟昶广政七年（公元 944 年），淮南和蜀通聘，礼物中有活鹤数只，孟昶命黄筌画于偏殿的壁上。黄筌充分发挥了写生的才能，描绘“唳天”、“惊露”、“啄苔”、“舞风”、“梳翎”、“顾步”鹤的六种不同姿态，生动无比，致使活鹤飞过去和它们站在一起。孟昶大为惊奇，非常佩服黄筌的高超技术，于是把这座偏殿改名为“六鹤殿”。还有一次，就是在广政十六年（公元 953 年），孟昶大兴土木，建造“八封殿”，竣工后，命黄筌在四壁上画四时花竹、兔雉。黄筌又大显身手，从七月份起一直画到深冬才画完。这年冬天有人在殿前向孟昶进白鹰。不料该鹰见了壁上画的野鸡，误以为是活的，连连飞扑。黄筌所画的野鸡竟能让这只猎鹰误以为真，孟昶嗟叹不已，称他为“当代奇笔”，并且命翰林学士欧阳炯撰《奇异记》一篇，把这一奇事记下来。

黄筌不仅擅长花鸟画，对人物画、山水画他也具有独到的表现力。传说

前蜀后主王衍有一天召黄筌于殿内一起观赏吴道子的画作《钟馗图》，画里的钟馗神气活现，捉住一个小神，用右手食指挖鬼眼，笔力劲健挺拔，可称得上绝妙之作。但王衍却命他将画中钟馗以食指挖鬼眼改为拇指。黄筌经过考虑之后，便决定重画一幅，再连同吴本献呈。后主怪他为什么另画？他回答说，吴道子所画的钟馗，全身力量和眼神全集于食指上，故不能作局部变更。而他所画的钟馗，力气及眼神俱在拇指，有明显的区别。王衍听完后恍然大悟。可见，黄筌对人物画的理解之深刻。《宣和画谱》说他：“作人物，不妄下笔。”

黄筌与南唐的花鸟画大家徐熙并称“徐黄”，并形成五代、两宋花鸟画的两大流派，徐黄俱是五代花鸟画的宗师，在北宋初年有“黄家富贵，徐熙野逸”之说。所谓“徐黄异体”，这是和他们的生活环境、客观条件的影响分不开的。黄筌的花鸟画，多用淡墨细勾，然后用重彩渲染，敌人称它为双勾填彩画法。《梦溪笔谈》载他的画法说：“妙在傅色，用笔极精细，几不见墨迹，但以五彩布成，谓之写生。”黄筌的绘画不仅色彩艳丽丰富，用笔工整细腻，而且高度把握物象的真实形态，赋予绘画作品以新的生命力。“黄家富贵”正是适应宫廷和大官僚的意识和艺术爱好，所以黄家画格成为北宋画院一时品评花鸟画的标准，并且这种画风整整统治了北宋画坛一百年，直到北宋中期以后，才有了新的变化。

黄筌的画迹，流传很广，数量也特别多，仅《宣和画谱》所录就有 349 件。但可惜的是流传至今的作品已很少见了。故宫博物院所藏一幅《珍禽图》是现存国内有名的黄筌真迹。《珍禽图》，绢本，设色，是一幅近于“粉末”的画稿。里面画着鹌鹑、麻雀、鸠、腊嘴等十只鸟和一大一小两只龟，还有蚱蜢、蝉、蜜蜂、牵牛等若干昆虫。大小间杂，信手拈来，不求章法，故当是作为素材用的画稿。画的左下角题有“付子居宝”字样，大约是黄筌给他次子黄居宝画的一幅临摹范本。此画的特点是观察细致，形态生动，技巧纯熟，风格严谨，一丝不苟。画面全部用墨线细勾轮廓，然后再略施淡彩，层次丰富，充分显示出他深厚的写实功底。虽是一幅画稿，但其用笔工致挺秀，是标准的“双勾”工笔的画法，具有高度的艺术价值。

黄筌在花鸟画上取得的成就，正是他善于继承优良的传统，善于融汇吸收各家之长的结果。黄筌的画不仅在当时的画院里备受推崇，就是在绘画史上也是被公认为与徐熙画派执一牛耳的黄家体制。徐黄两派各垂千秋，互相辉映。

（五）画论

中国画在长期的实践中，积累了非常丰富的经验，包括画史、画理、画法以及审美观念、画家修养等内容，形成一个独特的、完整的理论体系。中国画论是伴随着中国绘画的发展而逐渐形成的。唐代是中国绘画繁荣兴盛时期，代表线条美的人物画在此时达到顶峰，代表水墨美的山水画在此时也完全成熟，代表色彩美的花鸟画在也逐渐形成。唐代在绘画上所取得的成就是空前的。与之相应，唐代的画论也获得了重大的发展。出现了我国第一部传记体的中国绘画史——张彦远的《历代名画记》，这是一部有如巨史中《史记》一样的绘画史书。而五代是山水画、花鸟画的鼎盛期，反映在画论上，则出现了有关山水画、花鸟画的重要论作。如荆浩的《笔法记》就是一篇有关山水画理论、技法的总结性论文。

1. 《历代名画记》

《历代名画记》是世界上第一部绘画通史。唐代张彦远著。

张彦远（公元约 815—约 875 年），字爱宾，河东（今山西永济）人。他出身于宰相世家。学问渊博，擅长书画。曾任舒州刺史，官至大理寺卿。他的家收藏六朝隋唐时期名画甚多，遂于大中元年（公元 847 年）著成了这部被称为“画史之祖”的《历代名画记》。

《历代名画记》十卷，分三部分：一是对绘画历史发展的评述与绘画理论的阐述，即原书卷一全部与卷二前两节。二是有关鉴识收藏方面的叙述，即原书卷二后三节与卷三。三是原书卷四至卷十，系 370 余名画家传记，始自传说时代，终于唐代会昌元年（公元 841 年），大体按时代先后排列。该书总结了前人有关画史和画论的研究成果，继承了史与论相结合的传统，开创了编写绘画通史的完备体例。作者尽可能地占有丰富的资料，力求从理论上探讨绘画史的发展过程及其内在联系，并以系统的绘画史实来支持其理论认识。该书还编入了极为丰富的绘画史料，其资料来源除前代绘画史籍外，还包括大量的史书、小说杂著、文集。该书最重要的也是最精彩的部分是对绘画理论的总结和探讨。作者提出很多精辟的命题。

第一，在绘画理论上，进一步完善了谢赫的“六法”。张彦远针对“六法”的难点，提出“以气韵求其画，则形似在其间矣”。这就是说画家表现对象时，着眼点首先应该是气韵、是神，抓住气韵，造形就既有神，又有形了。这说明了绘画中“形似”与“神似”的辩证关系。张彦远进一步论述了形似和用笔的关系。他说：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气；骨气形似，皆本于立意而归乎用笔，故二画者多善书。”意思是，给画造形的根据是画家反映对象的立意，表现的手段是用笔，所以善长绘画的人多半善长书法。张彦远在谈论形似与骨气时，补充了谢赫没有涉及的立意问题，立意即构思，是创作的重要一环，是迁想妙得的结果。经营位置即章法，就是依据于立意，立意存在于书画家的头脑中，是“腹稿”，而经营位置的章法则已经体现于视的形象了，是立意的化物，一个无形，一个有形。立意是画的基础，“经营位置，则画之总要”。张彦远又用气韵和用笔的关系来说明艺术美的表现。他说：“若气韵不周，空陈形似，笔力未遒，空善赋彩，谓非妙也。”他特别推崇吴道子的画，主要着眼点就在于气韵和用笔。他说：“唯观吴道玄之迹，可谓六法俱全，万象必尽，神人假手，穷极造化也。所以气韵雄壮，几不容于缣素，笔迹磊落，遂恣意于壁墙。”显然，张彦远对“六

法”重新作了阐述与补充。

第二，指出评画时必须知道“师资传授”和“南北时代”。评画应该尽可能了解作者，知人论世，全面观察，评论才会正确。而且对后世研究画史，研究绘画风格的演变也有好处。因此必须知道画家的“师资传授”，才能知道他所掌握的技巧到形成风格以至流派和他在传统的基础上发展与革新的情况。

评画时必须知道时代特点和环境特点，他说：“若论衣服、车舆、土风、人物，年代各异，南北有殊，观画之宜，在乎详审。”并举出吴道子画仲由，“便戴木剑”，阎立本画王昭君“已着帏帽”，“殊不知木剑创于晋代，帏帽兴于国朝（唐朝）”。这是时代的错误。接着他又从以“芒屨非塞北所宜，牛车非岭南所有”来论说分不出地区风土特点对绘画创作很不利。这些见解为今天创作历史画和历史戏的舞台美术工作者提出了宝贵的参考意见。

第三，对绘画用笔的新阐述。用笔是中国画造型的主要手段和形式美的表达手段。而用笔实践的探索为理论总结准备了条件，理论总结反过来又为用笔实践的发展起到了指导作用。张彦远认为书画用笔同法，他的意思是说中国画与书法用笔有相同之处。如汉代张芝学崔瑗、杜度草书之法，成为今草书之体势，“一笔而成，气脉通连，隔行不断”。其后南朝的陆探微也作一笔画，“连绵不断，故知书画用笔同法”。张僧繇“点曳斫拂，依卫夫人《笔阵图》，一点一画，别是一巧，钩戟利剑森森然，又知书画用笔同矣”。吴道子“授笔法于张旭，此又知书画用笔同矣”。这说明，书画同笔上有共性，善学者当可借鉴于此。

书画用笔上有共性，但也有不相同之处，不同的用笔将导致作品风格的不同。他说，顾恺之的笔意“紧劲联绵”；陆探微用笔“精利润媚，新奇妙绝”；张僧繇用笔“点曳斫拂”，“钩戟利剑森森然”；吴道子用笔“力健有余”。这正是指出由于用笔不同，所画线条所呈现的形式美也不同。而线条形式美的不同，自然导致线描及造型的不同。那么，其风格也就不相同。如杜甫诗云：“画工如山貌不同。”

张彦远接着又提出了“意存笔先，画尽意在”。进一步论述了画家的用笔。他认为，画家的思想感情支配用笔，笔与意的关系是意在笔先，也就是画家的立意思想指挥用笔、笔是为表达主题思想和塑造形象服务的。意存笔先，就是指画画落笔之前，要全局在胸，到下笔开始画的时候，就精神连贯，一气呵成，以“全神气”。张彦远讲画尽意在，是指笔墨上的含蓄。讲含蓄和内在美，这是中国画的一大特点和长处。故他特别注重那些“画外有情”的作品。这也是中国画不同于西洋画的特点之一。

在此书中，张彦远还提出了“书画同体”和绘画的社会功能是“成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运”，以及提出作画以“自然”为上，神、妙、精、谨细次之等观点，使后人从中受益匪浅。

2. 《唐朝名画录》

《唐朝名画录》又称《画断》或《唐朝画断》，是世界上最早的一部绘画断代史。由唐代朱景玄撰写。

朱景玄（约787—一年），吴郡（今江苏苏州）人，唐代翰林学士，官至太子谕德。他酷爱画艺，多方寻访，不见者不录，见者必录，为明其善恶，别其高下，根据张怀瓘《书断》以神、妙、能三品论定书法家成就高下的体例，同时又仿效李嗣真《后书品》标出的“逸品”的办法，列于神、妙、能

三品之外，并且再加上他对所品评的画家的生平事迹和画艺特长所写的评传，从而形成一部断代画史著作，为后人研究绘画史提供了许多重要的材料。

《唐朝名画录》评价了120位唐代画家，按照神、妙、能、逸四品排列。神、妙、能三品又分为上、中、下三等；“画格不拘常法”的画家则归入逸品。在所评论的画家中，朱景玄最推崇吴道子，把他列为“神品上”。书中记载：“开元中，驾幸东洛，吴生与裴旻将军、张旭长史相遇，各陈其能。时将军裴旻厚以金帛召致道子于东都天官寺为其所亲将施绘事，道子封还金帛，一无所受。谓旻曰：‘闻将军旧矣，为舞剑一曲，足以当惠，观其壮气，可就挥毫。’旻因墨缣为道子舞剑，舞毕奋笔，俄倾而成，有若神助。张旭长史亦书一壁。都邑士庶皆云：‘一日之中，获睹三绝。’”这里说的“观其壮气，可就挥毫”，“壮气”二字可以说就是唐代艺术（绘画、书法、雕塑）的时代风格特征。这段话与张彦远在《历代名画记》中介绍吴道子的事略有相似之处。

但是，朱景玄对绘画艺术的品格的划分，不仅仅出于笔墨技法，而是出于人的精神。他对绘画艺术最突出的看法主要集中在他的序言，他说：“画者圣也，盖以穷天地之不至，显日月之不照，挥纤毫之笔，则万类由心，展方寸之能，而千里在掌。”强调绘画不是自然的再现，提出“万类由心”。心的作用，意气的显现，表现出来才是真正的艺术，心不同一般，意气异于寻常，艺术才不同一般，才异于寻常，才有艺术的魅力。唐朝之前的艺术，虽然都不是写实的，但它们都有一股震撼人心的气势，就是强调心的作用之结果。故中国画论中一再提出“万类由心”这个原则，不同于西方绘画以极尽摹仿自然为能事的审美趣味。

朱景玄接着又指出：“至于移神定质，轻墨落素，有象因之以立，无形因之以生。”“移神”是指人的变易精神，可能是情绪处于十分激动的状态，也可能是心境处于十分宁静的状态，反正不是通常的心理状态，只有这时候才能产生作画的意欲。“质”是指绘画本体。先有“移神”才能有画，以轻墨落于绢素上，把本来存在的形象或不实际存在的东西，通过心的作用，在画面上表现出来。而“无形”讲的也是心的感受，或指心中想象的内容，或指气势、韵度等感人的艺术魅力。故朱景玄所强调“画乃心印”的观点，影响着唐以后各时期的创作，《唐朝名画录》在绘画史料上具有其他画论不可替代的价值。

3. 《笔法记》

《笔法记》，是山水画理论上的一篇重要文献。五代荆浩撰述。

荆浩是五代后梁时期的著名画家和画论家。他不仅在绘画创作上卓有成就，而且在绘画理论及美学方面也颇有建树。他写的《笔法记》虽然字数不多，但在中国美学史上却是一篇极有价值的理论文献，值得我们从理论上进行深入研究。

围绕着艺术创作问题，荆浩建立了一个以“真”（气）为核心的绘画美学体系（“六要”）。对艺术本源形而上的关切（例如关于气），始终贯穿于荆浩美学思想的内在逻辑之中，并构成了他的整个体系的基础。绘画艺术的本质和目的就在于，创造出符合自然之真之妙的审美意象（“景”）。所以，“真”是“景”的生命本体所在。而审美意象的创造是通过主体之“思”（艺术想象活动）来完成的。

荆浩理论的另一个特色是，把绘画的笔墨形式特别强调出来，把它作为

中国绘画艺术整体中的一个有机组成部分加以论述，注意挖掘它的深层形而上意味，揭示了笔墨形式在绘画审美意象创造中的奥秘和意义。

荆浩的绘画美学思想是唐代以及前代艺术和美学思想的结晶，它为形成中国古代绘画艺术的基本理论框架做出了独创性的贡献。

荆浩美学思想的核心内容，集中体现在他关于绘画定义的一个著名命题中，即“画者，画也。度物象而取其真”。要想“取其真”，达到绘画艺术的目的，必须“度物象”。因此，“度物象”就成了审美活动的起点。

荆浩心目中的“物象”不是指物的外在形貌，而是指充分显示其得以存在的本源和本性的象。正如他所说：“写云林山水，须明物象之源。夫木之生，为受其性。”按照荆浩的理解，这个物象之源之性就是气。所以，他才认为：“山水之象，气势相生。”荆浩的美学显然受到中国古代哲学和美学中有关气的思想的影响，《笔法记》的全篇都体现了这一点。他的绘画“六要”（一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨）之首就是“气”。荆浩还进一步揭示了物象的有与无、虚与实相统一的特征。

与前人相比，荆浩的美学的一个独特之处，就在于，敏锐地把审美活动中首先要碰到的物象问题提了出来，并作了较为深入的分析。他特别强调作为物象本源的气，强调物象的不能脱离本体而存在的基本特征。而这也正道出了中国古典艺术（绘画）的神髓所在。

从艺术本体的层面看，把“度物象而取其真”落实到画面上，就是荆浩所说的“景”，也就是一种审美意象的创造性生成。

荆浩对“景”的规定是：“字者，制度原因，搜妙创真。”“真”是“景”的生命本体所在。

在荆浩之前，张彦远曾经比较集中地讲到过气韵与形似的关系。在“景”之前，被荆浩列为绘画“六要”第三位的是“思”。而在“景”的创造过程中，是通过主体之“思”来完成对“气”的把握。

荆浩进一步指出，艺术是高尚之事，不论是艺术创作还是艺术欣赏，都必须去除杂欲，保持高洁的审美心胸。而这也可以看成是荆浩对进行“思”的活动的主体的一种要求。

中国绘画的笔墨问题，自魏晋南北朝开始，受到历代画家的重视。南齐的谢赫“六法”之二“骨法用笔”，唐代张彦远的“骨气形似皆本于立意而归乎用笔”，“运墨而五色具，谓之得意。”均涉及了笔墨问题。荆浩对此题更加重视，在他的绘画“六要”里明确地列为两项（五曰笔，六曰墨）加以分别论述，第一次将笔墨并重。可以说，到了荆浩这里，笔与墨才在完整的绘画理论体系中有了明确的位置。

按照荆浩的理解，创造出符合“真”的要求的审美意象（“景”）是绘画艺术的目的。作为绘画基本语言形式的笔墨的运用，实际上包括在“景”的整个创造过程之中。但由于中国绘画笔墨形式在中国美学中的独特价值，加上荆浩对它极为重视，所以，荆浩对绘画用笔的规定，突出了笔的飞动性特征。他说：“笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动。”用笔虽然要依循一定的法则，但是应该灵活运用，冲破形质的束缚和局限，做到势如飞动、生气流通。

把“墨”作为独立的部分加以论述（六曰墨），也是荆浩的首创。

他对“墨”的规定是：“高低晕淡，品物浅深，文采自然，似非因笔。”也就是说，用墨要以晕染渲淡来表现物象的高低深浅，墨所表征的物象的文

采是最接近自然本身状态的，能达到宛若没有人工用笔痕迹的效果。

他认为笔与墨各自的妙处应该统一融合在一起而发挥其整体的艺术功能。他曾经明确地指出：“吴道子画山水，有笔而无墨，项容有墨而无笔。吾当采二子之所长，成一家之体。”

在荆浩的理论体系中，笔与墨是分为两项进行论述的。对于用笔，荆浩强调它的骨力气势，以呈现那物象深层本体的动力核心；对于用墨，荆浩侧重它的文采自然，以展示那艺术意境的玄妙之本。

在《笔法记》的最末一段，荆浩又提出一个重要观点，即对笔墨的超越。他指出：“可忘笔墨，而有真景。”这里的“真景”也就是符合了“真”和“妙”的要求的审美意象在具体进行绘画创作时，必须借助于笔墨这种基本的语言形式，否则，“景”就是不存在的，无法呈现出来。有笔墨而又超越笔墨，才符合高妙的绘画审美意象和意境的要求。

《笔法记》精论叠现，它既是荆浩对绘画美学问题的理论思考，又可以看作一位艺术家就有关艺术与审美活动而进行的真实的心灵剖白。

三、隋唐五代的雕塑艺术

隋唐大一统的局面，社会经济的繁荣和稳定，促进了艺术的发展。隋唐的雕塑艺术，正是对南北朝时期各地不同风格的雕塑进行大融合、大发展的结果，成为雕塑史上继魏晋南北朝以后又一高峰。隋唐时期，雕塑受到高度重视。其一是由于统治阶级为了显示帝王权威大兴陵前石雕和墓中随葬俑人，其二，隋唐时期，佛教几近国教，佛教造像遍及全国。隋唐统治者继秦、汉、南北朝之后，为自己大造陵墓，并在陵前广设石雕人马作为仪卫，仅“唐十八陵”前的石人石兽就不下数百件。而且，所有雕像和墓内俑人都以现实为依据，运用写实手法进行雕塑，作品精致完美、绚烂成熟，足以与质朴道劲、含蓄蕴藉的秦汉雕塑，健壮精练、极富装饰意味的南北朝雕塑相媲美。

隋唐雕塑作品洋溢着浓厚的生活气息，可以看出隋唐人对现世的满足和对美好生活的憧憬，这种自信豪迈的气度和神采瑰丽的风貌，使隋唐雕塑艺术在中国古代雕塑史上成就空前。

从佛教题材的雕塑来说。隋唐不仅提倡固有的道教，而且不限制外来的其他宗教，准许它们在中国建寺传教。尤以佛教流行最广。佛教造像此时趋向于世俗化，如佛、菩萨或天王、力士等。那美仑美奂的菩萨或观音像，把广大人民对于人世间美好生活的向往和热爱，用光彩美丽的艺术形象充分表达出来，成为人世间美与善的象征，体现了唐代民间雕塑大师卓越的创造才能和天才的艺术感受力。

隋、唐，尤其是唐代佛教造像，在造型方面有明显的特点，即强调对典型形象的刻画和主题的突出。唐代佛教造像，与魏晋时期相比，宗教色彩大为减弱，手法更为写实，更接近生活，更具人间意味。

唐代，除了佛教，道教和儒教也多利用造像作为宣传工具，甚至还以皇帝的雕像作为配侍。道、儒、佛三教建庙造像之风兴盛，又促进了雕塑艺术的发展。

同时，唐帝国的帝王贵族、官僚地主厚葬之风较之前代更为盛行。于是，陵墓雕塑相当考究，其艺术水平之高可与宗教造像艺术相匹敌。

陵墓雕塑分为陵墓石雕和墓俑雕塑。陵墓石雕是指统治者在其陵墓前设置的守墓。唐代的守墓兽由前代附会神权思想的飞狮、飞虎演变为现实中的狮和虎。如唐代各帝陵前的翼马，其形象与现实中的马匹基本一致。墓俑雕塑也就是陶俑，是统治阶级作为墓葬以及陪葬的用品。俑塑是一门很古老的艺术，发展到隋唐时代，可谓登峰造极。隋唐的陶俑大致分为镇墓兽、男女俑、动物俑三大类。这些作品多出自民间匠师之手，具有浓厚的生活气息。

隋唐的装饰雕塑是与佛教雕塑和陵墓雕塑联在一起的，也具有相当的艺术水准，这可从建筑装饰和碑石、墓志、石棺、石椁线刻以及工艺雕刻小品上得到印证。如桥梁建筑的桥栏板雕刻，寺、庙、塔的门框和门楣及柱梁的线刻，碑石墓志上的刻字刻图，石棺石椁上的侍女线刻，等等，都显示出雄奇奔放、饱满瑰丽、意气风发的时代风貌，就连方寸之间的印章艺术，也别有洞天。

唐王朝的统治，延续了将近三个世纪，在这漫长的年代里，唐帝国的政治、经济发展变化很大。经过盛唐时期，至玄宗十四年“安史之乱”以后，唐王朝走向衰落，至公元907年，裂变成为五代十国。但由于五代为时短暂，只有53年的时间，雕塑又一直受到歧视，故五代雕塑几乎没有什么新的成

就。

（一）佛教雕塑艺术

隋唐五代，雕塑艺术步入更为成熟的阶段，特别是佛教雕塑取得了引人注目的成就，雄踞峰巅。

隋唐的宗教造像以佛教造像为主，分为石窟造像和寺庙造像。隋代的石窟造像，几乎遍及全国各地，但每处数量不多，其中以敦煌莫高窟的窟数及规模为最。目前所知者大概有下面这些：

1. 莫高窟石窟群（甘肃敦煌）中的隋代洞窟造像。
2. 马蹄寺千佛洞窟群（甘肃民乐）第5窟三尊像。
3. 天梯山窟群（甘肃武威）第7、8窟造像。
4. 炳灵寺石窟群新编号第6、8、82、134窟、龕造像。
5. 麦积山（甘肃天水）窟群的摩崖大佛及“牛儿堂”塑像。
6. 须弥山圆光寺窟像（宁夏固原）第5、6两窟造像。
7. 药王山石窟（陕西耀县）坐佛。
8. 云冈窟群第3窟三尊像。
9. 天龙山窟群（山西太原）第8、9、10和16窟造像。
10. 佛凹山石窟群（山西平定）摩崖龕像和圆兴寺石佛。
11. 挂甲山（山西吉县）摩崖龕像和浮雕。
12. 龙门石窟群宾阳南洞五尊像和小龕以及药方洞王尊像。
13. 巩县石窟寺窟群少数佛龕雕像。
14. 灵泉寺窟群（河南安阳）大住圣窟窟门雕刻及窟内造像。
15. 南响堂山窟群第5窟窟门造像及第17窟造像。
16. 北响堂山石窟群第1窟部分造像。
17. 宣雾山千佛崖（河北隆尧）部分造像。
18. 白佛山石窟群（山东东平）部分造像。
19. 王峰山石窟群（山东长清）部分造像。
20. 千佛山石窟群（济南）部分小型龕像。
21. 玉函山石窟群（济南）约造像90余躯。
22. 云门山石窟群（山东益都）第5、6两崖龕像。
23. 驼山石窟群（同上）第2、3、4窟造像。
24. 白云山石窟群（山东东平）大佛洞大佛和部分造像。
25. 皇泽寺石窟群（四川广元）部分造像。

隋代石窟艺术的题材是以密宗像为主，从造像的特征看，佛像由前期长方面型，发展到方圆适宜的面型，菩萨像面相与佛相同，身披袈裟的立身像下部狭窄，作“出水”之式，体现出隋代石窟艺术的独特性。

唐代的石窟艺术继隋代之后有了长足的发展，若按历史分期，可为初唐、盛唐、中唐、晚唐四个阶段：

初唐：由高祖武德到中宗延和（公元618—712年）。

盛唐：由玄宗先天到代宗永泰（公元713—765年）。

中唐：由代宗大历到文宗太和（公元766—835年）。

晚唐：由文宗开成到哀帝天祐（公元836—907年）。

四个阶段又具有不同的特点。初唐的风格与隋代有相似之处，天王像那种豪迈的气势、威武雄壮的风姿，充分地表现了一代英雄的风采。盛唐造像从题材上看有卢舍那佛与大日如来、十方佛像、佛顶尊胜陀罗尼经幢、阿弥

陀佛与弥勒佛像、东方药师佛像、三佛像、业道像、观世音菩萨像、地藏菩萨像；主要特征是，造像的面相比较为丰圆，表现出由雄伟劲健转向丰满细腻的风格。

中晚唐石窟艺术的题材最为广博，主要以密宗造像为主；其特征为：精致细腻的雕造手法，塑、绘结合的作风。初盛唐的石窟艺术显示出唐代的兴盛气象，给人以雄伟瑰丽、劲健有力的美感。中晚唐已囿于成规，风格趋于柔媚纤丽，萎靡无力。

五代在历史上是中晚唐的一个继续，石窟雕像数量不多，也少有新的发展。

寺庙造像之风，隋唐时代特别盛行。隋文帝开皇元年即下令修复全国佛寺，唐宋时代均有“倾国造寺”之风。在隋代寺庙造像中，河北曲阳修德寺石雕像的体躯造型完美生动，表现手法简洁洗练；河南南淝池鸿庆寺石窟破洞中的菩萨残像结构巧妙，“曹衣出水”式的衣饰和宽展的下裙雕刻，细腻生动。在唐代寺庙造像中，南禅寺大殿和佛光寺大殿的泥彩塑像，表现了盛唐时代丰腴绚丽而又简洁洗练的造型特点；安国寺和唐大明宫的单身菩萨残像手法概括，造型疏密适称，圆润流畅。在五代十国寺庙造像中，也有一些小型的雕像精品。

但是，隋唐的佛教雕塑，多集中在石窟中，唐代所造石窟遍布全国各地，数量之多，规模之大，可谓空前绝后。现以敦煌、龙门、天龙山、炳灵寺、麦积山等石窟为重点作一介绍：

1. 敦煌莫高窟

历史悠久的敦煌莫高窟，位于甘肃省最西部的敦煌县城东南 30 余公里的鸣沙山与三危山之间的河谷中。洞窟绵延 4 公里，是唐代规模最宏大的石窟。

敦煌莫高窟的创建年代，据《重修莫高窟佛龕碑》上说：“莫高窟者，厥初秦建元二年，有沙门乐僊，戒行清虚，执心恬静，尝杖锡林野，行至此山，忽见金光，状有千佛，遂架空凿口，造窟一龕。次有法良禅师，从东届此，又于僊师窟侧，更即营建，伽蓝之起，滥觞于二僧。”这明确指出，莫高窟创建于前秦建元二年，即是公元 366 年，开凿者是乐僊、法良二僧。自此，莫高窟兴建不绝，经历了北凉、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏、元等 10 个朝代。

敦煌莫高窟是我国古代的艺术宝库，它是建筑、彩塑、壁画三者相结合的统一体，主题是彩塑。彩塑以它主体的造型而显得形象突出，又因它的敷彩而与壁画产生非常和谐的气氛，形成完美的艺术效果。从彩塑艺术的发展、演变过程看，大致可分为三个时期。

发展期 包括北凉、北魏、西魏、北周四个朝代。早期洞窟的开凿形式是方形或长方形佛堂式和中心柱塔庙式等，多是禅窟，至北朝时期，中心柱式成为洞窟的主要形式。早期的彩塑有 300 多件，主要内容有弥勒像、释迦多宝并坐像、说法像、禅定像、思维像以及表现释迦牟尼生平事迹的苦修、降魔、成道、说法等像。佛像一般都有侍从菩萨组成一佛二菩萨的形式，早期多以弥勒（菩萨或佛像）为主像。创作特点是：以浮雕表现，主要有千佛、飞天等。从制作手法看，先在泥塑上制范，再用范复制出来，姿态种类不多，经参差排列，贴在壁面，敷以既有规律又有变化的色彩，极富装饰效果，又与壁画形成完美的整体。以浮雕表现。主要有楣梁上的龙头、羽人等，都是紧靠壁面捏塑的，形体比较扁平。以圆雕表现。主要有较大型的佛、菩萨、

天王等，头部及身体体积比较饱满，但仍然不能从四周观赏，背部紧贴壁面，在人物的手等局部的塑造上仍然采用浮雕手法处理，效果很像石雕，还是在摹仿石刻，塑像和龕、壁结合为一体。在布局及人物动态表现方面，早期风格匀称安定。在人物造型与衣冠服饰方面，经不断发展和演变，形成两种主要风格：一是西域式，圆脸、直鼻、体壮，半裸披巾，衣纹密集，有犍陀罗遗风；一是中原式，面貌清秀，褒衣博带，大冠高履，风流潇洒，俨然南朝士大夫形象，这是北魏孝文帝改制实行汉化后，流行于北方的新风貌。

极盛期 包括隋唐两个朝代。隋唐的洞窟开凿形式多数是方形佛殿式，一般均在正壁大龕中或中心佛床上列置群像，少则 3 身，多则 11 身，内容有三世佛、三身佛、七世佛、弥勒像、阿弥陀佛、释迦牟尼、观音、势至、阿难、迦叶、四大天王、金刚力士、供养菩萨及高僧像等。在莫高窟，是从隋代的彩塑才逐步向极盛期过渡的，这一转变反映在体裁上，即从高浮雕变为圆雕。所以，隋代的敦煌造像有一个较为普遍的特点，即造型的解剖比例大多不够合理和匀称，类似尚未成熟的“原始”形式，但也有部分造像比例匀称合度。如敦煌莫高窟 427 窟的隋初造像“一佛二萨”，从造型看，这三尊像继承了北朝的某些传统，形象古朴、单纯，衣饰简练庄重，但其面容，却比北朝造像显得丰腴圆满。过渡时期的这一特点在两个胁侍菩萨像上体现得更为充分。二萨在发髻的梳法上与佛的圆肉髻明显不同，如额际的分发与顶上发结的形式等，却与北朝晚期特别是麦积山石窟中西魏、北周的菩萨装束颇相一致。裙带的样式，如下边缘敞开、两角飘举，也是北朝菩萨造像中常见的。另外一些装束，如腰间的短裳及胸前的项饰，又有些接近于后来的唐、宋菩萨像的形制，只是在解剖上显得头大身小，比例不称。而 244 窟的塑像，在造型上则与 427 窟迥然不同。首先是胁侍菩萨像，不仅服饰显得富丽华美，瓔珞璧瑯变化多样，体态比例也正确合度，并且肌肉的质感表现得真实动人。尤其是手的塑造，富有弹性，显示出肌肉的圆润感。这种写实的艺术手法，已经接近于初、盛唐时期的水平。

唐代的彩塑是高度写实的，造像面相丰满，比例适度，姿态优美，神情静穆，表现了各自不同的“情性笑言之姿”。尤其是菩萨塑像，在敦煌，随处都可以感受到唐代佛教的世俗化倾向，塑者运用了高明的手法，把理想中美的形象很真实地塑造出来。如盛唐时敦煌莫高窟第 79 窟中的两个胁侍菩萨，一坐一立，都是袒胸裸足，上身仅仅斜挂一条帔巾，下身系着很薄的敞裙，姿容美丽，神采奕奕，是典型的“曲眉丰颐”的唐代美人形象。像这样肌肤毕露的人体，显然已不单纯是宗教偶像。第 150 窟和第 159 窟晚唐的两躯供养菩萨塑像，则更加世俗化了。

菩萨造像以外，在敦煌佛窟中，较为出色的还有佛弟子、天王和金刚力士像。如第 45 窟的弟子像，迦叶沉着老练，阿难聪俊智慧；第 46 窟的两个天王威武睿智，第 194 窟的力士勇猛有力。

衰落期 包括五代、宋、西夏、元四个朝代。五代宋初，瓜沙曹氏设立画院，集中了一批打窟工人、画工私塑匠，专门从事开窟造像。但由于洞窟多在下层，受到很大的破坏，现存完好的塑像不多，成铺群像较完整者有第 261 窟（五代）、第 55 窟等，造型仍保存晚唐遗制，艺术风格也承袭唐代余风。西夏和元代，现存的莫高窟塑像就更少了。可见，五代以后，佛教艺术已呈衰落之势。

敦煌彩塑虽然是被封建统治者用来宣扬宗教迷信思想的，但是作为艺术

瑰宝，闪耀着夺目的光辉，充分体现了民间画匠的智慧和创造才能。从题材看，虽然较多局限于狭窄的宗教造像，往往重复一些固定的历史、传说和幻想中的人物，但却并非千篇一律的模仿，而是融入了匠师们自身的感受，赋予它们以新的生命。在技法方面，敦煌敷彩泥塑，为我们积累了千余年无数雕塑匠师的智慧和经验。

敦煌彩塑艺术，是劳动人民的智慧结晶，是历史发展的必然产物。从敦煌彩塑艺术，我们可以了解我国古代的政治、思想、经济、文化，探索古代艺术发展的规律，更好地研究我国古代的雕塑史和艺术成就。敦煌石窟不但是我国珍贵的民族遗产，也是世界文化宝库中璀璨夺目的艺术瑰宝。

2. 龙门石窟

龙门石窟，位于河南省洛阳市南 13 公里伊水两岸的东、西山上，南北长约 1 公里。根据《魏书·释老志》记载，龙门石窟大约在北魏孝文帝太和十七年（公元 493 年）迁都洛阳前几年，继云冈石窟之后开凿的，历经东魏、西魏、北齐、隋、唐、北宋。两山现存窟龕 2100 百多个，佛像 10 万余身，碑刻题记 3600 多块，佛塔 40 余座。

按照窟龕的纪年造像题记和造像风格，龙门石窟群大致可分为五期。

第一期：北魏孝文帝太和十二年至孝明帝时期（公元 488—528 年）。

这一时期继承了云冈昙曜五窟和孝文迁洛前的传统，并有所发展。开凿了古阳洞主像一佛、二菩萨和南北壁列龕以及宾阳三洞。造像主要是三世佛或释迦一铺，雕刻手法有从云冈的平直刀法向龙门圆刀刀法过渡的趋势，艺术风格从云冈的奔放粗犷、大体大面、概括洗练、富于幻想的神秘色彩迈向龙门的精细入微、一丝不苟、趋向写实的境界。

第二期：北魏孝庄帝至东魏孝静帝时期（公元 528—550 年）。

这期的纪年造像，规模显著变小，数量显著下降。没有一个有纪年的洞窟。造像题材，除了较多的释迦、交脚弥勒和观音外，也有多宝和无量寿。

第三期：北齐文宣帝至隋炀帝时期（公元 550—618 年）。

这期的纪年造像很少。北齐造像多为释迦，采用高浮雕表现，形象胖壮、衣褶简洁、龕饰大为简化。北齐造像已孕育着另一种新的特点，但由于它处在一种新形式的探索、过渡阶段，所以在艺术上还不够成熟。至隋代，随着隋王朝政治上的需要，龙门石窟中国化、世俗化的历史进程加快了，形成了形象饱满健壮而衣褶处理改为圆刀刀法的隋代特点。

第四期：唐高祖至玄宗时期（公元 618—756 年）。

这期是龙门造像时间最长，规模最大，题材内容更丰富的重要时期，可划分为三个历史阶段。

第一阶段造像，包括唐太宗至高宗永徽年间（公元 618—655 年），是初唐造像形式的探索与确立的时期。此期大窟，主要为贞观十五年前后完成的宾阳南、北洞及其后开凿的潜溪寺。洞窟的形体为马蹄形平面、穹窿顶、莲花藻井。造像布局为一铺七尊像，主像为阿弥陀佛和弥勒佛。佛着双领下垂大衣或通肩大衣；菩萨头戴宝冠，斜披络腋。造像多圆肥丰满、身躯挺直、少曲线。身体各部分刀法不同，已注重人体解剖关系，这是唐代造像的一大突破。

第二阶段造像，包括武则天立为皇后至武周时期（公元 655—704 年），是唐代造像代表形式的确立阶段。其间，龙门石窟造像的热潮达到顶峰，无论是在规模上还是就艺术成就而言，

这一时期可谓龙门石窟艺术的鼎盛期。其中以上元二年（公元 675 年）完工的奉先寺大卢舍那像龕、永隆元年（公元 680 年）完工的万佛洞等窟为代表。奉先寺大卢舍那像龕是为高宗、武则天开凿的露天大摩崖像龕。这是武则天形象的化身，是给武则天树碑立传的。大像龕的群像布局为一佛、二弟子、二菩萨、二天王、二力士、二供养人。主佛高达 17 米多，群像布局严谨，刀法纯熟，是龙门唐代造像的代表作。宗教神秘气氛被人间情调所代替，人物注意刻画动作与感情，身躯肥硕，刀法豪壮。佛像衣褶流利自然，菩萨端庄温柔，天王力士雄武有力。万佛洞是为高宗、武则天及其诸子开凿的另一大窟，后室正壁凿一铺九尊像，南北壁刻满了 15000 尊坐佛，窟门外侧雕二力士。洞窟的形制是后室近方形平面、圆顶，而前室为平顶。后室周壁凿坛床，布置列像，力士把门。这是石窟布局的新现象。造像题材，以崇拜阿弥陀佛为主，弥勒次之，还有观音菩萨，说明当时流行净土信仰，特别是向往西方净土。此外，还有以奉先寺大卢舍那佛为主的华严宗，以地藏菩萨为主像的三阶教以及雕刻西土二十五祖的大万佛洞及雕刻西土二十九祖的看经寺禅宗。这时，佛主要着通肩大衣或双领下垂大衣，菩萨多袒上身或斜披络腋。奉先寺造像多肌肉丰腴，身姿婀娜，具有曲线美。这种以形写神、形神兼备的艺术境界，是我国古代美术史上的奇观，也是佛教石窟艺术中国化、世俗化的典范。

第三阶段造像，包括唐中宗至唐玄宗时期（公元 705—756 年），为唐代造像代表形式的成熟与衰退的时期。造像规模和数量远不如第一、二阶段。石窟形制多为方形平顶窟，造像群以一铺九尊像为主。崇拜题材主要是净土内容。密宗造像大盛，弥勒几乎灭绝。

第五期：唐肃宗以后（公元 756 年）。

由于“安史之乱”以后的唐王朝国势由盛而衰。中唐、晚唐龙门造像已较初、盛唐大为逊色了，五代、宋及以后龙门造像又不如唐代了。

龙门石窟的每一窟龕、每一身造像，都是中国古代雕塑匠师们一锤一凿创造出来的。但龙门石窟却是皇家经营的皇窟。其窟型虽然比较单纯、少有变化，但题材内容趋向简明集中，大都突出主像。龙门石窟聚集了佛教各宗派的造像，以及道教和外国僧人的造像，同时，窟内碑刻题记之多居国内石窟之冠。在中国石窟寺艺术中，龙门石窟艺术占有特殊的历史地位。

3. 天龙山石窟

天龙山石窟，位于山西省太原市西南 45 公里的天龙山麓，创建于东魏（公元 534 年），盛于北齐、隋、唐。天龙山现存石窟分布在东峰 8 窟，西峰 13 窟，共 21 窟。其中以唐窟为最多，另外还有一些小型窟龕。

天龙山第 2、3 窟就是在东魏时期开凿的，窟内方形平面，窟顶作覆斗形，四斜面各浅雕一飞天，正中藻井浅雕莲花。正壁和左右壁下面设有低矮坛座，在座上面三壁各凿一龕，龕内雕一佛二菩萨，龕外雕弟子及供养人，或龕内雕一佛，龕外雕二菩萨、弟子及供养人。佛像跏趺坐或善跏坐，褒衣博带。胁侍菩萨披天衣着长裙。造像体态、衣纹、服饰继承北魏传统，雕刻手法主要运用圆刀刀法，艺术风格细腻、充满写实感。而且窟内造像个个具有明显的个性化特征。隋代第 8 窟是雕前柱的方形中心柱窟。左壁有开皇四年题记（公元 584 年）。佛像以一铺三尊为主。佛像跏坐于束腰仰覆莲座或须弥方座上，造像形体方整，衣纹简练。至唐代，天龙山石窟有很多盛唐时代“曹衣出水”式的代表作品。

著名的天龙山第 14 窟，就是唐代造像最为出色的一窟。窟内有一菩萨半跏趺坐，身着柔和贴体的罗衣，姿态优美而又富有变化。显示了古代雕刻匠师们极富概括力的写实手法，他们所要表现的人物的体态以及裙带、衣褶等运用不同的线与面的交织，处理得非常恰当，从而组合成为一个美丽和谐的整体。窟内另一菩萨，姿态静立，肌体丰满温软，整体比例合度，可与希腊雕像中被认为最美的“米罗岛的维那斯”相媲美，只不过是各有其民族特色而已。当然，从天龙山这一立菩萨像的衣饰表现手法和造型风格来说，似乎可以看出多少残留有希腊、印度式雕像的某些痕迹，但她毕竟是由中国雕塑匠师们在现实生活基础上，凭借着自己的审美理想而精心创造出来的优美生动的中国雕刻。又如天龙山第 15 窟的一菩萨，在造型手法上，它和第 14 窟半跏趺坐菩萨同样，除了用“曹衣出水”或“湿衣褶”来表现轻软的薄裙以外，仅仅用了一根细长的帔带，遍绕胸肩手臂，使它随着人物的动作，呈现出种种不同变化，与柔软多褶的衣纹相互辉映，形成了曲折流畅的线的交织。再如天龙山第 4 窟的一坐佛像，其造型手法和风格与第 14 窟的雕像几乎完全一致。从这类佛像的造型上，可以体会到盛唐时代的雕像艺术，不仅充满着愉快乐观的精神和爽朗的朝气，而且很坦率地把人间现实和理想中的美的形象直接展现于观众之前，绝无隐讳或矫饰。

第 9 窟是天龙山石窟群中规模最大的一窟。窟的形制为方形的露天大龛，分阶梯形的上下两层。上层雕有高达 8 米的善跏坐弥勒大像，造型丰满，技法纯熟。下层正中为十一面观音，左、右为骑狮、象的文殊、普贤，局部雕刻细腻华丽。如普贤菩萨飘垂的衣带，踏在莲花镫上的丰润下肢以及对于象的形象、性格的刻画，都表现出特有的时代气质及生动神态。在第 17 窟前廊的两个守门力士像，形象、姿势和神态的刻画很出色，极富个性化特征。

天龙山石窟造像在 20 世纪 40 年代遭到人为的巨大破坏，很多优秀雕刻品被盗运到国外。天龙山石窟雕刻在我国石雕造像中是一个特殊体系。从它的唐代造像中，可以在敦煌莫高窟的唐塑中找到近似的类型，它们之间是否有血脉关系，这对于莫高窟的研究，是很重要的参考资料。天龙山石窟造像在中国石窟艺术中所占的历史地位，应该引起中外学者的广泛注意。随着考察研究的进展，将进一步认识到天龙山石窟艺术独特的魅力。

4. 炳灵寺石窟

炳灵寺石窟，位于甘肃省永靖县城西南 35 公里的积石山黄河右岸的大寺沟内。魏晋时炳灵寺称唐述窟，唐代称灵岩寺，宋代称炳灵寺，系藏语“仙巴炳灵”的音译，藏语“仙巴”即弥勒像，“炳”是数词 10 万，“灵”是仙的所在，意译即为“十万弥勒州”，也就是相当于千佛洞、万佛峡之类的名称。由于炳灵寺石窟所处积石山山岩属白垩纪砂岩，颗粒小，胶结性能好，宜于雕刻，加上它所处的地理位置为当时的交通要道上，促进了炳灵寺佛教艺术的繁荣，所以炳灵寺石窟遗留下很多优秀的艺术作品。

炳灵寺的窟、龛分布在大寺沟西岸长 200 米、高 60 米的崖面上。其窟、龛 183 个，共有石刻造像 694 身，泥塑 82 身，壁画约 900 平方米，大型摩崖石刻 4 方，石碑 1 通，墨书及石刻造像题记 6 方。这 183 个窟龛的年代，经考古学专家鉴定，大致可以断定为西秦开凿的有 2 窟 1 龛，北魏的 8 窟 25 龛，北周的 2 窟，隋代的 4 窟，唐代的 20 窟 113 龛。

炳灵寺早期石窟中最重要的第 169 窟，位于大寺沟窟龛群的北端高处，距地面约 45 米，是一个高 15 米，宽 27 米，深 19 米形状不规则的天然洞穴。

窟内造像和壁画是应不同功德主的要求先后营造而成，并无统一的规划，现共编为 24 号。窟内最早的龕像都是单身佛像，镌刻在正壁上部的十二身（第 18 号），居中为一舟形浅龕中 4 米高的立佛，为石雕并用泥增塑。其左右多为圆券形浅龕中的坐佛，大小有别而形式雷同。这些造像风格古朴，是中国石窟造像中最早的作品，完成于西秦永康年间。

此后，由于炳灵寺窟内没有平整的岩面，大多依岩势凿榫孔设榫桩，用木料及编织荆条为骨架然后设施泥涂塑而成背屏式龕，于其中造像。有的还置木板为龕底。佛龕因地制宜、形式灵活、题材和内容也趋于多样。最重要的第 6 号龕塑有一佛二菩萨，榜题标明为无量寿佛和观世音、大势至菩萨，坐佛形体健硕，面形方圆，神情刚毅。在龕侧有墨书题记一方，末尾题“建弘元年岁在玄枵三月廿四日造”，可知该龕为 420 年造。但是，如果依星岁纪年玄枵，则相当于建弘五年（公元 424 年）。这是迄今发现的中国石窟中最早的纪年题记。窟内还有一批风格相同、敷泥层次相同的龕像和壁画可据此判定为同期的作品。

至北魏年间，炳灵寺的窟龕群中段有规模可观的开窟活动，如第 126、128、132 等成组的窟和第 125 等数十龕。窟均以释迦多宝佛为正壁主尊，两侧壁各一佛或分别雕一佛一高脚菩萨，组成一佛或三世佛的主题。造像秀骨清相，雕琢细腻，可以看到内地云冈、龙门等石窟对它产生的影响和南北佛教文化的交融。炳灵寺石窟北周、隋代的造像不多，是经过唐代的开凿，才达到了今天的规模。现存唐窟 20 个，唐龕 113 个，占窟龕总数的三分之二以上。

唐代炳灵寺石窟的造像，其造型特点是从隋代发展而来的，但艺术处理已达到高度的成熟，细腻而富于变化。造像在周围生动活泼、色彩富丽的壁画形象的衬托下，达到神秘的境界。如炳灵寺第 64 号龕所雕出的五尊像，在主佛左右的胁侍菩萨，作 S 形曲线站立姿势，面部作冥想的神态，这在其他各地的佛雕中很少见到。而胁侍菩萨的衣饰比较朴素，仅仅戴有很少的璎珞胸饰及简单的帔带，但上身却穿了一件近似紧身背心之物，这是别处佛雕中从未见过的奇特装束。这一方面说明唐代佛教艺术的世俗化，已经达到了超乎常规的程度，另一方面也说明这一时代的佛教造像形式，更加丰富多彩。从布局上看，这一组龕像的整体风格简洁流畅，所有的衣饰帔带、躯体姿态，均交织成优美和谐的线的舞蹈，表现出清新爽朗的气息。唐代以后至元代，除少量补塑修缮外，实际上已无开窟之举。元代以后，喇嘛教在西北地区盛行，曾对炳灵寺石窟许多洞窟的壁画进行重绘，改成了密宗的壁画，因而造成了前代壁画的湮灭，唯有当时难以登临的天桥南洞以及为数不多的窟龕免遭厄运。

炳灵寺石窟历史悠久，距今已近 1600 年，西秦、北魏和唐代的炳灵寺石窟艺术精品，为我国佛教造型艺术增添了光彩，为我们研究中国石窟艺术、研究中国美术史提供了十分重要的宝贵资料。

5. 麦积山石窟

麦积山位于甘肃省天水县东南 45 公里处的秦岭山脉的西端，麦积山石窟就开凿在山峰南面的峭壁上。据《高僧传》中《玄高传》记载：“高乃杖策西秦，隐居麦积山，山学百余人，崇其义训，禀其禅道，时有长安沙门释昙弘，秦地高僧隐在此山，与高相会。”可知石窟是在西秦年间开凿的，石窟分布在山的东崖和西崖，龕窟编号 194 个。东崖的龕窟里，最重要的有涅槃

窟、千佛廊、散花楼上七佛阁、牛儿堂、中七佛阁等，规模都是很大的。西崖的峭壁上，最重要的有三大窟，都是魏代晚期所开凿的。其中最大的是万佛堂，位置最高的是天堂洞，其次是第 127 窟，此窟中壁画最多，魏塑像及石刻造像也都相当完整精彩。现存最早的洞窟是第 115 号窟，窟中有北魏宣武帝景明三年（公元 502 年）九月，张元伯造石室一区的发愿文墨迹。这是麦积山唯一有纪年造像题记的洞窟。麦积山石窟里的壁画正是这时期创作的，虽然数量不多，保存情况不及敦煌的完整，但给我们提供了新的资料。而最有价值的却是这里遗存下来的，公元第五世纪以来塑造的泥像，这些塑像，小型的不计，仅大型的就在 1000 尊以上。塑像大部分是北魏后期、西魏、北周以及隋唐的作品，另一部分则是后代重塑或重妆的。麦积山石窟造像的艺术水平相当高，有助于我们探寻中国雕塑艺术的源流和发展。

麦积山北魏时期的第 100 号窟，龕里有一佛像，神态矜持、温婉和愉快，自然生动又很感人。这些塑像和中亚或印度佛像都不同。如果说著名的龙门古阳洞佛像的造型还显得过于清瘦，那么，麦积山“碑洞”右侧的小佛像则具备了柔和、圆润、丰满的特色。从面部上说，虽然面型和眉眼都是修长的，基本上是北魏末期流行的风格，在一定的光线下从某个角度看，那种微笑的神气，显得婉美动人。这些佛或菩萨像，透露出向隋、唐艺术风格过渡的端绪。又如第 123 号窟里的一对供养童男童女，极有真实感。

麦积山的隋代造像不多，在艺术风格上，承北周而有所发展，造像手法朴实、简洁、概括，造型结实厚重，不再紧贴壁面而逐渐向圆雕过渡，较前代已有明显的突破。至唐代，造像的表现手法又有进步，可惜作品很少，但也有具有代表性的作品。如上七佛阁两廊端的高达 5 米的泥塑威神像，全身肌肉紧张，表情激烈，大有叱咤风云、威慑鬼神的气势。塑造这样大的造像，既要掌握全身的解剖比例和支撑点，又要突出表现特定人物的神态性格，同时为了加强主题人物的威势，还得精心安排了衣襞、飘带的布局 and 位置，可见雕塑作者所具备的非凡的才能。

