

# 中国传统纹样摹绘精粹

杨建军 崔笑梅 著



中国轻工业出版社



中国传统纹样摹绘精粹

杨建军 崔笑梅 著



A0897473

了解中国图案的历程，从中推陈出新，是十分必要的，有益的。——雷圭元

中国轻工业出版社



**图书在版编目 (CIP) 数据**

中国传统纹样摹绘精粹 / 杨建军, 崔笑梅著. —  
北京: 中国轻工业出版社, 2001.10  
ISBN 7-5019-3358-8

I. 中… II. ①杨… ②崔… III. 纹样—中国—图集—设计  
IV. J522

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 058779 号

责任编辑: 张海容 张皓颖 责任终审: 孟寿萱 封面设计: 王国红  
版式设计: 王国红 郎 艳 责任校对: 方 敏 责任监印: 崔 科

出版发行: 中国轻工业出版社 (北京东长安街 6 号, 邮编: 100740)

网 址: <http://www.chlip.com.cn>

联系电话: 010-65241695

印 刷: 深圳利丰雅高印刷有限公司

经 销: 各地新华书店

版 次: 2001 年 10 月第 1 版 2001 年 10 月第 1 次印刷

开 本: 889 × 1194 1/16 印张: 10.5

字 数: 176 千字 印数: 1-3000

书 号: ISBN 7-5019-3358-8/J · 183

定 价: 98.00 元

· 如发现图书残缺请直接与我社发行部联系调换 ·

# 《中国传统纹样摹绘精粹》序文

——常沙娜

杨建军和崔笑梅是我带过的两位研究生，分别于1995年和1996年进入中央工艺美术学院（现清华大学美术学院）开始研究生学业。他们当时的研究方向是“中国传统装饰图案研究”。为了突出他们各自的研究重点，我把整个课题按年代划分成两大阶段，以唐代为分水岭，上至战国，下至明清。由杨建军和崔笑梅分头按年代顺序进行收集、临摹和比较，领会千年来各个时期装饰风格的演变和特征。他们利用两年的在校学习时间，对相关的历代建筑、陶瓷、石刻、漆器、纺织品等的装饰图案进行了认真刻苦地临摹和研究整理。

在学习过程中，很多图案是他们背上相机、带上速写本在北京的故宫、博物馆、居庸关，在西安的碑林及其他相关的博物馆记录整理的。对于他们的工作，我的要求是苛刻的、一丝不苟的，这在他们的工作成果中有所反映。他们收集的大部分图案（虽然有一部分为人们所熟识），其精准程度尤其值得首肯。他们两人的基本功都很扎实，线条的表现力很到位。重要的是他们对于中国传统装饰图案的造型、构成形式、色彩等要素的准确理解，更使他们的工作细致入微。

总的说来，他们两人共用了5年的时间完成了大量的工作，他们的部分工作成果反映在《中国传统图案摹绘精粹》一书中，现在该书得以出版，我为此欣慰。另外我认为，当今我国正处在现代化建设的新历史时期，在科学与文化繁荣与进步的同时，如何加深对民族传统文化艺术的理解，正确继承和发扬我国的民族传统文化艺术的精华是我们面临的重要课题。因而对于中国传统图案的研究、整理与开发工作，不仅是有关专业人士的个人事业，更是我们的国家在发展中需要思考的问题。

借此机会，我衷心地希望有志于研究、继承、发展中国传统装饰图案的同行、专家们能够持之以恒，更希望各种社会力量众志成城地予以支持，共同为了弘扬我们国家引以为豪的悠久历史与文化做出不懈努力。