又如麦积山第 5 窟里某些佛、菩萨，身段比例都很恰当。其中的一个胁侍菩萨的左手，塑造得尤为真实生动，足以与新疆出土的佛手相媲美。如果把两只手细心地加以比较，就不难看出它们各自的特点。因为一是佛手一是菩萨手，佛与菩萨在性格上大致相近，但他们的身份毕竟有很大的区别。因此，麦积山第 5 窟中这一胁侍菩萨的手被表现得既柔润温软，又纤腻秀丽，好似少妇的纤纤素手，与应该表达出健美气质的佛手有着本质上的区别。

麦积山石窟的艺术品主要是塑像，数量不多的壁画也显出极高的水平，共同构成了完整的麦积山石窟艺术，也丰富了中国的石窟艺术。

（二）陵墓石雕艺术

中国的陵墓石雕，始于春秋战国，发展于秦汉，兴盛于隋唐，尤其是唐代的陵墓石雕，开创了前所未有的新局面。

唐代的陵墓石雕，数量和种类都非常丰富。唐代的帝王从李世民起，就建有唐代十八帝陵，以及太祖李虎的“永康陵”和世祖李璟的“兴宁陵”。如果按照年代分，唐代帝王十八陵陵名和所在地是这样：

初唐时期（公元618—712年）

太祖李虎“永康陵”，三原县城东北30公里北原。

世祖李璟“兴宁陵”，咸阳县城东北20公里咸阳原。

李虎为李渊祖父，初仕北周为八柱国之一，封唐国公，子李璟为李渊父，承袭李虎爵位。两陵和庙号均系追封，陵前均置有石雕蹲狮、瑞兽、华表等。

以下为在位的帝王陵墓。

1. 高祖李渊“献陵”，三原县城东白鹿原。

2. 太宗李世民“昭陵”，礼泉县城东北九嵎山。

3. 高宗李治和武则天合葬墓“乾陵”，乾县城北梁山。

4. 中宗李显“定陵”，富平县城西北凤凰山。

5. 睿宗李旦“桥陵”，蒲城县城西北丰山。

盛唐时期（公元713—765年）

6. 玄宗李隆基“泰陵”，蒲城县城东北金粟山。

7. 肃宗李亨“建陵”，礼泉县城东北武将山。

8. 代宗李豫“元陵”，富平县城西北檀山。

中唐时期（公元766—835年）

9. 德宗李适“崇陵”，泾阳县城西北嵯峨山。

10. 顺宗李诵“丰陵”，富平县城东北金瓮山。

11. 宪宗李纯“景陵”，蒲城县城东北金炽山。

12. 穆宗李恒“光陵”，蒲城县城北尧山。

13. 敬宗李湛“庄陵”，三原县城东北白鹿原。

晚唐时期（公元836—906年）

14. 文宗李昂“章陵”，富平县城西北天乳山。

15. 武宗李炎“端陵”，三原县城东北白鹿原。

16. 宣宗李忱“贞陵”，泾阳县城西北仲山。

17. 懿宗李璟“简陵”，富平县城北紫金山。

18. 僖宗李儂“靖陵”，乾县城东北鸡子堆。

以上陵墓，由于年代的不同，雕塑匠师审美观点及表现方法的不同，所以形成了各自的特点。现择要分析如下：

1. 献陵石雕

唐高祖献陵前的雕刻，是唐代帝王陵墓仪仗卫石雕中最特殊的一个。

献陵石雕是最早的唐陵石雕。

献陵前的石雕是石虎，而不是一般用以守护陵墓的凶猛狮子。献陵前的石虎有8件，分置于陵园的4个门之外，它们不是蹲坐的姿势，而是表现着走动觅食的动态。另外，在各门外也设置石犀牛和华表，每门各2件。用高大身躯的犀牛守墓也属首创。觅食的石虎，高大的犀牛，其形象足以显示出无穷的威力。

说献陵石雕是最早的唐陵石雕，这是因为隋至初唐时期，雄厚的经济基础促进了雕刻技术的发展和工具的革新，从雕刻刀法看，有一种锐利清新的造型显现在刀锋上。在石虎的形体上，雕刻者运用洗练的手法和高度的写实技巧进行刻画，使虎的精神状态随着肌肉关节的起伏变化而表现出来，既机警又深沉。从整体结构看，非常和谐完美，富有生气，具有北朝末期和隋代的劲健、淳朴的气质。从这一雕刻物，我们不禁联想起西汉霍去病墓的伏虎石雕来，两者虽然具有不同时代的造型风格，但都使圆雕、浮雕与线雕多种手法互相结合，服从于主题和创作意图，成为划时代的陵墓石雕艺术的珍品。

2. 昭陵石雕

唐太宗昭陵坐落在西北方的九嵎山，它是唐代帝王最初以真山为坟的首创，是十八陵中最高大、最规整的一座。

昭陵前的石雕有六骏马浮雕、“番五”像和石狮子。

昭陵前六骏马浮雕，也称“昭陵六骏”，是中外驰名的雕塑杰作。它们是在唐王朝开国战争中立下战功的六匹战马，名字分别为飒露紫、拳毛、特勒骠、白蹄乌、什伐赤、青骊。据记载，贞观十一年（公元636年），李世民命宫廷画家阎立本绘写图形，并选用名匠把它们雕成比真马略小的六块浮雕，又命著名书法家欧阳询在每块浮雕右上角写下太宗自撰的赞词。如飒露紫有“紫鸾超越，骨腾神骏”；拳毛有“弧矢载戢，气埃廓清”；特勒骠有“应策腾空，乘危济难”；白蹄乌有“依天长剑，追风骏足”；什伐赤有“足轻电疾，神发天机”；青骊有“朱汗骋足，青旌凯归”等等。

“昭陵六骏”分别置于陵山北坡的陵垣北门内东西两庑，以作为陪侍，其列置次序是，东庑：一、特勒骠，二、青骊，三、什伐赤；西庑：一、飒露紫，二、拳毛，三、白蹄乌。其中有3匹站立、3匹奔驰，都体态矫健、雄劲圆肥，刻画出唐代统治者所喜用的西域名马。如“飒露紫”，是表现马在战阵上受了箭伤，随将邱行恭为之拔出箭矢的顷刻情形。唐代雕刻匠师在这一题材的处理时，体会到马因拔出箭矢所感到的疼痛和紧张，马却步后退，但又不失雄强的战马应有的矜矜气质。又如“拳毛”，虽因战阵中身受9箭，疲惫不堪，却仍然显得神态自若，具有刚毅之气。马的形体比例准确，神态感人，好像雕刻者亲临其境，面对这匹战马而进行创作的。

六骏马浮雕，是雕刻者运用写实精练的造型借刻画唐代统治者的战马，反映出盛唐帝国的兴盛气象。从题材意义说，“六骏”记载了唐代帝国的重大历史事件，具有一定的史料价值。

3. 乾陵石雕

唐高宗乾陵位于唐代陵山群最西的梁山。乾陵又是与武则天合葬之处，规模很大，陵前的石雕更是为人瞩目。

乾陵石雕形式多样，有守护蹲狮1对、“客使”像61人、文武侍臣10对、仗马和牵马人各5对、朱雀鸟1对、带有飞翅的翼马1对、华表1对，形成了一个石雕群。这些形体高大的石雕均用坚硬的石灰岩雕成，虽经一千多年的风雨摧蚀，依然完好，成为珍贵的文化遗产。

乾陵石雕群中有一对翼马，其两肩的飞翅，以高度的装饰结构和洗练的艺术手法来表现，飞翅形象卷曲自然，犹如唐代装饰花纹中的蔓草，造型典雅华美，具有和谐的韵律感。而庞大的石狮则通过踞坐雄视、张口作吼的凶猛形象，表现为一种雄强之美。

在乾陵中，鸵鸟与翼马相匹配，成为“珍禽异兽”。对鸵鸟的雕刻，雕

塑者运用了与昭陵六骏同样的手法，颈部和腿部以浮雕形式加以表现，羽毛和神态也表现得惟妙惟肖。乾陵鸵鸟在唐陵石雕中是最早的鸟类雕刻之一，以后在顺陵和桥陵中也有颇多相似之作。

文武侍臣像和“客使”像是乾陵石雕群中的另一类特出的石雕。文武侍臣分为文侍臣和武侍臣，文侍臣拱手持笏，武侍臣双手按剑，一个个健壮坚实、巍然屹立。而“客使”立于坐狮两侧，耐心等待召见，匠工对于人物精神状态的刻画细致入微。

4. 顺陵石雕

顺陵，是被誉为天后的武则天为其母杨氏的坟墓加封的。顺陵的动物雕刻很多，其中以石狮和石兽最具有特点。

顺陵陵垣的四个门外，雕置有4对守护蹲狮。蹲狮高达3米多，俨然是一个庞然大物。雕刻者以夸张的手法，强调了狮子各个部分的比例，筋肉突出、爪牙锐利，令人望而生畏。

而在顺陵陵垣的南门外，则雕置有一对正翘首走动着的狮子和一对昂然站立的瑞兽。走狮身高3.55米，昂首挺胸，比同陵的蹲狮更加高大、更加凶猛。手法比蹲狮更夸张，肌肉突出，气势雄迈，具有震慑人心的力量。而瑞兽比走狮又更高大，身高4.45米，头似鹿，一角，身如牛，长尾曳地，肩生双翼。这形象显然与《汉书·西域传》所记载的瑞兽符拔相符，似鹿长尾、一角者称“天鹿”，双角者称为“辟邪”。可是由于顺陵这瑞兽的形象特殊，故又称为“独角兽”。表现手法夸张，与走狮造型一致，以炫耀统治者的威势。

顺陵的石狮、石兽形象高大特殊，超越了唐帝陵体制的石雕像，成为唐代陵墓雕刻中的巨制佳作。如果把顺陵走狮、瑞兽与文艺复兴时期米开朗基罗的名作“奴隶”相比拟，虽然题材迥然不同，但从造型手法上却能看出早于米氏1000多年的我国唐代无名雕刻匠师们的天才的创造才能和惊人的魄力。

（三）墓俑雕塑艺术

中国的墓俑雕塑创始于春秋战国时期，到秦汉已形成质朴劲健的风格，发展到隋唐时代，可谓登峰造极，“白衣彩绘”的陶俑，灿烂夺目的三彩俑，都是我国古代雕塑史上的杰作。

隋唐时代的墓俑雕塑，可分为镇墓兽、男女俑和动物俑三大类。各类的发展分别贯穿于各个时期。

隋代的墓俑雕塑，在西安隋唐两代的京城遗址上出土较多，有人面、狮面镇墓兽，有守墓武士俑，也有男女侍从俑，以及动物俑。在河南安阳、湖南湘阴、山东嘉祥也有很多墓俑出土。

隋代的镇墓兽面貌狰狞、凶猛，制作奇特，与以后出土的唐代镇墓兽基本一样。隋代的女俑身躯修长秀丽、面相清秀，男俑身躯比例合适，多为张口鼓目、握拳执盾之态。隋代动物俑的形态塑造和艺术加工水平与前代相比有了显著的提高，如马和骆驼都刻画得很精细，充分体现了制作者的智慧和高超的工艺。

唐代的墓俑雕塑，丰富多彩，以西安和洛阳出土最多。仅唐懿德太子墓就出土了 793 件精彩的陶俑，永泰公主墓也出土了 777 件陶俑和三彩俑。三彩俑是唐代墓俑中一种比较特殊的种类，也是最出名的俑塑之一。

唐代女俑以盛唐时的三彩女俑最为精彩，女俑的服饰和装束都以唐代“丰腴”之美的标准而作了淋漓尽致的刻画。唐代的动物俑很多，表现形式变化不大，以骆驼俑和马俑的造型最绝。

唐代墓俑雕塑兴盛于初唐和盛唐两个时期，中晚唐基本保持盛唐水平，五代开始衰落。下面对镇墓兽、女俑、男俑、乐舞俳优俑、骑卫仪仗俑、马俑和鞍马俑分别作一简单介绍。

1. 镇墓兽

镇墓兽是古代墓葬中用作驱邪避恶、保护死者安全的一种镇墓怪兽。或是人首兽身，或是威神像，或是半人半兽，怪异无比。

镇墓兽最早出现于战国时期，北朝墓葬中就有人首兽身的镇墓俑，到隋唐就更多了。唐墓中出土的多这种面貌狰狞的怪兽，也有足踏鬼卒的“威神”。威神像是受佛教造像中以天王武士作为护法神的影响而产生的，其形象与佛窟中的天王像很相似。在西安和敦煌出土的一些护墓威神像，足踏面目狰狞的鬼卒，身披铠甲，怒目挥拳，以显示威武凶猛之势，使来犯的鬼魔望而生畏。

在隋唐墓葬中也常有半人半兽的镇墓兽出土，这种怪兽则是由古代用以送葬的“方相神”演变而来的。据《周礼·夏官·方相氏》载：“其人蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，师百隶以索室殴疫，大丧，则先柩。”这方相就是古代传说中的一种山川精怪，有驱除邪恶的法力。隋唐的半人半兽镇墓兽就是从它变化来的。隋墓中也常有狮面兽出土，它一般是由狮身狮面与狮身人面配对而出现的，其形象有如一团熊熊燃烧的火焰，颇具镇墓之威力。

西安附近的唐墓兽出土两件威神像，它们的形象粗看基本一致，均身着铠甲，足踏鬼卒，只是头盔上的鹖鸟装饰结构不同，但仔细观察就会发现，它们所运用的造型手法和艺术技巧特别是足下两个鬼卒的形象，却截然不同。

与此同时出土的另外两件镇墓兽，从形象看，一个是狮面狮爪，头生双角，背后生翅；一个是人面兽身，猪耳，头生长角，背后生翅，两兽的动作姿势基本一样。从神态看，狮面兽张牙舞爪，人面兽则怒目激忿。从其凶猛威武的气势，可见雕塑大师高超的艺术概括能力。

2. 女俑

唐代的女俑，从隋代女俑的身躯修长、面相清秀。演变为三种不同的类型：第一，形体肥胖臃肿的所谓“胖俑”；第二，身躯一般而面相丰腴；第三，较为瘦削秀丽的普通形象。她们的服饰装扮是当代的时装，神态动作也来自于现实生活中的生动形象。请看，唐太宗昭陵陪葬墓、右武卫大将军郑仁泰墓出土的 50 多件彩绘釉陶女俑，她们的装扮就可以分为六种：

1. 头梳双螺髻，面目娟秀，上身穿窄袖衫，袒胸披帛，下系长裙。
2. 头梳半翻髻，面目丰圆，衣裙略同 1 式，但细腰宽摆，别有一种风韵。
3. 头梳圆单髻，面圆，上身穿窄袖衫，袒胸披帛，帛绕胸前再披至背后，右手按胸前作势。
4. 头戴折沿花胡帽，面形丰腴，身穿窄袖圆领长袍和长管裤，圆头鞋，腰束锦带，身材秀美。
5. 头梳条形发髻，圆脸细目，着圆领偏衿长褂，腰束锦带，形象秀丽。
6. 头饰男装幞头，穿花边长袍，长管条纹裤，束腰，拱手而立，神态拘谨。

在盛唐墓葬中出土的几件三彩女俑，是较有代表性的。其中有两件女坐俑表现为高髻袒胸，长裙曳地，面容丰腴，神情端庄和蔼：一人双手举起，好像在谈论故事；一人安坐，神态娴静，富有生活情趣。另外一件三彩玩鹰俑，她的装扮是盛唐时代宫女最喜爱的幞头胡服，表现了宫廷中的消闲生活情形。

在西安唐墓出土的一些“胖俑”，可以说是女俑的典型。这些胖俑，在制作上，多烧为红素陶，不涂任何釉彩，质地独特；在造型上，则以盛唐高贵的中年妇女为雕塑对象，塑造盛唐“美人”，成为标准式的“唐俑”。

有三件胖妇俑，其中一件左手残损，右手抚弄一婴儿，眉目表情慈祥而俊美，流露出母爱情怀，她的服饰特点是长袍下摆宽大。另外两件体形更胖，长袍下摆也更为夸张。这三件女俑的塑造技术，熟练自然，衣纹明快，刀痕如新，不像三彩女俑那样以写实手法作精细的表现，而是接近于现代人物雕塑的速写草样。

从总体上看，唐代的女俑是写实的。由于区域不同、社会习俗不同、审美爱好不同，女俑的形象也不尽相同。如在西安唐京城，多以丰腴或肥胖为美；而长江流域或江南一带，则多以身段苗条为美。但丰腴之美毕竟是唐宫廷贵妇的规范，甚至连偏远的新疆东部地区也受到影响，吐鲁番出土的一件女俑，其颜面的花饰就是长安京城贵族妇女最流行的样式，从中我们也可以感受到盛唐之时中原文化的强大力量。

3. 男俑

唐代墓俑中的男俑样式很多，除武士、仪仗、驭马卒等需要由男性担任俑人外，一般的侍从也有由男性担任的。他们的装扮，从隋至唐有了明显的变化，隋代男俑着广袖长袍，有的外套 裆，有的袒肩披露，身体硬直，脸型丰满适中，到唐代则大不一样，这可从郑仁泰墓、永泰公主墓、章怀墓、懿德二太子墓以及一些唐墓中得到证明。如郑仁泰墓中的侍从男俑，由于他

们的身份不同，服饰也不同，大约有六种样式：

1. 头戴高冠，身穿宽袖外衣，外套 裆（背心），袖、领和下衿均饰有花边，宽裤腿，如意履，年稍长，有须。

2. 头戴高冠，身穿方领交衿，宽袖外衣，无 裆。内穿圆领内衣，裤、履同 1。

3. 头戴笼冠，穿方领长袍。

4. 幞头，身披高领外衣，内圆领窄袖长袍，足穿靴，或卷须或八字须。

5. 幞头，穿圆领褊衿窄袖长袍，足穿长筒尖头靴，面容光而无须。

6. 卷发，上身斜披巾，劲戴项圈，下身穿短裤。

唐代的侍从男俑一般可分为“崑奴”俑和“胡俑”与一般的侍役俑。

唐代统治阶级为了夸耀其宫廷强大，大量雇用西域少数民族或卷发黑肤色的西亚人任奴仆、驭马、饲马等杂役。同时，由于西亚一带盛产名马，而唐宫廷又多养这类壮马，那么饲马、驭马的任务自然就落在当地人身上，所以，在一些唐墓出土中常有“崑奴”俑和“胡俑”。

在出土的侍从男俑中，有两件髯鬚短袍俑，他们的身份都是马卒，体质健壮，神态昂然，表现出少数民族劳动阶层开朗活泼的性格。如其中一个，头戴尖顶毡帽，身穿翻领短袍、右臂平曲向左边侧转。两腿叉立，全身气力充沛，一看就知道是个牵马者。另一牵马者从面型到服饰装扮，都有着浓厚的异国情调，面目表情生动，好像正高唱着家乡的民歌。

有两件童装俑，他们的身份也是马卒，身体矫健，精神抖擞，动态灵活，充满着青年人特有的生气。

还有一个卷发仆童俑，是一位身着少数民族短外衣的球童，右臂间挟着个皮球，他的形象和神态都非常生动。

陕西博物馆藏有三件髯须胡人俑、一件卷发的胡俑头像。其中有一件深目高鼻髯须，属于阿拉伯类型的典型人物，有一件头戴毛线风帽，又目熠熠有神，带着某种惊喜之情；另一件幞头髯须，肌肉夸张，神情毕现；还有一件无须卷发，瞪目作态，富有个性。

以上这几件男俑，人物刻画得细致真实、惟妙惟肖，从中可以领略唐代塑工们高超的表现手法和艺术技巧。

唐代的侍役男俑，有侍从和执役两种。因为侍从的身份高于执役，所以他们的服饰装扮和神态表情也不同。

至目前，唐代劳动俑极少，只有 1975 年新疆吐鲁番唐墓出土有一组从事箕粮、磨面到烙饼等工作的女劳动俑；在山东济南附近唐墓中，也出土了一件手提水壶背负包袋的髯须老人俑，从毡帽毡靴和翻领短袍等装扮上看，他是一位来自阿拉伯的商人，从一个侧面反映了唐代与西亚各国的经济交往。

侍从俑一般是用泥塑的，很少用石雕，在西安的一座唐墓中曾出土两件用白大理石雕成的侍从俑，他们满带着弓箭佩刀提袋等出猎工具，显然是为服侍主人外出打猎而准备的。雕技精湛，似可看到头发的细丝和感受到皮靴柔软的质感，充分显示了艺匠高超的写实技巧，不愧为唐代雕塑艺术的杰作。

4. 乐舞俳优俑

在我国古代，乐舞的种类很多，大的类别可分为“雅乐”和“杂乐”两类，前者用于郊庙大典，后者则用于宴会享乐。雅乐和杂乐中细目繁多，各项的舞姿、所配音乐和乐器均不同。乐舞者多数为婀娜多姿的女性。乐舞俑正是根据乐舞者的形象制作而成的。50 年代在河南洛阳出土的乐舞俑特别

多，遗憾的是大多数早已流失海外。

在河南洛阳唐墓出土的 3 件乐舞俑，都是唐代乐舞俑中较为优秀的作品。这些乐舞俑装扮不一，神态优美动人。

俳优俑和乐舞俑一样，是供死者赏乐的。所谓“俳赏”，就是在歌舞之外兼长于戏谑性的说唱表演，也称为优伶或俳优。早在秦汉时代，就有所谓俳优百戏，到了唐代流行一种“参军戏”，由“参军”和“苍鹅”两个角色作各种滑稽的对话表演。这种俳优式的随葬俑像，在唐代墓葬俑人中很多，而且多为男性。如陕西长安唐京城附近唐墓出土的歌舞俑中，有一组俳优俑群，其中那件手舞足蹈的歌唱者，刻画得惟妙惟肖，似有动人的歌声送入耳鼓。

唐代的俳优俑，也有身着异国服饰或胡服的，这些俳优俑往往动作明快热烈，表情丰富动人。此外，还有不少属于乐舞俑、俳优俑的杰作，如三彩“驼乐俑”和怀抱琵琶的伎乐俑，都达到了惟妙惟肖的艺术高度。

5. 骑卫仪仗俑

唐代封建贵族，过着豪华奢侈的生活，日常生活中不仅有很多奴仆侍从和舞乐说唱的供奉，在出外游猎时，还有更多的侍卫仪仗护从。在《新唐书·仪卫志》中，对于帝王宫廷贵族等出外仪卫阵容人数等都有规定。现出土的唐太宗李世民的堂叔父李寿墓中，其墓室甬道左右壁彩画有盛大的行骑卫仪仗队。这类骑卫仪仗，在许多出土的唐墓都常有出现，仪仗队里不仅有卫士，也有侍女的队伍。因为唐代妇女也多喜骑马，宫廷中为护从女主人骑马的女侍卫也很多。如在永泰公主墓中出土的 870 多件俑人中，男骑士俑有 220 多件，女骑士俑有 70 多件。在懿德太子墓中出土的随葬俑 900 多件，其中以三彩武士骑俑、贴金铠甲男骑俑、帷帽男骑俑、幞头男骑俑、小冠男骑俑等骑卫仪仗俑占多数。

在永泰公主墓出土的男女骑卫中，多数为画彩陶俑。如其中有一女骑俑，头戴一顶当时唐俑中极少见的宽檐便帽，身着敞领短襦，下着长裙，仪态安详，控缰缓行，整个造型极优美生动。另一男骑俑，姿势动态也很真实。在同墓出土的出猎仪仗俑中，有一骑士身后带有猎狗，机警地坐于马的后背上。永泰公主墓出土的男女骑卫仪仗俑，人物姿态各异，有的携带着鹰犬以伴从出猎，有的吹奏着号角以壮声威，有的仰视天空以搜寻飞雁猎物，表现了唐代塑工们在俑塑方面的卓越成就。

6. 动物俑

隋唐的动物俑是很多的，常见的有鸡、狗、猪、羊、牛、豕、马、骆驼等，可以说诸类俱全。其中尤以唐墓出土的马俑和骆驼俑最为绝妙。

在人们的意识中，马是勇武的象征。早在秦代就有以骑兵代替车战、秦穆公使伯乐相千里马、秦始皇陵的骑兵队伍出现。并且很早以前马俑和鞍马俑就作为随葬品。到唐代，马和鞍马就更多了，马匹是当时主要的交通工具，加上统治阶级大量养马，尤其喜欢养西域名马，所以唐代的养马和爱马远胜于汉代。唐太宗李世民爱马，因而有了昭陵六骏这样具有历史价值的纪念性雕刻。唐玄宗李隆基爱马，“御厩”中常常名马万匹，画马的大画家也应运而生，曹霸、韩幹便是。就连一般的贵族，也都争相以养名马好马为荣。因此，唐墓中随葬的马俑和鞍马俑很多。

马受到重视，出现了画马名家，马的雕刻艺术也大大提高。秦汉墓葬中那四平八稳、站立姿势呆板的造型，到唐代时已变为四腿着地，静中有动的

骠悍形象。

西安唐墓出土了三件质地不同的鞍马。其中有一匹三彩釉马，昂首屹立，正在嘶鸣，神态英武逼真；有一匹单纯黄釉马，俯首后退，显出难以制驭的倔强性格；另一匹是陶质彩绘马，仰首向天，表现为雄性马常见的嘶鸣求偶的特殊姿态。这三匹马膘肥体壮，富有活力，象征着唐帝国国力的强大。

另外还有一件出自西安的唐三彩奔骑俑，曾载于 1980 年《人民画报》上，马作四腿平扑的疾奔姿势，其奔势比武威出土的东汉青铜奔马更为快速，神态机警矫健，全身肌肉富有变化，颈项鬃毛和鞍上花毡随风飘动，产生柔软的质感。马的全身施以绛黄色釉，少数局部间以黄彩，而乘坐在马上的双髻童子和坐氍则涂为蓝绿色或蓝、绿、黄相间的和谐釉彩，形与色的完美交织使这一骑俑的整体呈现出光华灿烂之美，堪称希世珍奇的骑马俑，是雕塑匠师们智慧的结晶。

骆驼与马一样，也可作为交通运输工具，在唐墓出土了很多骆驼俑。

唐代的骆驼俑制作水平很高，无论是对真实形象的刻画，还是对性能和动态的表现，都是惟妙惟肖的。如胡人骑骆驼的形象，有的翘首望前，向漫无边际的沙漠前进；有的昂首长鸣，正待站立，前脚还在跑着，后脚先起，尾巴翘转，完全从生活体验中得来。甚至在骆驼前胸项下以及前腿上的披毛极其精细而真实地雕了出来，对此，我们不能不惊叹古代塑工们的艺术才能。

（四）装饰雕塑艺术

1. 桥、塔的装饰雕刻

隋唐两代的宫殿建筑和碑石墓志及其他工艺雕刻的空前发展，促进了装饰雕塑艺术的发展。

隋唐帝王大兴土木，建造宫殿，建筑装饰、雕刻、绘画样样备极。但隋唐时代的宫殿建筑物早已毁失了。隋唐的佛塔和桥梁建筑至今尚有少数存在，我们可以从中了解隋唐时代的装饰雕塑艺术的发展情况。

安济桥，是隋代一位民间石工李春一手设计建造起来的。这座桥全部用石料建筑而成，桥拱跨度很大，所有的桥栏板都雕刻有装饰物。其中有一栏板，雕刻着蛟龙穿岩的形象，从龙的题材看，显然是承袭商、周有铜器上的夔龙加以演化而来的，现在把它雕成穿岩的栏板装饰，应是寓有龙能激水之意。从其造型看，神龙形态矫健，极富装饰效果。雕法洗练，刀锋犀利，是一件艺术性很强的石雕作品。安济桥上的石栏和栏板的装饰雕刻，除蛟龙以外还有其他的动物和植物纹样，均精细生动，充分体现了隋代民间雕刻工匠的创造才能。

西安大雁塔，是初唐时代的佛教建筑，为唐玄奘译经之所。其塔门形制，是在塔的下层四门上端，横以半圆形门楣石，门框也是用石条建成。所有门框、门楣，满饰阴线刻出的佛菩萨天王像。在大雁塔的南门和西门门楣上，刻有佛说法图，特别是西门楣，连佛殿也一齐刻了出来。南门楣所刻说法图，场面宏大，除中央坐佛和众多的胁侍以外，还刻出了两身供养菩萨，很惹人注目。这一说法图线条坚劲流动，人物造型完美，在唐代线刻人物中可称为上乘之作。大雁塔门框上，刻出各种形神不一的护法神王，其题材和形式与一般石窟中的同类雕塑制作很相似，只是这里是接近于绘画形成的线刻，刻线特别劲健有力，与南门楣上的线刻佛、菩萨同样，都表现了中国古代绘画中所谓“铁线描”的造型特点。在现今能见到的唐代线刻艺术作品中，大雁塔的线刻佛菩萨天王像可谓难得的珍品，是研究唐代雕塑艺术的珍贵资料。

2. 碑石、墓志的装饰雕刻

碑石、墓志的装饰雕刻艺术是从东汉时代逐渐发展起来的，到隋、唐时代更为流行，特别是唐代，已达到瑰丽绚烂的阶段。

就碑的装饰雕刻来说，在碑头、碑身、碑座各部分所刻的花纹图案都不相同。

唐代碑头的雕刻，结构复杂。一般是由八条蟠龙相互缠绕，龙头低垂于碑头两侧，身躯绕于碑顶，形成半圆形。在碑的正面中心，即龙身纠结处，刻出备为题名的碑额。碑头雕刻，除蟠龙形式以外，当然也有很多特殊的样式。

唐代碑石装饰之丰富，更多的体现在碑身和碑座两个部分。碑身两侧刻有唐代纹饰中常见的缠枝海石榴或西番莲，在曲折的枝叶间，衬托着菩萨、狮子、凤鸟、鸳鸯以及佛教神话中的迦陵鸟。碑座的装饰与碑侧的花纹相适应，一般多在碑座两侧刻狮子蔓草，并且大多用流动的阴线刻前肢起立、腾跃怒吼的雄狮子。但也有特例，把狮子改为瑞兽。西安碑林所藏唐碑的《集王羲之圣教序》、《大智禅师功德碑》、《石台孝经》、《隆禅法师碑》，其碑头、碑身、碑座可称为唐碑中有代表性的作品，表现出唐代特有的艺术造型和风格。

隋唐的墓志装饰雕刻，主要沿袭北朝墓志风格并有所发展。隋代和唐代的墓志装饰，在周边雕刻的图案纹饰、题材和结构上有所不同。隋代是南北朝到唐代的过渡期，纹饰简洁疏朗，题材仍是北朝纹饰中最常见的忍冬草，枝叶劲壮，显示出启发未来的形象特征。而唐代由于时代的发展，一切文化艺术都表现为绚丽精美，纹饰已不是忍冬草，而是唐代最常见的宝相花和缠枝西番莲，并在花叶中配以奔腾的狮子和瑞兽，灿烂飞动，富有生气。

3. 石椁、石棺的线刻艺术

唐代石椁出土较多。著称于世的有永泰公主、章怀太子、懿德太子和唐高祖李渊的族弟李寿、侍臣郑仁泰以及唐中宗的皇后韦氏族弟韦洵和韦瑱墓椁。其中又以永泰公主和韦洵、韦瑱墓椁最有代表性。

永泰公主墓椁很高大，椁壁由 10 块厚石板和 10 根石倚柱构成，每块石板内外两面都用细线刻出宫女侍从人物，装扮和动态各不相同。多数人们正在花园里款步。在人物背景空间刻上飞鸣的禽鸟和奇花异卉作为衬托，墓椁生活气息浓郁。如其中有一石，上刻一身着紧身敞领罗襦、下系曳地长裙的宫女，双手正撩起纱巾披到肩上。不仅神态婀娜娇美、宛如一幅美好的唐代仕女画，而且将唐宫女的服饰和纱巾的披绕方式都清楚地显示出来，也有助于唐代服饰的研究。画面上还有一对鸾鸟飞鸣空际，与盛开在宫女足边的香花上下映照。再加上周边满布繁丽的宝相花边框，更加衬托出这幅人物画的华丽超众。另一石板上刻有二个正在花间谈话的宫女，雕刻精细，从发式上就可以看出她们不同的身份和年龄。少女手捧果盘，妇人似有所吩咐，彼此间的神态，刻画得生动而亲切，空间背景也是飞鸟琼花，景色幽丽。从人物脚边刻出的山石景色，也可看出她们是在皇家的御花园中游乐。

在唐代的石椁线刻艺术中，较突出的还有韦洵和韦瑱夫妇合葬的石椁。韦洵石椁线条圆劲有力，韦瑱石椁线刻所用的则是游丝般的细线，这是因为韦洵的仆从多为男性，而石椁所表现的是宫廷妇女的形态神情。从刻线的艺术性来说，这两椁已发挥了唐代线刻人物的优点。

在已出土的隋代墓葬中，虽未见有如唐代那样的石椁，但石椁却并不少见。如西安出土的李静训墓，墓椁仅为岩石板镶成，雕刻工程则集中在石椁内的石棺上，装饰雕刻的内容丰富多彩，而且具有高度的艺术性。石棺上的雕饰，独出心裁，外形雕制为一座三开间的殿宇，棺盖雕为歇山式的大屋顶，前壁殿门左右，线刻守门侍女，两侧间刻为青龙白虎，其他楹柱殿壁，满刻缠枝花鸟。虽系线刻，但隐约中仍可看出平雕剔地的手法，用这样精雕细琢的石棺入葬，随葬的金玉珍奇，可想而知。如其中的一串镶有红宝石的金项链，就是精工镂雕的艺术珍品。

除永泰公主墓椁和李静训墓棺外，还有一些墓椁、墓棺的线刻很精绝，在墓门上也刻有与墓椁、墓棺同样的线刻人物，并间以边饰花纹。这些线刻同为隋唐装饰雕刻艺术的珍贵遗产。

4. 印章雕刻艺术

隋唐五代的工艺小品雕刻丰富多彩。为了满足统治阶级奢靡生活的需要，隋唐时期在发展小型金铜铸像、铜镜、金银器皿雕镂的同时，属于日常生活用品的雕刻欣赏小品，如砚石、墨架、书镇、印章及其他的手杖把、麈尾柄、剑鞘、佩玉等等，也无不雕镂精巧，高出前代。

印章雕刻，其实就是碑石雕刻的一种，也是一种“线的艺术”，只不过体积缩小了。这种线的艺术所要求的不仅仅是孤立的一字的好坏，而且要做

到字与字疏密相间、配合得宜，共同组成为一幅整体的图案。

隋唐时代的印章应用广泛，由于纸张的发明与普及，隋唐时代的印章渐由封泥形式进而发展为蘸印泥钤盖在纸上。作为封泥使用的印章，尺寸不宜大，捺在软泥上，白文印显得醒目。而用印泥钤盖在纸上时，尺寸可自由放大到五、六厘米，朱文印的效果必然清晰。

印章放大后，要求有效地在空间中填得停匀齐整，所以隋唐的官印，其文字大多采用盘曲折叠的九叠文。这种九叠文基本以小篆为形体，将某些笔画反复折叠，达到布局上的平满匀称，甚至个别笔画有叠之十叠以上的。这种创作要求，在一定程度上反映了隋唐时代印章制作者的审美趣味。

在遗留下来的比较有代表性的隋官印有“广纳官印”、“观阳界印”；唐官印有“鸡林道经略史之印”、“蒲类州之印”、“淳化县之印”、“归顺州印”，“中书省之印”、“尚书兵部之印”等。从印文字句上看，似乎隋官印多不加“之”字，而在唐官印中很多出现“之印”字样。

“中书省之印”，是传世极少的唐代官印之一。“中书”二字一简一繁，占一行，“中”字一竖下端屈曲与“之”字相呼应，“省、之、印”三字另占一行，并压缩“印”字，全印统一在圆形的基调中，所以，“书”字“日”部也作圆形。印中文字均与上下连接，互相呼应，给人以匀称和谐之美。如“尚书兵部之印”，这是一方没有钮的唐代瓦质印章，是一方殉葬用的明器。此印六字分列成行，每字的横线条都带波形，虽然部分边线和文字残损，但全印仍给人一种典雅秀丽的印象。

四、隋唐五代的书法艺术

中国书法艺术历史悠久，源远流长。它不仅是一种独特的艺术，而且是一种综合性的艺术。它是中国的国粹，它是东方艺术中时间最悠久、空间最辽阔、内涵最丰富、影响最深远的一种艺术，它是东方文化的瑰宝，它是一门博大精深的学问。

中国书法艺术肇始于汉字产生阶段。历经史前书法艺术的“刻画符号”阶段、仰韶文化晚期的“陶文”阶段，至开天辟地的盘古氏，在“三皇”、“五帝”的古史中，已经有了“伏羲画卦说”、“神农结绳说”、“仓颉造字说”，于是有了书法艺术史混沌初开的第一页。伴随人类文明的进程，书法艺术渡过了朦胧期，进入到蓬勃发展涨落有序的生长期。这个时期，从夏商周，经过春秋战国，再到秦汉王朝，共计 2500 年的历史期间甲骨文、金文、石刻文、简帛朱墨手迹接踵出现。以后的篆体、隶体、草体、楷体等书体在数百种杂体的筛选淘汰过程中定型完备，书法艺术开始了有序的发展。

当中国书法艺术告别混沌期，走过有序期，正式跨入繁荣昌盛阶段，已是东汉时代了。东汉打开了书法艺术繁荣的大门，东汉末至魏晋南北朝为繁荣的第一阶段。此期之书法度高韵胜，在整个东汉至魏晋南北朝的 500 多年历史中交相辉映，蔚为壮观。

接着，中国书法艺术从东汉魏晋南北朝的度高韵胜，走入第二个繁荣阶段，这就是隋唐五代的求规隆法时期。从“尚韵”到“尚法”，这是书法艺术进一步成熟的标志。中国书法艺术的“法”也就是从唐代书法艺术尚法开始制定的。“法”不是单纯的字法、章法，法生于韵，法长于韵，法是神采与形质的高度统一，是内容与形式的高度统一。唐代以无懈可击的法度，把书法艺术推向高峰，形成了豪华壮丽、雄浑奔放、规整博大的艺术特色。明代项穆的《书法雅言》说得好：“大要开卷之初，犹高人君子之远来，遥而望之，标格威仪，清秀端伟，飘摇若神仙，魁梧如尊贵矣。及其入门，近而察之，气体充和，容止雍穆，厚德如虑愚，威重如山岳矣。适其在席，器宇恢乎有空，辞气溢然倾听，挫之不怒，惕之不惊，诱之不移，陵之不屈，道气德辉，蔼然服众，令人鄙吝自消矣。”这段文字形象地描述出唐代的书法之美，远看“魁梧如尊贵”，近看“威重如山岳”，细看“道气德辉，蔼然服众”。唐代书法的这种风格，正是“唐人尚法”所带来的。唐人之“法”是内容与形式相统一的壮丽之法，这充分体现在楷书、草书、行书、篆书和隶书之中，无论哪一种书体都能体现出盛唐的气象。

中国书法艺术发展至唐代，呈现出鼎盛的局面，主要有两个原因：一是有强盛统一的社会政治经济作为强大后盾。唐太宗李世民吸取了隋灭亡的教训，知人善用，同时又制定了一套巩固统治的制度，形成唐代建国初二十年“中国既安，四夷自服”盛况空前的“贞观之治”。此后，从武则天的“僭于上而治于下”到唐玄宗李隆基的“开元之治”，呈现出一派超越两汉的兴盛气象，奠定了唐代经济文化发展的坚实基础。范文澜在《中国通史简编》中说：“唐朝国威强盛，经济繁荣，在中国封建时代是空前的，在当时的世界上也是仅有的。在这个基础上，承袭六朝并突破六朝的唐文化，博大清新，辉煌灿烂，蔚成中国封建文化的高峰，也是当时世界文化的高峰。”对唐代经济繁荣，社会安定，国势强大，诗人杜甫在《忆昔》一诗中也作过这样的描写：“忆昔开元全盛日，小邑犹藏万家宝。稻米流脂粟米白，公私仓廩俱

丰实。九州道路无豺虎，远行不劳吉日出。齐纨鲁缟车班班，男耕女织不相失。”唐代书法的繁盛，正是根植于发达的大唐文化之中，“书体之美，魏晋以后，始以为名矣；唐以后，始以为学矣。”（龚自珍《说刻石》）与中国诗的历程几乎一致，中国书法在魏晋六朝开始走向审美自觉，而在唐代则达到无可再现的高峰。

另一个原因是唐代帝王极力重视、推崇书法。唐代自太宗李世民以下高宗、睿宗、玄宗、肃宗、宣宗以及窦后、武后和诸王都好书法。统治者对书法艺术的重视和亲身实践，使书法与诗一样，成为唐代最为普及的艺术。周以书为教，汉以书取士，晋置书学博士，唐则全面采取了这些措施。唐代在铨选人才时，有四项考察标准，一曰身，二曰言，三曰书，四曰判。对书的要求，必须是“楷法遒美”。与此同时，朝廷又开创性地在最高学府中设立书学，形成书学与国子学、太学、四门学、律学和算学比肩并立的格局。于是，唐代的书法艺术自然走向繁盛。诚如《书法艺术》（中国书法杂志社编）所说：“有唐一代书法，真草篆隶行，百花齐放，争奇斗妍；欧、虞、褚、薛、李、孙、颜、柳，颠张狂素，群星熠熠，组成了中国书法上空前绝后，最为辉煌的图卷。”

唐文化的高度发达及文化的对外辐射，不仅使我国书法艺术得以迅速发展，而且把中国书法艺术推向日本、朝鲜等东方国家。书法传到东瀛后，经过彼邦人士世世代代耕耘，形成了与“茶道”、“花道”三足鼎立的“书道”，如今足与中国书法相颉颃、相媲美。

但是，到了唐末，藩镇割据，宦官专权，政治腐败至极。黄巢领导的农民大起义，给李唐王朝以最后的毁灭性的打击。公元907年，割据者朱全忠灭唐，建立后梁，由此历后唐、后晋、后汉、后周，合称五代，又有前蜀、吴、楚、闽、南唐、荆南、后蜀、南汉、吴越、北汉十国。这种分裂混乱的局面持续了54年，其间兵戈叠起。广大知识分子面对无可奈何的现实，多采取逃遁退避的态度，因此，在艺术情趣上转向于对人的心境、意趣的表现。于是，在文学上产生了以李后主为代表的五代词，在书法上杨凝式承唐末之余绪成为这一时期的砥柱中流，但终因兵荒马乱，五代书法在总体上呈凋落衰败的趋势。

隋唐五代书法艺术经历了一个发展、兴盛而至衰落的过程，所以，我们可以把隋唐五代书法分为三个阶段。一是隋至初唐阶段。隋朝的时间是短暂的，但隋代书法之书风与初唐相一致，所以，隋代是书法史中一个承上启下的阶段。初唐在书法上是一个继承与立法的阶段。以初唐四家虞世南、欧阳询、褚遂良、薛稷为代表的书家在唐太宗李世民的倡导下，他们努力继承优秀传统，并不断更新审美观念，创立新的楷书规范。他们的楷书一变六朝遗法而臻于极致。虞世南的书法外柔内刚，气宇轩昂；欧阳询的书法险劲峭拔，淬砺猛锐；褚遂良的书法豪劲清润，温雅舒展；薛稷的书法瘦劲疏朗，志驱千里。他们都表现出南方书风之流美飞扬与北碑之凝重严谨相交融的特点，达到了刚柔相济的美的境界。同时，他们的楷书又代表着“重间架”的初唐书法主流。二是盛唐中唐阶段。如果说初唐书法是以继承为主的话，那么，盛唐中唐书法就更有新意了。盛唐中唐时代，涌现出一大批有时代精神、有强烈个性特征的书法家，他们是张旭、贺知章、颜真卿、怀素、李白、梁升卿、苏灵芝、蔡有邻、史惟则、李潮、韩择木、李隆基、张从申、尹元凯、李阳冰、魏栖悟、徐浩、沈传师等，特别是张旭、颜真卿、怀素在中国书法

发展史上被公认为划时代的书法革新大家；与此相应，产生了一大批博大雄奇的书法作品，无论是楷书、行书、隶书、草书、篆书都有无愧于时代的杰作。三是晚唐五代阶段。书法由盛极而趋于衰落。柳公权是晚唐大家，他师承颜真卿，独出新意，创造出清劲峻拔的柳体，进一步丰富了唐楷之法，但已经失去盛唐中唐那种豪迈壮丽之美了。到了五代，杨凝式师法欧、颜，上溯二王，书以行、草称，似是唐书“尚法”的回光折射，又开宋书“尚意”之先河。隋唐五代书法就是这样辉煌地走过了400年发展历程。

（一）楷 书

楷书即真书、正书。

楷书萌芽于汉末，发展于魏晋南北朝、成熟于唐代。魏代钟繇“师资德计、驰骛曹、蔡”（《书旨述》），“真书绝妙，乃过于师，刚柔备焉，点画之间，多有异趣，秦汉以来，一人而已。”从流传至今的书法遗迹来说，钟繇的楷书确实最早，《宣和书谱》称他的《贺捷表》“备尽法度，为正书之祖”，是非常准确的。钟繇是楷书之祖，但他的楷书还是楷隶，只有到了东晋王羲之和王献之在《乐毅论》和《洛神赋》中，楷法方进一步得到体现，此后，广为流传。但二王的楷书自然秀逸，缺乏豪迈雄强之骨力。到了南北朝，北方“胡”族先后进入内地、纷纷建立政权，少数民族之间的冲突以及草原游牧民族的文化特质，使这些民族形成一个“胡”文化共同体，与中原的“汉”文化发生持久而激烈的冲突，从而在书法上促使楷书掀起一个前所未有的高潮，无论是造像题记，还是摩崖墓志，都在楷体上下功夫。魏体楷书以雄健为主调，由于多系民间无名书家所作，其结体多样而无定式，但充满活力，故魏楷以特有的风貌展现在世人面前。隋唐是大一统的帝国，政治、经济、文化实行大一统，书法自然也不例外，于是楷书的发展出现了第二个高潮，也就是尚法的高潮。此期，初唐四大家欧阳询、虞世南、褚遂良、薛稷和盛唐颜真卿、晚唐柳公权的楷法登峰造极，是后代难以逾越的高峰。欧、虞、褚、薛、颜、柳合称唐楷六大家，是我们探讨隋唐五代楷书艺术的主要对象。

当我们叙述唐楷书家时，有必要先谈谈隋代楷书。隋代虽短暂，但隋代楷书却是尚法的过渡阶段。对于隋碑的楷书风格，沙孟海先生从字体结构上作了分类，为以下四种：

第一，平正淳和美。这一风格继承二王书风，以丁道护为代表。《书林藻鉴》评曰：“隋以丁道护所得之法为最多。蔡襄谓其兼后魏之遗。赵孟坚谓其有右军一榻直下之妙。则由内承周齐之绪，外沐梁陈之风，淳朴未散，纤丽相乘，固时会有以成之耳。”丁道护的代表作是《启法寺碑》。丁道护平正和美之书风，下启虞世南和殷令名。

第二，峻严方饬美。这一风格是从北魏的造像、摩崖、墓志中兑变来的，以《董美人墓志》、《苏慈墓志》为代表。《董美人墓志》端庄妍美、峻严挺拔、骨秀而不瘦、肌丰而不肥的风格，下启欧阳询和欧阳通。

第三，浑厚圆劲美。这风格由北齐《泰山金刚经》、《文殊经碑》等碑变化而来，以《曹植庙碑》、《章仇禹生造像》为代表。《曹植庙碑》笔法圆浑、筋强骨胜、庄和稳重，对唐颜真卿影响很大。

第四，秀朗细挺美。这书风也从北齐书风变化而来，运笔细挺，自成另一境界，以《龙藏寺碑》为代表。《龙藏寺碑》纯净雅健、秀韵芳情之美，开启了初唐褚遂良、薛稷之书风。

根据上面这四种风格，我们可以断定唐楷的形成，正是在隋碑艺术这片沃土上孕育出来的。

1. 欧阳询及其书作

欧阳询（公元557—641年）字信本，潭州临湘（今湖南长沙）人。自幼

聪颖过人，博贯经史，曾为太子率更令，世称欧阳率更。欧阳询为书法史上第一大楷书家。

欧阳询书学王羲之之楷书，兼攻隋碑，用笔法度森严自成一家风骨。其书自名为“欧体”，与颜（真卿）体、柳（公权）体、赵（孟頫）体并驾齐驱。宋代朱长文在《续书断》中评其书云：“杰出当世，显名唐初，尺牍所传，人以为法，虽戎狄亦慕其声。……其正书，纤浓得体，刚劲不挠，有正人执法，而执廷争之风；至其点画工妙，意态精密，无以尚也。”欧阳询以楷书为最，代表作有《皇甫诞碑》、《化度寺邕禅师塔铭》、《九成宫醴泉铭》、《温彦博碑》、《小楷千字文》等。其他书作也颇多，隶书有《房彦谦碑》，行书有《史事帖》、《卜商帖》、《张翰帖》、《梦尊帖》等。除了传世书迹之外，欧阳询一生辛勤翰墨，呕心沥血，总结出书法创作经验，有《三十六法》、《八诀》、《传授诀》、《用笔论》等书论精粹留给后世。

《化度寺碑》全称《化度寺故僧邕禅师舍利塔铭》。唐贞观五年（公元631年），化度寺邕禅师圆寂，修建舍利塔，此为铭文，散骑常侍李百药撰，欧阳询书丹，正书，35行，每行33字。原碑不存。清光绪末年（1896年），在敦煌石室发现了此碑唐拓剪裱残本6页。首页被法国人伯希和得去，现藏法国巴黎博物馆，其余5页被英国人斯坦因携去，现藏英国伦敦博物馆。《化度寺碑》为欧阳询75岁时的碑书作品，风格老而弥精，既有北方书风的艺术意象，点画工妙，意态自然；又有神清骨秀的南方书风的痕迹。可见，此时他已将南北两派书法艺术的精妙特长，成功地熔铸为一炉，独创一体。如果将此碑与魏碑楷书相比，他已将楷书用笔的方法极端地提纯净化了，寓个人情感于笔墨之中，所以在下笔、收笔、挑出或转折等处，全都小心收敛，含蓄蕴藉，给人造成一种没有充分地表现出本该有的泼墨淋漓状的印象。这也正是“欧体”书艺流派的审美特征之所在。《化度寺碑》将雄健刚直的骨力与典雅丽泽的丰神，衡剂而成一体，结字稳健凝重，为初唐书法所少见，历代书家对此碑的评价颇高，南宋姜夔甚至将其列为神品。的确，《化度寺碑》是欧阳询人书俱老的得意之作。

继《化度寺碑》之后，隔年欧阳询又创作了《九成宫醴泉铭》。

《九成宫醴泉铭》贞观六年（公元632年）刻，魏徵撰文。正书，24行，每行49字，碑高2.5米，宽1.2米，今在陕西省麟游县天台山。最精良的历代拓本现藏于北京故宫博物馆。

《九成宫醴泉铭》影响很大，有两个原因：一是此碑有特殊的历史因素，一是此碑的艺术价值很高。据传，太宗于贞观六年夏天避暑于天台山九成宫，一时感到水源不足，以手杖戳地，希望在此能得到水泉，随命工匠凿地成泉，其水味甘醇，太宗大悦，即命其名曰“醴泉”。唐秘书监魏徵奉旨作铭，欧阳询奉旨写此铭，而刻石于九成宫内，永留纪念。书写此碑时欧阳询已76岁高龄了，但因是应诏而作，书写时恭谨严肃，一笔不苟，故用笔、结构高华深穆，气象万千，字围较大，字体方正，丰厚挺拔，有晋人风韵，并开唐人楷风。间架开张，能敛能伸，能擒能纵，无施不可。转笔处一提一按，顺势抽锋，写得似方非方，似圆非圆，有右军《黄庭经》、《乐毅论》遗意。请看他碑中的字，如“充”，点画多变化，顶点为竖点；“昆”之“比”左右参差，“可”之“口”与横端相并，“凿”