## 作者简介



杨建军

1998年3月毕业于中央工艺美术学院  
(现清华大学美术学院)  
染织服装艺术设计系染织专业，  
获硕士学位。  
现为清华大学美术学院讲师。



崔笑梅

1999年3月毕业于中央工艺美术学院  
(现清华大学美术学院)  
染织服装艺术设计系染织专业，  
获硕士学位。  
现为中国轻工业出版社编辑。

144K-04/05

## 中国传统纹样摹绘精粹 (目录)

中国传统纹样装饰风格的演变	1	彩色部分	
唐宋以来传统纹样形式美分析	7	一、木雕纹样	
黑白部分		狼纹木盒 战国	76
1.侯冈墓志(1~4幅) 北魏	14	二、玉器纹样	
2.元晖墓志四神纹(1~4幅) 北魏	16	1.上,旧玉佩 晚周	78
3.尔朱袞墓志纹 北魏	17	下,佩玉 周中期	
4.王得元墓画像石(局部)——动物图案(1~11幅) 东汉	18	2.上,玉兽面纹饰 春秋早期	79
5.制车轮画像石(局部)——动物图案(1~2幅) 东汉	23	下,玉虎形佩 春秋晚期	
6.南朝画像石图案——动物(1~11幅) 南朝	24	3.上,玉璜 春秋	80
7.南朝画像石图案——植物(1~2幅) 南朝	31	下,玉虎形佩 战国中期	
8.杨执一墓志十二生肖——鼠 唐	32	4.旧玉饰二件 晚周	81
杨执一墓志十二生肖——牛 唐		5.长方形龙马纹玉饰 西汉中期	81
杨执一墓志十二生肖——狗 唐		6.龙凤纹玉重环 西汉前期	82
杨执一墓志十二生肖——兔 唐		7.龙凤纹玉璧 西汉前期	83
杨执一墓志十二生肖——虎 唐		8.龙螭纹玉环 西汉前期	84
杨执一墓志十二生肖——龙 唐		9.曲螭虎纹玉佩 西汉后期	85
杨执一墓志十二生肖——蛇 唐		10.玉犀形璜 西汉前期	85
杨执一墓志十二生肖——马 唐		11.“宜子孙”螭虎纹玉璧 东汉	86
杨执一墓志十二生肖——猪 唐		三、铜镜纹样	
杨执一墓志十二生肖——羊 唐		1.金银错铜镜 战国	88
杨执一墓志十二生肖——猴 唐		2.鎏金“中国大宁”铜镜 西汉	88
杨执一墓志十二生肖——鸡 唐		四、漆器纹样	
9.杨执一墓志十二生肖纹样(1~4幅) 唐	38	1.漆盒图案(俯视) 西汉	90
10.唐玄宗石台孝经碑座瑞兽纹(1~2幅) 唐	39	2.漆鼎图案(俯视) 西汉	91
11.唐玄宗石台孝经碑座图案——动物(1~16幅) 唐	40	3.黑漆朱绘花几(局部) 战国	92
12.大智禅师碑侧缠枝花纹(1~2幅) 唐	54	五、织染绣纹样	
13.刘僧墓志缠枝花纹(1~5幅) 唐	56	1.“万世如意”锦 东汉	94
14.懿德太子墓石棺纹样(上,龙纹;下,虎纹) 唐	57	2.“信期绣”烟色绢 西汉	95
15.懿德太子墓石棺纹样(上) 唐	58	3.“登高明望四海”锦 东汉	96
章怀太子墓石棺纹样(下) 唐		4.“五星出东方利中国”锦 汉	97
16.永泰公主墓石棺纹样 唐	59	5.“乘云绣”黄绮 西汉	98
17.燃灯石台石刻纹样(1~8幅) 唐	60	6.“长寿绣”黄绢 西汉	99
18.张去逸墓志盖石刻四神纹样(1~4幅) 唐	64	7.蓝地晕洞缠花卉斜裾 东汉	100
19.莲花纹方砖图案 唐	66	8.红地晕洞缠花靴 汉晋时期	101
20.莲花纹方砖图案 唐	66	9.联珠“胡王”锦 东晋	102
21.莲瓣纹方砖图案 唐	67	10.绛地印花绢(裙) 唐	103
22.敦煌地砖图案(1~18幅)	67	11.褐地葡萄叶纹印花绢 唐	104
23.折继阁碑侧缠枝花纹 宋	74	12.土黄色印花绢 唐	105
24.云龙纹(1~2幅) 明	74	13.黄色套印花绢 唐	105