与“井”笔画相差悬殊，却气势调和。纵观此帖，端庄严整而不呆板，紧密刚劲而不局促，于平稳中见险绝。此碑历来为学术者所重，如陈继儒评

曰：“此帖如深山主人，瘦硬清寒，而神气充腴，能令王公屈膝，非他刻可方驾也。”《石墨镌华》则誉此碑为正书第一。

《九成宫醴泉铭》是欧阳询楷书的代表作品之一，也是他晚年奉旨而苦心经营的得意之作，他的书名和他在初唐楷书发展史上的地位也正是由此碑而树立起来的。如果把《九成宫醴泉铭》与《化度寺碑》加以比较，我们可以发现欧书的字形大体上“易方为长”，造成一种恰似“黄金分割比例”般的态式，并且采用移位、借篆、借行、借草、换型等方法，而使字形结构变古意为新意。在章法布势上，此碑结字大小扁方、浑然一章，如潘伯鹰在《中国书法简论》中指出，欧阳询常把大字写得更大，小字写得更小，字形长的写得特长，字形扁的写得特扁。这种艺术夸张充分体现了一个大艺术家应有的胆略和气魄。对此，清代翁方纲在他的《复初斋文集》中作了准确而具体的评价：“率更正书《九成宫》、《皇甫》、《虞恭》皆前半毅力，入后渐为轻敛，虽以《化度》淳古无上之品，亦后半敛于前半，此其自成笔格，终身如一者也。惟《醴泉铭》前半遒劲，后半宽和，与诸碑之前舒后敛者不同。岂以奉敕之书为表瑞而作，抑以字势稍大，故不归敛，而归于舒欤？要之合其结体，权其章法，是率更平生特出匠意之构，千门万户，规矩方圆之至者矣。斯所以范围诸家，程式百代也。”《九成宫醴泉铭》正是欧阳询“范围诸家，程式百代”的奥秘所在，也是楷书法则定型前期的里程碑。

2. 虞世南及其书作

虞世南（公元558—638年），字伯施，越州余姚（今浙江余姚）人。官至秘书监，贞观七年（公元633年）赐封永兴公，世称虞永兴。虞世南为初唐四大楷书家之一。

虞世南曾跟智永禅师学过笔法，后人说他得了山阴真传。他继承王羲之的书法传统，又吸取了北碑之长，融南北书风为一炉，而创造出自成一家的面貌。故在唐初楷书中，与欧阳询各领风骚，欧主峻整，虞主潇洒。由于唐太宗李世民酷爱“二王”书法，所以虞世南深受太宗青睐，其书名亦由此大噪。虞世南书法用笔圆润，坚挺遒劲而不露锋芒，外柔内刚，平正安详，自然沉重，法度森严，而又潇散洒落。这与中华民族的中和虚静美学传统极能相容，后代的褚遂良、陆柬之、蔡襄、赵孟頫、祝允明、董其昌、乾隆帝等，都是虞世南书法的崇拜者。后代书论评他这种不外耀锋芒而内涵筋骨的书风为“君子藏器”，有“内含虞书贞观刻，千两黄金那购得”之誉。

《孔子庙堂碑》为虞世南69岁时写的，这时他的书法已进入完全成熟的阶段。此碑用笔骨力遒劲，俊朗圆润，笔势轻盈秀丽，结体安排巧妙，表现了一种外秀内刚的力感，在运笔上，藏锋、露锋、筑锋、侧锋、中锋根据需要而用，使笔下的字，平正中见姿荣，秀媚里有遒健，圆腴而包含神气，飘逸而不失劲力。如精美的“戈”法就突出表现了主笔的风格个性特征，“则”之“丨”又是书家的传神之笔。综观该碑，点画无一不精思殚志，风神浮动，一波三折，转折顿挫，力达锋端。明代董其昌说：“虞永兴书，尝自谓于道字有悟，盖于发笔处出锋如抽刀断水，正与颜太师锥画沙屋漏痕同趣。”从结构上看，《孔子庙堂碑》表现的是典型的南派书法艺术的特点，横平竖直，左紧右舒，右肩略微抬起，字形稍狭长，独具灵巧、潇洒的风姿。向右伸展的“戈法”、“波捺”、“浮鹅笔”都有扩张之势，使得字形更为飞逸，气韵生动。在章法上，此碑“字距玉筋”。

虞世南身为唐初谏臣，敢于直言不讳，活到81岁才去世。唐太宗评价他

是“当代名臣，人伦准的”，“并称他有“五绝”：“一曰德行，二曰忠直，三曰博学，四曰文词，五曰书翰。”虞世南是一代大书法家，而唐太宗对他的评价却把书法放在第五位，这是因为书法美是人格美的体现。

虞世南的书法具有极高的艺术境界。其代表作有《孔子庙堂碑》、《汝南公主墓志》，此外，还有其他墨迹传世，有《破邪论序》、《千人斋疏》、《道场碑》、《千文》、《心经》等。

《孔子庙堂碑》记述唐高祖武德九年（公元626年）封孔子后裔，并修葺孔庙之事。碑刻立于贞观初年，虞世南撰文并书丹。石立后“车马填集碑下，毡拓无虚日”，不久碑石就被毁坏。武后时又命丞相王旦重刻，正书，35行，每行64字，后又毁。原拓本在宋时已不多见，故黄庭坚说：“孔庙与行距都较大，显得宽舒明丽，风畅日和。《孔子庙堂碑》正是这样，一反过去以技巧为本位的作法，而把重点放在那伟大而沉静的精神传达上，透过那肥瘦适中、刚柔相济而又极其纯净的线条，以及那端正静穆而又宽疏的结体，表现出虞书那阳刚美与阴柔美巧妙结合为一体的“中正冲和”的最高境界。

《破邪论序》为虞世南晚年撰序并书，是一帧著名的小楷作品。其通篇用笔内掇柔和，转折处不藏棱角，故绝无剑拔弩张之态，笔势圆润，气息充盈。这种饱满的精神贯穿于此碑那错综得体的布白中。全篇虚白疏朗，经营从容，行距虽宽，却不松散。每行虽字数相等，但有竖列而无横行，真是匠心独运，虚实合度，相映成趣。明代王世贞曾云：“世南书迹本自希，而楷法尤不易得，小者唯《破邪论序》，稍大者《孔子庙堂碑》而已。”他对《破邪论序》书作推崇备至，评为“几夺天巧”，但确实不为过。此碑在笔法的运用与布白的调度上可谓恰到好处，变化无穷。如果拿此碑与《孔子庙堂碑》相比，《庙堂碑》为大楷，《破邪论序》为小楷，各有特点，但二者均代表虞书宗法二王而又另辟蹊径的最高水平。后代也有人评价虞书继承多于创造，甚至大作文章，贬低虞书的地位和价值。殊不知“任何艺术家都师法其他艺术家的风格，采用其他艺术家用过的素材，像其他人已经处理过的方式那样处理它们。”从某种意义上讲，任何一件优秀的书法作品，都是同时代或不同时代的书法家之间的“合作”成果。虞世南毕竟还是虞世南，他创造出于凝重严肃之中含流美飞扬韵味的“虞体”书法。

3. 褚遂良及其书作

褚遂良（公元596—659年），字登善，钱塘（今浙江杭州）人。他是虞世南的学生，虞世南死后，唐太宗李世民对魏徵说：“虞世南死后，无人可论书。”魏徵立即向他推荐：“褚遂良笔下遒劲，甚得王逸少体。”从此，褚遂良深受太宗赏识，先后任吏部尚书、左仆射、知政事，官居极品。封河南县公，世称褚河南。后来因他反对立武则天为后，激怒了高宗、武后，迭遭贬谪，显庆三年死于荒远的爱州，死时63岁。

褚遂良的政治生命结束了，但他的书法艺术生命却永驻。他学习书法，早年从北方书体入手，很明显地受到《龙藏寺碑》、《朱君山墓志》、《贺若谊碑》等的影响。从他早期作品《伊阙佛龕碑》中，可以看出他对北方书风恋恋不舍。23岁时他由隋入唐，此时虞、欧都已年逾花甲，成为声名显赫的大书法家，他拜虞世南为师，专心寻找虞帖中的艺术细微处，兼学欧阳询

书法艺术之特长，由此上溯到二王，获得书法艺术的真谛，熔碑学与帖学于一炉，汇南北书风于一体，继欧阳询、虞世南之后，褚遂良树起了唐楷尚法的鲜明旗帜。后人对褚遂良高深的书法造诣无不叹服，称其书或“疏瘦劲炼，细骨丰肌”；或“清远萧散，丰艳流畅”；或“字里金生，行里玉润”；或“法则温雅，美丽多方”。初唐以后学褚字风靡一世。现在我们能看到的大小唐碑，几乎大半源出于褚字，故刘熙载赞他“为唐之广大教化主”。晚年他更加刻苦地研究钟繇和王羲之的楷书，使其书风更具风神温润，更显古雅绝俗。宋代朱长文的《续书断》评曰：“其书多法，或敬钟公之体，而古雅绝俗；或师逸少之法，而瘦硬在余。至于章草之婉美华丽，皆妙品之尤者也。”米芾在《海岳名言》中则认为其书：“如熟驭战马，举动从人，别有一种骄色。”在四家争雄的初唐书坛，“褚体”确实是书苑中的一朵奇葩。

褚遂良一生勤于翰墨，传世书迹甚多，有《伊阙佛龕碑》、《孟法师碑》、《房玄龄碑》、《雁塔圣教序》、《同州圣教序》、《倪宽赞》、《阴符经》、《度人经》、《西升经》、《千字文》、《褚遂良摹兰亭序》、《文皇哀册》、《枯树赋》、《黄庭经》等。其中以《孟法师碑》、《雁塔圣教序》、《阴符经》为代表作。

《孟法师碑》全称《京师至德观主孟法师碑》，楷书，褚遂良书于唐贞观十六年（公元642年），碑文为岑文本所撰。此碑现有清李宗翰旧藏剪裱唐拓孤本传世，共20页，每页4行，计776字，藏于日本，国内有影印本。

褚遂良写此碑时47岁，书法已经成熟，故挥毫自然，驾轻就熟，得心应手。其书体势方峻，清远萧散，微有隶体，略含隋人韵致。此碑用笔在方拓中参以篆籀，圆润秀媚，幽深古质。由于褚遂良师学虞世南，早期书法受到虞世南圆润、秀整、外柔内刚那种“君子藏器”风格的熏陶，于是这一特点在此碑中有较多的体现。如“感”、“静”、“停”等字的“趯”法和“戈”法，简直就像出于虞世南之手。对此碑笔法的精妙，王世贞赞其“波拂转折处，无毫发遗恨，真墨池中至宝也”。此碑结构左紧右舒、上密下舒，变化多样，整篇章法洋溢着阴阳起伏、高低错落的节奏美。《孟法师碑》代表着褚遂良早期书法的风格，暂且未达到晚年所写的《雁塔圣教序》那样洒脱自然。

《雁塔圣教序》全称《大唐三藏圣教序》，亦称《慈恩寺圣教序》。碑立于西安慈恩寺雁塔底层，塔门东龕为唐太宗撰写的《大唐三藏圣教序》，西龕为唐高宗作太子时所制的《大唐皇帝述三藏圣教序记》。碑文叙述玄奘法师西行印度求取佛经之事。二碑均为褚遂良于唐永徽四年（公元653年）所书，褚时年58岁，已处于艺术风格成熟时期，楷法日臻完善，特别精工秀雅，所以该碑书作是他晚年书法的精品。综观此碑，用笔方圆兼施，以隶法、行书意味参入，运笔流利飞动，犹如佛教徒入空灵无迹之境。结字于紧密中求变化，中宫收紧，四方散开，舒展大方，俯仰有情，笔力千钧。真可谓：“疏处可以走马，密处不使透风。”（《艺舟双楫》）章法疏朗，更显清俊飘逸，有见其书如见其人的生动感觉。此碑是晚于《孟法师碑》11年写的，褚遂良经过这11年时间的锻造，无论是笔画变化、笔画间的韵律感，还是结字、章法与布白的调度能力，均远远超过书写《孟法师碑》之时，但初看此碑又似无法，细看则法度俱全，而且法为我用，成为不同于欧法、虞法的“自家之法”，当以此碑最具褚家特色。张怀瓘称“褚体”是“美人婵娟，不胜罗绮”，看来非《雁塔圣教序》莫属。

《阴符经》传说褚遂良所写的《阴符经》有三种：一种是草书，一种是小楷，一种是大楷。草书《阴符经》疑为伪作，故在此不论。大楷《阴符经》，也就是常称的《大字阴符经》，写于唐永徽五年（公元654年），即褚遂良写《雁塔圣教序》的第二年。此帖为墨迹本，楷书，全帖96行，461字，上面钤有“建业文房之印”、“河东南路转运使印”等鉴藏印，后面署“褚遂良奉旨书一百廿卷”字。《大字阴符经》的笔力劲峭，气韵古淡，形态多姿，篇章绚烂，不愧是褚书中一件别开生面的楷书杰作。其“一点一画，皆有三转；一波一拂，皆有三折”，每笔点画都力求其曲，曲尽意态，竭尽风流。主笔则又别具面目，横中含波，婉美多姿，摆布自由，具有一种特殊的灵活性和流动感。由于褚遂良笔姿多变，节奏起伏，使得原先枯燥抽象的线条，变得或肥或瘦，或长或短，或侧或正，或卧或起，或藏或露，或隐或显，千姿百态，极有生气。刘熙载赞“褚字如鹤游鸿戏”就十分形象地概括了这种天真烂漫的特点。褚遂良的大字和小字写得都很好，这是他的过人之处，并且他写大字与写小字在用笔上又有不同特点。小楷《阴符经》的确有褚书的另一风格，字小如豆，楷法端研，心细如尘，有不可思议之妙。清代周星莲说：“欧、颜大、小字皆方；虞书则大小皆圆；褚书则大字用方，小字用圆。”且不说他所评欧、颜用笔特点是否正确，他则是看出了褚书在大、小字之间方圆不同的特点。而这一点也是王羲之没有的。清人《庚子消夏记》说：“晋人无蝇头小楷，其法至虞、褚而精，而褚尤生动。”王羲之有小楷，虞、褚有蝇头小楷，这是事实。褚灵活运用魏晋笔法，形成他自己由方到圆的独特笔法，这与王羲之截然不同，于是写出这样严谨、茂密又疏朗行气之蝇头小楷，确有深厚功力。我们知道，褚遂良楷书曾师学王羲之、欧阳询、虞世南等人，所以我们不能只听从清人的观点，而认为这三人没有楷书。实际上，公元348年，王右军特地给儿子王献之写过一部小楷《乐毅论》，作为习字范本。三百年后的641年，也就是欧阳询85岁高龄时，他也给儿子欧阳通写过一部极其精致的小楷《千字文》。这两部名作难道不是蝇头小楷吗？

4. 薛稷及其书作

薛稷（公元649—713年），字嗣通，蒲州汾阴（今山西万荣西）人。官至太子少保，礼部尚书，世称“薛少保”。薛稷嗜学，又多才思，善诗能文，精于绘事，人物、花鸟高标一帜，为初唐画坛大师。他还精于书画鉴宝。因为他的外祖父是名臣魏徵，与欧阳询、虞世南、褚遂良等大书法家均为至交，所以家中收藏甚富。薛稷锐意临仿，书名大震。他的书法主要得力于褚遂良。唐张怀瓘在《书断》中说，薛稷“书学褚公，尤尚绮丽媚好，肌肉得师之半，可谓河南公之高足，甚为时所珍尚”。有“买褚得薛，不失其节”之称。其字笔态遒丽，楷法精妙，唐代大诗人杜甫，写了一首《观薛少保书画跋》诗：“仰看垂露姿，不崩亦不蹇：郁郁三大字，蛟龙岌相缠。”据传，他能作擘窠大字，这是他稍胜于前贤处，宋王象之在《舆地纪胜》中载：“薛稷书‘慧普寺’三字，方经三尺，笔画雄健，在通泉寿圣寺聚古堂。”可惜这郁郁三大字没有保留到今天，让人们一睹风采。而留下的是可引以为自豪的《信行禅师碑》，是把褚字发展到极境的代表作品，故而被奉为“初唐四家”之一。

《信行禅师碑》全称《隋大善知识信行禅师兴教之碑》，赵王李贞撰文，薛稷书丹。碑文颂扬了隋代高僧信行禅师颂佛传教的事迹。碑立于唐神龙二年（公元706年），也是薛稷57岁时书法艺术达到成熟阶段的代表作品。《信行禅师碑》瘦劲妍丽，疏朗挺秀，尽得褚遂良的法乳。《唐人书评》曰：“薛

稷书多攻褚体，亦有新奇。”董道也谓其“用笔纤瘦，结字疏通，又自别一家”。都说薛稷学褚而能自具风貌。不错，《信行禅师碑》既有骨气洞达、平稳宽博的形质，又有婉约多姿、清逸娟秀的神韵。运笔纤细瘦挺，构趯之处，常用侧锋顿出，有此碑遗意。结体疏朗宽松，虽没有褚字紧密，却显得胸襟开阔，落落大方。神态端庄冷穆，虽没有褚遂良《雁塔圣教序》那样婀娜多姿，却刚断果敢，清新淡泊，别具神韵。所以杜甫称赞其“书贵瘦硬始通神”，这种书风直接影响了以后的大书法家柳公权，同时也开启了“瘦金体”的先河。此碑原石已佚，现存清人所藏剪裱孤本也流入日本。

E 虞、欧、褚、薛合称“初唐四家”。世称“唐书尚法”，而初唐四家可以说是法书的典范，对后世产生了深远的影响。

5. 颜真卿及其书作

颜真卿（公元709—785年），字清臣，祖籍琅琊（今山东临沂），后迁居京兆万年（今陕西西安）。因曾任平原太守、鲁郡开国公，故世称他为“颜平原”或“颜鲁公”。

颜真卿出生在一个破落的仕宦家庭，幼年丧父，家境贫困，但他勤奋读书，写得一手好文章。玄宗开元年间，他考取进士，开始步入仕途。由于秉性刚直，得罪宰相杨国忠，被贬出朝廷去做平原太守。他任太守时，遇上了安禄山谋反的大事件，“河朔尽陷，独平原城守县备。”（《新唐书》）当时唐玄宗正叹息：“河北二十四郡，无一忠臣耶？”得知颜真卿仍镇守平原郡，倍加称赞。接着颜真卿与其兄常山太守颜杲卿率领十七郡的兵马来讨伐安禄山叛军。安史之乱平息后，颜真卿被封为鲁郡开国公。鲁公在朝，刚正不阿，凡是对国家不利的情况无不上奏，可是他的一片真诚之心，皇上却没有体察到，反遭奸臣的排挤与陷害，并被派往叛贼李希烈行营进行晓谕安抚，劝其归顺。颜真卿明知是奸权陷害，但他仍以社稷为重，置个人生死于度外，毅然直驱蔡州，以满身正气压倒叛将。但颜真卿终于身陷囹圄，被囚于龙兴寺里，临死之时，从容地为自己写了墓志、祭文，并挥笔书了一副草书对联“不忍金瓯缺，长怀玉露情”，以表白他捍卫大唐统一的洁白无瑕的忠心。最后，一代名臣、伟大的书法家颜真卿以身殉国。

颜真卿从小就酷爱书法艺术，及至二十几岁时，自觉书法长进不大，仰慕张旭之名，毅然辞去县尉的职位，来到京师张旭门下学书。张旭悉心指教，两年之后，颜真卿只略得笔法，但他为了谋生，又离开张旭了。至35岁时，颜真卿又一次辞官再拜张旭门下学书，张旭更是悉心传授，告诉他：“书之求能，且攻真草，今以授子，可须思妙。”并把钟繇的笔法十二意一一地解释给他听，著名的《张旭笔法十二意》就是他们这次讨论的记录。颜真卿除了从师张旭以外，对前代及唐初名家都下功夫学习。他取“二王”、北碑、欧、褚等艺术的长处，凝炼为自己的风格，独创一体，后人称为“颜体”。

颜体的用笔融篆隶笔法于楷、行、草之中，其笔意无不蕴含着“折钗股”、“屋漏痕”、“印印泥”、“锥画沙”的奇妙，给人以骨力雄强、筋肉丰实之感。宋代朱长文在《墨池编》中赞其书“点如坠石，画如夏云，钩如屈金，戈如发弩，纵横有象，低昂有态”。结体方正饱满，端庄严整，气势宽博。综观颜字，颜楷确是一种接近“全美”的登顶之书，“庄严则清庙明堂，沉着则万钧九鼎，高华则朗月繁星，雄大则泰山乔岳，圆畅则流水行云，变幻则凄风急雨。”

一篇之中，必数者兼备，乃称全美。故名流哲士，自古难之。”（胡震

亨《唐音癸签》)

颜体书法的出现，具有划时代的意义。它的独特风格就是唐代风格的影子。宋苏轼《东坡题跋》云：“诗至杜子美，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子，而古今之变天下之能事毕矣。”清王文治《诗书绝句》如是说：“曾闻碧海掣鲸鱼，神力苍茫运太虚，间气古今三鼎足，杜诗韩笔与颜书。”颜真卿的书法与杜甫的诗歌、韩愈的文章、吴道子的绘画一样，都反映了唐代雍容壮美的文化风貌。颜真卿是继东晋王羲之之后书坛的第二颗最亮的巨星，他的一生，是壮美的一生。

颜真卿传世的书迹很多，碑刻、拓本和真迹有 70 多种，这些都成为世界文化宝库的稀世之珍。颜真卿的书法艺术，就楷书而言，可以划分为三个时期。第一个时期为 50 岁以前，是颜书独特风格的酝酿时期。这一时期的书法特点是清雄坚韧。代表作是《多宝塔碑》（44 岁作）、《东方朔画赞》（46 岁作）。第二个时期为 50 岁至 60 岁，是颜书独特风格的形成时期。这时期作品最多，有《谒金大王神词题记》（50 岁作）、《鲜于氏离堆记》（54 岁作）、《大字麻姑仙坛记》（63 岁作）、《大唐中兴颂》（63 岁作）等。第三个时期为 65 岁以后，是人书俱老的时期。在这一时期，颜真卿把影响深远、具有高度美学价值的“颜体”推入极致。代表作有《竹山堂联句》（66 岁作）、《颜勤礼碑》（71 岁作）、《颜氏告身》（71 岁作）、《颜家庙碑》（72 岁作）等。此外，颜真卿的行、草书造诣也极高。其中《祭侄季明文稿》与《争座位帖》尤为奇绝。前者有“天下第二行书”之称，后者与《兰亭序》并列为世之“双璧”，两帖都成为千古绝笔。

《东方朔画赞碑》全称《汉太中大夫东方先生画赞并序》，天宝十三年（公元 754 年）十二月立，晋夏侯湛撰文，唐颜真卿书，此时颜真卿 46 岁。碑刻于德州（今山东德州）。王羲之写过《东方朔画赞》，而颜鲁公再写《东方朔画赞并序》，两碑风格都以清雄为基调。宋苏轼评论说：“鲁公平生写碑，唯《东方朔画赞碑》最为清雄，字间栉比不失清远。”黄庭坚认为此碑“笔圆而劲，肥瘦得中，但字身差长，盖崔子玉字形如此。”《墨林快事》认为“碑阴比《画赞》更大而笔尤丰伟，锋芒转换，一一如新”。苏轼还认为《东方朔画赞碑》是字字临王羲之《东方朔画赞》而来的。其实此碑是在平息安史之乱前夕这个特定环境下写的，不可能去临写王书《东方朔画赞》，只是此碑深得王书的笔意而已。颜真卿在碑阴记中说，为使此碑能长久保留下来，特意把字写得大些。而不计其工拙。此碑书法的运笔清劲而浑厚，笔墨酣畅淋漓，结体平整谨严、厚重而结实，字内大胆留白，字势满格，动有姿态。正如清梁 在《承晋斋积闻录》中所说：“其骨从欧出，而结体展促方正，大小合一，满格而止，不使行间稍留余地。夫‘展促方正，大小合一，各期满格’，此即是颜法也。”从此碑，可以看出颜字已逐渐成熟，“书贵瘦硬方通神”的审美标准到这时也发生了变化。苏轼诗说：“少陵评书贵瘦硬，此论未公吾不凭。”《东方朔画赞并序》的出现，预示着书坛新的盟主时代的到来。

《麻姑仙坛记》 全称《有唐抚州南城县麻姑仙坛记》。唐大历六年（公元 771 年），颜真卿 63 岁时所书，并立于江西建昌府南城县。原刻于明时，毁于雷火，传世拓本极少。北京故宫博物院和上海博物馆现藏仅有何绍基递传之宋拓本。此记是当时颜真卿任抚州刺史时，游览麻姑山所写的游记。由于是一篇带有神话色彩的叙事文章，颜真卿在写这篇作品时，因不受写神道

碑铭时要求书体庄严的拘束，故笔下自然奔放，结体宽博，笔画圆转而遒劲。颜真卿书写此碑时，其书法艺术风格已臻成熟、艺术水平处在高峰阶段。细观此碑，可谓达到无法之“法”的境界。在用笔上，“藏头护尾”，中锋运笔，如他在《述法长史笔法十二意》中所说：“如锥画沙，使其藏锋，画乃沉着，常欲使其透过纸背。”故其点画圆劲有力，富于立体感，且具有秀颖超举之灵气。在结体上，中间疏朗而外部茂密、左右对称，舒展宽博，字字如壮汉正面而立，懔然不可犯，似如荆卿按剑、樊哙拥盾、金刚瞋目、力士挥拳。欧阳修在《集古录》中说：“此记遒峻紧结，尤为精悍。笔画巨细皆有法，愈看愈佳。”“颜公忠义风皎如日月，其为人尊严、刚劲，像其笔画，而不免于惑神仙之说，释老之为斯民患也深矣”。所以清代康有为认为：“鲁公诸碑，当以此为第一也。”

《颜勤礼碑》全称《唐故秘书省著作郎夔州都督府长史上护军颜君神道碑》，简称《颜君神道碑》。此碑立于大历十四年（公元779年），系颜真卿71岁时为其曾祖父颜勤礼所写的神道碑，碑文记述了颜勤礼的生平事迹。此碑四面刻字，现存两面及一侧。正面19行，阴面20行，每行38字。碑左侧5行，每行37字。全碑共921字。此碑自北宋欧阳修的《集古录》和赵明诚的《金石录》著录外，元、明以后被埋入土中，鲜为人知，直至1992年10月才从西安旧藩廨库堂后土中发掘出来，碑已中断，但上下完好。后来移置西安碑林。由于此碑长久埋藏土中，免遭风化，字迹未损，故其拓本神采丰足，是学颜书的最佳范本。

此碑为颜真卿人书俱老时所作，是颜真卿一生中最有代表性的作品。在运笔上以逆锋起笔，中锋行笔；转折处或提笔另起，或使转“暗过”；钩法大都是蓄势回锋趯钩；从而写出了“折钗股”、“屋漏痕”、“蚕头雁尾”的笔画审美特征。与初唐诸家相比，颜书用笔提按鲜明，变化幅度很大，《颜勤礼碑》提锋时轻细如游丝，按锋时厚重如坠石，横轻竖重，使每个字都具有强劲的笔力和厚度，给人以浮雕般的立体感。其结体方正平直，上密下疏，这是颜真卿吸取了秦汉篆、隶书法以正面取势的创作经验和均衡对称的结构方式，并成功地运用于楷书之中。其重心平稳，外紧内松，显得丰腴雄伟，气象博大。在章法上遵循“大字促之令小，小字展之使大，兼令茂密”的结字原则，从而显得充实茂密，气势充沛，仿佛是一曲震撼人心的交响乐。综观此碑，端庄伟岸，雍容雄秀，高古苍劲，气势磅礴。与秀媚的《多宝塔碑》、清劲的《东方朔画赞碑》、浑穆的《鲜于氏离堆记》等相比，此碑更具颜家风范。正如陈振濂所说：“面对王羲之的清秀婉媚，他提出雄强浑厚；面对魏晋风度的潇洒俊逸，他提出端庄凝重；面对两晋南北朝的书风不是轻盈即是粗拙，他提出沉稳而严整；‘书贵瘦硬方通神’是古来审美理想，他却反其道而行之，提出丰腴和筋肉饱满。”这些正反映了唐代高品位美学的壮美风格。

《祭侄稿》唐乾元元年（公元758年）颜真卿50岁时书，白麻纸墨迹卷，纵28厘米，横75厘米，25行，334字，钤有“赵子昂氏”、“大雅”、“鲜于枢”等印，原件现藏台北故宫博物院，北京故宫博物院有影印本。

天宝十四年（公元755年），唐王朝发生了“安史之乱”，北方多数郡县迎降于安禄山叛军，只有颜真卿镇守的平原郡依然完好，这时颜真卿的兄长颜杲卿也固守常山郡。次年正月，安禄山围攻常山，正当危急存亡之际，颜杲卿命其子季明在常山与颜真卿的平原郡之间做联络。后因常山粮尽水竭

而陷于敌手，颜杲卿及其少子季明被执并先后遇害，颜氏一门死于贼刃的有30多人。当官军收复常山，颜真卿面对在平叛战争中壮烈捐躯的爱侄的首梓，追数骨肉之惨，“抚念摧切，震悼心颜”，国仇国恨，澎湃于心，一气呵成写就此篇祭文草稿。通篇波澜起伏，时而沉郁痛楚，声泪俱下；时而低回掩抑，痛彻心肝，堪称一首动人心魄的悲愤诗篇。此稿的书法艺术境界极高，足与《兰亭序》相媲美，有“天下第一行书”之誉。

《祭侄稿》通篇书体纵笔豪放，一泻千里，一气呵成，笔走龙蛇，字字飞动。前12行因是叙述个人身份和颂扬季明生前的情况，作者没有过多地考虑措辞，故书写时心情尚较平静，字也写得规矩、圆浑。至“贼臣不救”，尤其“父陷子死巢倾卵覆”时，愤慨、悲痛之情进入高潮，字体逐渐打破原来的矜持规矩，显得忽大忽小，时滞时疾，错、舛之处也增多，神情呈恍惚之状。至末两行“视而有知，天嗟久客”特别是“呜呼哀哉，尚飨”，似无意于书，信笔所之。通篇笔法圆转而遒劲，笔画的横转笔轻而直弧笔重，中锋用笔，锋含画心，随行笔时的笔锋方向的转换，笔画呈现出绞动之势，笔法刚劲、圆健，有力透纸背之势。元代陈深评此稿书法：“时而遒劲，或杂以流畅，或若篆籀，或若镌刻。”在使转时，以中锋的圆转笔为主又杂以方折笔，浑厚中时带劲挺，既有篆籀中锋圆笔的余味，又时渗入刻石刚劲的效果。清代康有为对此稿特别赞赏，他认为此稿“比他书尤为奇特，信乎自然，动有姿态”。这正道出颜真卿行草艺术的特点，一是用笔用墨非常奇特；二是无意求工，信笔而书，自然朴实；三是动有姿态，神情毕现。颜真卿行草书的这种圆健浑厚的艺术风格，与传统的方劲秀逸的行草书风格迥然不同，从而开创了独辟蹊径的行草风格，成为后世书法界的楷模。

6. 柳公权及其书作

柳公权（公元778—865年），字诚悬，京兆华原（今陕西耀县）人。为人耿介刚正，官至太子少师，世称柳少师。他因擅长书法，在穆宗、敬宗、文宗三朝，侍书于宫中。穆宗是个昏君，却也附庸风雅，有一次竟向柳公权询问笔法。柳公权想起平时穆宗荒纵无度、不理朝政以致民不聊生、朝野不满，而又深感位卑言轻，无法进谏的境况，于是利用这一难得的时机回答说：“用笔在心，心正则笔正，笔正，乃可为法矣。”一句话戳到了穆宗的痛处，立时“改容，悟其以笔谏也”。这件事说明，柳公权是风骨凌然的君子，在封建社会里，不惜冒杀头之罪，敢于向皇上笔谏。同时也说明思想修养与书法艺术之间的内在关系。因此在中国书法史上被传为“笔谏”佳话。柳公权为人耿直成就了他书法上一种铁骨铮铮的独特风格。

《旧唐书》云：“公权初学王书，遍阅近代笔法，体势劲媚，自成一家。当时公卿大臣家碑版，不得公权手笔者，人以为不孝。外夷入贡，皆别署货贝，曰此购柳书。”他学“二王”，后参以初唐欧、虞诸家笔法，特别受益于颜书，但能自创新意。他学颜字，吸取了颜楷结体的纵势和钩、挑、捺的写法，却避开了颜楷肥壮的竖画，把横竖画写得大体均匀而瘦硬。他学欧、虞楷书，主要吸取其结体紧密的特色和横画的写法。同时，他又吸取了北碑中方笔字斩钉截铁、棱角分明的长处，把点画写得好像刀切一样爽利森挺，最后形成刚劲峻拔、端庄严谨的自家风格，世称“柳体”。故苏轼云：“柳少师书本出于颜，而能自出新意。”董其昌云：“柳尚书竭力变右军法，盖不欲与禊帖面目相似。”都说明他师古而不泥于古，力求创造出自己的独特风格。柳书是继颜书之后，对后世具有很大影响的书体，两书并称为“颜筋

柳骨”。柳公权传世墨迹甚丰，有《玄秘塔碑》、《金刚经》、《神策军碑》、《福林寺戒塔铭》、《送梨帖题跋》、《度人经》、《阴符经》、《清净经》、《心经》、《寄药帖》、《官相帖》、《检领帖》、《兰亭帖》、《蒙诏帖》、《李石神道碑》、《苏夫人墓志》、《苻璘碑》、《李晟碑》、《高元裕碑》等数 10 种，代表作为《玄秘塔碑》、《神策军碑》、《金刚经》、《兰亭诗帖》。

《玄秘塔碑》 全称《唐故左街僧录内供奉一教谈论引驾大德安国寺上座赐紫大达法师玄秘塔碑铭并序》，唐会昌元年（公元 841 年）立，裴依撰文，柳公权书并篆额，邵建和、邵建初镌字。楷书，28 行，每行 54 字，原碑每行末尾均有两字磨灭，共计 1200 余字。原碑现存西安碑林。

《玄秘塔碑》历来被称为书法“经典”，是柳公权的代表作，童孺学书的范本之一。《玄秘塔碑》之所以能在书法史上取得这样的地位，主要是它具有独特的风格。此碑具有楷书点画、结体的典范性。其用笔全系中锋正笔，方圆并用，逆起回收，起迄分明。其短横多粗壮，而长横则瘦挺舒长，状如伏舟，竖画顿挫有力，钩法回锋猛踢，撇轻捺重，于浑厚中见锋利，引筋入骨，寓遒媚于劲健。其“中锋行笔”、“藏头护尾”的楷法笔画，既合乎软笔书写的性能要求，又与书写能力的循序渐进相适应。此碑的结构布势，左右对称，中宫收聚，匀称适度，有矩可循，端庄俊丽，在严谨中具有开阔的气度。的确，此碑的结构颇为典型，严整平稳，亭亭大方，不失为学书的范本。

《玄秘塔碑》是柳公权 64 岁时所写，此时个人风格已十分成熟，故此碑表现出柳体端庄严谨、遒媚劲健的艺术特色。明王世贞在《弇州山人稿》中云：“此碑柳书中之最露筋骨者，遒媚劲健，固自不乏，要之晋法亦大变耳！”这是一个公允之论。筋骨显露是柳书的特色，也是它的短处，常因“露”而遭到不少人的非议。试问如果不露何以给人以斩钉截铁的感觉？露只要露得有变化，露得不板直，仍然是一种美，此碑正是在露中变化了粗细，变化了运笔，变化了结构。运用软笔，写出这样矜炼之硬字，正是中国书法艺术的迷人之处和神秘之处，柳公权作为一位书法大家，落笔则千毫齐用力，艺术效果才这样显著。如果把柳公权放在楷书发展的历史长河中，我们可以看到柳公权的影响之大，贡献之卓。唐楷承上启下，成为我国书法史上的极致。书法自甲骨、石鼓文始，至秦汉，东晋二王，至北魏，篆、隶、草、正已大体成型。而到了唐代，伴随着政治、经济、文化的兴盛发达，楷书承继前代的书法传统，柳公权又把它推向精谨工丽、端庄豪健的发展方向，确立了唐楷的历史地位。楷书至今仍为汉字的规范书体。这期间，柳公权作出了卓越的贡献，这是谁也难以抹煞的。

柳公权的“笔谏”成为书法史上的佳话，他的“心正则笔正，笔正乃可法”的观点在《玄秘塔碑》中体现得最为充分。故米芾赞“公权如休粮道士，修养已成，神气清健，无一点尘俗”。把《玄秘塔碑》作为范本，不仅可以学习柳公权的笔法，还可以学习柳公权的高尚人格。

《神策军碑》 全称《皇帝巡幸左神策军纪圣德碑》，刻于唐会昌三年（公元 843 年），是柳公权 66 岁时所书，由崔铉撰文，由于该碑记述的是唐武宗李炎巡幸左神策军事，书刻后被立于皇宫禁地，不能随便捶拓，原石已佚，只有宋贾似道旧藏拓本上半册传世，现藏北京图书馆。此碑作为柳公权的书法成熟后的楷书代表作，书迹苍茫浑穆，爽爽有神，摹刻极精，无异真

迹。此碑将欧体的结字严密、法度森严和颜体的结体宽绰结合起来，并融入了方笔硬折的点画特征，因此，点画落笔斩钉截铁，棱角分明，运笔挺拔，方中带圆，那些点、横、撇、竖、捺、折、勾等都是逆锋而下，重按后提笔出锋或回锋，有一种铁骨铮铮的艺术效果。结体略呈长形，内敛外拓，上紧下松，呈现出一种端庄肃穆的气氛。此碑比早期所作的《金刚经》显得更加老到，比近期所作的《玄秘塔碑》更加整饬。从此碑我们可以看到柳公权对唐楷的总结，其技法可谓愈益精致、整饬而又爽爽有神，成为唐代楷书的珍品。故后世不少书家对此特别赞赏，宋代朱长文在《续书断》中说：“公柳博贯经术，正书及行，皆妙品之最，草不失能。养其法出于颜，而加以遒劲丰润，自成一家。”明代董其昌则说：“柳之书极力变右军之法，盖不欲与禊帖面目相似，所谓神奇化腐朽，故离之耳。凡人学书，以姿态取媚，鲜能解此。余于虞、褚、颜、欧，皆曾仿佛十一。自学柳诚悬，方悟用笔古淡处。自今以往，不得舍柳法而趋右军也。”这些正好指出柳公权的长处。

“书贵瘦硬方通神”，柳公权的书法就是以此取胜的。当然，柳公权书法也不绝然是千书一面，他还有令人击节称赏的行书《兰亭诗并序》和《蒙诏帖》，更为柳公权的书法艺术增添了光彩。

（二）草书

“汉兴而有草书”，这句话明确地告诉我们，草书是从汉代产生的，发展至唐代已有四百多年的历史了。东汉时的杜度即以草书闻名，后来崔氏父子从他学书，都以草书见称。以后又出了个张芝，也以草书闻名。史载张芝“临池学书，池水尽黑”，遂“超前绝后，独步无双”，被称为“草圣”。《书断》载其“学崔杜之法”，“草之书，字字区别，张芝变如今草，如流水速，拔茅连茹，上下牵连，或借上字之下而为下字之上，奇形离合，数意兼包，若悬猿饮涧之象，钩锁连环之状，神化自若，变态无穷”。到了东晋的王羲之、王献之父子之时，今草更趋成熟，纵逸飞动，如《十七帖》、《鸭头丸》、《中秋帖》就是很典型的今草了。今草的发展历经东汉张芝、东晋二王来到唐代，张旭、怀素又把今草推进一步，创造出“狂草”，孙过庭、贺知章则继承二王的风格，从而形成了以张、怀和孙、贺为代表的两派草书风格，自此，章草、今草、狂草遂并行发展，流传至今。

1. 孙过庭及其书作

孙过庭（公元648—703年），字虔礼，富阳（今浙江富阳）人，自称吴郡（今江苏苏州）人。由于当时他所处的社会重视士族，而他出身寒微，得不到进身的机会，虽曾当过府录事参军，又因为人忠信实显，得不到朝廷的信任，有时竟弄得贫病交迫，凄苦万分。但面对生活的种种逆命却不为物累，恬然养心。可见其人品是极高贵的。他曾自言：“志学之年，留心翰墨”，并与当时一些著名书法家交往甚密，悉心研究书法艺术20多年，他的书法在当时就很有名气了。正是他把功名利禄看得很淡，而热衷于书法，潜心著书立说，才写下了《书谱》这一伟大著作。可惜的是，他因暴病而过早地去逝。陈子昂曾深为悲叹：“呜乎！天道岂欺也哉！而已知卒，不与其遂，能无恸乎！”同时他又称赞他的书法：“元常既没，墨妙不传，君之逸翰，旷代同仙。”

孙过庭工正、行、草书，尤以草书为最，他传世的作品除了一些墨迹和帖刻之外，最可靠也是最精彩的就是草书《书谱》，文书俱绝，充分体现出孙过庭的意义。

《书谱》是一篇比较系统而全面地评论书法艺术的文稿，长达9米，墨迹纸本，351行，凡3654字，是一篇草书手稿。现藏台北故宫博物院。《书谱》是在孙过庭学有成就的盛年即40岁后写成的，深得“二王”及陆机《平复帖》笔意。米芾《书史》云：“过庭草书书谱，甚有右军法。作字落脚若近前而直，此乃过庭法。凡世称右军书有此等字，皆孙笔也。凡唐草得二王法无出其右。”包世臣《艺舟双楫》云：“反复察其结法，空旷而完密，气力实有过人。拟之数过，盖能尽其得失。篇端七八百言，遵规矩而弊于拘束，雕疏为甚；‘而东晋士人’以下千余言，渐会佳境；‘然消息多方’以下七八百言，乃有思逸神飞之乐，至为合作；‘闻夫家有南威’以至篇末，则穷变态，合情调，心手双畅。然手敏有余，心闲不足，赏会既极，略近烂漫。是故吴郡语虽过分，然使稍存谦抑，不尽所明，则枢机永秘，希风无从。草法如线，艺林实载其功矣。”这两段话，对《书谱》之书法艺术进行了概括性的论述，此帖空旷完密，气力过人。洋洋洒洒三千六百余言，从书法艺术变化方面来看，可分为4个部分，第一部分是开篇七八百字，受成规所羁，显得有些拘束，故不少字故意雕琢甚至个别比较呆板。第二部分是从“而东

晋士人”开始的一千多字，他书写时心情渐渐放开，字写得流速不羁，气势宏阔，渐入佳境。第三部分是从“然消息多方”开始的七八百字，他越写越快，思逸神飞，姿态变化无穷，达到心手皆忘的境界，此时将草书艺术之精髓发挥得淋漓尽致。第四部分是从“闻夫家有南威”至篇末，他的心情慢慢平静下来，速度也渐渐放缓，心手双畅，书风烂漫。从《书谱》的书法艺术上看，我们可知孙过庭的草书艺术是完全继承“二王”今草的，它创造了从王羲之而下的各种各样的草书笔法、墨法和章法，简直就是“法”的大全。

草书中含有隶意又字字独立而不相拈连的称为章草。没有隶意而上下字不相拈连的称为今草，字字相连又钩连缠绕且尽兴挥洒的称为狂草。章草难学，狂草难认，学草书基本是从今草开始学起。孙过庭的《书谱》，向来被公认为学习草书的极好范本。在理论上，《书谱》是研究书法的人所必读的文字。《书谱》具有高度的审美境界，在书法实践和书法理论两个方面对学者均有裨益。

2. 贺知章及其书作

贺知章（公元659—744年），字季真，又字维摩，号石窗，晚年自号四明狂客，越州永兴（今浙江萧山）人。贺知章少时以文词知名，一首《回乡偶书》：“少小离家老大回，乡音无改鬓毛衰。儿童相见不相识，笑问客从何处来。”以及《咏柳》：“碧玉妆成一树高，万条垂下绿丝绦。不知细叶谁裁出，二月春风似剪刀。”成了千古吟咏不绝的名诗。他的诗以绝句见长，著有《贺知章集》。开元（公元713—741年）中，贺知章任礼部侍郎兼集贤院学士，迁太子宾客，授秘书监，史称“贺秘监”简称“贺监”。但由于贺不热衷仕途，晚年还乡出家为道士，度过了人生的最后时光。

贺知章不仅是一位诗人，还是一位书法家。其人其书均体现出“狂客风流”。他性格旷达，爱好喝酒，喜欢交游，善于谈说。李白第一次来到长安，两人一见竟成了忘年之交。李白在《对酒忆贺监二首》中说：“四明有狂客，风流贺季真，长安一相见，呼我‘谪仙人’。昔好杯中物，翻为松下尘。金龟换酒处，却忆泪沾巾。”又在《送贺宾客归越》中说：“镜湖流水漾清波，狂客归舟逸兴多。山阴道士如相见，应与《黄庭》换白鹅。”为人书狂放风流，有如王羲之写经换鹅一样。贺与草书大家张旭也是忘年之交，杜甫称他为“酒中八仙”之一。他与张旭一样爱喝酒，爱醉后著文，爱醉后作书。

《会稽志》云：“贺知章尝与张旭游于人间，凡见人家厅馆女墙壁及屏障，忽忘机兴发，落笔数行，如虫篆鸟飞，虽古之张（芝）、索（靖）不如也。”贺知章善于草书，笔力遒雄，纵情而书，运笔如飞，神采奕奕，给人以磊落不羁的印象。《述书赋》评价他：“湖山降祉，狂客风流。落笔精绝，芳嗣寡俦。如春林之绚彩，实一望而写忧。雍容省闼，高逸豁达。解朝服而归乡，敛霓裳而辞阙。”唐代大诗人刘禹锡的诗赞其书：“高楼贺监昔曾登，壁上笔踪龙虎腾……偶因独见空惊目，恨不同时便服鹰。”这都赞美贺知章的书法具有天真烂漫之美。贺知章一生所创作的书法作品颇多，可惜今天我们能见到的仅有一卷草书《孝经》墨迹。

《孝经》墨迹纸本，草书，共32行，417字。宋代有两拓本，现藏于日本皇宫，国内仅有影印本。此帖与孙过庭的《书谱》一样，继承了二王草书艺术的法度和风格，并在此基础上开始萌芽了新的书风。此帖“尖锐的笔锋在激烈地跳荡着，侧笔刷扫是那样的义无反顾，形态则是从整体章法到局部架构，无不是一种精巧、华美的平衡感和对比度”。在无懈可击、令人叹

为观止的技巧中，我们可以看到《孝经》的格调“是一种不安现状、思得一抒积愆的明晰的心态表现”。然而，贺知章这种不安现状的创作心态却无法以新的形式充分表现出来，直到他的酒友、诗友和书友张旭才得以淋漓尽致地表现出来，并成为草书大家。但是我们不能抹煞《孝经》极高的艺术成就，它可谓唐草中今草与狂草的桥梁之作，从此以张旭为代表的狂草风靡书坛。

3. 张旭及其书作

张旭（公元689—759年），字伯高，吴郡（今江苏苏州）人。初仕为常熟县尉，后任右率府金吾长史，世称张长史。张旭是一个奇人逸士，他为人潇洒不羁，豁达大度，才华横溢，学问渊博，与李白、贺知章是好朋友。李白诗赞其：“楚人尽道张君奇，心藏风云世莫知。三吴郡伯皆顾盼，四海雄侠争追随。”张旭的楷法精深，尤擅狂草，其书逆笔涩势，连绵回绕，体态奇峭狂放，是王羲之之后又一新风格，有“草圣”之誉。在当时，他的草书与李白的诗歌和裴旻的剑舞合称为“三绝”。他跟楷书大家颜真卿也有密切交往，并传授颜真卿笔法，他告诉颜真卿用笔之法“妙在执笔，令其圆畅，勿使拘挛”（《述张长史笔法十二意》）。使颜真卿深受启发，以后便成了大书法家。他嗜酒如命，常常喝得大醉，呼叫狂奔而后下笔，书法越发奇绝，有时竟以头发濡墨而书，等到醒来一看，连自己也觉得神妙无比，不可能再写出这样的好作品，正因为他的性格、行为和书法风貌是如此的颠狂豪逸，所以人们称他为“张颠”。高适在《醉后赠张旭》一诗中说他：“兴来书自圣，醉后语犹颠。”李颀在《赠张旭》诗中描绘他：“露顶据胡床，长叫三五声，兴来酒素壁，挥笔如流星。”杜甫在《饮中八仙歌》中也描写道：“张旭三杯草圣传，脱帽露顶王公前，挥毫落纸如云烟。”把“草圣”张旭狂放倜傥的形象惟妙惟肖地刻画出来。

张旭的书法艺术也是从学“二王”开始的。他得其舅父陆彦远传授，彦远得其父陆柬之传授。陆氏父子都是初唐名家。陆柬之又传自其舅父虞世南，虞世南师法智永，为“二王”嫡传。从传世的张旭楷书《郎官石柱记》来看，完全是虞、欧一路的写法，极其端正严谨，具有深厚的传统功力。黄山谷称誉他“唐人正书，无能出其右者”。如果说他的楷书是继承多于创造的话，那么，他的草书则是了不起的书法上的创新与发展了。他在继承“二王”今草之术的基础上，又法接张芝狂草之艺，独创了“一笔书”，奇状譎恣，纵横跌宕，气势雄强，一变东晋以来温雅妍美的书风。据《新唐书》本传记载，他任常熟县尉时，有一老人来告状，等他写下判词后，便高兴地拿着状纸离去。但没过多久，那老人又来告状了，当张旭责备他不该常常扰乱官府时，他方吐露真情，“我是爱好你的书法，意欲收藏，别无他故。”张旭便问他有些什么藏品，老人拿出他父亲的遗墨来。张旭一看，认为是“天下奇笔”，“自是尽得其法”。张旭不仅从笔墨间学习，而且还从生活中悟得。他曾自言，始见担夫争道，又闻鼓吹，而得笔法意。而使他深受启发，从而获得极大成功的，是公孙大娘的《西河剑器舞》。杜甫诗中有这样的描写：“昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方。观者如山色沮丧，天地为之久低昂。耀如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。未如雷霆收震怒，罢如江海凝青光。”公孙大娘这种剑器舞的节奏迅速、动作强烈、变化不羁、气势磅礴的特点被张旭吸收了，他的草书也变得“豪荡感激”起来。豪荡，豪放不羁；感激，意气风

发。亦即窦泉《述书赋》所谓：“回眸而壁无全粉，挥笔而气兴有余”；米芾的《海岳书评》所谓：“神虬腾霄，夏云出岫，逸势奇状，莫可穷测”；董道《广川书跋》所谓：“惊雷激电，变怪杂出。气蒸烟合，倏忽万里”。可见其节奏之迅速，动作之强烈，变化之不羁，气势之雄壮，一如公孙大娘的《剑器舞》。张旭自己说他的草书是从公孙大娘的《剑器舞》“得其神”。张旭创造的这种狂草，更重要的是得之于他那非凡的性格和怀抱。正如韩愈《送高闲上人序》所说：“往时张旭善草书，不治他技。喜怒窘穷，忧悲愉快，怨恨思慕，酣醉无聊，不平有动于心，必于草书发之。观于物，见山水崖谷，鸟兽虫鱼，草木之花实；日月列星，风雨水火，雷霆霹雳，歌舞战斗，天地事物之变；可喜可愕，一寓于书。故旭之书，变动犹鬼神，不可端倪，以此终其身而名后世。”韩愈这段话之所以可贵就在于对张旭狂草艺术的深刻理解。张旭的狂草不仅仅是一种技艺，他已经而且把狂草艺术升华到用抽象的点线去表达书家的思想感情的高度。其用笔顿挫使转，刚柔相济，内外拓，千变万化，神采奕奕。观其书，充满音乐的旋律、诗歌的激情、绘画的色彩、舞蹈的动态，展示了他那充满灵感的艺术创作心态，充分发挥了形象思维与艺术联想的特点，因而达到了神奇的境界。张旭的独特书风堪称前无古人。

张旭传世书迹不多，除楷书《郎官石柱记》外，其余都是草书作品，有《自言诗帖》、《肚痛帖》、《晚复帖》、《千字文断碑》、《酒德颂》、《古诗四帖》等。

《古诗四帖》 墨迹，五色笺纸本，共 40 行，188 字，现藏辽宁博物馆。

《古诗四帖》是张旭狂草书的代表作。共录古诗 4 首，前两首为北朝庾信的《步虚词》、描写的是道家生活，“飘摇入倒景，出没上烟霞”，“汉帝看桃核，齐侯问棘花”，“北阙临丹水，南宫生绛云。龙泥印玉简，大火炼真文”。后两首为南朝谢灵运的《王子晋赞》与《岩下一老公四五少年赞》，诗云：“淑质非不丽，难之以万年。储宫非不贵，岂若上登天。王子复清旷，区中实哗喧，既见浮丘公，与尔共纷纭。”“衡山采药人，路迷粮亦绝。过息岩下坐，正见相对说。一老四五少，仙隐不可别。其书非世教，其人必贤哲。”此帖是张旭有感于诗人所描写的道家隐居生活，而以“挥笔如流星”的抒情方式所书写的。其用笔融入篆书笔法，逆锋使转，无往不收，如锥画沙，圆劲洒脱。其刚柔相济、顿挫使转、内擗外拓之变化，极其丰富而神出鬼没，令人目不暇接。通篇宏观，其笔画线条呈现出一派飞动狂逸、急如流星的气象，其章法布白大块与小块、黑与白的对比强烈，而总体上又相互制约，顾盼生情，浑然一体，仿佛弄舟于狂浪惊涛之中而神态自若，充分流露出“雨夹雪”式的自然美。同时也体现了中国传统艺术的空灵美和虚静美。

《肚痛帖》 单刻本，共 6 行，30 字，宋嘉祐三年（1058 年）刻本，现藏西安碑林。此帖是一则医案，内容为“忽肚痛不可堪，不知是冷热所致，命服大黄汤，冷热俱有益，如何为计，非临床……”。因首行有“肚痛”二字，故以此名帖。本帖为狂草著名法帖之一，历代评价甚高，认为怀素以《圣母帖》最为著名，张旭则以《肚痛帖》最为著名。明王世贞称张长史《肚痛帖》“出鬼入神，惝恍不可测”。此帖用笔以雄浑的中锋为主，间以侧锋，方圆并用，顿挫转折强烈。其线条筋力弥满，又间用了大量回环圆弧形线条，给人以活泼飞动的美感。同时，由于字与字之间运用了稳与活、粗与细、大与小、润与枯等多种对比形式，造成空间布局上节奏张弛快慢，千变万化。

透过此帖，可以看见张旭抒发自己此时此刻因身体不适，而内心不可遏止的激情的过程。那萦回缭绕、起伏迅捷、飞旋奔泄的笔姿线条，正是一首激越而带有伤感的心曲。这种瞬间灵感的律动，也同样表现在李白身上，他与张旭一样是浪漫型的、一样是创造型的。在这两位伟大的天才艺术家面前，一切再现都化为表现，一切模拟都变成抒情，一切自然事物的存在都成为艺术家动荡情感的发展轨迹。他们的精神正是盛唐气象的反映。

4. 怀素及其书作

怀素（公元725—785年），字藏真，本姓钱，长沙人。自幼出家为僧，世称沙门怀素、释怀素、僧怀素、素师，为玄奘三藏法师之门人。他的悟性极佳，精通梵文，“颇好笔翰”。初学书时，由于家境贫穷，买不起纸张，便在寺庙附近种了上万棵芭蕉，以供挥洒，并将居住处取名为“绿天庵”。他还做了一个圆木盘和一块板子，在上面写字，日子长了，竟将木板、木盘磨穿了。他把所用笔头退下后，日积月累竟成为一座“笔冢”，可见他的刻苦用功。怀素好饮酒，每当酒酣兴发，见到寺壁、院墙、衣服、器皿，无不书之，所以，人们称他为“狂僧”，他的字被称为“狂僧书”。

还在青年时期，怀素的书法在长沙一带已有相当大的名气了。但他自己却远不满足，认为功力还不够深，学识也不够广，离书法之堂奥尚远。因此，他萌发了外出寻求名师指点的念头。于是“担笻杖锡，西游上走”，来到京师长安，希望能拜“草圣”张旭为师，而张旭却早已回故乡吴郡去了。但他仍有幸结识了时为殿中侍御史颜真卿，并找到了他的表兄邬彤。颜真卿和邬彤都曾得到张旭亲传，怀素便从他们二人探求“草圣”秘诀。邬彤告诉他张旭老师曾对他说：“孤蓬自振，惊沙坐飞。”怀素听了，高兴得连叫几十声“得到了！得到了！”后又将“古钗脚”的秘诀传给他。怀素接着又去向颜真卿求教，颜真卿对他说：“草书一道，必须在师授之外，自己有所领悟，不知你表兄有否？”怀素答：“古钗脚是他的体会。”颜真卿又问“古钗脚何如屋漏痕？”怀素一听，激动不已并跪下表示感谢。颜真卿接着又问：“你自己有什么体会呢？”怀素答：“贫僧观夏云因风变化，奇峰迭起；又见墙壁坼裂之痕，无不自然。”颜真卿听后对他大加赞赏：“草圣之妙，代不绝人。”显然对怀素已是以张旭传人相期许了。求教完毕之后，怀素又返回他的家乡长沙，继续刻苦钻研书法艺术。

对于怀素的草书艺术，历代评价甚高。肃宗乾元二年（公元759年）怀素在零陵时，李白曾和他相遇，观看了他的狂草书并作《草书歌行》一诗赞之：“少年上人号怀素，草书天下称独步。墨池飞出北溟鱼，笔锋杀尽中山兔。八月九月天气凉，酒徒词客满高堂。笺麻素绢排数箱，宣州石砚墨色光。吾师醉后倚绳床，须臾扫尽数千张。飘风骤雨惊飒飒，落花飞雪何茫茫。起来向壁不停手，一行数字大如斗。恍恍如闻鬼神惊，时时只见龙蛇走。左盘右蹙如惊电，状同楚汉相攻战。湖南七郡凡几家，家家屏幃书题遍。……”代宗大历十二年（公元777年），怀素又来长安。此时，盛唐巨星多已逝去，出于对盛唐的怀念，出于对他们的怀念，出于对草圣张旭的怀念，颜真卿、张谓、苏涣、任华、戴叔伦等人特别热情地接待了他，并且写了很多赞颂他书艺的诗歌，使怀素在长安轰动起来，名气比张旭还大。如戴叔伦在《怀素草书歌》中作了这样生动的描述：“楚僧怀素工草书，古法尽变新有余。神清骨竦意真率，尔时为我称健笔。始从破体变风姿，一一花开春景迟。忽而壮丽就枯涩，龙蛇盘腾兽屹立。驰象聚墨剧奔驷，满座失声着不及。心手相

师势转奇，诡形奇状翻合宜。有人若问此中妙，怀素自言初不知。”

怀素的狂草承张旭而有所发展，兴到之时，运笔如骤雨旋风，飞动圆转，变化莫测而又法度谨严，故称为“以狂继颠”。他与张旭齐名，世称为“颠张醉素”。怀素一生留下了很多书迹，《宣和书谱》载其狂草书迹一百零一帖，现有《食鱼帖》、《论书帖》、《苦笋帖》、《自叙帖》、《圣母帖》、《藏真帖》、《千字文》等，对后世书坛产生了巨大的影响。

《自叙帖》 墨迹纸本，草书，纵 29 厘米，长 755 厘米，共 126 行，698 字，大历十二年（公元 777 年），怀素中年时所书，真迹现存台湾故宫博物馆。

《自叙帖》是怀素狂草的代表作。怀素在此帖中自述学书的经过，以及一些封建士大夫对他的书法艺术的评价，内容非常丰富。第一部分简述他来长安之前学书和创作的情况，和初到长安时的所见所闻。这段书法行笔舒缓，如行云流水，飘逸自如。第二部分叙述他虚心向楷书大家颜真卿求教，而颜真卿毫无保守地传授秘诀，对他寄予很大的希望，并为他书《怀素上人草书歌序》。在这一部分里，他的书法美学思想已得到了充分的展示。这段书法，由平稳趋向激动，笔势渐趋狂放，笔飞墨舞，回环缠绕，如夏云因风，变化万状。第三部分写的是人们对他的草书艺术的高度评价，凡是人类社会、大自然以及神话世界中最能表现轻捷、矫健、疾速、雄奇、有力的形象，都用来形容他的草书艺术。这段书法更是狂态毕露，痛快淋漓地尽情挥洒，如狂风骤雨，走虺惊蛇，气势磅礴。最后落款，在高潮之后戛然而止，余味无穷。

综观全篇，其刚健的笔力、飞动的意趣、纵肆的结构，合成《自叙帖》书法的艺术特色，即淋漓尽致地表现了怀素进入颠狂状态的创造美。

《苦笋帖》 绢本，墨迹，2 行，14 字，钤有“绍兴”、“内府图书之印”、“项子京家珍藏”、“乾隆御览之宝”等鉴藏印记，现藏上海博物馆。

《苦笋帖》是怀素致友人的一通短札。对其原迹，乾隆曾释文作“苦笋及茗异常佳，乃可逢来怀素白。”《苦笋帖》是怀素处于其艺术嬗变的期所写的。明项元汴的《跋》云：“《若笋》一帖，其用笔婉丽，出规入矩，未有越于法度之外。畴昔谓之狂僧，甚不解。其藏正于奇，蕴真于草，含巧于朴，露筋于骨。观其以怀素称名，藏真为号，无不心会神解。”在《苦笋帖》里，可窥见怀素沉厚的传统功力：结体开张雄阔，用笔多篆籀意，圆浑自如，显然深得张旭、颜真卿三昧。而笔致坚实，顿挫停匀，则分明是二王风规的遗韵。通篇看来，点画粗细、浓淡对比强烈，结体大小、正斜错落有致，在紧紧围绕通篇重心与气势的前提下，每个字的个性都得到了淋漓尽致的发挥，而通篇章法又是那样的和谐统一，所谓“无法有法”，正是怀素书法超迈的艺术境界。

从《苦笋帖》和《自叙帖》的艺术特色看，怀素成功的奥秘是“观夏云多奇峰，辄常师之”（怀素语）；“志在新奇无定则，古瘦漓骊半无墨。醉来信手两三行，醒后却书书不得”（许瑶诗）；“心手相师势转奇，诡形怪状翻合时”（戴叔伦诗）。艺术贵在创新，艺术家志在创新，艺术史才能不断刷新。怀素与张旭对书法艺术的追求达到如狂如颠的地步，创造出表现自己深层意识的艺术境界来，这是盛唐高扬自我的浪漫精神造就的结果。怀素的狂草艺术，是“盛唐之音”的最后一曲浪漫天真、热情奔放的高歌，它将久久地回旋在后世书坛的上空。

(三) 行书

所谓行书，古人已有很多论述。“行书之体，略同于真。”“（行）即正书之小伪，务从简易，相间流行，故谓之行书。”“不真不草是曰行书。”“行出于真……便于挥运。”这是很好的定义。

行书在篆、隶、楷、行、草中是最年轻的书体，它产生于东汉时代，相传为刘德升所创。但《四体书势》曰：“魏初有钟、胡二家为行书法，俱学之于刘德升，而钟氏小异。然亦各有其巧，今盛行于世。”《文字志》曰：“晋世以来，工书者多以行书著名，昔钟无常善行押书是也。”钟繇的三体之一的“行押书”就是指行书，可见他是行书的创始人。行书繁盛于晋代，尤以王羲之父子“并造其极”，把行书艺术推向顶峰，留下千古不朽的“天下第一行书”——《兰亭序》。到南北朝，楷书碑版逐渐取代行书的位置。

到了唐代，行书虽稍逊于楷书和草书，但因唐太宗李世民特别喜爱书法，尤其对王羲之的书法更是喜欢得不得了。当太宗得《兰亭序》真迹后，命冯承素、欧阳询、虞世南、褚遂良诸人临摹之，于是有了历史上的神龙版本，于是有了以《兰亭序》为基调的行书书风，大有晋代行书风韵再现之势，遂产生了一大批行书名作，如欧阳询的《卜商读书帖》、《张翰思莼帖》，虞世南的《汝南公金墓志》，褚遂良的《枯树赋》，颜真卿的《祭侄季明文稿》，柳公权的《蒙诏帖》、《兰亭诗》等，同时也涌现了一批专事行书的书法大家，唐太宗、李邕、陆柬之、杨凝式等人便是。

1. 唐太宗及其书作

唐太宗，名李世民，生于隋文帝开皇十九年（公元599年），卒于唐贞观二十三年（公元649年），唐高祖李渊之次子。

唐太宗是中国历史上少数几个有作为的皇帝之一。古人称赞他“文治武功”，“以武功定祸乱，以文德致太平”。他以武力夺取天下后，常以“亡隋为戒”，任贤纳谏，发展经济，创造了“贞观之治”的盛世。同时，他致力于文化建设，重视文学艺术，促成了文化盛世、尤其是书法盛世的出现。

唐太宗不仅是卓越的政治家，也是帝王书法家第一人。他酷爱书法艺术，珍视书法人才。即位后设置弘文馆，准许爱好书法或有写字素质的人，可以自由出入弘文馆，弘文馆成了最高的书法艺术大厦。为了方便入馆学习，他指令虞世南与欧阳询在馆中负责指导工作。他最喜爱王羲之的书法，命冯承素、褚遂良、虞世南等大书法家临摹《兰亭序》，把唐代重书法、爱书法、崇王体推向了高峰，至今仍传有冯、褚、虞的三种《兰亭》摹本。另外，为了纪念三藏法师玄奘西行印度取回众经，他亲自作序，命弘福寺僧怀仁从王书中集出所需之字，摹勒上石，开创了书法史上集字立碑的先例。唐太宗不仅是一个书法艺术的鉴赏家、收藏家和促进者，而且还是一个艺术水平很高的书法家。他常以真、草二体书写屏风，笔力遒劲，群臣叫绝。他创作过很多作品，其中以《晋祠铭》和《温泉铭》最为出色。他把这两个行书墨迹刻入碑，成为书法史上第一个将行书字体刻入碑版的创始人。《晋祠铭》书体

唐虞世南《笔髓论》。

唐张怀瓘《书断》。

唐张旭《六体书论》。

南宋姜夔《续书谱》。

活跃倜傥，神气浑劲，字里行间，充溢着唐代建国时整个上层统治阶级勃勃向上的生气和踌躇满志的神态，太宗将时代的氛围注进了自己的艺术作品。这是太宗长期心摹手追王书的结果。正如他的书论所说：“今吾临古人之书，殊不学其形势，唯在求其骨力，及得其骨力，而形势自生耳，然吾之所为，皆作意，是以果能成也。”

《温泉铭》为唐太宗李世民撰并书，原石在陕西温泉，久佚。有唐拓本，装裱已残，计存 345 字，末尾有墨书“永徽四年（公元 653 年）八月围谷府果毅儿”一行，系拓于初唐。原藏敦煌石室，后被法国人伯希和掠去，藏于法国巴黎博物馆。此铭北宋刻《绉帖》“后十卷·第二·太宗书”自铭曰从“岩岩秀岳”起，至“芳流无竭”止，共 128 字，称《秀岳铭》。清代吴荣光又转摹入《筠清馆帖》。近代俞适存题此铭唐拓本云：“余初见《晋祠铭》，爱其字体奇古，遂得旧拓数本；继见筠清馆所刻《秀岳铭》，尤深契悦。因欲见其祖石本，更求之绉州帖（《绉帖》）中。今见此本，举昔年之结爱，悉移集于此。因知《晋祠之转折，已属钝锋；《绉州》之再传，更失真意。此则锋颖如新，天矫不可方物，太宗之书，于此叹观止矣。当时如伯施（虞世南）、信本（欧阳询）、登善（褚遂良）诸人，各出其奇，各诣其极，但以视此本，则于书法上固当北面称臣耳。后来米襄阳窃取其形貌，竟以成家！然举以拟似，则婢学夫人，终损者气为之沮。此之不逮，时代为之乎！学识为之乎！艺事虽小，亦受诸天，固未容相强也。”这些话虽不免有些偏颇，但细观此铭，笔势圆劲流利，中锋运笔，疾迟交互。通篇在雍容和雅之中更显剑戟森严、凛然可畏之气势。太宗作书，他主张“惟求骨力，形势自生”，故此铭洒脱自然，抑扬流转，骨力浑厚，劲整奔放。这是太宗将自己的英迈气度、雄强精神化入书作之中，具有一般艺术家难以企及的独特意志和光彩。唐太宗作为开国帝王，日理万机之余竟能精研书法艺术，而且在书法艺术上有新的创造，其所作出的贡献令人不能不在中国书法史上大书一笔。

2. 陆柬之及其书作

陆柬之，生卒年不详，江苏吴县人，初唐大书家虞世南的外甥，官至太子司仪郎。书法早年学其舅，后学“二王”，卓然成家。张怀瓘在《评书药石论》中云：“昔文武皇帝好书，有诏特赏虞世南，时又有欧阳询、褚遂良、陆柬之等，或逸气迢拔，或雅度温良，柔和则绰约呈姿，刚节则鉴绝执操，扬声腾气，四子而已。”陆与虞、欧、褚齐名，并称“四子”，可见其书名之大。陆的书法特色是“鉴绝执操”，与虞之逸气、欧之雅度、褚之绰约殊趣同质。陆善正、行、草，尤以行书著称唐代，可惜他的书法遗迹传世者甚少，只有西晋陆机的《文赋》一卷留给我们。

《文赋》行书，纸本墨迹卷，据《石渠宝笈》载：纵约 26.5 厘米，横约 367 厘米，144 行，凡 1658 字。今有“河东李侗士弦章”、“拟晋山房”、“乾隆”、“嘉庆”、“宣统御览之宝”等鉴藏印记。卷前引首有明代李东阳篆题“二陆文翰”及沈度隶书“陆机文赋，陆柬之书”。帖后名款已佚。现藏台北故宫博物院。《文赋》为西晋书法家陆机的名著，可惜陆机只留下《平复帖》，而没有留下《文赋》墨迹。《文赋》在中国文学批评史上，影响极其深远，柬之面对远祖的宏文，怀着极其崇敬的心情予以书丹，文章、书翰遂称双绝，历代书家均视此卷为瑰宝。元揭傒斯跋云：“唐人法书，结

体遒劲，有晋人风格者，惟见此卷耳”。陆柬之此帖结体方整，笔力遒劲而温润，行间排列疏密由之，大小浓淡，轻重疾徐，俯仰跌宕，皆取法于王羲之的《兰亭序》。其转折处方圆交替使用，以圆折居多。宋濂评曰：“唐人之书，论者以其临晋，往往少之，殊不察其变化之妙也。柬之此笔，神俊超诣，尤非诸家所能及。”此话说得很准确。陆柬之学得其舅之圆劲，又得王羲之之神韵。今观传世之唐人行书墨迹，确实很少能超过它的。而王羲之的真迹已佚，后人学王羲之书法的笔法，大都从《文赋》帖入手，元代赵孟頫就是得力于此帖。我们看《文赋》帖正如陆机文中所称“笼天地于形内，挫万物于笔端”，“播芳蕤之馥馥，发青条之森森”。飘逸潇洒，宛如一幅典雅清丽之晋唐山水画，绝少尘俗，意境深远。

3. 李邕及其书作

李邕（公元678—747年），字泰和，扬州江都（今江苏）人。著名学者李善之子。初为谏官，历任郡守，官至汲郡、北海太守，人称李北海，是一位才华横溢而命运坎坷的人。他从小就擅长文章，博闻强记，曾经增补改进了父亲的《文选注》，深受时人称赞。后来进秘书阁读书，学问更为长进，曾以渊博的学识惊倒当时著名学者、内史李峤和监察御史张廷珪，于是被他们推荐当了谏官“左拾遗”。李邕所任官职虽小，可他性格耿直，而且“意气”很盛，敢于直言不讳，参倒了当时炙手可热的武则天的幸臣李昌宗兄弟。中宗即位时，任命术士郑普为秘书监，他觉得不妥，挺身而出，上书谏，因此以刚正不阿的品格和明智博识而为世人所重视。后贬职在外，以卖文卖字所得收入救济贫困百姓。但最终遭奸相李林甫暗杀。李邕生前对文章、书翰、正直、辞辩、义烈研究得很深，被称为“六绝”，著名的诗人李白、杜甫、高适都以后学晚辈的身份与他交友。杜甫曾赋诗《赠秘书监江夏李公邕》赞颂他：“忆昔李公存，词林属根柢。声华当健笔，洒落富清制。风流散金石，追琢山岳锐。情穷造化理，学贯天人际。干谒走其门，碑版照四裔。各满深望还，森然起凡倒。”诗人表达了对这位杰出的艺术家的热情赞颂和深刻怀念。

李邕学书法从“二王”开始，并广泛地吸收了“二王”与北朝诸家的优秀传统，而又能“摆脱旧习，笔力一新”。他擅长正书、行书，尤以行书艺术饮誉后代，有“书中仙手”之称。他的正书、行书“如华岳三峰、黄河一曲”，《宣和书谱》对其书艺进行了概述：“邕初学，变右军行法，顿挫起伏，既得其妙，复乃摆脱旧习，笔力一新。李阳冰谓之‘书中仙手’，裴休见其碑云：‘观北海书，想见其风采。’大人之才术多不兼称：王羲之以书掩其文，李淳风以术映其学。文章书翰俱重于时，惟邕得之。当时奉金帛而求邕书，前后所受钜万余，自古未有如此之盛者也。观邕之墨迹，其源流实出于羲之。议者以谓骨气洞达，奕奕如有神力。斯亦名不浮于实也。杜甫作歌以美之曰：‘声华当健笔，洒落富清制。’为世之仰慕，率皆如是。”李邕是继楷法森严的初唐四家之后，专以行书艺术问世的，他从本质上一改王羲之以来的传统行书的结构模式和温润闲雅的情调，代之以荒率雄沉、执拗不驯的艺术格调和游弋奔走、敲侧复又端凝的艺术风格，为盛唐新的书风的到来，吹响了号角，翻开了中国书法史上行书艺术的新篇章。李邕又是一位继李世民之后，唐代深具功力的行书入碑的大书法家。可以说，李邕的行书艺术是王羲之以后再变行书书体而崛起的又一座高峰。后世书家常把他同王羲之相提并论，明董其昌说：“右军如龙，北海如象。”清冯班说：“右军

如凤，北海如俊鹰”。 “象”言其凝重，“俊鹰”言其猛厉，都是他的书法所具有的特点。他的用笔方圆兼施，遒劲刚健；结体内紧外拓，似欹反正，于凝重中具有流美飘逸的风韵。宋代苏东坡、米芾都吸取了李北海的一些特点。元代赵孟頫写大字也极力追求他的笔意、体势，从中学到了“风度闲雅”、“翩翩自肆”的书法境界。如何学李北海呢？李北海自己曾说过“似我者俗，学我者死”的话。这是学习李北海书法，甚至是学习一切个性特点极强的书家作品所应注意的问题，同时也告诉我们学习李北海应重其革新精神和传统根基。李邕一生创作甚丰，有《李秀碑》、《叶有道碑》、《任令则碑》、《卢正道碑》、《娑罗树碑》、《大照禅师碑》、《少林寺戒坛铭》、《东林寺碑》、《法华寺碑》、《灵岩寺碑》、《麓山寺碑》以及《出师表》等遗留下来，其中最著名是《李思训碑》和《麓山寺碑》。

《李思训碑》全称《唐故云麾将军右武卫大将军赠秦州都督彭国公谥曰昭公李府君神道碑并序》，并称《云麾将军碑》，行书，立于唐开元八年（公元720年），李邕43岁时撰并书。此碑共30行，每行70字。现存陕西蒲城县。明代杨慎在他的《升庵集》中评价此碑曰：“李北海书《云麾将军碑》为第一，其融液屈衍，行徐妍溢，一法《兰亭》，但放笔差增其豪丰体，使益其媚，如卢询下朝，风度闲雅，萦辔回策，尽有蕴藉。”细观此碑，用笔豪爽猛厉，起落争折，直多于曲，一点一画如抛砖落地，铮铮有声，行笔果敢简捷，笔笔铁画银钩，瘦硬通神。结体方正天矫，笔势向外扩张，上展下放，左低右高，多呈欹侧之势，造形峭拔雄肆，恰似千仞绝壁，百年劲松，给人以气宇轩昂、风姿洒脱的感觉。正如清代刘熙载《艺概·书概》中指出：“李北海书多得异势，然所恃全在笔力。”李北海的行书就是以豪健之气一改右军之秀逸，把唐太宗未能做到的予以完成了，从而把行书的发展推向又一个高峰。

《麓山寺碑》亦称《岳麓寺碑》，立于唐开元十八年（公元730年），是李邕53岁时贬谪途中所撰写的得意之作。碑正文行楷28行，每行56字。全碑从撰文、书写到刻石，都是李邕自己所作。碑额上篆书“麓山寺碑”四个挺拔、端庄的大字，也是李邕亲自书写。原碑现仍留存于湖南长沙岳麓公园里。

《麓山寺碑》是李邕书法成熟时期的代表作，反映了李邕书法的主要特点。此碑字字劲峭，神采夺人，用笔博采钟、王书体和北朝碑书之长，笔势凝重俊截，笔力浑厚雄健，结字纵横开合，取势与运笔墨法蕴藏着北方书派的风骨，大有压倒群山之势，为后世艺林所推崇。明王世贞在《弇州山人稿》中评其“钩磔波撇虽不能复寻，览其神情流放，天真烂漫，隐隐残楮断墨间，犹足倾倒眉山（苏轼）、吴兴（赵孟頫）也。”苏轼、赵孟頫作为大艺术家，为之倾倒的正是因为李邕用笔沉着流动耸挺的艺术效果。“神情流放”，依附于具体点画结构之中，此碑的神情就是通过线条本身形态和相互构建后所表露出来的既果断又活泼的本性和傲岸多姿的瑰丽色彩。无论是用笔、结字，还是章法、气韵，处处都焕发出凌厉劲拔、气宇轩昂、“前无古人”的崭新风貌。如果把它与《李思训碑》相比，艺术风格差别很大。《麓山寺碑》的笔画挺耸、随势右倾，充分表现出浑厚凝重的笔姿、奇崛多变的体势，标志着“书贵瘦硬”的时代的终结和盛唐气象的到来。难怪袁褰评李邕的书法艺术时说“北海专事奇崛”。《快雨堂跋》中也说：“以荒率为沉厚，以敲侧为端凝，北海所独。”而刘熙载的《艺概·书概》则指出：“李北海书以拗

峭胜，而落落不涉做为。昧其解者，有意低昂，走入佻巧一路。”这里“奇崛”、“敲侧”、“拗峭”都是说李邕行书的字形的独特。他的字“形”不是那种“稳定的形”，而是存在于内力与外力互相冲撞又交融在一起的力场中的“不稳定又稳定的形”，它反映出李邕书法创作的鲜明个性。这正是李邕的艺术追求。所以他说“似我者俗，学我者死”，告诫后学者不要一味模仿，步人后尘，而真正想有所成，只有创新。

4. 杨凝式及其书作

杨凝式（公元873—954年），字景度，号虚白、癸巳人、希维居士等，华阴（今陕西）人。进士出身。历仕梁、唐、晋、汉、周五朝，官至太子太保，人称“杨少师”。杨凝式作为五朝元老，并非是一个庸庸碌碌之辈，而是一位有才华、有见地、有抱负之人。因此，在思想禁锢的封建社会，特别是在五代动荡的朝廷之内，杨凝式在35岁时便因直谏而不得不佯狂远祸，在衣衫褴褛、行迹自晦放浪的外表下深藏起激越不羁的内心，“杨疯子”的称号，就是这样流传下来的。杨凝式以发疯来对待人生，以颠狂的行为姿态作为对抗黑暗的一种特殊方式。这与颜鲁公的凛然正气、以死抗争不同，与释怀素的忘怀世故、寄情自然也不同，这是一个无可奈何之法，恰恰体现出一种深藏着正义感的古代知识分子的悲哀。杨凝式以特殊的心态，颠疯的形貌，在书法艺术领域里踽踽而行，成为承唐启宋的行书大家，是唐楷向宋行过渡的关键人物。

杨凝式的书法师法欧阳询、颜真卿、柳公权及二王，却又抛开了唐书严整的法式，以一种无法无度、天真烂漫的抒情写意的面目出现。杨凝式与“颠张醉素”一样，特别喜欢壁书而极少写笺牍。杨凝式书壁时的精神状态，也与张旭的“欲书先散怀抱，任情恣性”和怀素的“忽然绝叫三五声，满壁纵横千万字”十分相仿。然而，身处乱世、心情郁闷的杨凝式，毕竟与身处盛世、情绪昂扬的张旭、怀素不同。张、怀书壁是使酒任性，在热情奔放之时，觉得“吴笺蜀素不快人”，而“书于高堂三丈壁”，这才如痴如狂。杨凝式是避俗遁世而不可得的情况之下，借书壁的方式佯狂，宣泄心中的苦闷。杨凝式“素不喜尺牍”，他的“淋漓快目”的书迹都是题写在寺庙墙壁上的。陈思《书小史》载：“西洛寺观二百余所，题写几遍”。《旧五代史·杨凝式传》里也说：“洛川寺观兰墙粉壁之上，题纪殆遍。”遗憾的是这些作品因长年经受风吹雨打日晒，现在已经荡然无存了。而留下来的几件作品，倒是他“不喜”之“尺牍”，有《韭花帖》、《夏热帖》、《神仙起居帖》、《卢鸿草堂十志图跋》等帖，米芾称其书“如横风斜雨，落纸云烟”。从这些传世的作品看，杨凝式作为一个杰出的书法家，他是深谙书法艺术基本功的重要性的。他有强健的笔力，敏锐而精确的造型能力，以及有适应和创造千变万化的视觉空间的非凡本领。宋代大书法家黄庭坚有诗赞道：“世人但学兰亭面，欲换凡骨无金丹。谁知洛阳杨风子，下笔便到乌丝栏。”“下笔便到”四字，概括了杨凝式“稳、准、狠”的手腕功夫；一句“欲换凡骨无金丹”，更是为世人、也是为自己感叹，言语之间，唯独杨凝式才有那种“欲换凡骨”的灵丹妙药。故大书法家苏轼同样对杨凝式予以高度评价，将其与颜真卿并称“颜、杨”。

杨凝式作为五代的行书大家，他的传世墨迹中，《韭花帖》是一件最突出的墨宝，也是中国书法史上的一件经典性的巨迹。

《韭花帖》纸本，行书尺牍，墨迹，共7行，63个字，高26厘米，宽

28 厘米，是一通写在白麻纸上的信札。真迹于清末年间为罗振玉所藏，曾被印入《百爵斋藏历代名人法书》，不知下落。当时清朝内府以及台湾兰千山馆所收藏的，则都是后人的摹本。

《韭花帖》是杨凝式答谢友人的一封书信，信中所述他午睡起来，腹味舒适，恰逢馈赠韭花所作食品，十分可口，便执笔以示谢意。内容读来平实清淡，字也写得萧散随意。

《韭花帖》通篇字形工整，矫健爽朗，体现在字里行间的，一方面是笔锋入纸如锥划沙般的劲利；另一方面，又出神入化地表现出笔墨间的神情顾盼。在用笔上，其中锋的健洁雄强以及提按顿挫间的笔势往来，大都采自《兰亭》一脉。尤其是气息的清远上，两者也有着极为相似的一面。在结体上，《韭花帖》以其疏秀空灵代替了《兰亭》的端凝飘逸。在行距上，此帖更是独具一格，字与字间距处理上的大胆拓宽，使得他对于结字又流露出精创的安排，或密或疏、或正或欹、或拙或巧，或以文章留空，或以变幻取胜。疏朗虚白，相映成趣，不仅达到了对比强烈的视觉效果，而且为新意境的诞生创造了契机。乍看《韭花帖》，仿佛觉得字里行间能容千军万马，但仔细一看，却并非如此，作者在黑白虚实处理上，独具匠心地通过字与字的呼应，行与行的映带，使得疏旷的布置藩篱完固，从而显示了一种白多黑少，以白醒黑，衬景开阔，气韵横溢的深远境界。宋代大书法家苏轼、黄庭坚、米芾都醉心于此帖，尤其是明代的董其昌，他在继承了《韭花帖》疏秀清朗之章法的同时，又夸张地融进了自己的审美情趣，从而形成了“超然旷达”的董体书风。

杨凝式的书法艺术是一种特殊的文化现象。他的《韭花帖》摆脱了庙堂碑石那种由于森严惊心而导致的人格异化，它清挺疏淡而更接近人生，传达给人们的是对人生往事的回忆和对现实世界的珍惜，婉约深沉的艺术语言，把人们引进了亲切而略带伤感的真实情绪之中。正如王文治在《论书绝句》中所赞道：“韭花一帖重球琳，千古华亭最赏音。”与《韭花帖》出自同一机杼的草书《神仙起居法》帖，它继承了张旭狂草的笔法，但轻松自如而无任何自我表现和浮躁不安的痕迹。书法与文字内容暗合，都讲究道家养身修心之道。而《夏热帖》与《卢鸿草堂十志图跋》却跟上两帖相反，一变纵深的结体为疏朗，使人的视觉世界从奇险的峰峦转移到豁然开朗的浩瀚大海。杨凝式正是以这样风格多样、面目不同的艺术语言，塑造了他的双重人格，留给后人以深思。

（四）篆隶

篆以秦兴，隶以汉盛。

《续书断》说：“自秦李斯以苍颉、史籀之迹，变而新之，特制小篆。备三方之用，合万物之变，包括古籀，孕育分隶，功已至矣。历两汉、魏、晋至隋、唐逾千载，学书者唯真、草是攻，穷英擷华，浮功相尚，而不曾省其本根，由是篆学中废。”宋代朱长文这段话正道出了“篆学中废”这一历史客观现实。确实，自秦朝李斯之后，没有人继承其篆法加以发扬，只有到了唐代的李阳冰，才把篆书再次掀起高潮，使篆书延传至清代，以至现当代。李阳冰这一壮举确实伟大，不愧为一位大篆书家。《宣和书谱》赞曰：“有唐三百年以篆称者，惟李阳冰独步。”

隶书至唐代，已发展成为程式化极强的恢恢无生气的书体。但也有专事隶书的书家，韩择木、蔡有邻、李潮、史惟则、李隆基、梁升卿等人便是。其中韩、蔡、李、史合称为唐代隶书四大家。唐隶四家以韩、蔡之书见称，但蔡有邻、李潮之书流传下来的极少，后世难得一见，韩择木、史惟则二人尚有作品可寻。

1. 李阳冰及其书作

李阳冰（公元722—789年），字少温，唐赵郡（今河北赵县）人，据传为李白族叔，但年龄小于李白。他是唐代以篆书闻名的一代书法大家。

李阳冰毕生专攻篆书。初学李斯《峰山刻石》，后从《吴季札墓志》得到启发：“变化开阖，龙蛇盘踞，劲利豪爽，风行雨集，文字之本，悉在心胸。”自此面目一新，独创一家。所以小篆圆活姿媚，神采飞动，劲利豪爽，骨气丰匀。李白《献从叔当涂宰阳冰》诗中有“吾家有季父，杰出圣代美”，“落笔洒篆文，崩云使人惊”之句，对他推崇备至。唐吕总在《续书评》中云：“阳冰篆书，若古钗倚物，力有万钧，李斯之后，一人而已。”宋陈《负暄野录·篆法总论》云：“小篆自李斯之后，惟阳冰擅其妙。尝见真迹，其字画起止处，皆微露锋锷。映日观之，中心一缕墨倍浓。盖其用笔有力，且直下不敲，故锋常在画中。”明赵《石墨镌华》称赞李阳冰篆书“瘦细而伟劲，飞动苦神”。这些评论都指出李阳冰篆书中锋笔力运用特盛。这也就是李阳冰篆书的特点与优点。李阳冰对自己所创“玉箸篆”也非常自负，曾自言道：“斯翁之后，直至小生”。从唐至元，他所得隆誉可谓无以复加。但是，清代康有为在其《广艺舟双楫》中却批评李阳冰篆书说：“笔法出于《峰山》；仅以瘦劲取胜。若《讎卦铭》，益形怯薄，破坏古法极矣。”事实上李阳冰的篆书，是没有两周金文、石鼓文朴茂浑厚，也没有李斯小篆的圆融劲挺、结法险奇，更没有汉篆的方整刚劲。但作为小篆这种书体，到沉寂冷落了500余年后的盛唐，却由李阳冰重新拈出，而且化腐朽为神奇，所以他在当时的书坛上赢得了像稍晚的韩愈“文起八代之衰”那样的赞誉，丝毫也不用诧异。与李阳冰同时代及五代、宋、元的篆书书家都不能与他同日而语，他作为一座历史的高峰仍受到后代的景仰和膜拜。所以我们要以辩证的观点去看待李阳冰的书艺。他作为特定历史范畴中继往开来的杰出人物，其功绩谁也难以抹煞。《缙云城隍庙碑》、《怡亭铭序》、《李氏三坟记》、《谦卦爻辞》、《般若自题名》、《滑州新驿记》、《琴铭》、《听松》等书迹，就是他留给我们的珍贵文化遗产。

《三坟记》为李阳冰的代表作，言阳冰必言《三坟记》，艺术价值很高。

此碑由李季卿撰文，李阳冰篆书，刻于大历二年（公元767年）。碑高2.15米，宽0.93米，两面刻，共23行，每行20字。原石已佚，现存于西安碑林者为宋翻刻。

《金石录》云：“阳冰在肃宗朝（公元756—761年）所书，是时年尚少，故字画差疏瘦。至大历以后诸碑，皆暮年所篆，笔法愈淳劲，理应如此也。”细观此碑，用笔粗细圆匀，稳健自然，结构均衡对称，十分沉稳，线条秀美遒劲，冷峻而静穆，字字犹如秦陵严整之兵俑，不可随意涂抹与挪动，确实为他晚年所作。如果把它与秦篆笔法比较，此记圆弧笔画明显增多，将秦篆之上密下疏改为上下停匀，瘦细健伟。览此记，别有一番情趣，若山涧之流泉，若松间之明月，若江上之清风，徐徐涌入胸怀。清孙承清在《庚子消夏记》中云：“今观《三坟记》运笔命格，矩法森森，诚不易及。”李阳冰的《三坟记》确实遒劲而又逸致翩然。

与《三坟记》同年而作的《栖霞记》，用笔遒劲、开张，笔道丰茂厚实，体格有所不同，是为李阳冰有变秦小篆遗风，故求其真而葆其美也。“于天地山川得方圆流峙之形，于日月星辰得经纬昭回之度，于云霞草木得霏布滋蔓之容，于衣冠文物得揖让周旋之体，于须眉口鼻得喜怒惨舒之分，于虫鱼禽兽得屈伸飞动之理，于骨角齿牙得摆拉嚼之势，随手万变，任心有成，可谓通三才之品汇，备万物之情状者矣。”（《上李大夫论古篆书》）而早于8年所作的《城隍庙碑》，其用笔纯系秦刻石《峯山》的程式。再观他晚年所作的《般若台记》却有返朴归真的倾向。康有为在《广艺舟双楫》中云：“少温《般若台》，体近咫尺，骨气遒正，精采冲融，允为楷则。”从《城隍庙碑》到《般若台铭》，我们可以看到李阳冰之篆法有日新月异之猛进，致使书艺与时并增，如虎如龙，劲利豪爽，风行雨集。《广川书跋》云：“观阳冰篆千字，得书法三昧，虽规合矩应，不遁方圆，至其神明合离，殆无蹊径可蹈而循，固知与长史异者形迹之间也。书家以法相授，其律甚严，非心融神会，未尝以付。始求于法，终不参流，动如羚羊挂角，更无形迹，逮及游于法之外，斯可语成法矣。”

2. 史惟则及其书作

史惟则是唐玄宗朝代的广陵（今江苏扬州）人，其生卒年代记载不详。他的原名为浩，惟则是他的字。唐玄宗时，他初仕伊阙尉，迁集贤院待制兼校理，后任殿中侍御史，故世称“史侍御”。他精研书法，特别是在隶书方面，有一定的成就。其风格特点是发笔方广、字形峻美、进退有度、雁足印沙，从而成为唐开元年间的第一位隶书专家。唐窦臯在《述书赋》中说：“史侍御惟则，心优世业，阶乎籀篆，古今折衷，大小应变，如固高而瞩远，俯川陆而必见。”史惟则传世的书迹不多，有《大智禅师碑》、《龙角山元元宫碑》、《庆唐观金录斋颂》、《李楷洛碑》、《大照禅师碑》、《舞阳候祠堂碑》、《刘飞造像记》、《凉国夫人碑》等。其中以《大智禅师碑》为代表作。

《大智禅师碑》亦称《义福禅师碑》，全称《大唐故大智禅师碑铭并序》，唐开元二十四年（公元736年）刻，严挺之撰文，史惟则隶书并篆额，史子华刻字。碑身高202厘米，宽112厘米。碑阳32行，每行61字，碑额3行共9字。碑阴比碑阳晚五年，即开元二十九年（公元741年）刻，刻的是“大智禅师碑阴记”，阳成伯撰文，也是由史惟则隶书，27行，每行9字。碑未附宋淳化、宣和、金大宣、贞祐、明弘治年间的题名。此碑现藏西安碑林。

此碑书法苍劲庄严，颇具骨力。其结体用笔基本保留了汉隶特点，其章法布白也颇似汉代《乙瑛碑》，有疏有密，刚柔相济，大小变化，是标准的唐隶之一。但因“唐人尚法”，唐隶受到唐楷笔法和结构规范化的影响，故失去汉隶自然朴实的意味，其生命力也就大大不如汉隶。同时，由于受唐楷的影响，此碑也就明显地存在程式化倾向。如果把此碑与汉隶之不同艺术风格相比，就能很好地看出唐隶的风格特征，“汉多拙朴，唐则日趋光润；汉多错落，唐则专取整齐；汉多简便如真书，唐则偏增笔画为变化。神情气韵之间，迥不相同耳。”

3. 韩择木及其书作

韩择木是中唐时代的昌黎人，他是“文起八代之衰”的韩愈的叔父。他的生卒年代记载不详，只知他活动于开元年间（公元713—740年）。官至工部尚书、右散骑常侍，故世称“韩常侍”。韩择木也精研书法，师承蔡邕，以隶书著名，有“蔡邕中兴”之誉。《述书赋》说：“韩常侍则八分中兴，伯喈（蔡邕）如在，光和之美，古今迭代。昭刻石而成名，类神都之冠盖。”韩择木隶书非常出名，远超“唐隶四家”的另外三人，赞美之词很多，有“庄重有法”，有“如龟开萍叶，鸟散芳洲”，有“如山东老儒，虽姿宇不至峻茂，而严正可畏”。宋朱长文在《续书断》中更是给予他以高度的评价：“在唐中叶，以八分名家者四人，惟则与韩择木、蔡有邻、李渐也。择木尤妙，名重当时，惟则可以亚之。”朱长文认为韩择木的隶书排第一，而史惟则排第二，这自有他的道理，我们也可以从他的作品得到证实。他传世的书迹不多，有《祭西岳神告文碑》、《荐福寺临坛大戒德律师之碑》、《叶惠明神道碑》、《桐柏观记》、《曹子建表》、《心经》等。韩择木的代表作是《祭西岳神告文碑》和《荐福寺临坛大戒德律师之碑》。

《祭西岳神告文碑》立于唐天宝元年（公元742年），韩赏撰文，韩择木隶书，凡22行，每行15字，共330字，碑额有篆书“开元十三年六月九日建”，此碑现存于西岳华山。

《祭西岳神告文碑》基本反映了韩择木隶书的风格特点。其用笔以篆法入隶，如锥画沙，如折钗股，既显示出韩择木书法的深厚功底，又颇具笔墨趣味。其结体端庄平正，内敛外拓，给人以静穆稳定的感觉。细品此碑，其点画结构无不暗合《曹全碑》的审美特征，自然洒脱，波磔飞动而不轻佻，正如清代万经所说：“不束缚，不弛骤。”与史惟则的《大智禅师碑》相比，技法更显娴熟。加上置于华山上，长年经受风雨的剥蚀，又多增一分苍茫劲健之美。难怪宋代朱长文看了此碑后，把韩择木列于“唐隶四家”之首。

《荐福寺临坛大戒德律师之碑》此碑是韩择木写《祭西岳神告文碑》三十年后的又一代表作，韩择木经过这三十年的磨练，吸收了《张迁碑》的苍劲凌厉、《曹全碑》的妍丽清韵、《石门颂》的纵横逸宕，同时又融入他那充满中和之气的楷书笔意，从而形成一种清新而萧散的风格。观看此碑，字字骨力遒劲，端庄稳美，合规中矩。字形大小有变化，整体上和谐统一，基本脱离了唐隶的程式化。与其他诸多唐隶碑帖拉开距离，为我们研究隶书艺术的发展规律增添了一份有价值的资料。此碑刻于唐大历六年（公元771年），现存陕西泾阳县文化馆。

（五）书学论著

书论是关于书法的理论或著述。它是在中华文化思想中孕育而成的，它的意义远远超过了书法本身的范畴，它是中国古代美学思想的一个重要组成部分，也是中国哲学思想的一个重要方面。

书论与书迹结伴而行、理论与实践互相观照，书法就繁荣昌盛，这是中国书法发展史所显示的一大特点。

隋朝统一南北，享国虽短，但在中国书法史上却是一个关键时期。隋代书论传世不多，有释智果的《心成颂》等。

大唐帝国国运昌盛，经济繁荣，文化发达。唐代不仅是书法艺术的昌盛时代，而且也是书法理论大丰收的时代。书论撰写者之多，论述体例之丰，阐释内容之深，都是前代所没有的，也是以后的宋、元、明望尘莫及的。据史籍所载，唐代书论达一百余种。现在留传下来的有欧阳询的《八诀》、《传授诀》、《用笔论》、《欧阳率更三十六法》，虞世南的《书旨述》、《笔髓记》，李世民的《笔法诀》、《论书》、《指意》，孙过庭的《书谱》，李嗣真的《书后品》，张怀瓘的《书议》、《书估》、《书断》、《文字论》、《六体书论》、《论用笔十法》、《玉堂禁经》、《评书药石论》，蔡希综的《法书论》，徐浩的《论书》，颜真卿的《述张长史笔法十二意》，怀素的《自叙帖》，韩方明的《授笔要说》，韩愈的《送交闲上人序》，张彦远的《法书要录》，林蕴的《拔镫序》，释亚栖的《论书》等等。

五代是一个短暂的过渡时期，虽然出现了像杨凝式这样的大书法家，但五代书法的批评理论几乎是一片空白，我们把它看作为宋代书论繁荣的准备阶段。

唐代书学论著非常丰富，其中著名的也很多，现试举几例。

1. 第一部书学论著——《书谱》

《书谱》是一部文书并茂的论书著作，是中国书论史上的杰出篇章。唐代大书法家、书论家孙过庭撰文并书。

关于《书谱》的篇幅，历来是一个颇有争议的问题。根据《书谱》最后一段说：“今撰为六篇，分成两卷，第其工用，名曰：《书谱》。”可是现存《书谱》就只有一篇，所以论者产生不同的看法。一是认为今存《书谱》只是原书的一篇序言，故作《书谱序》；二是因原文中有“分成两卷”，且有“卷上”字样，所以认为它是两卷中的上卷，下卷已佚；三是认为今存《书谱》即为全文，因原文的内容和结构都完整，可能是由于屡经装裱而在中间断失“卷下”等字。但是，无论今存《书谱》为序言或为正文，为完帙或为部分，其理论价值并不因此而减低。

孙过庭从书体发展的总体趋势上评述了钟繇、张伯美、王羲之、王献之四家书艺的优劣，表现出他对书法发展观的深刻理解：书法的“质”与“文”的问题，即为内在美与外在美的问题；书法艺术的最重要因素就是内在美，就是“质”，有志于书道者应在这上面下苦功夫学习。

孙过庭评价钟、张、二王的书艺，他最推崇的是王羲之兼擅各体。在他的书论中，他一方面强调辨体，即指出各种书体用途、特征、规律的区别。“篆尚婉而通，隶欲精而密，草贵疏而畅，章务检而便。”（《书谱》）另一方面主张融汇贯通，重视各体之间的相互联系与统一。他以“使转”、“点画”来分析真书与草书的异同，真书以点画作为外在的表现，以运笔的使转

作为内在的精神，而草书则相反。然而“点画”与“使转”在字中是相关连的，“形质”与“情性”也是统一的。他认为只要在这两方面上下功夫，其书艺便能达到炉火纯青、左右逢源的境界。他称赞王羲之的字说：“岂惟会古通今，亦乃情深调合。”可见他注重情感对书法的影响。但他又主张不必从书法形态上去区分不同作品之间的异同，而应从书家的心理上去把握其实质，所以他说：“岂知情动形言，取会风骚之意。”（《书谱》）至于人的性格与书风的关系，孙过庭在解释如何同学一家之书而各人面目纷呈，他以为书法的本原在创作者自身，而书法的气势波澜系于人心。所以对于书法创作的条件，他提出了五合、五乖的理论，认为作书者在心情既佳、笔墨精良、气候宜人的情况下，自然便触发创作的欲望，这样产生的作品无不畅情达意。同时，他还主张融合各种风格，兼取其长，形成一种综合而协和的中庸之美。

孙过庭在他的书论中，还提出了自己对书法批评及鉴赏的看法。他指责了三种批评态度：一是人云亦云，一是倚老卖老，一是贵古贱今。他提倡在书法批评中应独立思考，要具有蔡邕识琴、伯乐相马那样见微知著、不为时尚所囿的精神。他认为批评的目的在于从纷繁复杂的书法创作中总结出规律，以期有助于现世与后代的学书者。因而在他的理论著作中贯穿着求实切用、理论指导创作实践的思想。

孙过庭的《书谱》博大精深，宏观论及书法艺术的法度与书人情性，微观至于点画与结构，充满了发展辩证的观点。《书谱》是中国书法史划时代的理论著作，历来被书家们奉为学习真草的圭臬。

2. 书法品评专著——《书断》

《书断》是评价书家和品鉴书艺的著作。唐张怀瓘著。

张怀瓘，是唐代开元年间的书法家、书法理论家，是一位很有独到见解的了不起的艺术批评家。他的著述很多，传世的有11篇，最有价值的首推《书断》。

《书断》分上、中、下三卷，包括《书断序》、《书断上》、《书断中》、《书断下》、《评》五部分。

《书断序》是讲作《书断》的目的，要纠正前人书评的错漏，重新评价古今书法。《书断上》叙述古文、大篆、籀文、小篆、八分、隶书、章草、行书、飞白、草书等十种书体的源流和发展概况，对各书体的特点及书家的赞语，颇有远见，且文字优美，文质相辅。《书断中、下》把古今书家列为“神、妙、能”三品，神品25人、妙品98人、能品107人，然后分别评论书家。《评》是全篇之跋语。综合论述古今书评家梁武帝、羊欣、虞和、赵壹、萧子云等评论的要旨。此《评》创稿于开元甲子年（公元724年），脱稿于丁卯年（公元727年）。《书断》引征繁博，资料丰富，作者自谓：“不虚美，不隐恶，近乎司马迁之书也”，可见作者撰写此书的态度是很严肃的。唐代张彦远所编的《法书要录》也辑录了这部书的全文，可见此书在唐代已得到重视。近人余绍宋对此书的评价也极高。

3. 崇尚自然的书论——《述书赋》

《述书赋》是品评书法家及其书作的著作。唐代窦泉著。

窦泉，字灵长，扶风（今陕西麟游县西）人，他大致生活在唐玄宗天宝（公元742—756年）前后，曾任检校户部员外郎、宋汴节度参谋、刑部都官郎中等职。他是唐代天宝年间的书法家、书法理论家。其兄窦蒙在《述书

赋 语例字格》中说：“吾弟尚辇君，字灵长，翰墨厕张、王，文章凌班、马。词藻雄贍，草隶精深，平生著碑志、诗篇、赋颂、章表，凡十余万言，较其巨丽者，有天宝所献《大同赋》、《三殿蹴鞠赋》，以讽兴谏诤为宗，以匡君救时为本。”可见他在当时已文名显著。《述书赋》是他的一部代表作。《述书赋》二卷，综论历代书家，起自上古，迄于当时，共收录 198 人，并及署证、印记、征求、保玩等等。其品题叙述，皆极精赅，书评而下，亦或有议。所注全凭史传，典切精当，颇为扼要。他自言：“今记前后所亲见者，并今朝自武德以来迄乾之始，翰墨之妙，可入品流者，咸备书之。”《述书赋》的论书宗旨是崇尚自然，主张任兴所适，不受规矩格法的限制，它体现了盛唐时代追求自然之美，反对矫揉造作的艺术审美趣尚。《述书赋》论历代书家，贵其能通乎自然。只有不忘童心，意在返回自然，排除世情，进入“忘情”的境界。与“忘情”相连的就是强调任兴所适，不受法度规矩所限，因而在《述书赋》评论具体书家之中，窦泉特别重视风流逸放一路。在《述书赋》中还涉及到了“真”与“美”的问题。所以，全面考察《述书赋》，我们可以看出窦泉的书论相当明显地受到道家思想的影响，可以说，《述书赋》是道家崇尚自然的审美观在书论中的体现。