- 14.绿地印花绢(裙) 唐 106
- 15.黄色印花纱 唐 106
- 16.绛色印花纱 唐 106
- 17.狩猎纹印花绢 唐 107
- 18.绿色印花纱 唐 108
- 19.暗绿色套印花绢 唐 109
- 20.浅驼色印花绢 唐 109
- 21.黄色印花纱 唐 110
- 22.绛地花鸟纹印花绢 唐 110
- 23.黄地宝相花绣鞋 唐 111
- 24.红色绫地宝相花织锦绣袜 唐 112
- 25.石绿织金锦 唐 113
- 26.褐色牡丹芙蓉花罗 南宋 114
- 27.褐色牡丹花罗 南宋 114
- 28.折枝牡丹花罗 元 115
- 29.缠枝芙蓉花绫 元代后期 116
- 30.蜜蜂缠枝花绮 明 117
- 31.缠枝牡丹纹织金锦 明 118
- 32.福寿缂丝椅披(局部) 清 119
- 33.富贵福龙绣 清 120
- 六、瓷器纹样
- 1.白瓷凤首瓶 唐代末期—五代时期 122
- 2.白瓷刻划花莲花纹钵 北宋 123
- 3.白瓷牡丹纹盘 宋 123
- 4.青釉刻划花牡丹纹盘 北宋 124
- 5.青瓷刻划花水禽纹钵 北宋 125
- 青瓷刻划花菊花纹皿 北宋 125
- 6.白瓷刻划花缠枝莲花纹盘 北宋 126
- 7.青白瓷刻划花牡丹纹轮花钵 北宋 126
- 8.绿釉刻划花牡丹纹陶枕 宋 127
- 9.绿釉缠枝牡丹纹瓶 宋 128
- 10.绿釉黑花牡丹纹瓶 宋 129
- 11.青瓷刻划花牡丹纹皿 北宋 130
- 12.青釉刻划花莲花纹碗 北宋 131
- 13.青花牡丹唐草纹大盘 元 132
- 14.青花勾莲盘 清 雍正时期 133
- 15.青花缠枝花大碗 明 宣德时期 134
- 七、金银器纹样
- 1.咸阳宫银盘 秦 136
- 2.鎏金鸳鸯团花双耳圈足银盆(盆底图案) 唐 137
- 3.鎏金双狮纹银盒盖(顶部图案) 唐 137
- 4.折枝团花鎏金银碟(茶具) 唐 138
- 5.刻花鎏金翼兽纹银盒(顶部纹样) 唐 139
- 6.法门寺大金碗纹样(侧面) 唐 140
- 7.鎏金穿枝凤纹 唐 141
- 8.立凤镀金银质饰片 唐 142
- 9.鎏金缠枝双凤纹盘 辽 143
- 10.兽纹鎏金银盘 辽 144
- 11.缠枝凤纹鎏金蟠花银盘 宋 145
- 12.鎏金双凤纹盘 元 146
- 13.鎏金双凤纹盘 元 147
- 14.象钮莲盖银执壶壶颈蕉叶兽面纹 宋 148
- 15.象钮莲盖银执壶壶身双龙戏珠纹 宋 148
- 八、石刻纹样
- 1.石刻卷草纹 元 居庸关 150
- 2.石刻缠枝宝相花纹 元 居庸关 150
- 3.故宫太和殿基座石刻卷草纹 明 151
- 4.故宫石刻卷草纹 明 151
- 5.故宫石刻卷草纹 明 152
- 6.故宫石刻云凤纹 明 152
- 九、景泰蓝纹样
- 1.掐丝珐琅杯托纹样 明 宣德时期 154
- 2.掐丝珐琅象耳炉炉身纹样 元 154
- 3.掐丝珐琅带盖梅瓶瓶身纹样 清 乾隆时期 155
- 4.掐丝珐琅熏炉炉身纹样 清 宣统时期 156
- 十、琉璃纹样
- 1.故宫琉璃缠枝宝相花纹壁饰 明 158
- 2.故宫琉璃缠枝宝相花纹壁饰 明 158
- 3.故宫须弥座琉璃牡丹纹 明 159
- 4.故宫须弥座琉璃卷草纹 明 160
- 5.故宫须弥座琉璃卷草纹 明 160
- 6.故宫须弥座琉璃卷草纹 明 161
- 7.琉璃缠枝宝相花纹壁饰 明 161
- 8.琉璃牡丹纹角隅壁饰 清 162
- 9.琉璃牡丹纹角隅壁饰 清 162

# 中国传统纹样装饰风格的演变

【杨建军】

## 一、原始时期的稚拙与淳朴

时代的远逝与事件的模糊,使人们常时期,伴随着众多的困惑与茫然,更多的留的某些原始部族的生活,对那个遥远年式提出某种假说,但众说纷纭,观点不一。那就是在人类早期特定历史条件下,产生这个时期最具代表性的装饰艺术要数被称为早期)的彩陶纹饰。漫长的原始社会发“与麋鹿共处,耕而食,织而衣,无有相下,人类为了生存,不得不进行共同劳动,成了他们朴素的平等观念。由于他们的直

因而对事物的把握是一种直觉的认识和理解,对世界经常进行虚幻而歪曲的猜测,对某种自然物或现象抱有敬畏和崇拜心理。”在这种时代心理的统合下,使彩陶图案必然凝聚、浓缩着原始人类质朴纯真的情感和图腾崇拜、巫术礼仪等丰富内涵。从其抽象化或规范化的装饰形态中,使人强烈而清晰地感受到文明时代艺术绝无仅有的,不带任何理性观念的一种自然、天真、稚拙、和谐的艺术气息,折射出原始先民们天真而浪漫的生活场景。虽然各种文化类型的彩陶纹样各有特点,但彩陶装饰图案所呈现的总体艺术倾向和风格是极为鲜明的。

彩陶装饰纹样以几何纹为主,其次是动物纹和植物纹(图一),形式淳朴浑厚,结构严谨,布局灵活,是动与静、对立与统一的巧妙结合,是对形式美规律的娴熟运用,开启了中国装饰艺术的先河。以庙底沟彩陶纹饰为例,在其以直线和曲线相结合构成的纹样中,多采用黑白对比与“双关”的图底转换形式,产生强烈的节奏和韵律感,达到了艺术生命与美的情感的高度统一,有一种单纯素朴里见醇厚谨严之美(图二)。