4. 权威的书学编著——《法书要录》

《法书要录》是书学论著总集。唐张彦远编著。

张彦远（公元 815—875 年），字爱宾，河东（今山西永济县）人。他出生在一个缙绅大族，高祖嘉贞相玄宗，曾祖延赏相德宗，祖弘靖相宪宗，有“三相张家”之称。张彦远博学能文，乾符中，官至大理寺卿。他精研书法，擅长隶书，在艺术理论方面作出了极大的贡献，是一位伟大的艺术理论家。除《法书要录》之外，还有对后世产生巨大影响的《历代名画记》。

《法书要录》十卷，编辑自东汉至唐元和（公元 806—820 年）年间的书法理论著作 34 篇，采摭繁富，精审有识。他自己在《法书要录自序》中说：“好事者得此书及《历代名画记》，书画之事毕矣。”张彦远在他的论著中，提出了关于书画同体的理论，开启了后代诸种书画相通的主张。同时，他又认为书画都本乎立意而归乎用笔，其创作过程是相通的。正如他在《论画六法》中说：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似皆来于立意而归乎用笔，故工画者多善书。”他的宏观艺术理论思想正来自于对艺术的深刻理解。在《法书要录》中，他编入了赵壹的《非草书》、羊欣的《采古来能书人名》、王僧虔的《论书》、虞和的《论书表》、梁武帝的《论钟书十二意》、《与陶隐居论书启九首》、庾肩吾的《书品》和李嗣真的《书后品》、窦泉的《述书赋》和张怀瓘的《书断》等古代书论中的名篇，还有那更为著名的卫铄的《笔阵图》和王羲之的《题笔阵图后》。可见《法书要录》确实是一集大成的作品，享有很高的学术性与权威性。

五、隋唐五代的音乐舞蹈艺术

隋唐五代的音乐舞蹈艺术，是中国古代乐舞文化的高峰。这一高峰的出现，源于当时的社会环境所形成的合力。其一，音乐舞蹈，历来是封建礼教体系中的重要内容之一。隋唐初创之时，国家为稳定社会秩序，规范社会行为，加强中央集权的封建统治，迫切需要礼乐建设的辅助。因此，隋设清商署，唐增设教坊、开辟梨园等专职机构，锐意挖掘整理前代各国遗留下来的乐舞遗产，大规模地进行乐舞的修定。其二，隋唐两代的文治武功使歌舞诗乐层出不穷。社会的变革、经济的发展和文化的繁荣，为乐舞的发展提供了丰富的现实题材和难得的历史机遇。其三，外来乐舞为中国乐舞的繁荣注入了新的酵母。自汉魏至隋唐，中外各民族长达几百年的广泛交流，使中国传统乐舞得以多方借鉴和融合。尤其是到了唐代，几乎将进入本土的所有外来乐舞，都卓有成效地进行了民族化、大众化的再创造，使之成为大唐乐舞的优秀成果。其四，诞生在民间的“散乐”、“歌舞戏”、“俗讲”等艺术形式，以其清新独特的风格，深为朝野官民所喜闻乐见，因而有着蓬勃的生机，成为隋唐五代乐舞体系中最为强大的望族。

隋唐五代乐舞的内容，可概分为四大类。一是“先王之乐”，即古老悠久的雅乐，专供帝王祭祀天地、祖先以及举行朝贺、宴享等大典所用。二是北朝以来北方乐舞的龟兹乐，以及源于龟兹乐发展而来的燕乐，专供朝廷宴娱所用。三是汉魏以来所创作的清乐，属于汉族传统的乐舞。四是散乐，为别于殿堂雅乐而言的民间乐舞百戏。其中“杂曲”、“俗讲”和“燕乐”，是唐代的最新成果。

（一）雅乐与俗乐

《新唐书·艺文志》载，“隋文帝始分雅、俗二部”，因此，隋唐五代的音乐，主要由雅乐和俗乐构成。雅乐由古代的“先王之音”和汉魏以来的“前世之音”——“清商乐”构成。俗乐包括各兄弟民族的乐舞、唐代创造的燕乐和民间音乐。

1. 隋代的清商乐

历经南北朝 300 余年的战乱，天下礼坏乐崩，各地典章殆尽。隋文帝立国，锐意复兴礼乐。诏令太常卿牛弘等人增修雅乐。牛弘召集伶官，搜集清商乐遗迹，仅于郊外寺庙征得祭神所用《黄钟》一曲。开皇九年（公元 589 年），隋灭陈国，才获得江东乐工和四县乐器。文帝召至宫廷演奏，赞叹“此华正声也，非吾此举，世何得闻”。于是调整五音，再生五夏、二舞、登歌、房中等 14 调。自此，隋朝有了清商乐，特设置清商署掌管。

清商乐，是古代汉族民间音乐的总称。晋到南北朝期间，相和歌曲融合南北不同的传统和风格，逐渐发展为清商乐。西晋时，设音乐机构“清商署”，由律学家荀勖主持，对旧有的相和歌进行收集和改编。东晋南迁后，南方音乐在吴歌、西曲的基础上，结合传入的中原音乐而发展起来。后来，魏孝文帝元宏收集中原旧曲、江南吴歌和荆楚西声，总称为“清商乐”，以别于“胡乐”和“先王之音”。

隋设清商署后，协律郎祖孝孙依据京房旧法，推 5 音 12 律为 60 音，每音再以 6 调分奏，演变为 360 乐。后被列入《七部乐》中为第二部，名作《清商伎》。再后，又设《九部乐》，改称《清乐》，列于九部之首。唐代，初设《九部乐》，后增设为《十部乐》，《清商乐》均排在第二部。

隋朝灭亡，清乐散缺，存者仅剩 63 曲。留传后世者有：

《平调》、《清调》，由南北朝周国《房中乐》所出；

《白雪》，古代楚地之曲；

《公莫舞》，南北朝汉国之舞；

《巴渝》，南北朝汉高帝命乐人所作；

《明君》，汉元帝时所作；

《明之君》，汉代《鞞舞》之曲；

《铎舞》，汉代之曲；

《白鸠》，三国时吴地《拂舞》之曲；

《白纛》，三国时吴舞之曲；

《子夜》，晋代之曲；

《前溪》，晋代车骑将军沈琡创作；

《团扇》，晋代王珉所作之歌；

《懊侬》，晋代隆安初歌谣；

《长史变》，晋代司徒长史王廞创作；

《丁督护》，晋、宋间乐曲；

《读曲》，宋人为彭城王义康所作；

《乌夜啼》，宋临川王义庆创作；

《石城》，宋臧质创作；

《莫愁》，出于《石城乐》；

《襄阳》，宋、隋时人王诞创作；

《常林欢》，宋、梁间乐曲；
《三洲》，商人歌曲；
《乌夜飞》，南北朝宋人沈攸之创作；
《估客乐》，南北朝时齐武帝创作；
《杨叛》，南北朝时北齐歌曲；
《骝壶》，投壶之乐；
《采桑》，《三洲曲》所出；
《玉树后庭花》、《堂堂》，南北朝陈后主创作；
《泛龙舟》，隋炀帝杨广创作。

还有《吴声四时歌》、《雅歌》、《上林》、《凤雏》、《平折》、《命啸》等曲，词与曲多有散佚，十不传其一、二。

2. 唐代的雅乐

前代儒者，专视“先王之音”为雅乐。雅乐，是古代宫廷用于祭祀和仪典的音乐，源于周朝的礼乐制度。周朝的“礼”有五类：一为吉礼，讲祭祀，敬事邦国和鬼神；二为凶礼，哀忧患，多属丧葬凶荒；三为宾礼，讲会同，多属朝聘过从；四为军礼，讲兴师动众，征讨不服；五是嘉礼，为宴饮婚冠，吉庆活动。古代“乐”与“礼”紧密相联，在这五类宫廷礼乐活动中，“乐”都是重要的组成部分。在隋之前，这些音乐也被称为清商乐，隋改称清乐。因其“中正和平”、“典雅纯正”，故署名雅乐。唐代燕乐流传到日本，也被称为“大唐雅乐”。

唐代大规模地修定雅乐有三次。

武德九年（公元626年），李渊始命太掌少卿祖孝孙修定雅乐，至贞观二年（公元628年）六月，孝孙奏请修定。高祖令其斟酌南北，考以古音，遵照《礼》中“大乐与天地同和”的要求，制定“十二和”之乐。

《豫和》之乐，用于祭祀天神；
《顺和》之乐，用于祭祀地祇；
《永和》之乐，用于祭祀宗庙；
《肃和》之乐，用于天地、宗庙登歌；
《太和》之乐，用于皇帝临轩；
《舒和》之乐，用于王公出入；
《休和》之乐，用于皇帝举食及饮酒；
《政和》之乐，用于皇帝受朝；
《承和》之乐，用于皇太子轩具出入；
《胎和》之乐，用于冬至皇帝礼会登歌；
《雍和》之乐，用于郊庙俎入；
《寿和》之乐，用于祭享酌酒，宣读祝文及饮福、受胙。

此外，五郊迎气，各以月律而奏其音，郊庙祭享奏《化康》、《凯安》之舞乐。至此，亡绝已久的周礼旋宫之义，以及与礼相联的雅乐重又复兴起来。

祖孝孙逝世后，新任协律郎张文收依据《周礼》，将十二和之曲与乐器相配定制：

祭昊天上帝、封太山：以圜钟为宫、黄钟为角、太簇为徵、姑洗为羽，奏《预和》之舞；

祭地祇方丘：以函钟为宫、大簇为角、姑洗为徵、应钟为羽，奏《顺和》

之舞；

袷禘宗庙：以黄钟为宫、大吕为角、太簇为徵、应钟为羽，奏《永和》之舞；

祭五郊、明星辰及类于上帝：黄钟为宫，奏《豫和》之曲；

大蜡、大报：以黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射等调，奏《豫和》、《顺和》、《永和》之典；

明堂、雩：以黄钟为宫，奏《豫和》之曲；

神州、社稷、籍田：以太簇为宫，雨师以姑洗为宫，山川以蕤宾为宫，并奏《顺和》之曲；

飨先妣：以夷则为宫，奏《永和》之舞曲；

大飨燕：奏姑洗、蕤宾二调；

皇帝郊庙、食举：以月律为宫，并奏《休和》之曲；

皇帝郊庙出入：奏《太和》之乐；临轩出入：奏《舒和之乐》；并以姑洗为宫。

皇帝大射：以姑洗为宫，奏《驹虞》之曲；

皇太子：奏《狸首》之曲；

皇太子轩悬：姑洗为宫，奏《永和》之曲。

因黄钟为十二调之首，以其为尊贵的象征，按等级规定：为天子之乐，用十二钟；为上公之乐，用九钟；为侯伯之乐，用七钟；为卿之乐，用六钟；为子男之乐，用五钟；为大夫之乐，用四钟；为士之乐，用三钟。

这套乐舞制度，深得太宗称善，成为“贞观之治”的一套盛世乐章。

贞观十四年（公元640年），经太宗提议，朝廷议定：

皇祖弘农府君、宣简公、懿王三庙的祭乐，均用《长发》之舞。

太祖景皇帝庙乐，用《大基》之舞；

世祖元皇帝庙乐，用《大成》之舞；

高祖大武皇帝庙乐，用《大明》之舞；

文德皇后庙乐，用《光大》之舞。

其他各庙祭歌，请每室别奏。

贞观二十三年（公元649年），经太尉长孙无忌、侍中于志宁提议，太宗诏令：太宗庙乐定为《崇德》之舞，文德皇后庙乐停《光大》之舞，同奏《崇德》之舞。

随后，太宗再次诏令秘书监颜师古等人，撰定弘农府君至高祖太武皇帝六庙乐曲舞名，其后变更不一，而自献祖以下所定庙曲，大体未变：

献祖，《光大之舞》；懿祖，《长发之舞》；

太祖，《太政之舞》；世祖，《大成之舞》；

高祖，《大明之舞》；太宗，《崇德之舞》；

高宗，《钩天之舞》；中宗，《太和之舞》；

睿宗，《景云之舞》；玄宗，《大运之舞》；

肃宗，《惟新之舞》；代宗，《保大之舞》；

德宗，《文明之舞》；顺宗，《大顺之舞》；

宪宗，《象德之舞》；穆宗，《和宁之舞》；

敬宗，《大钧之舞》；文宗，《文成之舞》；

武宗，《大定之舞》；昭宗，《咸宁之舞》。

此后，历代帝王虽有个别调整，但体系格局不变。经过多年的努力，唐

代的帝王之音，终于建立起一个庞大的体系。但与俗乐相比，仍相形见绌。

3. 唐代的俗乐和宴乐

俗乐一词，源出《孟子·梁惠王》，有“寡人非能先王之乐也，直好世俗之乐耳”。唐代的燕乐，也称为俗乐。《新唐书·礼乐志》载：“凡所谓俗乐，二十有八调……皆从浊至清，迭更其声，下则益浊，上则益清；慢者过节，急者流荡。其后声器浸殊，或有宫调之名，或以信四为度；有与律吕同名，而声不尽雅者。其宫调乃应夹钟之律，燕设用之。”

燕乐，也叫“宴乐”、“嬉乐”。《周礼·春官》载：“磬师：掌教击磬……教缦和燕乐之钟磬。”这是指天子和诸侯宴享宾客所用的音乐，一般是采自民间的俗乐，又称“房中乐”。《仪礼·燕礼》载：“若与四方之宾燕，有房中之乐。”至秦，“燕乐”的涵义与汉以后的“食举乐”相似，仅为宫廷宴享时所用的音乐。魏晋至隋“燕乐”则概指宴饮、游乐及娱乐活动所用的音乐。隋唐时期，“燕乐”为宫中所用俗乐的总称。杜佑在《通典》中载，“燕乐”为“九部乐”、“十部乐”、“坐部伎”、“立部伎”的总称。沈括的《梦溪笔谈·乐律》云：“先王之乐为‘雅乐’。前世新声为‘清乐’，合胡部为‘燕乐’。”可见，俗乐由两方面的内容组成：一是皇帝和诸侯宴享宾客时所用的音乐，一般采用民间俗乐，以别于庙堂和庆典所用的雅乐。二是宫廷以外的各种民间音乐。实际上，燕乐将中外各种音乐形式，统统加以创造性地吸收，用于宫中。宫中所有俗乐也统称为燕乐。而燕乐是唐朝的巨大成就。

(1) 《十部乐》

《十部乐》是在“隋七部乐”的基础上发展起来的。开皇九年（公元589年），隋灭掉陈国，便将北周、南陈以前的乐舞加以汇集整理，分为雅俗二部。又收集波斯、中亚诸国及邻邦的乐舞，合为七部，为《七部乐》。即《清商伎》、《国伎（西凉伎）》、《龟兹伎》、《安国伎》、《天竺伎》、《高丽伎》、《文康伎》，大业中（公元615—618年），隋炀帝增加《疏勒伎》、《康国伎》，成为《九部乐》，并将《国伎》改名为《西凉伎》，《文康伎》改名为《礼毕》，作为终曲。

唐武德初年，李渊沿用隋《九部乐》。太宗贞观十一年（公元637年），舍去《礼毕》，用《天竺乐》。贞观十六年（公元642年），平定高昌后，增加《高昌乐》，去掉《扶南乐》为《十部乐》。即《燕乐》、《清商乐》、《西凉乐》、《天竺乐》、《高丽乐》、《龟兹乐》、《安国乐》、《疏勒乐》、《康国乐》和《高昌乐》。

(2) “坐部伎”与“立部伎”

唐代中叶以后，宫廷表演艺术强烈地吸收融化少数民族乐舞，新编燕乐异常繁荣。武则天、唐中宗时期，根据演出规模的大小，统编为“坐部”和“立部”两类。乐府便将立奏之乐称为“立部伎”，其余总谓之“坐部伎。”

“坐部伎”在堂上坐着演奏，人数不多，规模较小；舞者3至12人，用丝竹细乐伴奏，风格较为清雅，乐工和舞者的表演水平较高。其构成包括《燕乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万寿乐》、《龙池乐》、《破阵乐》六部乐舞。

“立部伎”，舞者60至180人，声势浩大；以鼓和金钲伴奏，声震百里，动荡山谷，气势宏伟壮观。由8部乐舞构成。即《安舞》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》、《光寿乐》。

《安舞》、《大平乐》，乃周、隋遗音，其他乐舞皆用大鼓，杂以龟兹乐。《大定乐》又加金钲。《庆善乐》用西凉乐，声颇闲雅。

(3) 少数民族乐曲

从“十部乐”曲目构成上看，少数民族的乐舞对隋唐俗乐的发展，作出了杰出的贡献。据《旧唐书·音乐志》载：“自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐；鼓曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。”西凉乐和龟兹乐的曲度，能够被当时的百姓熟知，足以说明少数民族乐舞的发达和影响之大。据唐书记载，享有盛誉的少数民族乐曲有十几部，分别为《西凉乐》、《高丽乐》、《百济乐》、《扶南乐》、《天竺乐》、《骠国乐》、《高昌乐》、《龟兹乐》、《疏勒乐》、《康国乐》、《安国乐》、《北狄乐》等。

(4) 大曲和杂曲

古代的音乐，与诗歌舞蹈融为一体，称为“乐”或“乐舞”。隋唐时期，乐和舞还没有分离，乐曲之中多数为舞曲。唐代的舞曲，有“大曲”和“杂曲”之分。据宋《乐府诗集》所载：“‘杂曲’者，历代有之。或心志之所存，或情思之所感，或宴游役乐之所发，或忧愁愤怨之所兴，或叙离别悲伤之怀，或言征战行役之苦，或缘于佛老，或出自夷虏；兼收备载，故总谓之‘杂曲’。”据崔令钦《教坊记》载：盛唐时教坊共有杂曲 278 首。其中，清商乐仅 68 首，其余都是来自民间和兄弟民族的乐曲，以三倍之数盛于清商乐。现摘其数例，以观其大略。

《欵乃曲》，为唐代曲子新作之一。代宗大历初年，元结为道州刺史，因军务到长沙。归途中遇水大涨，船只难进，乃作此曲 5 首，使舟人唱之。内容写沿途山水风光和作者自身的感受，形式为七言四句。“欵乃”，即摇橹之声。

《天仙子》，原名《万斯年》，来自西域。吸收入教坊，后用作词牌。因皇甫松词有“懊恼天仙应有以”句、韦庄词“刘郎此日别天仙”句而易名。有单调、双调二体。单调 34 字，五仄韵，或五平韵，或两仄三平韵，或四仄韵。双调 68 字，上下阕各五仄韵。

《何满子》，又作《河满子》。唐教坊曲子。后用作词牌，相传玄宗时有歌人何满子，触犯刑法获罪，临刑进此曲以自赎，竟不得免。后遂以其姓名为此曲之名，单调 36 字，双调 73 字。

《破阵子》，又称《破阵乐》、《十拍子》。唐教坊曲子名。在唐为舞曲，舞者 2000 人，皆画衣甲，执旗旌，威武壮观，有军旅“破阵”之意。本以七言绝句入乐，后用旧曲名另度新声。

《婆罗门》，唐教坊大曲名，后用作词牌。又称《婆罗门引》、《望月婆罗门引》。敦煌曲子词有“咏月”4 首，每句均以“望月”二字起。单调 34 字，平韵，一般为双调 76 字。

《望江南》，唐教坊曲子名。后用作词牌。段安节《乐府杂录》载：“《望江南》始自朱崖李太尉（德裕）镇浙日，为亡伎谢秋娘所撰，本名《谢秋娘》，后改此名。”白居易曾依其词作词，词中有“江南好”、“能不忆江南”句，遂更名为《江南好》、《忆江南》，又名《梦江南》，有单调、双调二体。唐时为单调，27 字，三平韵。

《木兰花》，唐教坊曲子名，后用作词牌，唐和五代多有《木兰花》词，句式参差不一。双调，52 字、54 字或 55 字。多为三字句和七字句相间，仄韵。原名《玉楼春》，因五代欧阳炯词中有“同在木兰花下醉”句，而改名。

《倾杯乐》，唐教坊曲子名，后用作词牌，又名《倾杯》、《古倾杯》。其词最初为长孙无忌作。玄宗时用于马舞。敦煌写本《云谣集杂曲》有此调二首，分别为109字与110字，仄韵。

“大曲”是一种大型多段的歌舞音乐。一般由三部分组成。一是“散序”，无歌无舞，无节拍地演奏音乐若干遍；二为“中序”，或称“拍序”，也叫“歌头”，音乐为板眼分明节奏较慢的四拍子曲调，歌队开始唱歌，舞队仍不出场；三是“破”，或“舞遍”，其中包括“入破”、“虚催”、“实催”、“袞遍”、“歇拍”、“杂袞”等段落。音乐为二拍子曲调，舞队入场起舞，无歌唱。节奏渐趋急促，舞者盘旋腾跃，令人目不暇给。“大曲”源于汉、魏，当年“相和大曲”和“清商大曲”已经出现。南朝大曲，多为清商三调中的大曲，隋唐五代时期，雅乐、清乐、燕乐都有大曲。据《教坊记》载，盛唐时期教坊共有大曲46首。其中，有少量大曲的音乐介于雅乐与燕乐之间，多数均为燕乐。如《庆善乐》、《上元乐》、《破阵乐》、《绿腰》、《薄媚》、《柘枝》等等。在表演形式和演出规模上，都有较大发展，其歌词主要是诗体语言，入乐叠唱。

清商乐成分较多的大曲又称为“法曲”，情调更加幽雅。法曲也称“法乐”。源于东晋和梁代的“法乐”。东晋时，将用于佛教法会的乐曲称为法曲。梁以后，形成以清商乐为主的法乐，到隋唐称为“法曲”。《新唐书·礼乐志》载：“其音清而近雅。”其器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶等。“隋炀帝厌其声淡，曲终复加解音。”唐代，“玄宗既知音律，又酷爱法曲”，曾下诏将道调、法曲、与胡部新声合作，产生了不少著名的新作，如《赤白桃李花》、《霓裳羽衣曲》等。

大曲或法曲的形成与发展，标志着唐代的乐舞水平达到了相当高的艺术境界。中唐以后，法曲渐衰。

隋唐五代的声乐，已无法谛听。但在“唐书”和《乐府诗集》等典籍和其他文献中，可以看到大量的歌词，而且还有相当数量的独唱、合唱、伴唱歌曲。玄宗时著名女歌手许和子，就是以其天才的歌唱艺术而载于史册的。可见，隋唐时期的声乐，也有着辉煌的成就。

（二）文舞和武舞

隋唐两代，传统雅舞得以荟集，重获新生；由于舞蹈艺术的繁荣，又有文舞和武舞之分；健舞和软舞层出不穷。特别是各种中外乐舞的大量涌进和广泛交流，使长安城客观上成为表演艺术的国际中心。大唐舞蹈则以其不朽的传世之作，跃上了中国古代舞蹈艺术的高峰。

1. 重获新生的古代乐舞

隋文帝承袭旧制，将乐舞按文舞、武舞加以类分。唐麟德二年（公元 665 年），高宗李治也将文舞、武舞重新规定，形成定制。“文武”和“武舞”源于周代，是雅舞的两大结构。雅舞是古代帝王用于祭祀和仪典的舞蹈，用于宴筵、享乐、祭祀三项大典，以及“吉”、“凶”“军”、“宾”、“嘉”等重要国事活动。按其用途、内容和形式的不同，分为“文舞”和“武舞”。文舞的演员，手执鸟羽和施（牛尾）；武舞的演员，手执牛干（盾）和王戚（斧）等兵器。“文舞”重在歌颂本朝的文德，“武舞”主要用于赞扬国家的武功。

唐代立国，百业并举，国力昌盛，乐舞隆兴。武德九年，祖孝孙等奉诏定乐，将文舞改称“治康”，“武舞”易名“凯安”（后世仍用旧称），舞者各 64 人。“文舞：左籥右翟，与执纛而引者二人，皆委貌冠，黑素，绛领、广袖、白绉、革带，乌皮履。武舞：左干右戚，执施居前者二人，执鼗执铙皆二人，金罇二，与者四人，素者二人，执铙二人，执相在左，执雅在右，皆二人夹导，服平冕，余同文舞。”（《新唐书·艺文志》）论用途：则在朝会、献祭、太庙、禘祫，各有定制。《新唐书·艺文志》载：“朝会则武弁，平巾帻，广袖，金甲，豹文绉，乌皮。执干戚夹导，皆同郊庙。凡初献，作文舞之舞；亚献、终献，作武舞之舞。太庙降袖以文舞，每室酌献，各于其庙之舞。禘祫迁庙之主合食，则舞亦如之。”（《新唐书·艺文志》）

唐代是一个热衷于创造的时代，由于礼乐的重要社会地位，乐舞的创造更加非同凡响。

仪凤二年（公元 677 年），太常卿韦万石定《凯安舞》六变：一变象龙兴参墟；二变象克定关中；三变象东夏宾服；四变象江淮平定；五变象狻猊服从；六变象复位以崇，兵还振旅。

太宗时，令颜师古等人撰定弘农府君至高祖武皇帝六庙乐曲舞名，虽各朝多有变更，仍有 20 余舞见于著录。

太宗为秦王时，大败劲敌刘武周，军中作《秦王破阵曲》。太宗即位后，宴乐必奏之。后又令魏徵等人改填歌词，名曰《七德舞》，隶属武舞。其乐共 52 曲，内有雅乐二曲。

太宗生于庆善宫，贞观年巡幸至此，大宴同来群臣，太宗兴致勃勃，赋诗若干。起居郎吕才谱曲，名曰《功成庆善乐》。以儿童 64 人起舞，号《九功舞》，进蹈安徐，以象征文德。属于文舞。有乐 50 曲，内有雅乐一曲。

《上元舞》，为高宗李治所作，舞者 80 人，舞衣绘祥云五色，以象征元气。其乐有《上元》、《二仪》、《三才》、《四时》、《五行》、《六律》、《七政》、《八风》、《九宫》、《十洲》、《得一》、《庆云》共 12 曲，大型祭祀和宴享活动均用之。此舞全曲共 29 首，皆属雅乐。

高宗即位时，景云见，黄河水清，张文收选择古曲相宜者，作《景云河清歌》，又称《燕乐》，分《景云舞》、《庆善舞》、《破阵舞》、《承天

舞》四部。

唐代燕乐的诞生，使舞蹈空前繁荣，达到了中国古代乐舞的最高峰。

2. 健舞、软舞及诸舞

唐代舞蹈的种类繁多，其中有相当数量的小型舞蹈，人们对其作了“健舞”和“软舞”的划分。“健舞”和“软舞”的演出规模不大，多为独舞或双人舞，艺术技巧很高，并成为教坊传教授业的主要内容。

“健舞”原为民间舞蹈，后经教坊整理改于宴享时演出。这种舞蹈，舞步壮健，伴奏多用繁弦急管，气氛热烈，节奏明快。据崔令钦的《教坊记》和段安节的《乐府杂录》记载，当时的“健舞”有《阿辽》、《柘枝》、《黄獐》、《拂菻》、《大渭州》、《达摩支》、《棱大》、《阿连》、《剑器》、《胡旋》、《胡腾》，共 12 种。

软舞也是由民间乐舞改编而成，多用于宴享。这种舞蹈姿态柔婉，舞步轻盈，音乐伴奏舒缓平和，表演时感情较为细腻。见于记载的舞蹈有《垂手罗》、《春莺啭》、《乌夜啼》、《半社》、《回波乐》、《渠侬席》、《兰陵王》、《凉州》、《屈柘枝》、《团圆旋》、《绿腰》、《苏合番》、《甘州》共 13 种。

《胡旋舞》是“健舞”中较为著名的舞蹈，从中亚地区传入。以快速、轻盈的旋转动作为主。白居易赋诗赞道：“胡旋女，胡旋女，心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，回雪飘飘转蓬舞。左旋右转不知疲，千匝万周无已时。人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟。”

此舞风靡宫廷和民间，人们对它的喜爱达到了痴迷的程度。

《绿腰》是“软舞”中影响最大的创作舞蹈，为女子独舞。舞者身着长衣襟的长袖舞衣，舞姿轻盈柔美，舞袖动作非常出色。初舞时，动作“慢态不能穷”；舞到极兴，则“低回蓬破浪，凌乱雪萦风”；临近结尾，动作繁急，衣襟也飘舞而起，使观众产生“唯恐捉不住，飞去逐惊鸿”的美感。

《霓裳羽衣舞》，是一种不同于“健舞”和“软舞”而又兼有这两种风格的舞蹈。《霓裳羽衣舞》是同名法曲中的舞蹈。舞者必须装扮得极其典雅美丽，宛如仙女。演出服饰必须遵照特殊规定，上身著“羽衣”，象征孔雀翠羽；下身著“霓裳”，即艳如彩霞般的彩裙。该舞的编导手法十分高妙，运用刚柔、强弱、急缓、动静等的变化对比，通过乐曲、歌唱、舞蹈的递次展现、或同时齐发，创造了一个独特的艺术形式。因此舞蹈难度较大，表现力极强，要求表演者具有很高的水平，致使白居易观看后发出了“千歌万舞不可数，就中最爱霓裳舞”的由衷赞叹。

风行于壮族民间的《春堂舞》，专门表现农民劳动的生活乐趣。舞蹈分为四节：一为“插秧”，二为“车水”，三为“打谷”，四为“舂米”。此舞人数没有严格限制，但必须是双数。舞者每人手执一条扁担，围绕在舂米槽或长凳旁边，上下左右前后，边打边歌边舞，并配以竹筒、鼓乐等，声音和谐，节奏强烈。

规模庞大的《叹百年队舞》，是唐代的又一创举。懿宗与宠妇郭淑妃所生的同昌公主，于咸通十一年病死，夫妇甚为悲痛，特举行隆重葬礼，懿宗亲作挽歌，并令百官奉和。宫廷伶官李可及进献《叹百年》曲，并据此曲编导队舞。舞者数百人，盛装打扮，饰以珠宝首饰；以绘有鱼龙图案的 800 匹绸缎铺于地上，作为布景，舞者均像在水上漂浮；边唱边舞，动作徐缓，声词哀怨，情调忧伤，听之莫不泪下。

“字舞”和“花舞”也是队舞的种类。《旧唐书·音乐志》载：“若《圣寿乐》，则进身换衣，作字如画。”《圣寿乐》就是唐代宫廷中表演的一种字舞。表演时，140 人头戴金铜冠，身穿五色画衣，通过舞蹈队形的变换，呈现出“圣超千古、道泰百王、皇帝万岁、宝作弥昌”的十六字令。唐玄宗开元年间（公元 713—741 年），也常演出《圣寿乐》。舞者运用服饰色彩的变化组成字句。崔令钦的《教坊记》载：舞者衣襟上，各绣一大窠（团状花纹），皆随其衣服本色，制成纯缦丝衫（无花纹丝衣），下才及带若短汗衫者以笼之，所以藏绣窠边。舞人初出，音乐过后，皆是缦衣舞。至第二叠，相聚场中，即于众人之中从领上抽去笼衫，各纳怀中。观者忽见众女皆文绣炳焕，莫不惊异。

3. 唐代著名舞蹈的特征

唐代舞蹈体系完备，种类繁多，艺术成熟，影响深远。从表现内容和历史沿革上看，有文武和武舞、健舞和软舞之属。因其用途和表演场所也有明显区别，还可分为表演性舞蹈，宫廷宴享舞蹈，民众自娱、民间祭祀和寺院佛事舞蹈等三类。

（1）表演性舞蹈

多在后宫，贵族集宴，酒肆，街头和广场演出。表演性舞蹈的表演节目，涉猎古今中外，经教坊专门训练后才正式演出，艺术水平高于其他各类舞蹈。其形式多样，内容丰富，技巧尤为繁难。舞者 1 至 3 人，规模较小，以“健舞”和“软舞”的节目为主。优秀的“法曲”舞蹈难度更大，艺术水平更高，也是表演性舞蹈的“拿手好戏”。表演性舞蹈均源于民间。其中，中外各民族的民族舞蹈有《柘枝》、《胡旋》、《胡腾》，以及用地名命名的《凉州》、《甘州》、《大渭州》、《拂菻》等；继承前代的舞蹈有《兰陵王》、《乌夜啼》、《回波乐》等；另有《剑器》和《春莺啭》、《胡旋》、《绿腰》和《霓裳羽衣舞》等舞，则是在继承传统和吸收其他舞蹈因素的基础上有所创新的乐舞。它们的出现，把表演性舞蹈发展到了更高的艺术境界，充分体现出盛唐那种包容一切的吸收能力，大胆豪放的创作热情，以及自信向上、气势豪迈的进取精神。

（2）宫廷宴享舞蹈

为了满足宫廷朝会、庆典的需要，隋朝在继承南北朝乐舞的基础上，集中整理了汉族传统乐舞，兄弟民族乐舞和外国传入的各种乐舞，先后制定了“七部乐”、“九部乐”。唐初，在沿用“隋九部乐”的基础上，经太宗增删，诞生了“十部乐”。其中，《西凉乐》、《天竺乐》、《高丽乐》、《龟兹乐》、《安国乐》、《疏勒乐》、《康国乐》、《高昌乐》等 8 部，均为兄弟民族和国外乐舞。它们多在南北朝时传入内地。经过隋唐的开发和磨练，更为纯熟精湛，代表中原传统乐舞的《清商乐》，内容十分丰富，且有严格的礼数，不能随意处理，若越礼使用，便会受到惩处。因此必须成套地、完整地演出。《燕乐》一经诞生，更显生机勃勃，并以其强大的阵容，列于“十部乐”之首。“七部乐”、“九部乐”、“十部乐”中的各部名称，实质上都有两种含义：一是专指某一乐部的狭义属性，二是指某一民族或地区具有的特殊风格的舞蹈，带有广义的性质。可想而知，每个舞部的数目，不是一成不变的。

“七部乐”、“九部乐”、“十部乐”的演出规模并不大。每部乐舞，舞者最多 4 人，乐工最多 27 人。除《燕乐》外，其他各部都是民族风格很强

的民间歌舞，没有明显的政治内容。但经过朝廷修定后，被王公视为神圣，只能在皇帝宴请群臣、招待外国使节和少数民族首领，庆祝丰收等活动时，才郑重演出。只有《康国乐》中的《胡旋舞》、《清商乐》中的《白纛舞》、《公莫舞》等少数乐舞，仍在民间广泛流传，并不断发展。

“坐部伎”和“立部伎”，是唐代撰定的乐舞保留节目。其中包括唐太宗李世民、高宗李治，则天武后、玄宗李隆基等各个时期的作品。这些乐舞已不像“九部乐”、“十部乐”那样地照搬演出，而是在继承、吸收、借鉴的基础上有所创造的新乐舞。

(3) 民众自娱性、民间祭祀和寺院佛事舞蹈

唐代的民众自娱性舞蹈，是历史上最为活跃的时代景观。这类舞蹈，人数没有规定，观众也可随时加入表演行列，大家在同一节奏中欢呼、跳跃。舞蹈的动作朴拙自然，节奏强烈鲜明。当个人、集体、音乐、舞步浑然一体时，便形成一种特殊的氛围，具有某种神秘的力量，使人产生极大的愉悦感、享受参与感。民间的《春堂舞》和《踏歌》，就属于这类舞蹈。其歌唱特点是：同一曲调，即兴填词，反复传唱。刘禹锡《纥那曲》赞为“踏与兴无穷，调与词不同”。数百人齐声欢唱的沸腾场面，更是惊天动地、气势磅礴。张祜的《正月十五夜灯》盛赞为：“三百内人连袖舞，一时天上著词声。”其舞蹈特点是：人数众多，手连着手，肩并着肩，随着歌唱的节奏以脚踏地，即所谓“连袂踏歌”，间以轻盈美妙的舞袖动作。

民间风俗祭祀和寺院佛事舞蹈，随着隋唐宗教艺术的世俗化和民族化而有所发展。民间祭祀舞蹈，较为普遍的是巫术活动中的娱神舞，由巫人独舞，称作“巫舞”。在祈求神灵保佑而举行的迎神、送神或求雨等祭祀、祈祷活动中，都有巫人舞蹈。与前代相比，唐代巫舞的神秘气氛淡化，审美的色彩更加浓厚。

隋唐的寺院，承袭了南北朝时期常设女乐的风气。安国寺在佛事活动中表演的《四方菩萨蛮舞》，是突出的例子。

（三）“俗讲”、“散乐”等表演艺术

在隋唐五代的乐舞文化中，“杂曲”、“变文”、“俗讲”、“散乐”等各种民间表演艺术，占有很大的比重。由于封建礼乐制度的约束，它们很少进入宫廷献演。但是，它们生长在民间，直接为百姓演出，频繁地与国外的表演艺术家进行交流，有着广阔的活动空间和广泛的观众层面。虽然它们缺少“雅乐”那样的优厚条件，但也少受宫廷礼乐的束缚。因而更能自由发展，更加绚丽多姿。相比之下，“雅乐”却愈发不景气，而日渐衰落了。

1. 民间的“变文”和“俗讲”艺术

“变文”是唐代说唱艺术“俗讲”的文字稿本。“俗讲”是唐代兴起的一种说唱形式。原为寺院僧侣面对俗众讲唱佛经故事，以招徕香客，增加布施，故称“俗讲”。后来，寺僧为了引起俗众的兴趣，逐渐在佛经故事之外，也采取边唱边讲的形式，表演一些历史故事和民间传说，唱讲的艺术水平也得以提高。因俗讲具有故事情节和演唱艺术的双重特征，深受民众欢迎，渐渐地从寺院走向民间。以俗讲著称于世的僧人，首推文叙。唐代末年也有关于女演员专门演唱俗讲的记载。

“俗讲”不但具有故事情节和演唱技巧，而且还有很强的文学性。优秀的俗讲段子作为传统的保留节目，于是便出现了“变文”，以供俗讲艺人长期应用。变文的文学体式为散文和韵文相结合，对后世曲艺艺术及文学的发展影响极大。《王昭君变文》，现存残卷，作者不详。写王昭君身为汉元帝宫女时，因性格刚正，不愿奉承画师，被毛延寿画了个其丑无比，汉元帝从未发现其才貌。后匈奴单于求亲，元帝诏令昭君出嫁匈奴。及至宫廷礼见，元帝惊其美艳，但后悔已晚。昭君嫁至匈奴后，册封为胭脂皇后，单于令部署大加庆贺，又陪伴昭君出猎，以慰藉她的思乡之情。昭君登高狩猎，南望故国，大动乡思，终于病绝。这是一个爱国思乡，情意深沉的故事，主人公的悲剧命运具有强烈的震撼力量，在当时是比较著名的俗讲节目，其流传也相当广泛。

唐代变文稿本一直藏于敦煌莫高窟中，清光绪年间被偶然发现。计有《维摩诘经变文》、《伍子胥变文》、《王昭君变文》、《秋胡变文》、《捉季布变文》、《唐太宗入冥记》、《降魔变文》和《张义潮变文》等多种。这些变文稿本的发现，为中国古代曲艺和民间文学的研究，提供了珍贵的史料，可惜原本大部分已散失于英、法、日、俄等国。

2. 地方歌舞戏

中国地域辽阔，民族众多，风俗迥异，因此地方歌舞戏也以其独特的情调和可观的创作，活跃在隋唐的乐舞天地之中。

有着悠久历史的《泼寒胡舞》，因舞者头戴苏幕遮帽，又称《苏幕遮》。这是一种集歌舞、游戏于一身的艺术形式。它比隋唐时期任何乐舞都更受民间欢迎。《泼寒胡舞》源于民间的泼水游戏，是一种祓除不祥、祈祷人寿年丰的群众性舞蹈。后由康国人（前苏联撒马尔罕）经龟兹（今新疆库车）传入中国，并进入宫廷。此舞不受人数限制，舞者裸体跳足，泼水取乐，在唐代风行一时。因舞蹈风格与传统礼法不符，又被朝廷取消。据《旧唐书·张说传》载，开元元年（公元713年），朝臣上疏反对，“谓《泼寒胡》未闻典故；裸体跳足，盛德何观！挥水投泥，失容斯甚。”玄宗乃下令禁止。但并没有妨碍其在民间的发展。

《旧唐书·音乐志》记载：“歌舞戏，有《大面》、《拨头》、《踏谣娘》、《窟垒子》等戏。玄宗以其非正声，置教坊于禁中处以之。”可见，玄宗对此类歌舞戏也是爱不释手的，因此令教坊在禁中表演，以供享用。

《踏谣娘》、《钵头》、《大面》，是唐代最为著名的歌、舞、戏相结合的表演艺术形式。

《踏谣娘》的故事源于北齐。相传有一苏姓男子，面貌丑陋、酗酒成性，经常酒后殴打妻子。其妻貌美歌甜，挨打之后便向邻里哭诉。人们都很同情她，便常常模仿受屈挨打的动作和哭诉的音调，渐渐形成了一种民间歌舞。表演时，由一男扮妇人边走边唱，并随着歌唱的节拍摇动身躯。“她”唱一段，旁人即一齐伴唱：“踏谣和来，踏谣娘苦，和来！”接着，丈夫入场，表演殴打妻子的动作，滑稽而可笑。

《钵头》又叫《拨头》，是从西域传来的一种民间舞蹈戏。情节是一个胡人被虎吞噬，其子上山寻找父亲尸体，捕杀猛虎。山有8折，曲有8段。表演者身穿素衣，披头散发，面带哭相。

《大面》又叫《代面》，原称《兰陵王入阵曲》。相传北齐名将兰陵王高长恭，因嫌面相秀丽，临阵缺少武威，便戴上狰狞的假面具与敌人作战，每战必胜。军士们为了歌颂他的英雄气概，编排了《兰陵王入阵曲》。

由于这三种歌舞戏具有一定的故事情节，所以不少学者认为，它们实质上开辟了后代戏剧的先端。

源于汉代的俳倡戏，到了隋唐时期衍变为4种新的表演形式：假妇戏、排闷戏、参军戏与小说。假妇戏是唐代俳優演出节目的泛称，主要指男扮女装的歌舞戏，是带有一定故事情节的演唱形式，《踏谣娘》就属于这种类型。排闷戏又称“樊哙排闷”、“樊哙排君难”。唐昭宗时，盐州（今陕西定边）雄毅军使孙德昭等人杀了幽禁昭宗的宦官，使昭宗重新复位。昭宗令艺人编演“樊哙排君难”，以褒扬孙德昭众将。这也是以演唱故事情节为主的一种表演形式。

南北朝时出现的参军戏，至唐时形成了固定的程式。表演者只有2人，以一人充参军，装痴装聋，任人调笑。另一人充苍鹅，机俏幽默地调弄参军。二人共同作滑稽的对话或动作，以达到强烈的喜剧效果。宋司马光在《资治通鉴》中载：开元八年（公元720年），“侍中宋璟疾负罪而妄诉不已者，悉付御史台治之。谓中丞李谨度曰：‘服不更诉者出之，尚诉未已者且系。’由是人多怨者，会天旱，有魃。优人作魃状，戏于上前。问魃：‘何为出？’对曰：‘奉相公处分。’又问：‘何故？’魃曰：‘负冤者三百余人，相公悉以系狱抑之，故魃不得出。’上心以为然。”可见，参军戏已成为宫中娱乐的一种表演形式。

3. 隋唐五代的百戏

百戏又称散乐。《新唐书·百官志》记载：“散乐者，历代有之，非部伍之声，俳優歌舞杂奏。总谓之百戏。”百戏实质是民间歌舞和杂技等表演艺术的总称。

（1）“超诸百戏”的傀儡戏

傀儡戏包括木偶戏和皮影戏。在唐代已很盛行，达到了成熟阶段。现在，唐代傀儡戏的脚本和实物已不复存在，但史书典籍仍有较为详尽的记载。南宋周密所撰的《武林旧事》中，有“舞队”条目，在“大小全棚傀儡”的标题下，列名目70种。其中多数为傀儡舞队。“郭郎”和“郤翁伯”等角色，

在唐代已是妇孺皆知的木偶人物了。

唐代木偶戏的表演种类，已有“盘铃傀儡”、“提线傀儡”和“机心暗起”等多种。唐韦绚的《刘宾客嘉话录》里记载：大司徒杜公在维扬，常对部下说：我致政之后，“著一粗布烂衫，入市看盘铃傀儡。”说明街市已有盘铃傀儡的表演。林滋的《木人赋》有：“藏机关以中动，假丹粉而外周”的记载，说明“机心暗起”的木偶也已出现。

唐代木偶的制作技巧非常纯熟。文宗太和年间，谢观撰《汉以木女解羊城围》赋，赋中记述：“于时命雕木之工，状佳人之美。假刮削（j jué，刻镂用的刀和凿子）于绩事，写婵娟之容止。逐手刃兮巧笑俄生，从索縲而机心暗起。动则流盼，静而直指。”“既拂桃脸，旋状柳眉。”“搯（ch，意铺陈）粉藻而标格有度，传簪裾而朴格生姿。”“浓华窈窕，见削成之肩不疑。”

唐代傀儡戏的表演非常普遍，深受人们的喜爱和欢迎。杜佑的《通典》记载：“歌舞戏有大面、拨头、踏谣娘、窟垒子等戏……窟垒子，亦曰《魁垒子》，作偶人以戏，善歌舞。本丧乐也，汉末始用之嘉会气。北齐后主高纬尤所好；高丽之国亦有之，今闾市盛行焉。”孙光宪的《北梦琐言》记载，唐崔安潜之镇西川曰：“频于使宅堂前弄傀儡子，军人百姓穿宅观看，一无禁止。”顾况《越中席人看弄老人》诗曰：“不到山阴十三春，会中相见白头新，此生不复为年少，今日从他弄老人。”卢纶《焦篱店醉题，时看弄郤翁伯》诗云：“洛下渠头百卉新，满筵歌笑独伤春，何须更弄郤翁伯，即我此身如此人！”

从这些记载中，可以看出：第一，唐代的傀儡戏已遍及全国各地。如杜佑在长安街市，孙光宪在西川，顾况在越中（江浙一带），卢纶在洛阳等。都看到了傀儡戏的表演。第二，傀儡戏深受人们的喜爱，以致“闾市盛行”、“穿宅观看，一无禁止”。林滋《木人赋》赞之为“超诸百戏。”其艺术水平，达到了中国傀儡发展史上的成熟阶段。

（2）震惊中外的杂技艺术

两汉以后，杂技艺术散于民间，度过了漫长的低落时期。晋朝虽有盛况，但为时短暂，及至隋唐，国力强大，文化繁荣，杂技艺术也随之昌盛起来。成为与两汉同样辉煌的杂技发展高峰。

《隋书·音乐志》对隋代宫廷杂技表演有着生动的记载：“初于芳华苑积萃池侧，帝令宫女观之，有舍利先来，戏于场内。须臾，跳跃激水满衢，鼉鼉鱼鳖，水人虫鱼，遍复于地；又有大鲸鱼喷雾翳日，倏忽化成黄龙，长七八丈，遣二倡女对舞，绳上相逢，切肩而过，歌舞不辍。又为夏育扛鼎，取车轮、石臼、大翁器等，各于掌上而跳弄之。并二人戴竿其上而舞，忽然腾透而换易之。又有神鳌负山，幻人吐火，千变万化，旷古莫俦，染于大孩。”这样名目繁多、出神入化的演出，足以说明隋代杂技艺术的高超绝妙。

唐代的杂技表演艺术更加丰富，水平也大有提高。据《旧唐书·音乐志》载：汉世有“槿木伎”，又有“盘舞”。晋世加之以杯，谓之“杯盘舞”。乐舞诗云，“研袖陵七盘”，言用盘七枚也。梁谓之“盘舞伎”。梁有“长躡伎”、“跳倒伎”、“跳剑伎”、“吞剑伎”，今并存。又有“舞轮伎”，盖今戏车轮者。“透三峡伎”，盖今“透飞梯”之类也。“高絙伎”，盖今之戏绳者是也。梁有“弥猴幢伎”，今有“缘竿”，又有“弥猴缘竿”，未审何者为是。又有“弄碗珠伎”、“月珠伎”。江东还有“高絙紫鹿、跂行

鳖食、齐王卷衣、鼠、夏育扛鼎、巨象行乳、神龟扑戏背负灵岳、挂树白雪、画地成川之伎。”

仅就《旧唐书》和《唐会要》的记载，唐时常见的杂技表演，就有：旱船、长屩、掷倒、戏轮、跳铃、掷剑、透梯、戏绳、缘竿、弄碗珠、扛鼎、旋盘、弄枪、蹴瓶、擎戴、飞弹、拗腰、踏球、瞋面、冲狭等。高宗时，天竺艺人献演幻术，能自断手足、割剔肠胃之类，高宗恶其惊俗，命西域关令不准此类艺人进入中国。自此，唐代的幻术较之汉晋大为逊色。常见的有吞剑、鼠、藏狭、挂树白雪、画地成川、激水化鱼龙、巨象行乳、秦王卷衣、神龟负兵等等。

隋唐的杂技艺术，在内容上主要是继承和开发前代的节目，新创不多，但在演出水平和演出规模上均超越前代，成为杂技艺术发展史上一个承前启后的显赫时期。

（3）别出心裁的马戏和击球

唐代多马上运动，马舞马戏、蹴球和击球，在当时成为一种社会时尚。

唐代的马戏表演，规模之大、技艺之精湛均堪称空前。《旧唐书·音乐志》记载，玄宗时，“日旰（傍晚），即内闲厩引蹀马四十匹，为《倾杯乐》，奋首顾尾，纵横应节。又施三层板床，乘马而上，抃转如飞。”“又五坊使引大象入场，或拜或舞，动容鼓振，中于音律，竟日而退。”从这几段记载中，可以看出：第一，唐玄宗酷爱马戏，宫廷表演已很普遍；第二，马舞和象舞表演已有很高水平，40匹马能够按照《倾杯乐》曲的节奏而“纵横应节”。

唐代盛行蹴球（足球）表演，由于发明了“冲气”技术，增加了球的弹性，表演规程随之改变，原有的“球场”，东西两边各设6个球门，现改为只设一个大网，以踢进多者为胜。表演形式也有多种：一是“分左右朋，以角胜负”的球门比赛；二是1人独踢的“打鞠”；三是2人、4人、8人对踢的“白打”；四是以踢高为优胜的“趯鞠”；五是群踢而不使坠地的“筑球”。不仅男子善于此道，女子也有参加表演的记载。王建《宫词》有“寒食内人长白打，库中与散与金钱”。可见，在寒食节等稍闲时刻，内人（家庭妇女）们也以蹴球为乐，其影响之大，普及之甚，可以想见。

从蹴球发展而来的击鞠，后人俗称马球，是一种骑在马上持杖击球的运动。西安乾陵章怀太子墓有“马球图”壁画，描绘了这种竞技表演的热烈场面。唐中宗时，吐蕃遣使迎娶金城公主，与梨园弟子比赛击鞠。封演的《封氏闻见录》记载：此时“玄宗为临淄王，中宗又令与嗣虢王邕、驸马杨慎文、武秀等四人敌吐蕃十人，玄宗东西驰突，风回电激，所向无敌，吐蕃功不获施。”宣宗也喜击鞠，王说的《唐语林》记载：“弧矢击鞠皆尽其妙，所御马，衔勒之处，不加雕饰，而马尤矫捷。每持鞠杖，乘势奔跃，运鞠于空中，连击至数百而马驰不止，迅若流电。二军老手咸服其能。”击鞠是唐代的首创，其水平之高，显然是无与伦比的。唐代起于胡部，西部、北部少数民族马上生活的习惯影响极大，以至马上表演项目也深为唐代宫室和民间所喜爱。

（4）竞技成风的娱乐活动

唐代的娱乐项目数不胜数，尤其“角抵”和“拔河”最为盛行。

汉代流行的角抵，唐时也称“相扑”、“角力”。角抵表演，在隋唐五

代都很普遍。马端临在《文献通考·散乐百戏》中记载：“角力戏，壮士裸袒相搏而角胜负。每群戏毕，左右军擂火鼓而引之。”《新唐书·刘克明传》记载：“帝常阅角抵于三殿，有碎首断臂，流血廷中，帝欢甚，厚赐之，夜分罢。”又据《角力记》载：“五陵、鄱阳、荆楚之间，五月盛集，水嬉则竞渡，街坊则相（相扑）为乐。”在敦煌壁画中，有一幅五代相扑壁画：在一块方形地毯上，两名大力士表演角抵。进功者一手在前、一手在后，用弓步直取对方；另一人双臂弯曲，低俯身体，左右回旋，伺机反攻。从这幅壁画上，我们得以一窥五代角抵的精彩场面。

唐代列入“百戏”之一的“拔河”，也是一种竞技表演。

此外，民间还有许多风格迥异的娱乐活动，吸引着成千上万的人们。如在内地，有相沿成习的“社火”、“双陆”、“斗百草”、“斗鸡”、“斗鹌鹑”、“斗蟋蟀”等等；苗族的重要节日必有“斗马”；苗族、侗族、黎族等地区流行“斗牛”；哈萨克、柯尔克孜、塔吉克等地盛行叼羊；壮族擅长“吹木叶”等等。

“吹木叶”有着悠久的历史，在少数民族地区广泛流行。唐杜佑在《通典》中记载：当时人们“衔叶而啸，其声清震”。白居易赋诗描绘道：“苏家小女旧知名，杨柳风前别有情；剥条盘作银环样，卷叶吹为玉笛声。”

实际上，唐代每个民族都有着各自独特的娱乐方式。尤其在节日期间，人们通宵达旦，欢娱尽兴。因此，百戏、娱乐的内容也异常丰富。它们都是中国古代表演艺术的瑰宝。

4. 萌发于五代的戏剧

中国的音乐、舞蹈、百戏等表演艺术，在盛唐时达到了极高的水平，自安史之乱后，国力日渐衰微，大唐乐舞也江河日下。实际上，因循守旧的雅乐早就丧失了生机，清商乐在开元初年已经不振。及至僖宗昭宗末年（874—903年）时，“十部乐”也逐渐散失。晚唐时期，藩镇割据，战火不断，民间迫于生计，流离失所，散乐也失去了生存的土壤。到了五代，只有一些宴乐饮曲和前代遗留下来的歌舞戏支撑宫廷的表演艺术。但具有历史意义的是，一些带有角色的歌舞戏出现在宫廷舞台上，这就是创始阶段的戏剧。

据宋人马令《南唐书》记载：“晋出帝开运元年（公元944年），南唐伶人李家明，演《自家何用多拜》，讽元宗，老生、老旦、小生、小旦、杂陈。”同书还有：“周世宗时，南唐韩熙载、舒雅杂侍婢演戏，已有生、旦、末、酸诸色。”

从这两段记载可以看出，《自家何用多拜》的演出，是非比寻常的。第一，该剧以赞颂元宗为主题，必有故事情节；第二，剧中的人物较多，均用老旦、老生、小旦、小生等戏剧角色担当；第三，南唐伶人李家明身兼演员、导演，剧作无疑。说明，《自家何用多拜》即使不是成熟的戏剧，也是具有草创特征的戏剧。无独有偶的是，南唐韩熙载和舒雅在内宅演戏，也有“生、旦、末、酸诸色”的划分，说明初级阶段的戏剧在五代已不鲜见。这就为宋元杂剧的生成开辟了通途。

(四) 著名的乐舞作品

隋唐五代，音乐歌舞异常繁荣，优秀作品难以胜数。其中有些作品，由于编创的新颖，风格的独特，艺术的高妙，传播的广泛，已被历代视为经典，为人类所崇尚。

1. 胡腾舞

《胡腾舞》，唐代归属健舞。原为西北少数民族的一种舞蹈，由石国(中亚细亚塔什干一带)传入。因从“胡”部进入内地，又以跳跃上腾、舞步壮健见长，故名《胡腾舞》。《全唐诗》有刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》、李端《胡腾儿》两诗，生动地记述了《胡腾舞》的演出盛况。诗中对舞态、舞服、舞人的面貌，都有真实的记述。从刘诗中可知：石国的胡儿，来表演《胡腾舞》；舞者头戴尖顶蕃帽，身穿毛织胡衫，两袖紧小；蹲身在舞筵前腾跳起舞，急如飞鸟一样，腰间的宝带发出时强时弱的响声；音乐以横笛、琵琶伴奏。在李端的诗中，人们仿佛亲眼看到：从凉州来的胡腾儿，肌肤如玉，鼻准如锥；他们身着桐布轻衫，前后卷起，腰间系有葡萄长带，垂在一侧；足下穿的是柔软的皮靴，便于轻捷飞跃；他们偏戴着珠帽，在花毡上翩翩起舞，面上红汗交流；他们时而扬眉动目，时而满场环行；有时急跃，有时东倒西倾，如同醉后一般；忽而反手叉腰，身如弯弯的月牙。

从这两首诗里可以看出，《胡腾舞》的动作节奏非常快速，舞中多作圆转。舞蹈在地毯上表演，开始时，舞者痛饮一杯酒，然后将酒杯一抛，借势起舞；有时舞者先用本民族语言，说几句祝福的话语，便跳起舞来。音乐多以丝竹、琵琶为主，声音嘹亮激越。这正是我们在新疆舞蹈中所看到的那种热烈奔放的格调，至今在中亚一带，仍盛行这种跳跃动作很多、踏步节奏复杂、技巧高难、风格豪迈的舞蹈。显然，这与《胡腾舞》是一脉相承的。

2. 柘枝舞

《柘枝舞》，在唐代非常盛行，文学之士多有赞咏。段安节《乐府杂录》将其归入健舞一类，崔令钦《教坊记》所载大曲中有《柘枝》，杂曲中有《柘枝引》，其影响之大，形式多样，可见一斑。

《柘枝舞》原为西北少数民族舞蹈，出自 逻斯(前苏联江布尔)。初为独舞，后发展为双人舞。伴奏以鼓为主，节奏鲜明强烈。舞者头戴绣花卷檐胡帽，帽上系有金铃；身穿锦袖红紫罗衫，脚穿红锦蛮靴。舞姿变化丰富，既刚健明快，又婀娜柔美。舞者的长袖，时而应着鼓声飘起，时而低拂于华美的地毯之上。刘禹锡诗赞为“翘袖中繁鼓”、“长袖入华烟”。那双穿著锦靴的脚，踏着快速多变的节拍起舞，帽上的金铃发出清脆的响声。张祜诗赞为“旁收拍拍金铃摆，脚踏声声锦褥(yào)摧”，观众被优美的舞姿深深吸引，与舞蹈演出浑然一体，以至“体轻似无骨，观者皆耸神”。舞蹈将要结束时，有深深的下腰动作，更加优美险绝，此时舞者的衣衫已被汗水湿透。刘禹锡《和乐天柘枝》诗赞为“鼓摧残拍腰身软，汗透罗衣雨点花”。

《柘枝舞》不仅注重身体的姿态，而且也很讲究眼神的运用。白居易有“帽转金铃雪面回”的诗句，描绘出一个柘枝艺人，在花帽上的金铃转动有声之时，粉面轻回，秋波横传，给人留下了难忘的印象。

《柘枝舞》原为独舞，后来发展为二人表演的《双柘枝》。据乐府《柘枝词》序记载：“用二女童，帽施金铃，抃转有声，其来也，于二莲花中藏，花坼(chè，意分裂)而后见，对舞相占，实舞中雅妙者也。”两个女孩先躲

入莲花中，花瓣慢慢张开，二人从花中走出来翩然起舞，这样的设计多么富有诗情画意！

《柘枝舞》流传广泛，上自宫廷、下及州郡；王公贵族、文学之士都有雅好。张祜、白居易、刘禹锡、段尧藩、章孝标、薛能、杨巨源、徐凝、杜牧、许浑、李群玉、和凝、沈亚之、卢肇等人，都有诗文记胜。而官宦人家均养有柘枝伎，以便内宅表演。可见，有唐一代，《柘枝舞》的兴盛。

3. 五方狮子舞

《五方狮子舞》，也叫《太平乐》。盛行于唐代宫廷和民间各地。

唐代狮子舞的道具制作已很讲究。白居易《西凉伎》诗中记述：“西凉伎，假面胡人假狮子，刻木为头丝作尾，金镀眼睛银贴齿，奋迅毛衣摆双耳。”这种金眼睛、银牙齿、刻木为头的假面；丝绒做成的尾巴，以及用毛类做成的狮衣，与今日流传在民间的舞狮几乎完全一样。

狮子舞在唐代以前就在民间流传。后汉时，月氏（今阿富汗和克什米尔一带）和安息国（古波斯）曾遣使者献狮子于汉朝。三国时已有狮子舞，南北朝时民间已有流行。及至唐代，狮子舞有了较大的发展与创新，并与《太平乐》结合而乐舞一体。《太平乐》属于“立部伎”，表演规模相当庞大：人们披起缀毛的假狮衣，装扮成五种不同颜色的雄狮，各立一方，表演狮子俯仰驯狎等各种情态。另有二人牵绳，手持红拂往来逗弄狮子，周围有140人的伴唱队，高唱《太平乐》歌曲。这是段安节《乐府杂录》和杜佑《通典》所描述的宫廷狮子舞。

据白居易《西凉伎》诗中所述，除了宫廷外，镇守边城的官兵对狮子舞也很喜爱。同时，传入民间，成为各地士农工商都喜闻乐见的乐舞之一，凡节日、庙会、宗教活动等，都有盛大的演出。

4. 西河剑器舞

“公孙大娘舞剑器”，早已脍炙人口，可谓任人皆知。《西河剑器舞》常与《浑脱舞》结合演出，故又称《剑器浑脱》。初为独舞，是一种带有武技性质的剑舞。隶属健舞，舞姿英武，气势宏伟。唐代擅长此舞者，首推公孙大娘。究竟手持何物，说法有三：一是手持双剑。唐郑嵎《津阳门》诗有“公孙剑伎方神奇”句，诗的注脚中说：“有公孙大娘舞剑，当时号为雄妙。”二是空手而舞。宋马端临《文献通考》指出：“剑器，古武舞之曲名。其舞用女伎，雄装，空手而舞。”唐司空图有《剑器》诗：“楼下公孙昔擅场，空教女子爱军装。潼关一败胡儿喜，蓟马骊山看御汤。”诗中只说公孙大娘身着军装，未持剑器。三是流星彩球。清代桂馥在《札朴》中记述：“盖君元吉言：在甘肃，见女子，以丈余彩帛，结两头，双手持之而舞，有如‘流星’。问何名？曰‘剑器也。’乃知公孙大娘所舞即是。”

《西河剑器舞》在唐代确实流行于甘肃一带，因此冠之“西河”二字。大约开元之时传入长安，纳为宫廷教坊舞曲之一。开元三年（公元715年），杜甫在郾城曾亲见公孙大娘舞剑器。大历二年（公元767年），又于夔府别驾元持宅，观看临颖李十二娘舞《剑器》。李十二娘是公孙大娘的弟子，舞艺深得其师风范。杜甫观舞生情，抚今追昔，想起了52年前的往事，写下了《观公孙大娘舞剑器行》的著名诗篇。诗前作序说明由来，称赞当年公孙之舞“浏漓顿挫、独出冠时”，周围“观者如山”，杜甫年幼，夹在人丛中玩看。诗中形象逼真地描写了公孙大娘的表演：“昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方，观者如山色沮丧，天地为之久低昂。（k）如羿射九日落，

矫如群帝骖龙翔，来如雷霆收震怒，罢如江海凝青光。”这首诗称赞公孙大娘的《剑器舞》早已声震四方，所以此时表演观者如山，人人争看。当她起舞时，光芒四射，有如后羿射落了九个太阳。那矫健迅捷的舞姿又像群仙乘龙飞翔。随着那隆隆的鼓声，奔放急速的舞蹈动作如雷电袭来；而那稳健沉毅的静止姿态，又如江河湖海凝聚着青光。观众为之色变，天地似乎还在旋转而低昂不定。

从杜诗中可知，《剑器舞》是独舞，艺术水平很高，堪称当时一绝，深受民间欢迎。到了元和年间，已引入军中做队舞演出，这就为宋代大曲队舞的出现开了先河。

5. 绿腰

《绿腰》也称《六么》、《录要》。唐代著名的软舞之一，为女子独舞，乐曲流行极其广泛。

在软舞类中，《绿腰》是最著名的舞蹈。据白居易《乐世》诗序记载：“唐贞元中（公元785—805年），乐工向德宗献上一首乐曲，德宗命乐工将曲中最主要、最精彩的部分摘录下来，因此又叫《录要》，也叫《六么》、《乐世》。此曲在民间广泛流行，为百姓熟知。白居易《杨柳枝词八首》有“六么，水调家家唱”句，足见其乐在江南水乡的普及。软舞《绿腰》，就是采用这支乐曲编成的女子独舞。

表演时，舞者身着修长衣襟的长袖舞衣，舞姿柔美轻盈，节奏由舒缓渐至急促，后又转为悠然平和。唐人李群玉《长沙九日登东楼观舞》诗中记述：“南国有佳人，轻盈绿腰舞”，“翩若兰苕翠，婉如游龙举”，“慢态不能穷，繁姿曲向终；低回莲破浪，凌乱雪萦风；坠耳时流盼，修裾欲溯空；唯愁捉不住，飞去逐惊鸿。”诗中生动地描绘了全舞的表演过程。初起时，“慢态不能穷”，渐渐由徐缓转入急速，流畅的舞步婉如游龙，优美连绵的舞姿变化无穷，低回之处如破浪出水的莲花，急舞翻转时又像风中飘舞的雪花。越是临近结束动作愈加繁急，修长的衣襟随风飘起，舞者好像要乘风飞去，追逐那惊飞的鸿鸟。

五代南唐（公元937—975年），对《绿腰》也有继承。顾闳中所绘《韩熙载夜宴图》中，有女艺人王屋山舞《绿腰》的场面。舞者王屋山穿着袖管窄长的天蓝色长襟舞衣，她背对观众，从右肩上侧过半个脸来，微微抬着的右脚正要踏下去，双手背在身后，正欲向下分开，长袖随之飘舞起来。这是《绿腰》展现在我们面前的一个生动的舞姿。

《绿腰》因舞艺精妙，享誉全国。不但内地推崇备至，唐代汉族乐工还将其乐曲带到西藏。此后，赞普在为唐使举行的宴会上也演奏此曲。可见其流行之广了。

6. 破阵乐

《破阵乐》又叫《秦王破阵乐》、《七德乐》，是坐、立二部中最著名的乐舞之一。舞蹈阵容庞大威武、激昂慷慨，声震天地，显示出赫赫军威。后传入日本，驰名中外。

《破阵乐》原为军中歌颂唐太宗李世民以武功统一国家的乐舞。李世民为秦王时，大破叛军刘武周，军中以此事作曲编舞，命名为《秦王破阵乐》。李世民即位后，出于“虽以武功定天下，终当以文德绥海内”的用意，于贞观七年（公元633年），令魏徵等人改制歌词，更名为《七德》之舞。后太宗亲绘舞图，教导乐工。

《破阵乐》舞者 120 人，身穿银饰盔甲，手持画戟；舞蹈队形为左圆右方，前有战车，后有队伍；时而作纵队，成“鹅鹤阵”，有如鹅鹤前后相随；时而变横队，成“鱼丽阵”，有如鱼群比次而行；有时中间作箕状张开，两翼舒展；间以队伍时屈时伸，互相交错；最后首尾相应，连结一起。全舞共分三大段，每段四次变换阵形。伴奏用大鼓，乐调以龟兹乐为主。舞中的击刺动作，都与雄壮的歌声相合。

到了公元 656 年，高宗将其改为《神功破阵乐》，主要用于祭祀。玄宗时（公元 713—755 年），以《破阵乐》编入“立部伎”，仍有“发扬蹈厉，声调慷慨”的气魄，保持了初创时期的特色。但在“坐部伎”《燕乐》中的《破阵乐》，则是四人表演的小型舞蹈。舞者身着华丽的红色绫袍、绫裤，舞法与“立部伎”中的《破阵乐》有所不同。玄宗曾用几百宫女舞《破阵乐》，艺术效果也很好。至此，《破阵乐》的形式更加多样，影响更加深远。

7. 泼寒胡舞

《泼寒胡舞》，是唐代民间广泛流传的著名乐舞之一。因舞者头戴苏幕遮帽，唱词中也有“苏幕遮”之语，故又称《苏幕遮》。源于民间泼水游戏，是一种祈祷上天降寒祓除不祥的群众性舞蹈。约公元前 8 世纪由康国（前苏联撒马尔罕）经龟兹（今新疆库车），传入内地，并进入宫廷。舞者裸体跳足，泼水取乐，热情豪放，载歌载舞，曾盛极一时。

《文献通考》记载：“乞寒本西国外蕃康国之乐。其乐器有大鼓、小鼓、琵琶、五弦、箜篌、笛子。其舞大抵在十一月，裸露形体，浇灌衢路，鼓舞跳跃而索寒也。”《旧唐书·康国传》也有类似的记载：“至十一月鼓舞乞寒，以水相泼，盛为欢乐。”说明此舞确实来自康国。

唐作《泼寒胡舞》，始于则天末年。据《旧唐书·张说传》载：“自则天末年冬季，为泼寒胡戏。中宗尝御楼观之。至是因蕃夷入朝，又作此戏。”中宗时，除长安、洛阳两京外，各地也盛行此舞。因舞者头戴“浑脱帽”，因此也叫《浑脱舞》。浑脱队穿着胡服，骑在马上，泼寒胡者裸体跳足，尽情笑乐。皇帝诸王都很喜好，常举行大规模的泼水戏，到唐玄宗时，已流行了几十年，才以不合古礼之名而禁止。但教坊仍作保留，玄宗常于宫内组织演出，以供赏玩。

张说曾亲眼看到《泼寒胡舞》的演出，所作《苏摩遮》诗五首，其中四首对此舞的演出盛况均作了生动的描绘。诗的大意是说：苏幕遮本从海西传来，作此舞的胡人，有蓝色的眼睛和紫色的胡须。因为大唐的仁风播扬四方，所以远道而来表演歌舞，以助欢娱。他们用锦绣装束带有宝花的头冠，骑着骏马唱着异国的歌曲，他们能够激水结成阴气，寒冷与否全不在意。腊月的紫云笼罩着长安，他们在鼓声中高歌送寒，用油囊取来了天河的水，在起舞时泼洒在筵席前。祝福宫廷无限的长寿，新年永远接续着旧年。在这首诗中，《泼寒胡舞》的举办是为了辞旧迎新，因此群众踊跃参加，在歌唱之中，还不时地发出“亿岁乐”的和声。

《泼寒舞》传入日本，名为《苏莫者》，也常盛不衰。

8. 踏谣娘舞

《踏谣娘舞》，也是唐代最有影响的著名民间乐舞之一。源于河北的地方民间歌舞，伴奏的音乐也是河北风格。舞为二人，常在广场演出，由群众围观。此舞甚为流行，以至崔令钦的《教坊记》、杜佑的《通典》、段安节的《乐府杂录》、韦绚的《刘宾客嘉话录》及《旧唐书·音乐志》、《太平

御览》等，都有记载。

据《旧唐书·音乐志》载：踏谣娘是隋末河内人的妻子，美色善歌，河朔演出其曲，伴以管弦。歌时凄苦，摇顿身体，所以叫《踏谣娘》。近代优人改变了情节，已脱离原旨了。

另据《教坊记》载：大约在天宝年间（公元742—755年），《踏谣娘舞》常在宫廷表演，崔令钦任著作郎曾亲临其境，遂记下演出实况。在北齐时，有一苏姓男人，长着一个酒糟鼻子，他本来没有作官，却自称为“郎中”。此人不事生产，但酗酒成性。醉后常殴打他的妻子。其妻心怀怨苦，只有向邻里诉说。当时的人们取其情节，演为舞剧。上场时由一男子着女服假扮妻子，徐步入场，且行且唱。每歌一叠，旁人齐声合唱：“踏谣和来！踏谣娘苦！和来！”接着其夫上场，与妻作殴斗状，以取笑乐。到唐时，以妇人扮演妻子，遂不呼丈夫为“郎中”，但云“阿叔子”。

从这两段记载看，《踏谣娘》的表演内容基本一致，只是时间有先后之别。因北齐建国在河朔（今河北一带）地区，所以两者所述也都是河北民间的乐舞。但是，天宝时的演出“以取笑乐”，则多少离开了诉其“凄苦”，同情贤德、讽刺恶夫的原意了。因此，《旧唐书》责之为“殊非旧者”。

在后来的演出中，《踏谣娘舞》被分为两场。第一场，妇女出场，缓步行歌，至感情激愤时，悲从中来，乃摇顿其身而舞。悲歌倾诉，道其冤苦。第二场，丈夫登场，与妇对白，以至殴斗。观众资为笑乐。在晚唐的演出中，于夫妇殴斗后，又增加了第三场：有一质库中人登场，妻典质衣物，以供夫挥霍。这一情节的增加，更加突出妻子之贤，其夫之恶。

9. 霓裳羽衣舞

《霓裳羽衣舞》，是唐代最出色的大型乐舞和著名的法曲。其乐曲主体为道调法曲，唐玄宗吸收了《婆罗门曲》的要素创制而成。舞蹈是此曲的组成部分，舞者必须身着象征孔雀翠衣的“羽衣”，和艳如彩虹般的霓裳（淡彩衣裙），装扮得极其典雅秀丽，有如天仙。因其舞兼有健舞、软舞之长，而又非属两舞之一，实乃开创了一种典雅华贵的新舞风。风靡大唐，官宦民间多加仿效。

此舞首次推出，是玄宗在册立杨玉环为贵妃的庆典上。全舞共分三段。音乐、舞蹈、服饰、道具，都以仙女在仙境中飘然曼舞的构思设计。第一段为散序，乐用散板，无歌无舞，只用诸般乐器独奏和轮奏；乐器主要有磬、箫、箏、笛等；演奏六遍乐曲后，进入第二段。第二段为中序，也叫歌头。表演抒情意趣的轻歌曼舞18遍；乐为慢板，舞蹈姿态优雅舒缓，回旋如雪；小垂手后如弱柳飘摇；斜曳衣裙时如白云初生；舞者双蛾微敛，舞袖低昂，含情不胜，如置仙境。第三段为“曲破”，也称“舞遍”，以舞蹈为主；音乐由慢板转为快板，共12遍。音乐急管繁弦，催拍愈紧，有如跳珠撼玉一般，达到高潮；到曲终时，乐与舞同时转慢，长引一声结束。令观者听众产生余音袅袅、回旋不尽的余味。

《霓裳羽衣舞》的编导手法非常高妙，它通过刚柔、强弱、急缓、动静等变化的对比，通过乐曲、歌唱、舞蹈的运用，创造了新颖独特的乐舞形式，使人产生无限丰富的想象，以致白居易由衷地赞叹：“千歌万舞不可数，就中最爱霓裳舞。”

《霓裳羽衣舞》编者在创作上以传统音乐的主体，广泛吸收外来民族的音乐特长，将浑厚深沉的印度佛曲与含蓄婉转、清丽悠扬的清商乐融为一

体，成为外来音乐民族化的一大杰作。同时，通过道调、佛曲的并存运用，还体现了释道互补的宗教思想。这在中国音乐史上堪称创举。舞蹈中运用了传统的“小垂手”，借鉴了西域舞蹈旋转、迅疾的动态，使中国传统舞蹈的妩媚、典雅，与西域舞风的俏丽、明快水乳交融，形成了既保持民族神韵、又具外来风情，既不同于健舞、又有别于软舞，兼收并蓄的一种特殊风格。

《霓裳羽衣舞》的演出形式并不完全固定，有独舞、双人舞和大型群舞。唐代宫廷几个时期的表演均有不同。天宝四年（745年）册立杨贵妃时和杨贵妃在木兰殿的两次表演，都是独舞形式。元和年间（公元806—820年），白居易在宫中所见的是双人舞形式。文宗开成元年（公元836年），朝廷曾以15岁以下少年舞者300人表演《霓裳羽衣舞》。宣宗时也曾用几百宫女予以表演。

《霓裳羽衣舞》声势浩大，乐舞精妙，轰动天下，文学雅士争相赞咏，擅艺之人多方肄习，传授各地，乃至家伎，可谓空前的繁盛。但是，到了晚唐，屡经战乱，几乎灭绝。虽有残存的舞曲，也已难复旧观。及至宋代，舞曲虽有开发，而舞蹈部分已逐渐丧失。

（五）乐舞理论

隋唐五代乐舞艺术的空前繁盛，既包括风靡四方的乐舞表演，也包括见诸文墨的乐舞理论。这一时期的乐舞理论应由三部分构成：一是乐志，二是专著，三是散见于各种典籍的有关论述。

乐志是断代史的重要组成部分，也叫音乐志，与礼合写的篇章称为礼乐志。唐代编撰了《晋书》和《隋书》。《晋书》的《音乐志》上、下两卷，为房玄龄等人撰写。《隋书》的《音乐志》有上、中、下三卷，为长孙无忌等人撰写。五代编撰了《旧唐书》，其中有《音乐志》四卷，为后晋刘昫撰写。这三部音乐志，按照时序进展，记述了晋至隋唐乐舞艺术的发展沿革、典章制度、重大决策、重要事件和重要成果，从整体上记录了隋唐两代乐舞艺术发展的基本状况，具有无可比拟的权威性。

隋唐五代的乐舞专著不在少数，但多数早已散佚，仅有《乐书要录》、《乐府古题要解》、《羯鼓录》、《教坊记》、《乐府杂录》等屈指可数的几种保留下来，更加显得弥足珍贵。

《乐书要录》 唐代的乐律学著作。元万顷奉武则天之命编撰。全书共十卷，现仅存第五、第六、第七3卷。第五卷有“辨音声”、“论二变义”等11篇。第六卷有“纪律吕”等4篇。第七卷有“律吕旋宫法”、“识声律法”、“论一律有七声”等3篇。文中强调“二变”的运用，阐明七声的起源，论述了旋宫之法。

《乐府古题要解》 唐代音乐理论著作。撰者吴兢，汴州浚仪（今河南开封）人。曾撰有《贞观政要》等书。本书二卷。根据阅读各家文集、传记所得，记述了100多首曲子名字的由来。其中相和歌曲26首，短箫铙歌9首，横吹曲9首，舞曲5首，清商曲7首，琴曲6首，杂曲46首。对研究汉、魏、六朝音乐具有参考价值。

《羯鼓录》 唐代研究鼓乐发展的笔记类著作。作者南卓根据当时的传闻编撰而成。共一卷，分为前录、后录两部分。前录成于大中二年（公元848年），记述羯鼓源流、形状及玄宗时代的轶事。后录成于大中四年（公元850年），记载着宋璟的传说故事及150多首羯鼓曲目，对古代鼓乐的研究具有重要价值。

《教坊记》 唐代研究乐舞发展的笔记类著作。崔令钦撰，共一卷。书中记述了开元时期的教坊制度和乐舞活动方面的趣闻轶事。卷末载有教坊曲目325个。崔令钦为博陵（今河北定县）人，开元年间曾任京城防务长官，下属多为教坊中人，故得知教坊中事。“安史之乱”后，寄居江南完成此书。此书，具有较高的史料价值，是研究唐代表演艺术的重要资料。

《乐府杂录》 唐代研究乐舞艺术的笔记类著作。著者段安节，临淄（今属山东）人。其父段成式，曾任太常少卿，善音律。段安节曾任国子司业，善乐律，能作曲，书一卷，成于唐代末年。全书分为五部分。第一部分为乐部9条；第二部分为歌舞俳優3条；第三部分为乐器13条；第四部分为乐曲12条；第五部分为《别乐识五音轮二十八调图》，早已散佚，仅存说明文字。后世晁伯宇在《续谈助钞》中称此书为《琵琶录》。对研究唐代的乐部、歌舞、俳優、乐器、乐曲，歌唱家和琵琶演奏家，具有很高的参考价值。

除了专著外，散见于其他典籍的乐舞理论异常丰富。较为重要的，如《朝野僉载》、《封氏见闻录》、《苏氏演义》、《唐国史补》、《大唐新语》、

《酉阳杂俎》、《因话录》、《北里志》、《开元天宝遗事》等，都有丰富的乐舞艺术的记载和评述。

六、隋唐五代的建筑艺术

隋唐是我国封建社会的鼎盛时期，也是古代建筑艺术发展的成熟阶段。隋代对中国的重新统一，为建筑艺术的发展奠定了基础。在短短的三十几年中，规划兴建了大兴、洛阳城，建造了大规模的宫殿、园林，开凿了闻名世界的大运河，建成了世界上最出色的敞肩石拱桥——安济桥。

唐代在隋代建筑成就的基础上，继续营建了首都长安和东都洛阳，使这两座城市更趋完善。同时，还兴建了一大批规模巨大、气魄雄浑的宫殿和皇家园林。富有诗情画意的私家园林大量涌现。随着佛教的发展，寺庙、古塔等宗教建筑遍及全国。绵延百里的唐十八陵，是中国古代帝王陵园中最浩大的建筑艺术群体。

唐代各类建筑都有辉煌的成就，其风格特点是布局严整、规模宏大、气势雄伟、工艺精湛，既注重功能需要、也突出艺术形式，统一中富于变化、华美间不失典雅，强烈地显现出强大帝国自信向上、锐意进取、力求众美的创造热情和时代精神，成为古代东方建筑艺术的典范。

（一）大兴——长安城的艺术成就

大兴——长安城，是隋唐两代的都城。自开皇二年（公元 582 年）开始营建，至唐昭宗时的人为破坏，在 320 年的峥嵘岁月里，它以特有的宏伟富丽和强大帝国的豪迈气概而著称于世。尤其是那功能完备的艺术格调和方整对称的整体布局，都达到了当时建筑艺术的最高水平，对国内外的城市建筑产生了极为深刻的影响。

1. 功能完备的宏大都城

形象地展现城市的功利性能，是建筑艺术的首要法则，也是大兴——长安城所具有的艺术特色之一。

大兴——长安城，位于八百里秦川中部的渭河南岸，是隋唐两代的政治中心、经济中心和文化中心。自隋文帝开始，经过隋炀帝至唐玄宗百余年的多次营建，完成了它的宏伟规模，成为当时世界上最宏大最繁华的东方都城。

隋文帝建国之初，以西汉的都城长安为国都，位置在今西安西北的汉城一带，面积约 36 平方公里。由于此城城池狭小，宫殿、官属、居民相间杂处，况且日久凋残、水质咸鹵、水量不足，难以适应新生帝国发展的需要，便于开皇二年（公元 582 年），命宇文恺重新营建都城。因杨坚在后周受封大兴公，故名为“大兴城”。公元 618 年，李渊灭隋建唐，仍以大兴城为国都，但改名长安。

大兴城地势南高北低，北有渭河，东临灞水、浐水。开皇三年（公元 583 年），于城东开凿龙首渠，引浐水经通化门北侧兴宁坊入城，其支渠经皇城再入宫城，最后到达城北的御苑，满足了城东北地区的用水。又于城西开挖永安渠和清明渠，引浚水和漓水从城南入城。两渠相隔一坊，纵贯南北，解决了西北城的用水。开皇四年，又命宇文恺率水工由城东凿广通渠 300 余里至潼关，引渭水入渠中，使潜运直通黄河。城东南原有曲江，地形复杂不便作居住坊里，宇文恺遂开通黄渠，引水入曲江池，开发了曲江芙蓉园风景区。又引漓水绕城西，作为运输的漕河，致使城中水网如织，园林密布，虽身居关西，却如江南景色。唐长安城在大兴城的基础上加以完善，除将大兴宫改称太极宫外，又于城东北兴建大明宫和禁苑，使宫室向北移至大明宫。后又在城东修建兴庆宫，城东南扩建芙蓉园。并在城的东北部和东侧修建夹城，使芙蓉园与大明宫相连。形成了帝王、朝臣、贵族集中到东北部，城市重心偏于东北的格局，以取龙首之势。

长安城东西长 9721 米，南北宽 8651.7 米，周长 35 公里多，面积 84 平方公里，平面略显正方形。大于现在的北京旧城，相当于 10 个今日规模的西安古城。城内由宫城、皇城、外城廓三部分组成。城墙厚约 12 米，每面各设三门，每门三道。符合《考工记》所载“九经九纬”的周朝礼法制度，体现出帝王至尊的规格。皇城、宫城与居民严格分开，置于南北中轴线的北端，以示统摄天下四方。

宫城位于全城北部的正中，东西长约 2820 米，南北宽约 1492 米。宫城正中为大兴宫，有 16 座大殿，是皇帝起居、务政的地方。西部为掖庭宫，是嫔妃的住所。东部是太子居住的东宫。皇城东西长与宫城相同，南北宽约 1843 米，城内设有宗庙社稷、官署衙门，是百官办理公务的地方。在宫城与皇城中间，有一条宽 441 米的街道，横街酷似一个广场，可供士兵操练，也是接受百官和外国使臣朝贺的地方。

皇城正中的朱雀门北向与宫城正中的承天门为承天门大街，南向与外廓城正中的明德门相通的朱雀门大街，街道宽 150 米，长分别为 1843 米和 4500 米，两街贯通南北，把全城分为东西两部。城内有东西大街 14 条，南北大街 11 条，把全城划分为 108 个排列整齐的坊里，为居民的住宅区和商业区。宽阔笔直的街道两旁，都栽种着整齐的槐树，宫城、皇城里则种植梧桐和柳树。在树荫掩映之下，整个城市更显得壮观幽美。

隋代兴佛，唐代三教并举，隋文帝迁入新城时，曾于朝堂之上陈列寺庙匾额 120 块，自愿造庙者即可取走匾额，促进了寺院佛塔的建设；又在皇城中轴线两侧，建造了左右相对的大兴善寺和元都观；在城西建有庄严寺，寺内营造 90 米高木塔一座。大业三年（公元 605 年），隋炀帝为了纪念文帝，又于庄严寺旁建总持寺，其规模及寺中木塔与庄严寺相同。及至唐代，长安城内有僧寺 81 座，尼寺 28 座，道观 30 座，女观 6 座，波斯寺 2 座，胡袄祠 4 座。这些宗教建筑的大量出现，使繁华的长安城又增添了外来民族建筑的异域风情。此外，唐长安城中还辟有教坊和戏场数处。宫城北面的禁苑是皇族游猎的地方。其中设有马球竞赛的球场。这些都是长安城极具特色的建筑之花。

长安城自开皇二年（公元 582 年）从平地始建，继承了历代都城优秀传统，经过历年修建，终于成为一座功能完备的繁华都城。但至唐朝末年，它却屡遭破坏，日益衰落。第一次是广明元年（公元 880 年），黄巢义军攻克长安，至中和三年（公元 883 年）被迫退出，唐兵蜂拥入城肆行烧杀，造成了城中宫、庙、衙、署的严重损坏。第二次是乾宁三年（公元 896 年），李茂真兵变，入长安后大肆焚烧。第三次是天复元年（公元 901 年），韩全海等劫昭宗去凤翔，然后火焚宫城。第四次是在天祐元年（公元 904 年），朱全忠（即朱温）强迫昭宗拆城、迁都，毁长安宫室百司及民间庐舍。繁华富丽的长安城尽遭破坏。现在的西安城垣，是明朝重修的，它只包括唐时的宫城和皇城，规模小得多了。

2. 和谐统一的整体布局

除了功能完备的艺术构思外，大兴——长安城在整体布局上更富有艺术特色。无论是城址的选择、水利的开发、宫城的方位、街坊的组合，还是园林的开发、文化设施的安排等等，都富有形式多样、主次分明、和谐统一的审美特征。尤其是皇宫、官衙、民居的分区安排、全城设中轴线、东西相等对称、城内置风景区，街道宽直、坊市整齐、引水入城等重大举措，都是我国城市建筑史上的新创造。它们显现出来的迥然有别的意境和风格，及其有机的结合和高度的统一，集中地映射出隋唐帝国在城市整体规划方面的设计能力和艺术风范。

宇文恺是古代杰出的城市设计家和建筑工程师。他曾主持修建水利、长城、桥梁等建筑工程，设计过其他一些大型建筑。开皇二年，隋文帝命他为营都副监，与杨素一同主持营建新都。凡大兴城规划设计，均出自其手。在规划新都之前，他先到北魏的洛阳、东魏和北齐的邺都考察，经过分析比较，吸收它们的长处，确定了建筑方案。

大兴城建在汉长安城东南的龙首原一带。此地北有渭河，地势略显低平；南部岗峦起伏，形同天然屏障；东临灞水、浐水，可得舟楫之利；西部有浐水和屈水遥相呼应，可分水入城；中部龙首原地势高爽平坦，川原秀丽，卉物滋阜，能够满足宏大都城的土地需要，是一块符合封建帝王所崇尚的风水

宝地。整个地貌具有虎踞龙盘、山青水秀之势，水源充裕，交通方便之优，又有源长流远、江山永固的象征，还因“龙首”起城，含有蛟龙入海、前途无量的寓意，使得封建帝王的社会理想和审美理想得到完美的结合和形象的体现，并尽皆融入到都城建筑与自然景物的和谐统一之中。后来，唐高宗所以移入大明宫临朝听政，原因在于大明宫正建在龙首岗的东北端，此处既可俯瞰全城，又有“龙头”之属。可谓至高无尚、尊贵之极了。

方整对称、严谨封闭的棋盘式结构，是中国古代城市建筑的首创，是大兴——长安城整体布局的骨干。在城市的中轴线上，北起宫城正中的承天门，中经皇城正中的朱雀门，南至南城正中的明德门，形成了一条纵贯南北的大街，大街两侧各有 57 坊之地。城中的寺庙、坊里、商市均两两相对，井然有序地排列在朱雀大街两侧。这种以皇城为发端、中间大街为轴线、左右均衡对称、全城整齐平坦的棋盘式规划设计，强烈地显示出封建中央集权的专制统治，形象地表现出阴（北向）阳（南向）有秩、尊卑有序、礼仪有嘉、治事有方的封建主义伦理纲常的美德，以及中国古老文化的深刻底蕴。

坊里制度是隋唐创造的一种城市居民的街区形制。虽然这种建筑形式在曹魏邺都已经出现，但真正使之完善的则是唐代。长安城中共有 108 个坊里，小坊一里见方，大坊数倍于小坊，坊的四周筑有 2 至 3 米高的土墙。小坊设四门，坊内有东西横街或十字街。坊内形成许多小巷，称为“曲”，以通向各户住宅。坊内居住者除三品官吏、官府或寺院可直接向大街开门，其他户主一律禁止直通大街。街坊均有专人管理，坊门早启晚闭。六条主要大街设有街鼓。每晚击鼓 800 声，号令市民回家。街鼓一停，市民不得在街上通行。每年只有正月十四、十五、十六三天夜晚，允许百姓开坊门上街。因此，坊里制度实质上是封建主义强权政治的产物，只有其建筑形式所具有的平整对称、主次分明的空间组合，才富有艺术魅力。

长安有东、西两个市场，各占两坊之地，面积各有 1.1 平方公里。东部的称东市（隋称会市），西部的称西市（隋称利人市）。市场四周筑有围墙，四面开门。市场内有井字形大街，划分成九块小区。中央一块为市署和平准局，进行市场管理和税收。其他 8 块为商市。东市主要经营“四方珍奇”，即全国各地的特产货物，共有 220 个行业。西市是少数民族商人，外国客商集中进行交易的地方，有服装店、珠宝店、鞍辔店、蜡烛店等等。市场之内的街道中间为车道，两旁有人行道和排水沟。唐太宗时曾设立南市，武后时废除。虽然东市和西市在形式上和谐对称，又便于集中管理，但像长安这样的大城市，仅设两市对市民生活多有不便。所以，至中唐以后，坊里也逐渐开设商店和作坊，有的可与东市、西市媲美。夜里虽然坊门关闭，但坊中夜市灯火通明，非常热闹。这不但是对坊里制度强权统治的一次突破，也是坊里建筑大放异彩的盛况。

大兴——长安城的整体布局及其规划设计思想，是中国古代建筑史上最伟大的成就之一。它不但为后来的都城建设树立了典范。而且对国外的城市建设建筑也产生了重大的影响。当时，日本的平城京（今奈良市）、平安京（今京都市），从宫城位置、坊市配置、街道分布以及名称等，都是仿照唐长安城而建，成为中日两国人民文化交往的历史丰碑。

长安城里的宫殿，是帝王活动的中心、全城的心脏，也是皇权的象征。因此，它们在建筑布局和建造艺术上，集中地体现着封建帝王的思想意志和审美理想；是当时建筑系列中最宏伟、最高级的建筑群，代表着特定历史时

期建筑艺术的最高水平。

隋大兴城在宫殿的规划和建筑格局上，以突出宫城、皇城为出发点，一改汉晋的“前寝后朝”制度，而继承周朝的“前朝后寝”建制，将宫城和皇城置于显赫的中心位置，做到宫室、府衙、居民严密分区，并采取“三朝五门”、宫室有阙的格局建造大兴宫，唐代改名太极宫，并以此宫为本，先后建造了规模更加宏伟壮观的大明宫和兴庆宫。

“三朝五门”、“前朝后寝”的宫室布局，是太极宫建筑设计上的特色。据《左传》记载，周朝在宫室大门前建有宫阙，用来观察防御、揭示政令、纳取臣民属谏。其后建有皋门、应门、路门、库门、雉门，共五重宫门以作壮观增辉之用。最后为“三朝”，即“大朝”、“内朝”和“外朝”，是帝王处理政务的殿堂。“五门”、“三朝”，加上宫阙，于是就有“九重宫阙帝王居”之说。

太极宫历经隋唐两代的修建，规模庞大，体系完备。面积达到4平方公里以上，相当于明清紫禁城的6倍。沿中轴线建有门殿10余座。五门为承天门、太极门、朱明门、两仪门、甘露门；三朝包括：宫城正门承天门为大朝，太极殿为日朝，两仪殿为常朝。两侧还有以“大吉”、“百福”命名的若干门殿组成的左右对称建筑。

隋唐都城在宫殿布局上采取的重大改革及其成果，为以后历代的宫室建筑奠定了基础。各代依据这套建制，兼顾自然环境和时代的需要，在形式上灵活组建。如清代“故宫”的五门（大清门、天安门、端门、午门、太和门）、三殿（太和殿、中和殿、保和殿）、后宫（乾清宫、安泰宫、坤宁宫及东西十二宫）体制，基本沿续了隋唐的建筑规格并有所发展。

含元殿是大明宫中规模最大的殿堂建筑，大明宫则是长安城中众多宫殿的典型代表。

贞观八年（公元634年），太宗李世民在长安城北龙首原高地上修建大明宫，作为太上皇李渊的避暑之处。龙朔二年（公元662年），高宗李治又扩建大明宫，并于龙朔三年迁入大明宫听政。并将原来的太极宫改名为西内，大明宫为东内。此后，大明宫便代替了太极宫，成为唐代帝王处理朝政的中心。大明宫城北部为梯形，南半部为长刀形。南北长2256米，北端东西宽1135米，中部1355米，南部1674米，城周长7628米。全城共有11门，南面5门，正中为丹凤门，东有望仙门、延政门，西有建福门、兴安门。北城设3门，正中为玄武门，东为银汉门，西为青霄门。玄武门在政治上地位突出，许多重大事件都发生在这里。先是李世民诛杀隐太子李建成的“玄武门之变”，此后又有玄宗平韦后、代宗除张后等匡扶唐室的军事行动，都增加了玄武门的知名度。大明宫中的三朝大殿为，外朝含元殿、中朝宣政殿、内朝紫宸殿。两侧还分布着麟德殿、蓬莱殿、含光殿及毬场等10几座殿堂和宏伟建筑。含元殿就坐落在大明宫中轴线的中部。

含元殿是大明宫中的正殿，国家在元旦、冬至举行大典，以及阅兵、献俘等重要仪式，均在此殿进行，其性质相当于明代紫禁城的太和殿。1956—1960年，发掘了含元殿遗址，弄清了它的建筑布局、形制和构造特点，绘出了含元殿的复原图。

大明宫位于长安城东北部的龙首岗上，含元殿建在龙首岗的南缘。因龙首岗为全城的最高处，含元殿以其高屋建瓴的气势而统摄全城。含元殿以龙首山为殿基，高出地面15.6米；殿阔13间，全长67.33米；进深6间，共

29.2 米。大殿面积为 1966.04 平方米，与全国现存的最大木结构建筑的明代长陵棱恩殿和故宫太和殿的面积之和相等。含元殿的两侧建有翔鸾、栖凤二阁。尤其是从殿门通向地面的“龙尾道”，气势磅礴，甚为雄奇。龙尾道平、坡相间，共有七折，约有 70 米长，由 10 米多高的墩台顶部迤迤而下，犹如“龙尾”垂地。翔鸾（左）、栖凤（右）二阁，运用飞廊与含元殿连接，高低错落、主次鲜明，而又浑然一体。阁基高约 20 米，比殿基略高，位置稍为靠前，犹如展翅欲翔的两翼。整个含元殿建筑群，面对着南北宽 615 米，东西长 750 米的大广场，就像一只降自九天的巨鹰，气魄宏伟壮观。每当朝廷盛典，大殿上下鼓乐齐鸣，声震天霆；殿前万头攒动，衣冠锦绣。

从含元殿遗址的残物得知，大殿墩台的砖壁以红色粉刷，通体深红；含元殿的四壁雪白如玉，配以朱红色的柱子、门窗和栏杆，赭黄色的斗拱和错金的门钉；殿顶用绿色琉璃构件起脊，黑色的筒瓦覆盖殿顶四坡。整体色调迥异于明清宫殿金碧辉煌的格局，具有庄重素朴、典雅纯净的艺术风格，充分显示出唐代建筑设计师和能工巧匠们卓越的创造才能。

（二）洛阳城的建筑艺术成就

自然环境与城市建筑的有机结合，是洛阳城的显著特色。与此相适应的区划分布和整体布局，使洛阳城迥别于长安城而具有独特的风格，成为中国古代城市建筑的又一杰作。

洛阳位于河南省的伊洛盆地，南临伊阙，北靠邙山，东有虎牢关，西有函谷关。洛水、伊水、谷水、瀍水川流此地。四周群山环绕，气候温和、山青水秀、物产丰富。从东周起，有东汉、曹魏、西晋、北魏、隋、唐、后梁、后唐 9 个朝代在此地建都，素以“九朝名都”著称于世。

隋朝初年，洛阳为东都，后来隋炀帝迁都至此，大兴城反为陪都。洛阳城经过隋代的营造扩建，尤其是大运河开通以后，逐步繁荣起来。唐代仍沿用东都。天授元年（公元 690 年），武则天称帝，改唐为周，即以洛阳为都。公元九世纪末，唐终于自长安迁都洛阳。

东都洛阳始建于七世纪初，由宇文恺、封德彝、杨素等人负责规划营建。隋代洛阳在汉魏洛阳城西约 8 公里处，城内布局齐整。城区大致为正方形。南北最长处 7312 米，东西最宽处 7290 米。城的东南两面各有三座城门，北面二门，西面宫城、皇城各二门。城中洛水自西向东将洛阳分为南北二区，四座桥梁连接南北两区。除洛水外，还有伊水、谷水、瀍水注入城中。若干漕渠纵横交错，水上运输比长安方便畅通。

因北依邙山，西北地势较高，所以将皇城和宫城建于西北高地上，占有居高临下，俯瞰全城之胜，致使皇城和宫城远离中轴线而偏于西北隅。皇城南临洛水，宫城在皇城之北，二城南北相叠。宫城不仅北有重城，东西有隔城，而且还处于皇城东、南、西三面包围之中。皇城西面虽为城外，但却有西苑的苑城相对。东面有含嘉仓城和东城，南面有洛水相隔，且地势又居高临下，可谓固若金汤。唐高宗乾封二年（公元 667 年），又在皇城西侧御苑内建造了上阳宫，门殿全部东向，和皇城联成一体，其作用与长安大明宫相似，高宗、武后常居此宫。

洛阳全城共有 109 个坊里和三个市场。北区的东部有 28 个坊，南区 81 个坊。坊里呈正方形或长方形，面积比长安的坊里略小，坊内有十字形街道，四边开门。三个市场均位于水运交通来往方便之地，北区的北市最为热闹繁华。靠近北市的含嘉仓，常有四方诸州的船只集结在北市西侧的新潭和漕河之上，因此这里开设许多旅馆、酒楼。南市位于南区的东北部，西市位于南区的西南部。洛阳城东南隅的伊水引渠周围，达官显宦建有许多住宅园林，成为景色秀美的风景区。

洛阳城在隋唐建筑史上的出现，以其特有的布局结构树立起一种新型的都城建造模式。这种因地制宜的设计思想和建筑成就，极大地丰富了中国古代的建筑艺术。

（三）桥梁建筑艺术

横跨江河之上，飞跃峡谷之间的各种桥梁，既是人类生活中不可缺少的物质资料，又是一种建筑艺术品。

据文献记载，中国最早的桥梁是公元 1134 年西周用船架设的浮桥。在浮桥的基础上，至迟在战国又出现了梁式木桥。隋后，石梁桥也应运而生。大约在汉代，人们发明建造了石拱桥。拱桥的产生，标志着中国的建桥技术和艺术达到了很高的程度。此后，石拱桥便成为桥梁建筑的主要形式。隋唐五代建造的桥梁很多。其中，享有盛誉的石拱桥有安济桥和宝带桥。到了唐代，东渭桥等以木结构为主体的桥梁大量涌现，石拱桥以灞桥最为有名，但和永济桥一样，屡建屡毁，早已面目全非。真正以原有设计和形制保持到今天的，只有隋代建造的安济桥了。它那奇妙的构思、典雅的身姿和精湛的雕刻，都是桥梁建筑艺术史上的辉煌业绩。

安济桥坐落在河北赵县南门外 3 公里的洨河上，建于隋大业年间（公元 605—618 年），由杰出的工匠李春设计和建造。因赵县在古代称作赵州，所以安济桥又称赵州桥，民间习称大石桥。此桥建成后，各代争相采用敞肩圆弧的工艺，建造了不少石拱桥。仅赵县就有永通桥、济美桥、沙河店桥等；河北唐县有开仙桥、井径县有天微军桥等；山西晋城有景德桥、原平县有普济桥等。

安济桥全长约 64.4 米，圆弧长 50.82 米，宽 9.6 米，石拱跨度 37.02 米，全部用石料建造。在桥的结构上，桥身用平行而紧密并列的 28 道拱券组合而成，每道拱券自成一体，其中若有一券毁坏，也不会影响其他拱券，即保证了桥的整体安全，又便于局部施工修理。为保证 28 道拱券紧密地联为一体而不向两侧分散倾倒，又采取了 3 项加固技术，首先将桥面的宽度中间逐渐减少，以使两侧各道拱券都微微向内倾斜。然后在拱券面上用横向石板加伏，以使各券之间相互勾联，在券和伏之间又加若干横向铁条把各券拉在一起。

安济桥是我国古代跨度最大的单孔桥，但其桥面坡度却非常低缓。在安济桥建造以前，我国拱形石桥高与跨的比一般为 1：3，跨度越大，拱券就越高。为利于车马通行，李春等匠师把高跨比改为 1：5，即从拱顶至拱脚仅高 7.23 米，而拱券跨度达 37.37 米，致使桥面几乎没有坡度。

大桥的整体造形更具独到之处。在弧线呈 60 度的大石拱两侧肩部，又各建两个小石拱，改变了过去拱券之上填充沙石的传统作法。这样既可以在山洪暴发、河水高涨时排泄洪水，又可减轻桥自身的重量。据测算，桥身可减轻 500 多吨，相当于桥身总重的 15.3%。这种“敞肩圆弧拱”桥，到了 14 世纪才出现在法国泰克河上。从艺术角度看，大拱肩上加 4 个小拱，可使大桥更加和谐匀称，避免了一拱的孤单和呆板。桥面弧线、大拱券弧线、4 个小拱券弧线，线条柔和，搭配巧妙，使巨大雄伟的石拱桥又呈现出轻盈、秀逸之美。历史上曾有许多诗人，用优美的语句描绘和赞美石拱桥。唐人张嘉贞评价此桥“制造奇特，人不知其所以为”；宋人诗曰：“自古神丁役此工”；明人祝万祉诗曰：“百尺高虹横水面，一弯新月出云霄。”

桥的两侧装有栏杆、栏板和柱子。石栏板上雕刻的蛟龙变化多姿，栩栩如生。有的上下翻腾，有的二龙戏珠，有的云中回首，有的怒视洪涛。桥栏石柱上刻着狮子头，刀法苍劲古朴，个个生动逼真。

安济桥是现存最早的敞肩圆弧石拱桥，经历了 1300 多年的风风雨雨，它那高度科学性和完美艺术性相结合的优秀性能，愈发出色地显示出来，成为桥梁建筑史上的一大奇迹。

（四）宗教建筑艺术

隋唐五代是中国历史上宗教文化最为繁荣的社会阶段。隋文帝杨坚在夺取政权时，曾得到女尼智仙的帮助，因而对佛教十分虔诚。他把佛教作为国教大力提倡，曾多次下诏在各地兴建寺院、佛塔等建筑。唐代“三教并举”，佛道空前发展，达到登峰造极的程度。此时，寺院、佛塔数量更多，分布更广，规模更宏大。太宗即位后，曾令全国各地在交兵之处建造寺刹，立碑表德，以光帝业，并在京城各寺礼忏七日七夜，追荐亡魂；高宗李治为给太后求福，于长安城内建大慈恩寺。为求长生不老，唐时历代帝王都敬道求丹，致使太宗李世民、高宗李治、中宗李显、代宗李豫、德宗李适、宪宗李纯、敬宗李湛等皆因丹毒而死。据文献记载，武宗灭佛之时，全国曾拆毁大寺4600余座，小寺4万多所。可见唐代佛教的滥觞之甚。五代仍沿袭唐代积弊，佛教极为盛行，豪华寺院到处可见，尤其是南方，建造佛寺佛塔成风，至今仍有不少遗存。隋唐五代盛兴宗教纯属迷信，但精工建造的佛塔、寺院却是风格独特的建筑艺术成就。

1. 佛教建筑的民族化特色

佛教约在西汉末年传入中国，从此建造寺庙、修建佛塔便日益兴盛起来。魏晋南北朝时期，历代帝王大力提倡佛教，所以寺庙佛塔遍及全国。据载，梁朝有寺庙2846所，北魏末期仅都城洛阳就有寺院1367所，北方多达3万多所。但是，西方有人说：中国无特殊之宗教建筑。此话精辟地揭示出中国的宗教建筑所特有的民族化风格。西方各国，宗教建筑最为发达。原因在于古人崇拜上帝，故而必先建立神祠，尔后方建宫室住宅。中国古代没有正规宗教，所以重在建造住宅宫室。往昔虽设坛祭祀天地山川，设庙祭祀先祖亡灵，但建筑形制与宫室住宅相同，不像西方的宗教建筑那样具有区别于宫室住宅的特殊形式，如基督教的教堂、伊斯兰教的清真寺等。从佛教传入开始，佛教建筑就走上了—条中国民族化的道路。

隋唐五代的佛寺建筑遗存至今的很少，但从历史文献和敦煌壁画资料可知，当时寺院的平面布局仍采用传统的对称组合式庭院布局。即以—个四合院为主体，在其前后左右随意增添院落或花园。常见的形式为，南北中轴线配置，主要建筑，包括山门、天王殿、大雄宝殿、法堂、藏经阁等。东西配殿有伽蓝殿、祖师殿、观音殿、药师殿、罗汉殿、护法殿等。较大寺院除中央—组主要建筑外，还依供奉内容或日常用途而设置若干庭院和花园。至少在晚唐，钟楼也成为寺院建筑的组成部分之一。

中国古代佛塔建造史可分为四个时期，即东汉至南北朝时期、隋唐五代时期、两宋时期，以及元明清时期。在南北朝以前，佛塔基本上全是木结构楼阁式塔，少数缺乏木料的地区才有仿木结构的砖石塔。塔平面为正方形，塔身多为单檐，并置于寺院中轴线上，位居全寺中央。唐代，殿堂已逐渐成为寺院中心，佛塔则退到—侧或后面，有的还建于寺院之外。

隋唐五代的佛塔、寺院，在多种艺术形式的综合上，较之前代水平也大力提高。由于唐代在雕刻、彩塑、书法、绘画等方面的成就优异，所以此时的佛塔，寺院建筑也具有多方面的艺术性能。

佛光寺是唐代五台山“十大寺”之一，它位于台南豆村东北约五公里的佛光山东坡上。它初创于北魏孝文帝时（公元471—479年），中间经唐武帝灭法，全寺毁于会昌五年（公元845年）。唐宣宗继位后，佛法再兴。唐大

中十一年（公元 857 年）愿诚和尚重加整修，当时长安弟子宁公遇出资兴建，因此殿中除塑有佛、菩萨像 32 尊外，还有主建者愿诚和宁公遇塑像各一座。寺院坐东朝西，主轴线就山势采取东西向，整座寺院的布局顺应山坡修筑成叠落式平台三层。第一层平台较宽阔，北侧有金代建造的文殊殿，南侧对称的观音殿已不存在。第二层据文献记载，当时可能是一座七间三层的弥勒阁，是全寺的主体建筑，现只存一些近代建造的次要建筑。第三层平台上是佛光寺正殿，居于全寺最高处。

佛光寺面宽 7 间，共 44 米；进深 4 间，共 26 米。大殿正面中央五间各安木板门两扇，左右两间和西山墙后部开有直棂窗。殿的平面柱网由内外两圈组成，形成面阔 5 间，进深两间的内槽和一周窄而高的外槽（古代称这种平面为“金箱斗底槽”），内槽后半部设有一巨大长方形佛坛，供有主佛三座及菩萨、童子、力神等 30 余尊，都是唐代作品。佛坛前有一较大空间，可供进行佛事之人使用。

殿内梁架以方格形天花为界，分为天花下的明袱和天花上的草袱，明袱加工精细，草袱表面仅稍稍加工。明袱不是直接与天花相连，而是通过袱上斗拱构成透空的小空间，加上天花接近内柱的部分做成斜面，更增加了内槽的高度感。

殿的外檐柱也具特点，外檐柱都向内侧微微倾斜，称为“侧脚”。同时外檐柱从明间向两边比内柱稍有抬高，称为“生起”，“侧脚”与“生起”可使各构件的榫卯联结更为紧密。此外，柱子的上端做成曲线，称为“卷杀”，以使柱头与斗拱等上部结构很好连系，并显得挺拔有力。柱子有柱础，正殿檐柱础为覆盆柱础（柱础如覆盆状），柱础上雕刻有唐代常见的宝莲花饰纹。另外值得惊叹的是，大殿完全建在岩石之上，后部柱础是在凿山时直接凿出来的，这样坚固的基础，难怪历经一千多年而未受地震的破坏。殿顶为单檐灰瓦四波顶，坡度和缓，约为 1/2。屋顶正脊长三间，两端有向内弯的鸱尾，鸱尾恰位于左右第二缝梁架上，构成和谐匀称的屋顶，配上屋檐和缓的起翘及造型遒劲的鸱尾，使整座大殿显得更加庄重稳定。柱高与开间比例略呈方形，斗拱高度约为柱高的 1/2，屋檐挑出近 4 米。粗壮的柱身，结构复杂的斗拱，再加上深远的出檐，给人一种雄健有力的感觉。

殿内拱眼壁上，斗拱与斗拱之间的泥墙和明间佛座背面，绘有唐代寺庙中唯一保存下来的壁画。拱眼壁上壁画为三组：中间为佛说法，左右分别为文殊、普贤二菩萨正在赴会途中。明间佛座背面壁画为降魔护法，画中有天王、天女、神官、鬼怪、神龙、猴妖等。画中人物形象生动、线条强健，犹存名家吴道子画风。

佛光寺大殿是我国现存最大的唐代木结构大殿。大殿连同殿内 34 尊塑像，壁画及梁下发现的当时题字墨迹，可统称为唐代四绝，是目前唐代寺庙建筑史上最珍贵的遗迹。遗憾的是长安、洛阳的著名寺院，我们今天已不能见到，但从五台山佛光寺的遗迹，可大致了解唐代寺庙建筑的艺术成就、技术水平及规模。

3. 风格独特的唐代砖塔

唐代的佛塔建筑出现两大变化，艺术风格也随之大变。一是用青砖垒砌塔的外壁，与木制风格迥然有别；二是登塔游览之风盛行，塔内建有阶梯，格调亦有创新。如白居易和刘禹锡在扬州携手同登栖灵寺的九级浮图，双双佳作。白居易诗曰“半月腾腾在广陵，何楼何塔不同登。共怜筋力犹堪任，

上到栖霞第九层。”刘禹锡诗为：“步步相携不觉难，九层云外倚栏杆。忽然笑语半天上，无数游人举目看。”可见塔内阶梯已达九层。就外形来说，唐代砖塔可大致分为楼阁式塔、密檐式塔和变体式塔三种。

（1）楼阁式塔

楼阁式塔是印度佛塔中国化的产物，也是中国古塔形制发展的主流。其特征是两层之间的距离较大，每层高度与楼阁层高相近；塔身用砖石仿木结构作出与木体楼阁塔相同的门、窗、柱、斗拱；塔檐仿照木结构形式作挑檐檩椽、飞头、瓦垄等；塔身内部均有楼层，可循楼梯而上；内部楼层一般与塔身外部层数一致。

巍峨峻拔的大雁塔，耸立在陕西省西安市城南四公里的慈恩寺内。相传摩揭陀国有一僧寺，一日有群鸿从空中飞过。忽一雁离群落羽，摔死地上。僧人认为雁即菩萨，同愿埋雁建塔，以资纪念。塔成后即名大雁塔。此塔始建于唐高宗永徽三年（公元652年），原名为慈恩寺塔。当时玄奘为储存自印度带回的梵文佛经，修下一座五层土心砖塔，不久便倒塌。武则天长安年间（公元701—704年）重造，高至10层。后经战争破坏只剩7层。五代后唐又加修缮。明代塔又残坏，加砌面砖予以保护，即为今塔。现塔高64.1米，底边各长25米。塔身自第二层开始，每层明显向内收进，形如方锥体，造型简洁，庄严古朴。塔内设木梯楼板，可逐层登至顶端。古代举子及第之后，均来大雁塔登塔题名，塔前曾留有唐代以后众多举人题名的刻石。塔底南侧嵌立初唐大书法家褚遂良书写的石碑二通，碑文即唐太宗李世民所撰《大唐三藏圣教序》和唐高宗李治所撰《大唐三藏圣教序记》，帝文、褚书、名塔三种绝艺集于一身，足见此塔的珍稀了。

多被诗人吟咏的香积寺塔，位于西安市长安县香积寺内。唐代著名高僧善导法师曾主持此寺，他圆寂后，弟子们为了纪念他而修建此塔。此塔建于唐神龙二年（公元706年）。相传大塔完工时，唐高宗曾赐佛舍利千余粒，武则天也来观仰。现存之塔为唐代原物。塔身下有一方形台座。塔平面为正方形，底层每边长9.5米，用平素砖墙砌筑。东、西、北三面各有卷形龕一个。南面设门，塔内室为方形。塔原有13层，现残存10层，第一层塔身较高，其上各层骤然变低，宽度也逐层递减。除底层外，以上各层四面均有砖砌而成的凸起状方形倚柱四根，将每面划分成三开间。柱上施栏额一道，柱头及补间皆承栌斗，其上有两道相间隔的棱角砖牙子，牙子之上用叠涩法出檐。自二层起，每层当中一间筑券形龕，稍间有砖砌椽柱，中有朱绘直棂窗，柱、栏额、椽柱皆用朱色描绘。

除了佛塔自身的文化内容和艺术风格外，它还和寺院周围的自然环境形成幽雅的氛围而引人入胜。王维《过香积寺》诗中描绘：“不知香积寺，数里入云峰。古木无人径，深山何处钟？泉声咽危石，日色冷青松。薄暮空潭曲，安禅制毒龙。”形象地再现出寺塔隐于云峰之下，古木参天、人迹罕至、钟声阵阵、流泉如咽等等幽邃秀丽的风光，以致诗人也学习高僧安禅静坐，以摒弃各种凡人欲念的倾注之情。

除了香积寺塔以外，隋唐五代现存的楼阁式塔还有西安兴教寺的玄奘塔、苏州虎丘的云岩寺塔等，都各具英姿、异彩纷呈。

（2）密檐式塔

这种塔与楼阁式塔的高度、体量差不多，在唐代非常盛行。其特征主要是：塔身下部第一层非常高大，以上各层之间距离很短，几乎看不出楼层；

塔檐用叠涩法出檐，层层重叠，紧密相连；塔檐一般较短，层檐之间不设门窗、明柱；有些塔在两檐之间开设通风采光小孔，但孔与楼层不一致，远远多于内部楼层。隋唐时期的密檐式塔与后代同类塔相比，塔身装饰简洁，佛像、菩萨和隐门、柱、斗拱、椽檩等雕饰不多。塔身空心，一层以上各层檐子也少有木构的斗拱、椽子、飞头等部分。

现存的千寻塔，坐落在云南大理崇圣寺内，约建于唐开成年间（公元 836—840 年），为汉族工匠恭韬、微义设计建成。塔西有两座宋代密檐小塔，三塔构成鼎足之势，高低有秩，主次分明。为平缓葱郁的自然风貌增添了宏伟高耸的立体之美。千寻塔平面呈四方形，塔身建于两层台基之上，第一层每面宽 9.85 米。高大的塔身之上，建密檐十六层，内部为空筒状，共高 59.6 米。塔檐呈反凹曲线，做法是从壁面叠涩一层，上砌棱角牙子一层，再叠涩 12 至 15 层，檐上迭砌低矮平座。塔的中部卷杀比较突出，而顶部卷杀比较缓和，这点与我国最古老的北魏密檐砖塔有很大不同，是唐代密檐塔中的精品。

驰名古今的“雁塔晨钟”为关中八景之一。其中的“雁塔”就是小雁塔。小雁塔现位于西安市城南荐福寺内，和大雁塔东西相望，因比大雁塔小，修建时间短，故称小雁塔。大雁塔明代曾包砌了一层砖壁，而小雁塔则全部为唐代原状。

此塔建于唐中宗景龙元年（公元 707 年）。塔平面为正方形，底层每面长 11.38 米。原有密檐 15 层，高 46 米，因明代地震，顶部二层塌毁，现余 13 层，高 43.3 米。塔建于方形基座之上，第一层南北各开一门，门框以青石做成，以上各层均在壁面设拱形窗。密檐均以叠涩法挑出，上面再置低矮平座，塔的外形逐层内收，五层以下收分微小，6 层以上急剧收杀，外轮廓线圆和流畅，形体秀丽美观。塔内为空筒，设有木构楼层。

小雁塔是我国早期密檐式塔的代表建筑，对后代密檐塔影响较大。但因塔身所开之窗上下成串，且又较大，对整体的牢固性有一定削弱。塔身第一层门楣上明代的题记说：此塔在 1487 年因地震，自顶至足裂开尺许，1521 年又遇地震，不但未塌，反而“神合了”。解放后，裂缝犹在。60 年代对塔进行了修缮和加固。

此外，遗存至今的隋唐五代密檐式塔还有河南的永泰寺塔、法王寺塔、临汝县风穴寺的七祖塔。登封县的法王寺塔、南京栖霞寺塔，河北正定的开元寺塔等。

（3）变体式塔

变体式塔尺度较小、形式多样，多是倣堵婆式（即印度佛塔，专为藏置佛舍利以供佛徒礼拜）、楼阁式和密檐式的变体形式。这种塔一般修建于山谷之中，与自然山水林木融为一体。

净藏禅师塔位于登封县西北会普寺山门西侧，建于唐天宝五年（公元 746 年），为净藏禅师墓塔。塔平面呈八角形，全高 9 米。塔身有一高大台基，上砌一低矮的须弥座，座上建八角形塔身，塔身转角处有八角形倚柱，柱头上砌有额枋和斗拱，补间斗拱为人字形，再上为叠涩出檐、须弥座、山花蕉叶、仰莲、覆钵等。塔身南面有圆拱门，北面有铭石一块，东西置假门，其余四面为直棂假窗。此塔是目前发现的八角形塔中最早的一座，在唐代普遍流行平面正方形塔时，此塔的出现标志着一种新形制的出现。二百多年后，正方形塔反而少见，普遍流行的都是平面八角形塔。

九顶塔位于山东历城县柳埠镇九塔寺内，约建于唐天宝时期（公元 742—756 年）。此塔造形奇特，单层塔顶之上分建有 9 个密檐式小塔，目前国内仅此孤例。全塔高 13.3 米，分塔身、塔底两部分。塔身中间有一明显界限，上部精细平滑，下部砌砖粗糙，估计当初下部曾有过某些建筑。塔身之上以叠涩砖挑出 17 层，檐顶以砖叠涩内收 16 层，塔顶平台中置一较大三层密檐式塔，内有佛像一尊，南面辟门。周围环绕 8 座较小三层密檐塔，均向外侧辟门。塔室内供石佛像一尊，高 1.2 米。塔的平面为八角形，与净藏禅师塔相似，且每边向内凹入呈弧形，在唐塔中独一无二。

（五）陵寝建筑艺术

隋唐五代的陵寝建筑，以“唐十八陵”的规模最大，成就最高，成为中国古代陵寝建筑史上一座宏大的艺术宝库。

初唐以前，古代帝王主要以“覆土封斗”的方式建筑陵墓，建筑艺术成就多掩埋于地下，地面建筑非常简陋。汉文帝首先“依山为陵”，绕以环城，四面辟门，附近建有祭庙。魏晋南北朝的帝王陵墓，大多“依山为陵”，但“不封不树”，地面没有“寝宫”、祭庙和神道等建筑。隋代曾经国运大昌，但迅速崩溃，陵寝建筑亦无显著特色。唐代是中国最强大的封建帝国，在长达三个世纪的岁月中，前后共有 21 个皇帝，数以千计的妃嫔、太子、公主、近臣修建陵园。除了武则天和高宗合葬乾陵、昭宗李晔葬于河南浚池、哀帝李璟葬于山东河泽外，其余 18 个皇帝的陵寝都分布在渭河以北的群山之际。西起高宗乾陵，东至玄宗泰陵，绵延 100 多公里，形成了山、林、水、路簇拥环绕，多数陵园相互顾盼的巨型皇家陵寝园林。

唐十八陵中，只有高祖献陵、敬宗庄陵、武宗端陵、僖宗靖陵仍沿用“覆土封斗”的模式构建，其他均采用“依山为陵”的定制修造。地面建筑也随之丰富起来。格局包括墓室、献殿、寝宫、陵墙、四门、角楼、石狮、神道及富有寓意的石人、石兽等成对雕像，神道外端建有门阙。形成了艺术门类繁多、地上地下、陵园山区浑然一体的建筑艺术的荟萃之所。

散落在各地的五代帝王陵墓，规制似唐，而且颇具特色，丰富了中国古代陵墓建筑的艺术内容。

1. 唐昭陵的建筑艺术特色

昭陵是太宗李世民的陵寝。建在礼泉县九嵕山上。墓室筑于半山腰南麓，深约 250 米，前后置 5 道门。墓门顶部建有神游殿。整座陵园呈方形，四周有夯筑的陵墙，四角建角楼，各面陵墙正中开一门。南面为正门，门内建献殿，门外筑有土阙三对，其余三门各建土阙一对。陵园北门内建有“祭坛”一座，供举行祭祀大典之用。祭坛内立 14 尊石雕像，东西庑廊陈放著名的“昭陵六骏”浮雕。这六匹骏马都是唐太宗李世民心爱的乘骑，曾与他一起冒枪林箭雨，驰骋沙场，为国家统一立过战功，所以李世民特令为之造像，置列昭陵。在这六件珍品中，有两块于 1914 年被盗卖国外，现存美国费城博物馆。其余四块陈列在陕西省博物馆。陵园东西南三侧，遍布陪葬墓，现发现的有 167 座。陪葬者除庶出皇子、公主、妃子外，大多为有功于朝的文臣武将。陪葬墓各自营建茔域，立碑，刻石，并有其后代子孙从葬，庞大的陪葬墓群成为昭陵陵园的重要组成部分。

2. 唐乾陵的建筑艺术特色

乾陵是唐朝高宗李治和皇后武则天合葬的陵墓，也是唐陵中规模较大的一座。乾陵位于陕西乾县西北的梁山上。梁山分为三峰，北峰最高为主，南面左右两峰较低，好似门阙，所以唐高宗选择这一天然有利的地形为自己营建陵墓。

乾陵地宫建在北峰南坡上，凿山为穴，拔地高 104 米。墓道南北向，斜坡式，宽约 14 米，深入地宫。经勘查，墓道、墓门全用石条层层填塞，条石之间以铁栓嵌住，缝隙又熔铁水浇铸锢闭，上面再夯土覆盖。墓室距地面深约 65 米，迄今内部无损。室内情况，有待发掘。

乾陵地上建筑有些已不存在，遗存至今的也多有破损。地宫和主峰四周

为陵墙，东西 1450 米，南北 1582 米，近于正方形。四面陵墙正中各辟一门，门外各有石狮一对，土阙一对。陵墙四角建有角楼。南门为朱雀门，门内与陵墓正对建有祭祀用的主要建筑——献殿。门外左右列石狮、石人各一对，再往南，左右排列着当时臣服于唐朝的国内少数民族首领及国外君王石像 60 座，石像的背部刻有国名和人各，从遗址看，当时曾覆以房屋。蕃酋像南面有一道门，门外有土阙一对。再往南即是延伸数里的神道。神道最南端是第一道门，门外筑有土阙一对。神道自南向北两侧列有：华表一对，飞马一对，飞马东西侧即是高约 40 米的東西乳峰，峰顶各有高 15 米的土阙遗址，当初可能为楼阁建筑。神道再向北有朱雀一对，石马五对，石人十对，碑一对（东为无字碑，西为圣述记碑）。这些石雕造型庄重，雕工精湛，是很有价值的唐代石刻艺术珍品。陵内原有房屋约 200 间，现已不存在。陵内曾广植柏树，文献称为“柏城”。

乾陵前有皇帝近亲、功臣等陪葬墓 17 座。已发掘的有：永泰公主墓、章怀太子（李贤）墓、懿德太子（李重润）墓和中书令薛之超墓、燕国公李谨行墓等。墓内通道、墓室残存大量壁画，极有价值。

永泰公主墓位于乾陵东南 1500 米。地上墓台为方形截锥体，底边 55 米，高 11.3 米，夯土筑成。墓台周围有墓墙，墓墙东西宽 214 米，南北长 267 米，四角建有角楼。南面墓墙中央有一对土阙东西而立，距离约 30 米，为进园入口。入口外依次列石狮一对，石人两对，华表一对。以上地面建筑有些已毁坏，只留残址。

墓的地下部分由墓道、甬道、墓室组成，总长 87.5 米，其南北纵轴线位于地上轴线偏右侧。墓室位于墓台下方，深 16 米，分前后两室，中间有甬道相连，甬道中有石门。前后墓室及甬道绘有精美的仕女人物题材壁画，墓室穹窿顶部绘日月群星图像，甬道顶部绘宝相花及云鹤图。墓道两壁绘有龙、虎、宫阙和两列仪仗队。

3. 五代帝陵的建筑艺术特色

五代时期已经发掘的陵墓有，南京附近的南唐二陵（李璟的钦陵、李璟的顺陵）和成都前蜀王建的永陵。从陵寝的規制看，近似唐陵。

南唐二陵均依山为陵，地下墓室分前、中、后三个主室，每室左右建有侧室。二陵之中钦陵规模较大，全长 22 米。前室、中室用砖砌造，后室用石砌造，长方形棺座位于后室北部，各墓室四壁皆仿木结构式样，砌有柱、枋、斗拱，并绘有彩画。中室石门上还有浮雕。后室地面铺青石板，石上刻有江河之图。四壁涂深红色，室顶用石灰粉刷，上绘天象图，室顶用从东西壁上挑出的石板叠涩，然后上面再密排石梁。其他二室皆用砖砌成攒尖穹窿顶。

永陵是五代前蜀国主王建（公元 907—918 年在位）之墓。陵墓建在成都城西部。

陵的外形为半球形上堆，直径 80 米，高 14 米，陵台四周下部砌有条石四层。墓室共长 23.50 米，分前、中、后三室，各室相连，中间设有木门。三室结构相同，皆用石块砌成拱券 14 道为肋，券上再铺石板。中室最大，长 12.10 米，宽 6.05 米，高 6.40 米，为主要墓室，室中置须弥座式棺床，上面雕有精美生动的花卉、凤凰和各执不同乐器的乐伎舞女 24 人。舞女、乐伎面部丰腴圆满，姿态优美。棺床东西两侧有面相威武的石刻甲士 12 尊及铁牛、铁猪各一尊面向棺床而立。这些陵墓雕刻都是极有价值的五代石刻艺术佳品。后室末端有一大石床，上置王建石刻坐像及哀册、谥宝等物。

此陵最大特点是，墓室地面与室外地面相近，几乎是平地起坟，非常罕见，可能是为了避免雨水渗入。

（六）园林艺术

我国古典园林的发展大体上分为五个时期，即殷末周初的萌芽期、秦汉之际的生成期、魏晋南北朝的转折期、隋唐两代的兴盛期，以及宋至清末的成熟期。

隋唐的木结构建筑在技术和艺术方面已达到完全成熟，反映大自然山水风景之美的山水画已成为独立的绘画门类，描写自然风光的山水田园诗歌大量涌现。在这如此雄厚的物质基础和文化繁荣的社会条件下，隋唐的园林建造达到了全盛阶段。极具“皇家气派”的皇家园林，造园艺术大为提高的私家园林，兼具城市公共园林性质的寺观园林，均达到了前所未有的规模和艺术水平，构成了隋唐园林发展的庞大体系。遗憾的是，这些优美的园林均已无存，我们只能从历史文献及有限的资料中去了解它们的原貌。

1. 美如仙镜的皇家园林

隋开皇二年（公元 582 年），另建新都——大兴城。在建城的同时，也同步开始了水系工程的整理与修建，先后开凿了龙首渠、清明渠、永安渠、黄渠引水入城，并疏浚漕渠故道，开凿自大兴城至潼关长达三百里的广通渠，基本解决了城市供水、宫苑用水和水路运输，同时也为园林的建造提供了充足的水源。在此基础上，隋文帝杨坚于大兴城北建造了大兴苑。隋炀帝于大业元年（公元 605 年），在汉魏洛阳故城以西约 8 公里处营建东都洛阳，并利用洛阳优越的水利条件和运河之便，开渠引来谷水和洛水，在城西修建了规模极其宏大的“西苑”。

公元 618 年李渊代隋，建立了唐朝，改大兴城为长安，仍以此为都。除继续进行了城市建设外，又进一步修建和完善了隋代水利工程。在园林建造上除保留和继续修建隋大兴园（唐改名为禁园）、西苑（唐改名神都苑）外，唐太宗又于贞观五年（公元 631 年）修造了行宫御园九成宫，贞观八年修建了大明宫，贞观十八年修建了离宫御园华清宫。此后，唐玄宗李隆基于开元二年（公元 714 年），在长安城内兴建了兴庆宫，随后又在城东南隅修复扩建了曲江池和御苑芙蓉苑，并于城东北部和东侧修筑御用夹城通道，将城东北的禁园、城东的兴庆宫和芙蓉苑连在一起。以上众多皇家园林大多在隋代、唐初和盛唐修建。唐代皇室游园生活多样化，园林的规划布局也各具特点，形成了大内御苑、行宫御苑、离宫御苑三个类别。

大内御园主要有西苑、禁园、大明宫、兴庆宫。

西苑在洛阳城西侧，始建于隋大业元年（公元 605 年），与洛阳城同时兴建。它方圆 100 公里，地势为一片略有起伏的平原，洛水、谷水和涧水从苑中流过，水源非常充沛。园内分山海区、渠院区、无水宫室区、山景区等几大部分。每一景区都各成体系，同时又相互联系映带。其中尤以山海区和渠院区最具特色。

西苑的布局以人工开凿的大湖——“北海”为中心，湖面周长十余里，湖中有用木石筑成的蓬莱、方丈、瀛洲等岛山，山高达 35 米左右，上面分别建有通真观、习灵观、总仙宫、风亭、月观等台观殿阁。湖的北面有龙鳞渠，渠水蜿蜒曲折流入湖中，沿渠建有 16 院，院院有名，各院自成一组建筑。院外有水渠环绕，院内植杨柳修竹、名花异草。秋冬之际以彩锦结花缀于其上，池沼之内结彩锦为荷，色败即换。各院住四品夫人一位，美人 20。各院东西南辟 3 门，各门皆临渠而开，渠上架桥。此外，苑中还开凿有五个小湖，东

为翠光湖，南为迎阳湖，西为金光湖，北为洁水湖，中为广明湖。湖中皆积土石为山，山上构筑亭殿。各湖之间开有沟渠并与北海相通，水深数丈，能通行龙凤舸，隋炀帝常泛舟湖中。

据记载，隋炀帝建西苑之时，曾诏天下各方送花木鸟兽入苑，苑内金猿青鹿动辄成群，草木鸟兽繁息茂盛。为便于皇帝游园，又自京城开御道直通西苑，道旁植高柳长松。

从上述可见，这座以水景为主的园林当初是经过周密规化、精心安排的。园中水景龙鳞渠、北海、曲水池、五湖构成了一个完整的河湖体系，它不仅具有观赏作用，而且还起着组织园林空间和各景观的艺术作用。16 组建筑群以渠水为纽带，联成一个有机和谐的大景区，景区之中各院又自成一个独立小景区，园中有园，这种构图方式是前代所没有的。水系与山体的结合，又构成了层次丰富的立体式山水空间。西苑这座秀美的园林的建成，标志着我国古典园林已步入全盛时期。

禁园位于长安宫城北面（隋为大兴苑），东西 27.5 公里，南北 23 公里。南面苑墙即长安的北城墙，北至渭河南岸，东临浐水，西面包括汉长安旧城。苑中树木茂密，建筑疏朗，皇帝多在此游憩娱乐，狩猎放鹰，此外还兼驯养野兽、马匹，供给宫中果菜鱼禽。苑内有鱼藻宫、九曲宫、望春宫、梨园等 24 处重点建筑。

著名的“鱼藻宫”在大明宫正北。引灞水入“鱼藻池”，池中堆筑山岛，岛上建鱼藻宫，皇帝常在此宴乐或观彩舟竞渡。

东内苑在大明宫东南隅，南北 1000 米、东西约 500 米，苑内有龙首殿、龙首池及教场、马坊、马球场等。

大明宫是一座相对独立的宫城，面积约 32 公顷，位于长安城外东北的龙首原上，地势居高临下，气候凉爽宜人。站于此处，长安市内街道坊市皆了如指掌。宫城南部为宫廷区，北部为苑林区。林苑区地势低下，中央有分东西两池的太液池，中间以 3 米宽渠道相连，面积约 1.6 公顷，池中有蓬莱山，山上广种花木并建有亭阁。

兴庆宫位于长安城内东南面的兴庆坊，原为唐玄宗李隆基做太子时的府邸所在。公元 714 年改建为兴庆宫，开元十六年（公元 728 年）玄宗皇帝移居此宫听政。宫的北半部为宫廷区，南半部稍大为苑林区。

苑内中心有一长圆形湖，面积约 1.8 公顷，经龙首渠引浐水入湖，湖中植有荷花、菱角等，玄宗与杨贵妃常泛舟湖上。湖西南有花萼相辉楼和勤政务本楼两座主要建筑，楼前广场遍植柳树。湖东南有长庆殿、长庆楼等建筑。苑内种有上百种杨贵妃喜欢的牡丹。湖东北有一土山，山上建“沉香亭”，亭周围牡丹尤其出色，玄宗与杨贵妃常到此亭赏花。

华清宫为离宫御苑，位于今西安以东 35 公里的临潼县，由宫廷区和苑林区组成，周围随山势筑有廓墙。宫廷区为一长方形宫城，坐南朝北。宫城分中、西、东三部分。中部由此向南有左右朝堂，弘文馆、修文馆。入津阳门，有前殿、后殿，再向南为内廷。内廷除殿宇建筑外，还建有 16 处温泉浴池，即“十六汤”。西部有功德殿。东部主要有瑶光楼和飞霜楼，向南有莲花汤（又名九龙汤），是玄宗皇帝的御池，也是杨贵妃赐浴的地方。此池建筑豪华考究。另一御用汤池为“长汤”，面积有数十间屋之大，池中用玉石雕成莲花状喷水口，汤中垒瑟瑟（珠宝名）及沉香（香木）为山，状似瀛洲、方丈。宫城之外筑有罗城一重，东部为嫔妃居住的宫院，西部为百官邸宅及衙

署区。

苑林区为骊山北坡山岳风景地带，沿山势地貌，规化出各具特色的景区景点。山麓遍植若干花卉、果木，修有马球场、赛马场。山腰地势险峻，有溪谷、瀑布，山林之中放养驯鹿。山顶朝元阁及其侧老君殿为道观，御道循山而下直抵宫城昭阳门，途中建长生殿供皇帝进香前斋戒沐浴。相传唐玄宗与杨贵妃曾于七巧节在此殿内海誓山盟，愿生生世世永做夫妻。白居易的《长恨歌》“七月七日长生殿，夜半无人私语时，在天愿做比翼鸟，在地愿为连理枝”记述的就是此段佳话。

曲江池位于长安城东南隅，隋初曾引黄渠之水而入，扩大了曲江池的水面，隋文帝改名芙蓉池。唐开元年间又重修，池水更加充沛，复用曲江池旧名。池南有紫云楼、彩霞亭和芙蓉园，西有杏园、慈恩寺。芙蓉园隋代为御园，唐初曾赐与魏王李泰，后又赐东宫，开元之时又改建为御苑，平民百姓不得进入。

开元前，曲江池不同于皇家园林和私人园林，平民百姓春天踏青、重阳登高，天旱祈雨，平时游赏都可到曲江进行。其中尤数中和节（二月一日），上巳节（三月三日），重阳节（九月九日），最为热闹。此时皇帝率嫔妃到曲江游玩并赐宴群臣，沿岸张灯结彩，池中游船画舫，百姓熙攘，车马填塞，长安城中几乎半空。这种在城市里面具有公共游览性质的园林，在封建社会皇权占统治地位的时代，是非常罕见的。

2. 清雅简素的私家园林

自魏晋南北朝私家园林兴起后，发展至唐代更加兴盛。城市私园，郊野别墅园广泛兴建，其造园水平、艺术特色都有很大提高。唐代私家园林多集中在长安和洛阳两地，当时公卿贵族几乎皆有园林。在长安城南杜曲、樊川一带，园林方圆达数十里，泉石胜景，布满川陆。陪都洛阳有伊、洛二水穿城而过，城中沟渠纵横，水源丰富。达官贵戚凿池引水，置宅筑园之风不亚于京都长安。李格非在《洛阳名园记后》中记载：“园囿之兴废，洛阳兴废之候也。且天下之治乱，候于洛阳之盛衰而知，洛阳之盛衰，候于园囿之废兴而得。”江南地区的私家园林在隋唐之时虽无六朝兴盛，但扬州、成都等地，也都存在相当数量风格独特的园林。

隋唐之时的私家园林，因大多建在城中和近郊，因此面积一般较小。在造园风格上，皇亲贵族、官僚世家的园林豪华绮丽，建筑物较多，士人园林则清新幽雅，简朴素淡，自然野趣较浓。士人园林的这一特点，对北方园林影响很大，后来一直是中国园林的重要特色。在造园手法上，因园林面积所限，所以更多地偏重象征性手法和借助于想象。在穿池堆山，模山范水上努力追求小中见大，此时用单石代山的作法更为普遍。山池是城市私园必不可少的主体景观，“山池”二字一度成了私园的代名词。为突破高墙深院造成的视觉局限，城市私园往往在靠近楼阁或在假山上建亭，以作远眺之用。此外郊野之园、文人之园，唐时已集观赏性和日常生活为一体，相互统一，相互渗透。如白居易曾对自家的洛阳私园做了这样的描写：“十亩之宅，五亩之园；有水一池，有竹千竿。勿谓土狭，勿谓地偏；足以容睡，足以息肩。有堂有庭，有桥有船，有书有酒，有歌有弦。有叟在中，白须飘然，……时引一杯，或吟一篇，妻孥熙熙，鸡犬闲闲。优哉游哉，吾将终老于其间。”文人造园不仅继承了搜集奇花异草以做观赏的传统，而且取花木之品格以言志，如取松柏之高寒不凋，取梅花之冰清玉洁，取青竹之虚心劲节，取莲花

之不染、不妖。

唐代著名的私园很多，如白居易的庐山草堂。王维的“辋川别业”，李德裕的平泉庄，杜甫的浣花溪草堂等等。

3. 吸引平民的寺观园林

唐代佛教和道教在统治者的倡导、扶植下获得空前发展，寺院经济实力越来越大，寺庙道观遍及全国。一些大的寺院建筑规模极为宏大，除殿堂、寝膳、客房外，园林也逐渐成为不可缺少的一个组成部分。

唐代对城市居民的管理实行严格的坊里制度，平民百姓不但没有活动游览的自由，而且也无进行这一活动的场所。在园林被统治者垄断独享的情况下，市民活动的唯一场所只能是遍布城郊的宗教寺观。平时市民可随便入寺观之内上香拜佛，聆听俗讲，也可到此以文会友，观赏壁画。遇到宗教节日，各种法会、斋会、精彩的杂技舞蹈表演，众多的商人摊贩，使寺观内外异常繁闹，大批市民涌到寺观。宗教寺观为宣传教义扩大影响，便努力创造条件改善环境吸引香客和游人。

唐代长安、洛阳几乎每一寺观之内都种有花草树木，其中尤以牡丹最多，有些寺院还开渠引水，凿池筑山，形成了寺观园林特有的清幽之美。如长安著名的慈恩寺，花木繁茂，山池秀美，寺中牡丹、荷花闻名京城。当时到慈恩寺赏牡丹、赏荷花已成一种风气。此外，唐代全国的名山大川，也大多被佛、道二教所占，在这些风景优美的名胜区所建的佛寺、道观，即是宗教活动的中心，同时又是风景游览的胜地。

七、隋唐五代的工艺美术

远在若干万年前的原始社会，我们的祖先便开始了石、玉、骨、角等工艺品的制作，经历了商周奴隶社会第一次发展高潮和封建社会初期秦汉时代的空前大发展，至唐代工艺美术品的生产达到了全面的繁荣。唐王朝出现前夕，隋文帝杨坚于公元 581 年建立了隋朝，完成了南北统一大业。由于社会环境较为安定，隋代在经济有较大发展的同时，工艺美术也取得了一定的成就。

白瓷的烧制成功，护胎釉技术的运用，丝织印染的集中统一管理，统治者对金银器、漆器等高级工艺品奇巧豪华的追求等等，为唐代工艺美术的繁荣兴盛奠定了基础。

唐代作为我国封建社会的鼎盛时期，社会安定、民族团结，经济发展，文化繁荣，人们思想解放。在这样的环境中，唐代的工艺美术在许多方面都取得了空前的成就。金银器以其空前的产量，精巧的设计，优美的造型，独特的装饰著称于世；空前绝后的铜镜艺术；著名的越窑青瓷，邢窑白瓷，举世闻名的唐三彩，花釉瓷的创烧成功；超越两汉的金银平脱、螺钿工艺，雕漆工艺的创造发明；丝织品中纬锦织造新工艺及“锦上添花”佳品等等。唐代是我国工艺美术发展史上的重要转折阶段，具有明显独特的艺术风格。它一扫汉魏六朝神秘色彩和宗教气氛，明显带有追求清新自由思想的倾向；它打破了古朴规整的装饰，刻意追求清新活泼的艺术风格；它改变了以动物纹样占主导地位的传统，广泛采用生动舒展，富有生命力的花草图案，从而形成了面向自然，面向生活，博大清新、华丽丰满的时代风格。

唐朝经过“安史之乱”，国势日衰。唐灭亡后，出现五代十国的割据混乱局面。这一时期在工艺美术上能够取得一些成就的，只有社会较为安定的西南前后蜀和东南的吴越。如吴越“秘色窑”烧制的精美瓷器，著名的蜀中锦等。

（一）金银器

隋唐五代的金银器，以其精美的工艺和宏大的生产规模，在历史上享有盛誉。近代以来，随着考古发掘的增加和科学研究的深入，人们进一步发现，隋唐五代的金银器无论在生产技术、制作工艺，还是在造型和纹饰方面，都达到了炉火纯青的境界，成为中国工艺美术发展史上最有一个历史时期。

1. 精湛的制作工艺

隋唐五代的金银器生产，以盛唐时期规模最大，工艺最精。究其原因，具有四个方面的重要条件。一是盛唐时期生产力高度发展，政治、经济、文化、中外交流空前繁荣，为金银器的生产提供了综合国力的保证。二是王公贵族的“金银器为食可得不死”的迷信思想以及追求富贵奢华的强烈欲望，成为金银器生产的消费动力。三是随着科技水平的提高，金银的冶炼技术、制作工艺、装饰技巧等，都达到了前所未有的高度，使金银器的精工细作成为可能。四是唐代黄金白银的产地和产量急剧增加，当时全国已有贡金产地70处，白银产地67处，这就使金银器的大量生产有了物质保证。

在封建社会，金银器是高级消费品。至隋唐，王公贵族的消费欲望已膨胀到无以复加的地步，政治生活和经济生活都离不开金银器。据《旧唐书·尉迟敬德传》载：初唐时，李建成、李元吉预谋杀害李世民，“密致书以招敬德”，“赠金银器一车”。永徽六年（公元655年），高宗想拉拢长孙无忌立“昭仪武氏为皇后”，密“赐无忌金银器各一车”。睿宗时，其子李隆基为铲除太平公主，“赐功臣金银器各一床”。玄宗开元十七年（公元729年），吐蕃献“金胡瓶、金盘、金碗、玛瑙杯各一”，金城公主又“别进金鸭盘、盏、杂器物”等。开元二十四年（公元736年），“吐蕃遣使贡方物金银器数百事，皆形制奇异。”唐敬宗时，淮南节度使王播一次进奉大小银器3400件。当时，在长安、洛阳、扬州的市面上，还有很多店铺专门出售金银器。从考古发掘中得知，仅隋代的李小孩墓，就有金杯、银杯、银筷、银调羹、金项链、金手镯、金戒指等十几件之多。隋代的李静训墓，竟然出土了几十件金银器。尤其是那串镶有28颗宝石的金项链，造型之美、工艺之精，反映出隋代金银器工艺的高超水平。唐代发掘出来的更加丰富，仅1970年和1982年的两次发现，就足以令人惊异。1970年在西安南郊何家村，发现了唐代一个贵族的两瓮窑藏文物，其中有金银器270件。计有碗、盘、盆、壶、罐、盒、熏炉、熏球、钗钏首饰等。1982年，在丹徒丁卯桥出土了银器950多件。

隋唐五代的金银器，不但数量称巨，而且艺术价值也非比寻常。隋代以前的金银器，以素面为主，较少纹饰；工艺技术较为简朴，造型款式缺少变化；实用价值强于艺术价值。而隋唐的金银器，在兼顾实用的前提下，更加讲究造型的多变、纹饰的俊美、技术的精湛、工艺的高超，成为富有审美价值的高级工艺品。

唐代的金银器生产是历史上最辉煌的时期。因为生产发达，出现了“官作”和“行作”。皇室使用的金银器，都是由少府监中尚署的“金银作坊院”所产，当时称之为“官作”产品。“行作”，即民间金银行工匠制作，质量较差。

唐代金银器的制作工艺，已较前代大力提高，发展到了一个新的水平。传统的锤打技术，是最早的制作工艺。金银的冶炼、鎏金、镶嵌、镂孔、线

雕等技术，在春秋时也已出现。在秦代，工匠们已综合使用铸造、焊接、掐丝、嵌铸、锉磨、抛光、多种机械连接、胶粘等工艺。唐代全面继承了前代的制作工艺，技艺更加精湛、熟练、全面，仅金的加工方法就发展到 14 种，即销金、拍金、镀金、织金、研金、披金、泥金、镂金、捻金、钹金、圈金、贴金、嵌金、裹金等，并创造出切削、铆、大焊、小焊、两次焊、掐丝焊等新的造型工艺。尤其难能可贵的是，唐代制作的盘、盒、碗等金银器皿，都有车床切削加工的痕迹，螺纹匀密清晰，起刀点和落刀点明显，刀口跳动也历历可见。有的小型金盒上面，螺纹的同心度很高，说明当时已有简单的机械车床，切削加工已趋成熟，而且许多器皿集多种工艺技术为一身。这些都是唐代在金属制造工艺方面所取得的辉煌成就。

唐朝衰落以后，大部分地区因战乱的影响，手工业的发展呈现停滞状态，只有在相对安定的西蜀和南唐地区，才有着一定的发展。1942 年在成都西郊发现的王建墓中，出土了奩盖、蝶形盒、碟、钵、剑鞘、颐托、搔手、小兽等十余种五代的金银器。说明五代的金银器生产也取得了一定的成就。

2. 精美的造型和纹饰

造型和纹饰，最能显示金银器的艺术性能。尤其是唐代的金银器，品类繁多，造型精美，纹饰丰富，艺术品位很高。唐代金银器的种类包括餐饮、妆奁、首饰、器用、鸟兽、花草等几十个品种。较为常见的有碗、盘、碟、杯、筷、壶、盒、匣、俎觥、鏝斗、熏炉、手镯、戒指、项链、饰花等。其造型，或因物象形，或变换款式，或加以剔透，或多样结合。富有清新活泼的气息。其花纹一般以动物纹、狩猎纹、忍冬草、蔓草、祥云、鸟兽、葡萄、莲花、宝相花等为饰。并在布局和结构上注重整体和局部的关系、图案主从的关系，构思精巧多样。唐代的金银匠师们，还大胆地吸收外来的装饰经验，巧妙地加以运用。如“舞伎八棱金杯”，每一面都用高浮雕工艺做出一对深目高鼻多鬚的北方少数民族容面，显得新颖别致。

唐代金银器的造型和纹饰，在不同的时期也有不同的特点。

高祖至高宗时期（公元 618—683 年），因太宗颇重节俭，世风不奢，器物的种类和数量较少。食器以碗、盘为主，饮器以杯、壶为主，药具有钗。造型多为圆形、八角和多角型器口。器壁较厚，装饰面的分割多为 9 至 14 瓣。构图以点装和满底装为主，这种构图方式在唐代长期使用。图案中动物类形象较少，以龙凤类为多。植物花纹有折枝花、小簇花、串枝花、花结、团花等，吸收了中亚、西亚的不少经验。

武则天至玄宗时期（公元 684—755 年），国力强盛，奢靡之风顿起，官宦之家争相崇尚金银器物，致使金银器的种类和数量大为增加，出现了宗教用具、炼丹用具和杂器等新的种类。造型仍以圆型为主，多曲、多瓣、桃形器口开始出现。装饰面区大量采用 6 或 8 等份，构图多用散点装饰。动物形象除龙凤外，出现了飞狮、天鹿、天马、独角兽、犀牛、猴子、熊、龟、孔雀、鸳鸯、鸿雁、鸚鵡、练鹊、白头翁、鸂鶒、绶带鸟、蜂蝶等。植物以忍冬、莲叶、石榴、核桃、柿子形状组成，并赋予吉祥的寓意。如“连生贵子”、“多子多孙”、“事事如意”、“多福多寿”等。图案中的小簇花、串枝花的花头均结为一簇。团花、花结纹样繁多。折枝花的花叶、枝茎清晰美观。从器形和纹样上看，已经完成了民族化的过程，很难辨识外来因素，这一时期的金银器成为盛唐时期金银器工艺的艺术典型。

肃宗至宪宗时期（公元 756—820 年），由于遭受“安史之乱”的洗劫，

生产破坏，因而也影响到金银器。此期金银器种类主要是食器和饮器，数量较前后各期都少。但造型和纹饰仍有特点。盘类多为三足，器形变大，出现椭方、龟背等形制，海棠口较为多见。双鱼壶等仿生器物开始出现。装饰面区多采用多层结构的6等分法。构图中已见不到单点式。动物形象中，神兽极为少见，禽类多成双成对，摩羯纹已经成熟。植物纹簇花以多朵式为主，簇花与折枝花的区别已经消失，同向团花科发展。

穆宗至哀帝时期（公元821—907年），国力衰微，政局不稳，大唐已日渐没落，生产亦不景气，但前代的技术和经验为工匠艺人所继承和吸收，金银器的种类趋向繁杂，仿生器物增多，出现了高圈足，陪葬品微型化，装饰面多采用四或五等分。纹饰中出现了人物故事，摩羯纹普遍应用。十字纹折枝花首次出现。

唐代的金银器生产，经由初唐时期的恢复发展，繁荣昌盛于盛唐时期，“安史之乱”后开始衰落。其间，金银器的产量无法确知，但其艺术价值却深为世人推崇，尤其是那些罕见的精品，例如：

1982年，在丹徒丁卯桥出土的银器中，有一件构思奇特的“涂金龟负论语玉烛”。此器是古代行酒令的器具。玉烛的基座为一银龟，昂头曲尾，背负一圆筒。筒上刻有龙凤和卷草，并有“论语玉烛”四字。筒内放有银质酒筹50支，每支酒筹上都刻着《论语》章句。因圆筒像蜡烛，故称为“玉烛”。

“舞马衔杯银壶”，造型为皮囊状，壶体两面各有一匹浮凸的舞马，遍体鎏金，颈系彩带，嘴上衔着一只金杯，前腿直立，后腿曲膝，扬首摇尾作跳舞姿态。据史书记载，每逢节日庆典，唐玄宗都要举行盛大的宴会，并表演歌舞百戏，马舞就是其中的一项重要内容。唐郑处海《明皇杂录》记载：唐玄宗命各地选善舞之马数百匹，配以舞曲驯之。“千秋节”（8月5日为玄宗生日，立为此节）宴会之上，舞马身披锦绣，络以金银珠宝饰物，在“倾杯乐”舞曲声中，舞马时而奋首鼓尾，纵横应节；时而腾跃三层板床，旋转如飞。或令壮士手举一榻，马舞于榻上，“舞马衔杯银壶”上的舞马衔杯图，正是当时庆典场面的真实写照。从银壶的皮囊式造型还可看出，它吸收了西域游牧民族工艺器皿的艺术风格。

在日本奈良市一个收藏文物的正仓院内，有一只制作精巧、小巧玲珑的银制熏球。表面为圆球体，球内全部镂空，雕成各式各样的图案，中间分为上下两层。球体内有一只盛放香料的小碗，支在三重铁圈上。装置采用了罗盘的原理，小碗能够灵活转动，不管熏球位置如何，里面的小碗永远保持水平状态，香灰和火星绝不会漏到衣物上。这件器物，由日本的“遣唐使”从长安带回，至今已保存千年以上，成为中日两国人民友好交往的历史见证。这些制作考究的金银器制品，真实地反映出唐代高超的金银器制作工艺。

五代时期，天下纷争。不少北方的工匠师逃至南唐、西蜀，继续从事着他们的创造性生产，致使五代时期的金银器制作也有所发展。1942年在成都西郊王建墓出土的金银器中，有一件透雕银奩盖，为正方形，边长约33厘米，主图为双狮滚绣球，卷草式网状底纹，其上散缀着小花，双狮周围有小鸟、雏凤和云纹等装饰。表现出奇妙的构思和高超的制作工艺。

（二）铜镜

我国铜镜的发展历史大致可分五个时期。一、早期铜镜（约公元前 2000—前 781 年），自“齐家文化”到春秋早期。二、战国铜镜（约公元前 475—前 221 年）：这是中国铜镜发展史上的第一个高峰。三、汉代铜镜（公元前 206—公元 188 年）：中国铜镜发展的第二个高峰。四、唐代铜镜（公元 618—960 年）：中国铜镜发展史上的鼎盛繁荣时期。五、晚期铜镜（公元 960—1279 年）：宋金时期的铜镜。

隋唐时期由于国家的统一，经济的复苏与繁荣，人民生活安定富足。铜镜作为一种具有艺术特征的日用品，在日用需求和深厚传统的基础上，以其丰富广泛的题材、花式各异的造型和清新明快的构图，迎来了铜镜发展史上的极盛时期。

隋朝由于为时短暂，在铜镜的制作上基本没有自己的风格，而主要以六朝形式为依据，并广泛采用汉代铜镜的式样制作。铜镜的纹样多以青龙、白虎、朱雀、玄武这“四神”和十二生肖为主。

1. 唐代铜镜制作的基本状况

唐代铜镜制作的繁荣及高峰期的出现，有两个方面的直接原因。一方面，当时瓷器生产已经普及，许多日常生活用品由铜器过渡到了瓷器，因而使铜器的工艺制作技术集中到铜镜上。另一方面的原因是社会风尚的推动。当时铜镜除了用于生活中的照面外，同时又是皇室赏赐百官、国际交往以及人们相互赠送祝寿的礼品。在这种社会风尚的促进下，铜镜的制作越发精益求精，涌现出很多具有高超艺术水平的制品。据记载，唐代每年都有两个造镜的高峰期，一是沿袭传统的端午节造镜风俗，再就是八月五日的“千秋金鉴节”。八月五日是玄宗的生日，玄宗即位后将此日定为“千秋节”。是日，群臣纷纷向皇帝祝寿，除献甘露寿酒外，还以制作精美的铜镜作为祝寿佳品奉献，同时相互之间也以铜镜彼此赠送，所以“千秋节”又称为“千秋金鉴节”。

唐代铜镜在造型、纹样、品种及铭文方面都突破了汉魏六朝规格化的程式，呈现出焕然一新、生动活泼、雍容华丽的艺术风格。较为突出的是，铜镜的图纹此时与其他物品的图纹一样，都开始大量采用生活气息浓厚的花草、鸟兽题材。这种把自然界中的美丽花鸟作为主要欣赏对象的倾向，反映了人们对美好生活的追求和思想意识的开放，这与汉魏六朝时期人们对天、神崇拜的宗教观念基础上形成的，以现实和想象中的动物为纹饰主体的手法截然不同。

唐代铜镜纹样的发展大致分三个阶段。第一阶段是隋至唐初，图案多以四神、十二生肖、瑞兽、海兽、葡萄等为主。第二阶段是唐高宗至唐德宗时期，鸟兽、葡萄纹样逐渐稀少，鹤衔瑞草等花鸟、花卉、盘龙、人物故事图案大为流行。如装饰精美的双鸾衔长绶、宝相花、缠枝花、狩猎、打马球等。第三阶段是唐德宗以后，铜镜制作开始衰退，流行的八卦镜、万字镜、素镜等，完全失去了盛唐铜镜的富丽堂皇、绚烂多彩的风格。从铜镜装饰发展的这一侧面，可以看出唐代政治、经济、文化的兴衰变化。

2. 唐代铜镜的纹饰特色

唐代铜镜的纹样图案异常丰富，大体可分以下几种。

海兽葡萄纹。这是一种具有外来文化色彩的装饰图案，葡萄自汉代始由波斯传入中国，其后便作为一种装饰图案逐渐流行，发展到唐代仍是一种重

要的纹饰品种。这种图案以葡萄的枝叶果实为主要花纹，恰当地与海兽、狻猊（suān ní，传说中的一种猛兽。）、鸟、虫组合在一起，并以满花的形式装饰于铜镜的背面。葡萄纹饰多采用浮雕形式，镜体厚重，制作精巧。如1965年前后在西安出土的“海马葡萄镜”，长沙出土的“禽兽葡萄镜”等。这种铜镜陕西、河南出土较多，南方发现较少。

花鸟纹。此类纹样是唐代铜镜中的代表，图纹布局主要以花枝和鸟雀组成。有雀绕花枝的小串枝花鸟，散装花鸟，其中尤以四鸟四花枝相间环绕的图案最为流行。鸟类有乌雀、鸳鸯、孔雀、鹦鹉、喜鹊等。鸟的姿态各异，有的展翅飞翔于花枝之间，生机盎然；有的双双足踏花朵之上，展示着生活的康乐美好；有的口衔同心结，成双成对，象征爱情的幸福美满。镜子四周点缀以蝴蝶、蜜蜂、蜻蜓等昆虫，内外图纹相映成趣，构成一幅自然情趣浓郁的优美图案。对称花鸟镜的图案基本上是两只鸟雀左右对称，挟镜钮而立，镜钮上下配置各种花枝图纹。此类铜镜虽系对称式，但也多为相似对称，图案在规则中富有变化，生动活泼。在鸟兽纹样中双鸾衔绶纹是盛唐时期非常流行的图案。如“双鸾衔绶纹镜”，镜面有左右对称的鸾鸟，双翅舒展，长尾高翘，脖颈弯曲作舞蹈状，鸟嘴衔有向上飘动的双穗长绶带。相传鸾鸟形似五彩长尾山雉，高兴时喜欢起舞做乐，见之则天下安宁，所以古时把它看成一种吉祥禽鸟。“绶”与“寿”同音，以此喻吉祥长寿。

花卉纹。此类纹样也是唐代铜镜中的主题图案之一。常见的有牡丹、莲花、宝相花等。初唐流行的多为小团花镜，镜中图案一般是六朵团花环绕成圈，锦团花簇，富丽庄严。及至盛唐，题材变得广泛丰富，花卉形态由图案化逐渐趋向写实，布局也由紧密繁缛变得开放活泼。有的花卉图案由4种共8朵瑞花组成；有的由雍容华贵的4朵大花组成；有的由4组并蒂大瑞花组成，还有的由两种不同形态的花枝交错环绕。这些花卉，或含苞欲放，或蓓蕾初绽，或绽蕾怒放，姿态各异，不拘一格。此外，花卉镜中还有以连理枝、并蒂莲、交欢草、同心结等图案装饰的，以喻夫妇生活幸福美好，爱情忠贞不渝。

人物故事和神话传说纹。此类纹样也是唐代铜镜中较为普遍的图案。以社会日常活动为装饰题材的有马球、狩猎等，表现神话传说的有伯牙弹琴、孔子问荣启期、王子晋吹箫引凤、真子飞霜、嫦娥奔月、飞仙等。此外，还有盘龙纹、走兽纹、表号纹等。走兽纹有盘龙、龙虎、狻猊、嘉禾瑞兽等。唐代盘龙纹与我们今天所常见龙的样子已大体相似了。龙体常作单体蟠曲状，神龙跃入苍穹，吞云吐雾，姿态万千，气势雄伟，劲健有力。表号纹有四神、八卦、十二生肖等。“四神”即青龙、白虎、朱雀、玄武，是汉代的传统纹样，隋和唐初较多采用。唐代佛教盛行，并且崇尚道教，所以在铜镜的纹样上也多有反映佛道二教内容的题材。

唐代铜镜在纹样的组织安排上，主要有以下五种类型。一是对称式。这是最为流行的一种图式，图案大体上采取相似对称的方法安排，如对鸾、对舞狮、人物花鸟、鸾衔瑞草、嘉禾瑞兽等。二是散点式。宝相花多采用此种组织方法。三是单独式。常见如龙纹、万字纹、鸾鸟纹等。四是旋转式。如双鹦鹉、连枝宝相花等。五是满花式。主要为海兽葡萄纹。

唐代铜镜上的铭文多采用五言七言诗句，或用骈体四言或四六对偶句。如具有赠别纪念意义的铭文：“月样团圆水样清，好将香阁伴闲身。青鸾不用羞孤影，开匣当如见故人”。再如回文体铭文更富有特色，它倒顺均可咏

读，“月晓河澄，雪皎波清”，倒过来就是“清波皎雪，澄河晓月”。唐代镜上铭文多用诗文，这与唐代诗歌盛行是有密切联系的。

3. 唐代铜镜的形制特色

唐代铜镜在外形和式样上也有重大革新，它打破了以往圆形、方形以及尺码的局限，创造出了菱花形、葵花形、荷花形、钟形、四方委角形、带柄等各种样式的铜镜。尺寸大者直径约70厘米，小者仅3厘米。据记载，唐代以铸镜闻名的扬州，曾制造过可将骑马人物完全照于镜中的“方丈镜”，以及要经过六、七十次冶炼的“百炼镜”。这些大型和高级的铜镜皆出于唐玄宗时代的盛世。晚期因此种铜镜耗费人力财力过大，朝廷曾禁止制造。从装饰技法上看，除有传统的浮雕、线雕、剔雕外，还有嵌宝石、鎏金、彩釉、漆绘、金银平脱、贴金银、镶螺钿等方法。金银平脱是将金或银薄片制成不同的花纹，用胶漆贴于镜的背面，然后再于其上涂漆数层，待干后再细加研磨，除去压在金银花纹上的漆层，显出金银花纹的光亮色泽。贴金银也称包金银，是将金银薄片鑿出花纹包在镜上或捶入于带有凸起图纹的铜镜背面，使之紧贴于镜面。螺钿即是将贝片制成各种图案花纹，然后再用漆粘贴在铜镜之上。经打磨后，色泽晶莹，非常华丽。“平脱法”和“螺钿法”是唐代的首创，极大地丰富了工艺美术制作的方法。

铜镜制作是一门工艺，它需要一定的技巧，其中包含着许多科学原理。从唐代铜镜的制作的原料看，主要是铜、锡、铅合金，比例大体为70：25：5。由于合金中锡的比例较大，所以颜色一般呈银白色，镜面光亮平滑。镜面形状已有凹凸等形式，类似今天公园里的哈哈镜。这反映出当时人们对光学原理已有一定的认识。宋代科学家沈括在《梦溪笔谈》中曾写到：唐代造镜，大镜镜面便做的平滑，小镜则镜面凸起。因为凡是呈凹形的镜面，镜中人的影象就较大，而凸起的镜面，镜中人的影象就较小。小镜因不能照出人的全貌，所以常把镜面制成凸起状，镜中人物的影象缩小了，虽是小镜也能照出人的整个面部。

唐代铜镜享誉海内外，国家常常将它作为国际交往的佳礼和国际贸易的重要商品。现在世界上许多国家都发现有唐代铜镜，数量最大的要数一依带水的日本了。《东瀛珠光》一书对此作了详细介绍。这也说明，早在千年以前，铜镜就作为信物，为中外文化交流做出了特殊的贡献。

(三) 陶瓷

陶瓷是一项伟大的发明创造，早在新石器时代(约 10000—4000 年前)，我国的先民们便开始烧制陶器，发展到隋唐时代，陶瓷工艺进入了繁荣阶段。

“陶瓷”是陶器与瓷器的总称，陶器的发明较早，瓷器则是在制陶经验的基础上研制而成的，它大致产生于汉代。瓷器与陶器的三个主要区别是：第一，制胎的原料不同。陶器使用的是普通粘土，瓷器使用的是耐高温的瓷土。第二，焙烧温度不同。陶器的烧成温度一般在 800—900 左右，再高胎体就会变形；而瓷器的烧成温度通常在 1300 左右。第三，质地不同。陶器胎质疏松，吸水率高；而瓷器胎体致密，坚硬，不吸水。

1. 隋唐的陶器工艺和“唐三彩”

我国的制陶工艺在长朗发展过程中，创造出了许多陶器的品种。汉代在以灰陶为主，兼有红陶、黑陶、白陶的同时，将铅作为助熔剂加入釉料，又发明了釉陶。釉陶有绿、黄、黑、褐等颜色。汉代以后，釉陶的生产陷入衰落时期，直到北朝和隋代，才开始由衰转盛，并有所改进和发展。从河南濮阳出土的北齐时代的陶器看，彩釉已从原来的单色发展到双色和三色。

隋朝虽历史短暂，但由于结束了长期的混乱，完成了统一大业，为社会生产的繁荣奠定了坚实的基础。隋朝的陶器，在安阳的隋张盛墓、卜仁墓，西安的李静训墓，武汉周家大湾隋墓，长沙江西靖江等地的隋墓穴中都有很多发现，品种有釉陶、灰陶、彩绘陶等。其中釉陶除一部分日用品外，大多为殉葬明器。如张盛墓，李静训墓中都出土有釉陶罐、博山炉、陶鼎等器物。

唐代，在釉陶的生产中出现了一朵奇葩——唐三彩。

唐三彩是唐代三彩陶器的简称，属于一种低温铅釉的彩釉陶器。所谓三彩，实际上并不限于三种色釉，釉色常有黄、绿、褐、蓝、黑、白等多种，因为在釉色装饰上多以黄、绿、褐三种色釉为主，所以称之为三彩陶器。此外，还有以蓝色釉为主的，称之为蓝三彩，这类陶器较少见，更为珍贵。

唐三彩大体上始创于初唐，那时作品较为简单，品种也较少。自高宗至玄宗开元天宝年间(公元 650—755 年)，进入了极盛时期，这时的唐三彩制作精美，品种丰富，产量也很大。安史之乱以后，唐三彩的制作逐渐衰落。宋、元时代的三彩陶器，从整体上说已大大逊色于唐三彩。

唐三彩制品主要是为殉葬而做的明器。唐代盛行厚葬之风，所以生产形成规模。据史书记载，当时王公百官，不惜破产倾资，竞为厚葬，偶人象马，雕饰如生，风俗流成，下兼士庶。厚葬需要大量明器，从唐墓的发掘来看，当时的殉葬明器除金玉类之外，三彩陶器占了相当的数量。这即是唐三彩在唐代盛行的原因之一。在唐朝墓葬集中的长安和洛阳，都出土了大量的三彩陶明器，如男女俑、陶马、陶驴、狮子、镇墓兽，着甲武士、载人骆驼、十二生肖等。此外在唐代墓葬和遗址中还发现了很多唐三彩的日用器皿。如在西安十里铺 337 号唐墓、西安东郊王家墓唐墓、韩森寨唐墓，以及河南偃师崔沈墓中，均发现了许多诸如罐、碟、碗、瓶、盒等类形的三彩日用陶器。在海外，如印尼、伊朗、伊拉克、埃及、意大利及东方的朝鲜、日本等地也发现过唐三彩的器皿和残片，这说明，唐三彩在当时除作为明器外，也被作为日用器皿和珍贵物品而大量生产。

唐三彩的产地主要分布在陕西河南两地，如长安的西窑、洛阳的东窑，都是制作唐三彩的主要窑场，近年来在河南巩县也发现了唐代专门制作三彩陶器的窑址。

唐三彩的制作工序基本分两步。第一步是烧胎涂釉，首先是用经过精炼的白粘土制成胎型，再经近千度左右的高温烧成陶胎，然后进行涂釉。唐三彩的釉料中加入了一定量的助熔剂铅，因而可使釉的熔点降低。第二步是烧釉，将挂好彩釉的陶胎，再一次放入 900 度左右的窑中焙烧，胎体表面的釉料在受热熔化过程中向四外扩散流动，各种颜色相互浸润交融，便形成一种自然而又斑斓绚丽的彩色釉，由于铅的作用，釉面显出格外明亮夺目的光泽。唐三彩由于用料精细，制作规整，工艺独特，所以具有不变形、不裂缝、不脱釉的特点和斑驳华丽的艺术风格，倍受人们喜爱。

唐三彩的器型种类非常丰富，大体可分为器皿、人物、动物、建筑模型四类，其中尤以人物俑、马俑、骆驼俑最多最出色。器皿有瓶、壶、杯、盘、碗、盒、盂、砚、枕、炉、柜等，它们样式新颖、釉色绚丽。如，故宫博物院收藏的三彩盘、三彩粉盒，三彩坛、三彩绞釉小盂等，都是实用性、艺术性很高的佳品。人物俑有男俑、女俑、文官俑、武士俑、乐舞俑、牵马俑、骑马俑、骆驼俑、天王俑等。唐代工匠们运用生动写实的手法，对各类人物的社会地位、形态动作、性格特征等各方面的细节均做了认真细致的刻画，再加上巧妙的釉色点染，致使塑造出来的人物姿态优美，表情逼真。如西安鲜于庭海墓出土的女俑，身披蓝色大衣，内着袒胸绿色襦衣，下穿黄色曳地长裙，面部丰腴，五官纤巧，体态端庄，风姿娴雅，性格温柔敦厚，典型地再现了教养有素的盛唐妇女的优美形象。同墓出土的骆驼载乐俑更为壮观，一匹强健高大的骆驼，昂首挺立，驼背上有一平台，平台之上五位胡、汉两族的乐舞伎正在欢歌起舞，一派盛唐时期经济蒸蒸日上的民族融合团结的景象。动物俑有马、驼、牛、羊、猪、狗、鸡、鸭、鸟等。动物俑中最为出色的是马俑和驼俑。它们不仅造型各异，比例恰当，而且肌肉的走向，完全符合解剖规律。骆驼昂首前行，步态稳健，身负重物，跋涉在丝绸之路上。马俑千姿百态，有的扬蹄飞奔，有的伫立徘徊，有的引颈长嘶，有的俯首寻觅。洛阳出土的珍品三彩黑马，体型矫健肥壮，头微下俯，双目寻视地面，身体乌黑明亮，面部、鬃毛、尾和四蹄雪白，配有绿、黄、白三色的鞍鞯。除上述三种类型外，唐三彩的造型还有房屋、亭阁、水池、假山等建筑模型。如陕西咸阳出土的三彩陶假山，不但山体峻秀，而且在假山周围还有十余人游赏交谈，充满生活气息。

2. 隋唐的瓷器

瓷器也是我国的一项伟大发明。它的种类很多，隋唐时期主要品种有青瓷、白瓷、彩瓷、花釉瓷、黑瓷等。青瓷历史悠久，早在三千多年的商代就有了原始青瓷，隋唐时代青瓷的制作工艺已更趋成熟，并且仍旧是瓷器生产的主流。白瓷初始于北齐，但那时釉色不纯，还处于初级阶段。隋代白瓷工艺有重大进展，到唐代已步入成熟阶段。花釉瓷是唐代创造的一个瓷器新品种，为后来宋代的钧窑工艺奠定了基础。彩瓷出现在隋代，是一种在釉下进行彩绘的瓷器。黑釉瓷约出现于东汉，发展到唐代制作更为普遍。另外，值得一提的是，瓷器发展到唐代，出现了空前繁荣的局面，不仅窑场遍及全国，而且各地制瓷中心都开始有自己的窑名，形成不同的风格体系。并且在陶瓷史上首次以窑名来代表瓷器的特色，这种传统一直延续到现代。

（1）青瓷

隋朝的历史虽然不长，但其制瓷工艺较前代却有很大提高，在我国瓷器的生产史上仍作出了重大贡献。

隋代青瓷胎质细腻，器型开始增多，并创造了护胎釉（即在青釉下先施一层白色护胎釉）的使用，这样不仅掩盖了胎体的微孔和斑点，而且大大提高了瓷器的明亮度，使釉色更加光润美丽。近年来在河北、河南、山东、安徽、湖南、四川等省，都发现了隋代烧制青瓷的窑址。此外在河南安阳、江西清江县等地的隋墓中也出土许多青瓷器皿。如安阳卜仁墓的青瓷高足盘、碗、青瓷灯、鼎，青瓷四耳罐等，再如安阳张盛墓的青瓷浅腹敞口碗、莲瓣形瓷灯、粳花壶及样式新颖的奁形器。其装饰简单，造型比例恰当，轮廓线圆浑丰满。江西清江出土的六系壶、高足杯、唾盂、小丞、两盅盘、五盅盘等造型、釉色都较为复杂。除一般器皿外，隋代还出现了青瓷枕、腰鼓，棋盘等新器型。隋代青瓷的装饰技法主要是刻花和印花。

唐代的青瓷仍然是瓷器生产中的主要品种。从历史文献及考古发掘看，当时名窑已遍及全国各地，如浙江的越窑（今余姚各县）、瓯窑、婺州窑（今金华），湖南的岳州窑（今湘阴），长沙窑，江西的洪州窑（今丰城），安徽的寿州窑（今淮南市），陕西的鼎州窑（今铜川），秦窑等，此外福建、湖北、四川等地也烧造青瓷，其中最著名的是越窑。

越窑青瓷的特点是胎质坚硬细腻，釉色青翠莹润。西安唐李爽墓出土的越窑青瓷瓶，釉色纯青，晶莹光亮可以照人。据史料记载，越窑青瓷除用做茶具外，在宫廷还被用做酒器和乐器。

由于越窑产品胎体制作精美，釉色青翠如玉，到唐代晚期便开始设官督造，以供宫廷享用，这种窑就是后来历代存在的官窑的前身。五代时期，越窑青瓷已被官府控制，成为专供王公贵族使用和进奉中央王朝的贡品，臣庶不得用之，故又称青瓷为“秘色瓷”。此时越窑青瓷不但产量很大，而且烧制技术更精，釉色也更加莹润亮洁，甚至绘金彩、饰金银，华丽超凡。另据后人记述，五代时期位于郑州一带的柴窑青瓷，“青如天，明如镜，薄如纸，声如磬”。明代有人还曾以“柴窑片瓦值千金”喻其名贵。

此外，在《景德镇陶录》中，记载着唐代初期景德镇地区的能工巧匠烧制出的精美青瓷能与碧玉媲美。据《邑志》记述：唐武德中（公元618—626年），有镇民载瓷入关中，称其青瓷为假玉器，贡于朝廷名于天下。

唐代青瓷的装饰手法，主要有刻花、印花、划花、堆贴和捏塑等。其纹样有山水花草、人物、鸟兽等等。青瓷的器型丰富多彩，有凤头壶、盘口壶、瓜体壶、执壶、敞口碗、海棠式碗、葵瓣口碗、莲花碗、敞口盘、葵口盘、墓志罐、茶具瓯、文具、水盂、枕、灯、印盒、粉盒等。如在绍兴古城户部侍郎北海王府君夫人墓中出土的短嘴长柄壶、小水丞、小圆盒、敞口盘等，在浙江上林湖、温州西山、萧山上董一带发现的双系壶、葵瓣浅口碗、天鸡壶、铺首敞口壶、褐色斑点小碗等，故宫博物院珍藏的青釉龙柄凤头壶更是青瓷佳品，它综合运用了捏塑、堆贴、雕刻等多种手法，器型精巧别致，壶体各部纹样丰富繁杂。

（2）白瓷

目前，发现最早的白瓷出土于安阳北齐时代的范粹墓，但釉色不纯，尚处于初始阶段。到隋代，白瓷的烧制已有很大进展，在我国瓷器史上开创了一个新纪元。此时的白瓷，瓷土精细，胎体洁白，釉汁纯匀细腻，由于护胎

釉的运用，更加提高了瓷器的洁白度。50年代在西安姬威墓、李静训墓曾出土了大批白瓷器，如双螭柄双身白瓷瓶、螭把双系鸡首瓶、小瓷盒、白瓷盖罐等，造型优美，胎釉洁净。其中双螭柄双身白瓷瓶，打破了器皿造型中一器一身一颈一口的规律，巧妙地把两只瓶颈合为一颈，而器身却由两只修长匀称瓶身组成，一双高耸的双螭把，对称地连接于瓶身与瓶口，双螭张口紧含外侈的瓶口，造型优美奇特。安阳隋代张盛墓出土的各种生活器皿和人俑等白瓷达二百余件，大部分瓷器造型都较高大，其中一对文臣俑高72厘米，发、眉、须、眼珠均挂以黑彩，人物造型端正富有神采。

隋代，白瓷的应运范围较窄，仅限于上层贵族享用，尚未普及民间。进入唐代，白瓷日臻成熟，盛唐时期，白瓷的制作已遍布全国各地，著名的窑场有河北的邢窑（今河北临城、内邱一带）、定窑（今曲阳一带），山西的西窑（今平定县一带），四川成都的青羊宫窑、大邑窑，河南的巩县窑，江西景德镇的石虎湾窑、胜梅亭窑。南方的广州一带也有白瓷烧制。其中最负盛名最具代表性的是邢窑的白瓷。

邢窑白瓷约在唐初开始生产，唐末开始衰落。李肇《国史补》中说：“内邱白瓷瓿、端溪紫石砚，天下无贵贱通用之。”可见当时邢窑产品流行很广。1980年“临城邢瓷研制小组”先后对内邱、临城等地的古窑址进行考查，确认邢窑的窑址是在与内邱交界的临城境内。50年代在西安高楼村、十里铺唐墓及三门峡水库工地出土有唐代白瓷执壶、碗盏之类器物，广州唐姚浮墓出土一对白瓷碗，据鉴定都是当时邢窑制品。故宫博物院收藏有邢窑烧制的短嘴执壶，宽圈足折边敞口碗，带系瓷罐等。从这些实物可以看出邢窑白瓷胎质厚而白细，瓷质坚硬；釉色白润晶莹而又微闪淡黄或淡青色；除器物的脚座、底部往往无釉外，器皿内外釉均匀；器型光素大方，不饰纹样；碗盘底多宽厚，如玉璧形，常称之为玉璧底；瓶多广口短颈，壶为短嘴。唐朝人曾以“类雪”“类银”“皎洁如玉”赞喻邢瓷的洁白晶莹。

邢窑白瓷约在唐代晚期开始衰落，继之而起的是盛产白瓷的河北曲阳定窑，这即是后来成为宋代五大名窑之一的定窑的前身。1957年曾在河北曲阳涧磁村、东西燕门村发掘出唐末至五代时期的白瓷碎片若干，其特点是凸边宽圈足，脚部底部不上釉，胎质细腻，色泽白润，唯胎质较厚，明显有别于宋代定窑的瓷，另外，四川大邑窑在盛唐时代也已烧造出质量颇佳的白瓷。诗人杜甫曾以这样的诗句加以颂扬“大邑烧瓷轻且坚，扣如哀玉锦成传，君家白碗胜霜雪，急送茅斋也可怜”。可见大邑白瓷当时已享盛名。解放后虽经多次调查，但均未发现大邑窑的遗址。此外，河南巩县窑也是唐代著名的白瓷窑。1957年在西安唐大明宫遗址发现一批唐代白瓷片，经对其瓷质、釉色鉴定后，初步定为巩县窑所产白瓷。这说明，当时巩县窑烧制的白瓷，其质量已达贡品水平。五代时期的白瓷窑址在江西景德镇也有发现，数量和规模均不及唐代。

（3）彩瓷

隋唐时期除青瓷白瓷外，还有黑釉瓷器及彩瓷流行。黑釉瓷历史悠久，在东汉时期便已出现，到东晋时进入成熟阶段，发展到隋唐，烧制更力普遍，在陕西、山西、河南、山东等地均有大量黑釉瓷器流行。如陕西铜川出土有黑釉塔形盖罐，扬州唐城遗址也发掘出不少黑釉瓷残片。

彩瓷是唐代创造或发展的各种彩釉瓷的总称，它包括花釉瓷、釉下彩绘及搅釉、搅胎等多种。

花釉瓷是唐代的一大创造，它的制作方法是在黑釉、黄釉上加入铜、锰、磷酸钙等呈色剂，经烧制便显现出彩霞、浮云、树叶等形状的彩斑，格调豪放明快，简朴自然。这说明唐代的工匠们已掌握了多种色彩的呈色剂，并成功地运用到“三彩陶”及瓷器上。这种华美的彩斑装饰工艺为后来宋代著名的钧窑彩釉瓷的出现铺下了道路，特别是釉下呈色剂——氧化钴的（青花瓷的呈色剂）运用，直接为宋元名贵青花瓷烧制成功奠定了基础。唐代彩釉瓷的主要产地在河南的鲁山、禹县、郟县等地，器型有罐、瓶、壶、三足盘、腰鼓等。

釉下彩绘瓷，是在瓷胎上用褐彩或绿彩以绘画的方法描绘出几何、云水、花鸟纹样，或在瓷胎上先刻划上花鸟等纹样轮廓、之后填入褐、绿彩后，再挂青、黄釉或白釉入窑烧制而成。其中白釉彩绘尤为柔和淡雅、清新宜人。这种釉下彩绘工艺的出现，在我国瓷器装饰史上，具有重要意义。

彩绘瓷器的出现最早可追溯到隋代的白釉黑彩瓷俑，但釉下彩绘则是唐代长沙窑烧制的新瓷种。50年代在湖南长沙铜官镇瓦渣坪一带发现的釉下呈蓝绿、褐绿的彩绘瓷器及残片，其图案有几何、云水、花鸟等种类。1975年在扬州唐城遗址发掘出了花色多样的彩釉瓷，如青釉褐绿彩双系瓷罐、青釉褐蓝彩瓷盂、白釉褐斑瓷羊、瓷狗、黄釉带字圆瓷盒、白釉绿彩瓷盘等。在陕西黄堡镇的唐代地层也有白釉黑花瓷器出土。1969年浙江临安还出有五代时期越窑烧制的青釉褐彩绘云纹双系瓶等。这些最早的釉下彩绘瓷由于处于初创阶段，往往釉色不牢，有脱落现象，但毕竟开创了我国瓷器釉下彩绘的新纪元，为宋代和元代彩绘瓷的繁盛奠定了基础。搅釉和搅胎是将两种不同颜色的釉料或胎土搅合，使之呈现出如同木纹、石纹等式样的纹理效果，这是一种风格独特的制瓷工艺。这类唐代制品发现不多，其产地主要在河南、陕西、安徽一带，现在见到的有碗、盘、碟等小件器皿。其中搅胎为安徽寿县寿州窑所创。

以上是对隋唐陶瓷种类的概略介绍。从总体上看，这一时期陶瓷的造型和纹饰除继承前代传统外，也显示出了隋唐时代的特色。从陶瓷造型上看，更加偏重了从实用功能出发。从南北朝时期出现的家具增高趋势，发展到隋唐时代已进入高潮，这时除床榻几案继续增加外，桌椅凳等新式高足用具、家具品种激增，人们已基本摆脱了席地而居的生活方式。随此变化，陶瓷器皿便从原来的放置地上而移到放在床上，桌上；从带有双耳、四耳、便于穿绳提拿，发展到安置把柄直接用手拿取。此外，由于唐代人们生活水平的提高和思想意识的解放，各个领域物品的图纹大量采用了生活气息浓厚的花草题材，所以，唐代陶瓷的仿生器型也从大多模拟动物造型发展到模拟植物造型，如瓜型瓶壶、花型碗盘等。

从碗盘的造型看，唐代大量出现了四瓣形、五摺形、葵瓣口形等多种形式，并且深度增加，由六朝时期的浅腹平底，逐步发展为深腹加圈足，繁杂的瓶、壶造型更具时代风格。瓶壶一般颈部细长，盛唐出现加盖瓶，晚唐则只有直颈。壶类在唐代是广为流行的器皿，种类也很多。如天鸡壶，盘口，一边为鸡头，一边为龙柄，颈部成竹节形。凤首龙柄壶，凤头位于壶口之上，龙柄自足至口，龙爪紧攀壶身，式样尤为奇特。双龙柄壶，其壶耳为对称的双龙，龙头各与壶口相连，造型优美，前代未曾见，可能是借鉴隋朝双螭柄双身壶的造型而创造的。唐代各种造型的瓶、壶，故宫博物院均有不少收藏。此外，碗、盘、杯、罐、壶等器皿自唐代中期开始，从平底或圆饼底发展到

出现圈足（因圈足宽厚，中空小，接近玉璧形也称玉璧底）。

唐代陶瓷的装饰手法丰富多样，主要有五种：一是划花。即用工具在胎体上刻划出各种装饰图案，常见的有鸂鶒、鸳鸯、狮子、蝴蝶、花草、鱼戏水等。有的还利用器形本身特点，刻划上各种线条，构成瓜棱壶、莲瓣钵、摺形碗等应有的自然纹线。二是堆贴。在胎体上堆贴出花草、人物等图纹，有浮雕式的效果。三是印花。用陶模印出花纹。四是洒花。用不同釉彩洒出各种自然斑纹。此外，还有前面提到过的釉下彩绘等。

唐代的陶瓷生产是我国陶瓷生产史上的重要阶段，这一时期，陶瓷制品在日常生活中不仅广泛代替了漆器、金银器，而且通过丝绸之路和海运，还远销到世界各地。如日本、朝鲜、巴基斯坦、印尼、马来西亚、菲律宾、埃及等地都曾发现过唐代陶瓷及碎片。唐高宗永徽四年（公元 653 年），日本曾派人来中国学习制瓷工艺。天宝二年（公元 743 年），鉴真和尚东渡后，在传去的各种工艺中便有陶瓷工艺。

(四) 漆器

隋代的漆器实物目前尚未见有出土，但史书中有许多关于漆器的记载。《北史》曾记有隋文帝赐张渊绿沉漆甲之事。《漆书》引元珂的《南志》描述隋炀帝曾于流杯殿上作九曲漆渠，和宫人们作曲水流觞之饮。目前能见到的唐代漆器有：北京故宫保存的两种唐代乐器。一种为“忽雷”（琵琶名，有大小两件），另一种为“大圣遗音七弦琴”。由于历史久远，漆层已有很多脱落，色调暗黑，花纹不清晰。解放后，在太原金胜村唐墓中出土朱漆盘12件。1955年在洛阳出土一件“高士抚琴螺钿镜”。1957年在三门峡黄河水库工地出土一“云龙螺钿镜”。此外，在日本也有唐代金银平脱漆器和螺钿漆器。

关于隋唐漆器的生产和工艺情况，从历史文献和现有遗物中，可大致有所了解。从漆器的生产上看，自两晋南北朝之后由于青瓷的烧制成功，陶瓷生产发展很快，致使许多日常生活器皿及殉葬明器都用瓷器来代替，因而漆器的生产逐步减少，这也可能是现在隋唐漆器出土较少的一个原因。但作为一门具有几千年传统的工艺门类，隋唐的漆器仍保留着相当的生产规模。据《唐书·食货志》、《唐书·地理志》等史书记载，唐代在漆器的使用、贡赋、税收等方面作了许多规定。如：规定漆与竹、木、茶一样是课以同等税率的商品，襄州、澧州等地均以漆器作为主要贡品。《安禄山事迹》等书上记载，唐玄宗与杨贵妃赐与安禄山的器物中就有许多精美的漆器，安禄山进献的贡品中也有众多漆器。

唐代漆器不仅保留了前代的生产规模，而且继承了漆器生产的许多传统工艺，并且有所创造和发展。从制作工艺看，主要向华美精细的装饰方面发展。如：金银平脱、雕漆、螺钿等工艺品，其髹（xi，把漆涂在器物上）漆技艺已达到很高的水平。唐代漆器的主要品种有金银平脱、螺钿、雕漆、夹纻造像等。

1. 金银平脱

金银平脱漆器，是由汉代的制作工艺演变而来的新工艺，唐代的手工艺人加以新的创造，使之达到极盛。其作法是，先将很薄的金银片制成人物花鸟等图案，然后用胶漆粘贴在漆器上，随后再涂上与底色相同的漆液两三层，等其干燥后，再进行研磨，以除去金银花饰上面的漆层，使金银花饰显露出来，而且粘贴上的花饰必须与漆器的整个漆面保持在一个平面上。这种工艺，唐代以前未曾见过，是唐代制漆工艺的一种新创造。

盛唐时期，金银平脱制品在上层统治阶级中极为盛行，这充分反映了唐代在经济上处于鼎盛时期时，达官显贵们对物品富丽华美的追求与嗜好。现今可以看到的平脱漆器如：中国历史博物馆收藏的“金银平脱羽人飞凤花鸟镜”，陕西西安唐墓出土的“银平脱宝相花镜”，河南郑州出土的“金银平脱羽人花鸟镜”，甘肃武威唐墓出土的“金银平脱宝相花漆碗”“金银平脱漆马鞍”等，制作十分精巧，都是唐代漆器工艺中的珍品。此外，日本正仓院也收藏有唐代许多这类漆制品，如：金银平脱花鸟八角镜、盒子、胡瓶、古琴等。

金银平脱制品由于费工费料、价格昂贵，所以自安史之乱后，被唐肃宗和唐代宗加以禁止。从这一侧面也反映出唐王朝国势正在一天天的衰落。进入宋朝，金银平脱制品几乎绝迹，明代甚至已不为世人知晓。

2. 螺钿

螺钿是我国著名手工艺品之一，它起源甚早，远在周代时已经流行，发展到唐代制作工艺已达很高水平。它的制做工艺是将螺蛳壳或贝壳制成人物鸟兽花草等形象，然后镶嵌在漆器、雕镂器、木器或铜镜等的表面，以起装饰作用。贝壳由于质地晶莹洁白、色彩绚丽迷人，镶嵌在深色的漆器上后，显得皎洁明朗，从而使整个漆器更加富丽精美。唐代螺钿漆器与金银平脱在制作方法上的相同之处是，髹漆匠先要将各式贝壳磨制成薄片状的种种装饰纹样，有的还要加以雕镂，以增加图象的层次感。然后镶嵌粘贴在漆器上。它与金银平脱的不同之处是，螺钿的纹样大多高于漆面，从而使图案具有立体感。

1955年和1956年在洛阳出土的“高士托琴螺钿镜”、“花鸟人物螺钿镜”及1957年三门峡黄河水库工地出土的“云龙螺钿镜”，制作都极其精美，不失为唐代螺钿的代表作品。日本正仓院收藏的“螺钿镶嵌五色琵琶”“金银螺钿装唐大刀”等，也都是唐代螺钿佳品。洛阳唐墓出土的“花鸟人物螺钿镜”，图案为：一棵造型优美的花树下，一老者在树的一边弹琴，另一老者在树的另一边持杯倾听，身后立一侍童。镜纽下半部几块山石，石面刻鸳鸯，小鸟在石上栖息，仙鹤在漫步闲游。图中人物衣纹、鸟雀羽毛、花草叶脉，均用细线雕刻，甚是精巧美妙。

3. 雕漆

唐代以前的漆雕工艺，都是先在漆胎上雕刻一定的图案，然后再上漆。唐代对这一工艺进行了重大革新，创造了雕漆工艺品。唐代的雕漆是先在漆胎上涂数十层或上百层漆，然后进行阴干，待漆层稍干后，再于其上雕刻出山水花鸟、人物楼阁等各种装饰图纹。

雕漆的种类很多，漆胎上纯用朱漆然后进行雕刻的品种称“剔红”；用黄漆的称“剔黄”；用黑漆的则称“剔黑”；用多色漆层者称“剔彩”；用红黑两色漆相间涂刷；再雕花纹的称“剔犀”，这种雕漆品的花纹斜面成红黑相间的线纹。

唐代的雕漆，在历史文献中有许多记载。如明朝著名漆艺家黄大成在其所著的漆艺专著《髹饰录》中，记载了唐代雕漆的品种与刀法等情况。但实物雕漆目前尚未发现，雕漆自唐代产生后，经宋元有很大发展，明代则进入了前所未有的兴盛时期。

4. 库路真漆器

“库路真”为一种漆器的名称，也叫做“库露真”。《新唐书·地理志》中记载，襄州制作的库路真漆器闻名全国，天下以此为规范，号称为“襄样”，并且是进献朝廷的贡品。可见其制作精美，可惜目前尚无具体文献和实物可考。

5. 夹纻像

夹纻(zh)，苕麻织成的布)，是漆器的一种制作方法。早在两汉时期就已经流行。魏晋南北朝时，佛教盛行，便开始用夹纻漆器的制作方法塑造佛像。用这种方法塑造的佛像由于比铜像轻便，比泥佛坚固，而且柔和逼真，一时广为流行，其制作方法是先用泥塑成佛胎，然后用漆把麻布贴在泥胎外面，待漆干后，再反复涂漆多次，最后把泥胎取出，因此又有“脱空像”之称。夹纻像发展到唐代仍很流行。《唐书·武后本纪》记载：“垂拱四年（公元688年）作明堂，命怀义作大夹纻像。”《太平广记》引王仁裕《玉堂闲

话》：“曾游洪州信果观，见三宫殿内功德塑像，是玄宗时夹纻，制作甚妙。”据传唐代的夹纻造像大者“盘如千斛船，小指中容数十人并坐。目前日本存有唐代中日两国僧人合作制成的“毗卢遮那本尊像”和“鉴真和尚像”，都是罕见的精品。

（五）织染刺绣

据文献和考古发掘，养蚕、缫丝、织帛、刺绣，远在新石器时代就已出现。商代甲骨文中已有“蚕、丝、桑、帛”的象形文字。西周至春秋战国，王公贵族已讲究服用精美的丝绸锦绣及棉麻织品。汉代是我国织染刺绣工艺史上第一个兴盛时期，已能用各种色线织成内容复杂和多层经线的锦缎。魏晋南北朝的战乱及人口的迁徙，增加了此项工艺的交流。隋完成了统一大业，社会有了较为安定的环境，织染刺绣从此又获得了大发展的时机。

隋代的织染，朝廷没有专门机构来管理。如炀帝时，少府监下设司染署和司织署，后又合并为织染署。据文献记载，隋代织染手工业的规模及产量已很大，制作也很精美，到开皇中叶，京都库府布帛充盈。《隋书·音乐志》载：大业二年（公元606年），隋炀帝杨广为了向国外使臣炫耀富裕，将东都（洛阳）长达八里的御道布满锦帐作为戏场，乐人舞伎均衣锦绣缁练。并将各色绫绮做成树叶花朵，于冬季缀宫廷树木之上，色败另换。巡游江南，龙舟连绵十余里，均以彩锦为帆。诗人李商隐《隋宫》诗曰：“春风举国裁宫锦，半作幃泥半作帆”，“锦帆百幅风力满，连天展尽金芙蓉”。可见当时丝织物的产量是很大的。

隋代的丝织染品主要以河北定州（今定县）、相县（今临漳县）为主，南方四川成都以蜀锦闻名，江西豫章郡（今南昌）的织染也很发达。1959年在新疆吐鲁番阿斯塔那的隋代古墓中出土了一批珍贵的丝织染品，其中“胡王锦”图案非常出色：主图为一个人牵着骆驼行进在丝绸之路上；辅图有联珠小花锦，在大红底面上作黄色联珠团花；采条锦，用菜绿和淡黄两色交替织成彩条纹；棋局锦，用黄白两色相间织成方格纹；织绮多为大红、油绿、前紫、浅绿，其上花纹多为连环套小团花加“贵”字，加卷叶纹，或对鸟对兽纹。同时出土的还有绞缬丝织品，颜色有大红、茄紫、墨绿等，此外还出土有少量刺绣残片，其绣法花纹简单，仅有人字及席纹两种。

唐代少府监仍设织染署，署下分织作十个：布、绡、录、纱、绫、罗、锦、绮、、褐；组绶作五个：组、绶、练、绦、绳；綯线作四个：綯、线、弦、网；练染作六个：青、绛、黄、白、皂、紫。此外，官府还设毡坊使、毯坊使等专门管理毛制毡毯之类。除官办织染工场外，豪绅地方庄园也没有织染工场，城市中办有民间专业作坊，农村中还有大量家庭织染。《册府元龟》记载，天宝八年（公元749年）官府收入的织染品中，绢有740余万匹，锦有185万屯，布有1605万端。从这些数字可大致了解民间织染的规模和产量。

五代时期，全国又一次陷入长达五十多年的割据战乱局面，受此影响中原大部分地区的手工业遭到严重破坏。但在西南的前后蜀和东南的吴越等地，由于能够维持社会的相对安定，织染等工艺仍取得了一些成就。如建都于成都的前后蜀王朝，各类手工业均有一些发展，其中丝织品在继承汉唐遗风的基础上，曾织造出被称作“十样锦”的十种美锦，因而著称于史。

1. 织造工艺

唐代的纺织品主要有丝织品和麻棉织品。

丝织品。唐朝的大部分州道均有丝织品生产，花色品种极为丰富，仅高级丝织品就有锦、绫、织成、绮等多种。初唐、盛唐时期，丝织品以河北、河南、山东的产品为最佳。如定州的两窠绫、幽州（今河北境内）的范阳绫；

滑州（今河南境内）的方纹绫，兖州的镜花绫，青州（今山东境内）的仙纹绫。南方以四川的蜀锦最有名。初唐时，四川管理制造皇家用物的官员窦师纶，还曾创织出章彩绮丽的瑞锦、宫绫，其花纹有对鸡、斗羊、翔凤、游麟等十余种，蜀人称之为“陵阳公样”。中唐以后丝织品的生产中心开始由北方转向南方各省转移，其佳品如越州（浙江境内）的异纹吴绫、单纹吴绫、盘缘绫、缭绫，江南道宣州著名的红线毯等。

唐代在锦的制作上与前代不同之处是，已开始普遍用纬线起花。唐以前的南北朝时期虽然已经出现纬线起花的工艺，但中原地区普遍流行的却是经线起花的编织方法。运用纬线起花，其优点是它不仅可以使花纹繁杂清晰，而且还能充分显示出丝质的特有光泽，同时又可以增宽锦的幅面。此后，在纬线起花的基础上，唐代的织工又创造了经纬线配合起花的新工艺。后人常称汉锦为“经锦”，唐锦为“纬锦”。纬锦的织机比经锦织机复杂，但操作却很方便。

锦的图案丰富多样。最具时代特色，数量最多的是“联珠纹”，此外，广泛流行的还有在四朵团花组成的空间内缀饰忍冬纹的“团窠纹”；由花草鸟蝶自由散落组成的“散花”；以成双动物左右相对组成的“对称纹”；由万字、双胜、棋格、锯齿、十字等组成的“几何纹”；用多色经线织成色彩相间、斑斓绚丽条纹的“晕”；在晕色彩条地上用纬线织出各形小团花者称为“锦上添花”。以上图纹在新疆巴楚、吐鲁番阿斯塔那古墓群，甘肃敦煌等地均有发现。其中阿斯塔那唐墓出土的晕提花锦裙、晕纹锦针线包，是目前发现的最早的晕锦。

从总体上看，唐代纺织品的图纹装饰，一方面继承和丰富了汉代固有的装饰传统，同时随着经济的发展，文化的繁荣以及思想的解放，开始形成清新活泼富丽丰满的时代风格。现实生活中生动活泼的鱼鸟和富有生命力的花草，日益成为丝织品图案的主要题材。在色彩艳丽的织锦上，鸟兽成双成对，左右对称；联珠团花，花团锦簇；缠枝花卉，柔婉多姿，开创了我国丝织图案崭新的面貌。由于佛教艺术的影响，新奇富丽的宝相花、莲花图案也广泛流行。

丝织品中绫的生产在唐代已遍及全国，品种丰富多样，花色奇丽。诗人白居易在乐府诗《缭绫》中，曾对浙江缭绫做过这样的描述：“缭绫缭绫何所似？不似罗绡与纨绮，应似天台山上月明前，四十五尺瀑布泉；中有文章又奇绝，地铺白烟花簇雪。……去年中使宣口敕，天上取样人间织。织为云外秋雁行，染作江南春水色。……异彩奇文相隐映，转侧看花花不定。昭阳舞人恩正深，春衣一件值千金。……缭绫织成费功绩，莫比寻常缁与帛。”由此可见唐代缭绫的名贵。

织成锦也是唐代丝织品中的高级织物，它制作费工，价值昂贵。《中华古今注》记载：“天宝年中，四川贡五色织成背子，玄宗诏曰：‘观此一服费用百金，其往金玉珍异并不许贡。’”《通鉴》记载：“唐安乐公主有织成裙，值钱一亿。花卉鸟兽皆如粟粒，正视旁观，日中影中各为一色。”从上面记载可见这种丝织品的贵重华丽。织成锦汉晋已有，唐代产量增多，当时不仅帝王公主享用，而且朝臣小吏也有用者。如天宝九年，安禄山入京，唐玄宗曾赐其织成锦帘二领，武则天也曾命制织成物品分送各寺院。1973年在新疆吐鲁番曾有唐代的织成锦条带出土。

此外，早在唐垂拱年间（公元685—688年），唐代的织工们还创织出双

面锦和缣丝。双面锦与明代改机相似，过去历来认为是明代所创。缣丝通经断纬，用各色小梭子局部挖花织成，过去认为起源五代时期。这两种丝织品在1973年新疆阿斯塔那初唐张氏墓有实物出土，一件为彩绘木俑的服饰，一件为女舞俑的束腰带。宣州（今安徽宣城县）出产的红线毯也非常有名。诗人白居易《红线毯》诗对这种毯的制作、用途、特点等曾作过这样的描述，“红线毯，择茧缣丝清水煮，拣丝拣线红蓝染。染为红线红于蓝，织作披香殿上毯。披香殿广十丈余，红线织成可殿铺。彩丝茸茸香拂拂，线软花虚不胜物。美人踏上歌舞来，罗袜绣鞋随步没。太原毯涩毳缕硬，蜀都褥薄锦花冷；不如此毯温且柔，年年十月来宣州。宣州太守加样织，自谓为臣能竭力。百夫同担入宫中，线厚丝多卷不得。宣州太守知不知？一丈毯，千两丝，地不知寒人要暖，少夺人衣作地衣。”这里说的红线毯实际是用丝编织而成的一种丝毯。

麻、棉织品。唐代麻织品是指用麻类纤维织成的布匹。种类有纻麻纤维织成的纻布，葛麻纤维织成的葛布，芭蕉纤维制成的蕉布等多种。纻布当时全国各州道都有生产，葛布主要产在剑南道和山南道，蕉布则产于江南道的福州、泉州、广州等地。棉织品在唐代也广有生产，其中较著名的产地在岭南一带。据文献记载，唐开元天宝年间，长安已有专卖白叠布的商店。据传，唐文宗时，左拾遗夏侯考曾穿桂管布衫朝谒，文宗问其衫为何如此粗涩，夏侯考一五一十地回答说，此布厚实，可以御寒。文宗赞叹不已，也穿上桂管布，满朝文武皆仿效之，桂管布从此名声显贵。桂管布即棉布，因产于岭南桂管地区（今桂林）而得名。白居易有“桂布白似雪，吴锦软于云”的诗句。

2. 印染工艺

唐代纺织品的印染主要有夹缬、绞缬、蜡缬等方法。关于这三种印染方法产生的年代，学者们说法不一，但多数认为三种方法汉代已有。

夹缬是唐代非常流行的印花染色方法，它是用两片薄木板雕刻成相同的花纹，将绢布对折夹入两版之间，然后在雕空处染上各种颜色，使其形成美丽对称的花纹。现存实物有旅大博物馆收藏的一批夹缬丝织品，故宫博物院、中国历史博物馆及日本正仓院也有收藏。

绞缬在唐代最为盛行，其方法是先在白色布帛上描绘花纹，然后用线缝扎，最后入染缸。由于线缝扎之处不能受色，便可呈现出种种白色花纹，而且花纹边缘带有晕染效果。1959年新疆阿斯塔那唐墓曾出土有唐武则天时期（公元688年）的绞缬裙，其纹为菱形网状，呈绛紫、茄紫两色。

蜡缬即蜡染。它是在织物上先用熔化的蜡绘制出图案，然后入染，最后煮去蜡质，呈现出白色图案。入染时由于蜡的自然断裂，白色图案中会产生细丝状的自然纹理，风格尤为独特。新疆阿斯塔那唐墓出土有蜡缬绢和双色蜡缬纱等蜡缬精品。

3. 刺绣工艺

唐代刺绣在前代基础上流行更广，制作工艺也有发展和创新。其绣品作工精巧，色彩华丽，唐代的文献和诗词中有很多记载。《杜阳杂编》记载：唐同昌公主出嫁时，有神丝绣被，上绣鸳鸯三千，间以奇花异叶，精巧华丽绝比，其上缀以灵粟之珠如粟粒，五色辉映。白居易《秦中吟》中有“红楼富家女，金缕刺罗襦”的诗句。唐玄宗时，杨贵妃衣着华丽，宫内专为她进行服饰刺绣的绣工就有数百人。

唐代刺绣的用途较前代更为扩大，除用作衣裙帐帷等日用品装饰外，还

被应用到纯欣赏的艺术领域。如随着佛教的广泛流传，运用刺绣工艺绣制佛像、佛经越来越多。《杜阳杂编》记载：“永贞元年（公元805年）南海贡奇女卢眉娘，年十四，工巧无比，能于一尺绢上绣法华经七卷，字之大小不逾粟粒，而点画分明，细如毫发，其品题章句，无有遗阙。”《丝绣笔记》中提到敦煌石室千佛洞藏唐绣观世音像一幅，长丈（约3.3米）余，宽五六尺（约2米），用极粗的丝线绣于粗纱布上。杜甫有“苏晋长斋绣像前”的诗句。

唐代刺绣的针法也有发展和创新，除保留了传统的辫绣外，还发展和创新出直针、缠针、平金、套针、戗针、贴绢、堆绫和缀珠等手法。绣品纹饰主要为花鸟，动物多见性格温驯的鹦鹉、鸳鸯、绵羊等。唐代绣品在敦煌和新疆唐墓均有发现，如“灵鹫山释迦说法图”、“吉庆如意荷包”等，皆为稀世之宝。

八、结语

博大精深的中国古老文化，发展到隋唐五代达到了封建社会的鼎盛时期，随即又步入了两宋文化高峰期的前路之中。这一时期的艺术，也经历了空前的繁盛，涌现出灿如繁星的艺术家和层出不穷的千古佳作。展子虔的《游春图》和吴道子“满壁风动”的表现艺术，颜筋柳骨、颠张狂素，莫高窟与云冈石窟，《十部乐》和《霓裳羽衣舞》，长安城和安济桥，唐三彩与十样锦等等，从绘画、书法、雕塑、音乐、建筑和工艺各方面，充分展现了隋唐五代辉煌的艺术景观。

当我们笔使神差地沉浸在隋唐五代这个宏伟壮丽、灿烂辉煌的艺术王国里时，我们总是感到充实，感到振奋，感到骄傲，同时也为国家的劫难和艺术的损伤而扼腕。但历史不是简单的舞台剧，隋唐五代也只能遵循着其自身的规律向前发展，当它的生产关系和上层建筑解体之后，那个伟大时代的艺术瑰宝和英雄业绩将永远地造福于人类，那个伟大艺术部类的累累殊荣将永远地属于我们炎黄子孙！