图二 庙底沟型彩陶纹样

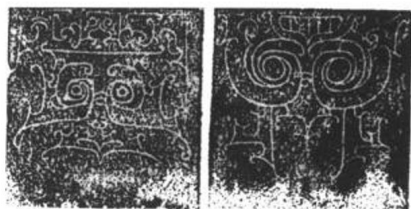


图一 彩陶装饰纹样

把艺术研究的目光投向人类童年是凭借零星的考古发现和现代残代的艺术活动以推测和假想的方尽管如此,有一点是可以肯定的,了那个时代独特的艺术形态。

为史前艺术第二繁荣期(新石器时代)展到新石器时代,社会相对稳定。害之心。”“在生产力很低的情况产品共同所有,平均分配,由此视觉感受能力强于抽象思维能力,

但是,随着剩余产品的出现及私有观念的产生和确立,掠夺战争相继而起,屠戮和血腥随之充溢于动荡的社会,人类远离了往日的和谐与适意。在彩陶装饰图案中可以看到,晚期以大量的直线造型,取代了前期的流畅曲线,透露出一种怪异、紧张或恐怖的气氛和意味,不见了早期的那种自由欢快而生动活泼的装饰风貌。山东龙山文化晚期的日照石铎纹样,已明显带有青铜时代的装饰特征,预示了新时代的来临和装饰风格的改变(图三)。



图三 龙山文化晚期石铎纹样

## 二、夏商周的狞厉与神秘(约公元前 21 世纪—前 771 年)

夏、商、周时期,阶级的形成和国家的出现,野蛮与凶残、杀戮与殉葬取代了原始社会的愉快、浪漫。等级观念的确立,贵族权势的形成及宗教氛围的浓烈,构成了这一时期人们对某种虚幻外在神秘力量的狂热崇拜和对某种威严的力量或意志的极端恐惧,并直接影响和制约了整个社会时代精神和审美基调及艺术崇尚的确立,新的装饰之风应运而生。青铜艺术,作为此时期政治力量的化身和时代特征的标志,向人们展示了当时那超越世间的神秘力量和狞厉、恐怖的美。商朝时期,饕餮(兽面)、夔龙、夔凤等装饰题材,以独特的手法,刚利的线条,谨严的结构,稳重的造型,重叠的形式和森严的作风,突显了神秘狰狞的力量,体现了这个时代整体的精神与风貌(图四)。怪异可怖的形象和沉着坚实的造型,积淀、聚集着一种超人的力量和丰富而宽泛的精神内涵。在商代的装饰图案中,多采取直线造型和对称布局,以凝练平稳、规整端庄见长。它一方面是整体气氛,另一蜡模法等制作和工艺技术与装饰

为了适应商朝威严肃穆的方面又与泥模法(陶范法)、成型工艺有关,体现出了形态之间的和谐统一。

在繁杂众多的商代装饰作风,如矫健的奔鹿,笨的大象,轻巧的飞



1.饕餮纹



2.夔龙纹

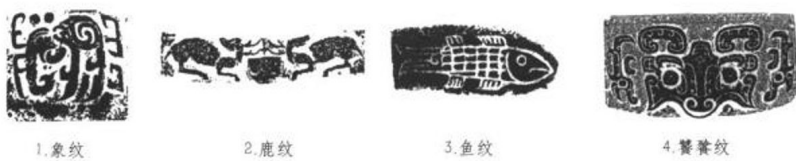
图四 商代青铜纹样

饰纹样中,除怪着活泼可爱的装稚气的游鱼,憨蝉……造型生动,

欢快怡然,显露出一种带有原始遗风的拙朴纯真的美。即使是常以狰狞面貌出现的饕餮,也有平易亲和的一面,憨态的大嘴形象,突出“民以食为天”,体现了人类崇尚淳朴自然的天性(图五)。



进入到西周社会,随着“天命”、“神权”的衰退和等级秩序的加强,在装饰上逐渐打破了商代以直线为主的造型和对称格局,窃曲、环带、垂鳞、重环等优美规整的几何曲线型带式纹样广为流行(图六)。神秘肃穆的色彩渐渐消退,畅达灵活的装饰之风日渐形成。



图五 商代青铜图案中的稚朴形象

### 三、春秋战国时期的清新与活泼(公元前770—前221年)

周王室的衰落和诸侯的蜂起,带来了一个动荡又活跃的新时代,宣告了一个更为先进的社会形态的诞生。春秋战国时代处于一个战乱频仍的新旧交替时期,开拓创造、求异变新精神充盈于社会,人们逐渐摆脱了原始巫术或宗教制度的



图六 西周铜器纹样

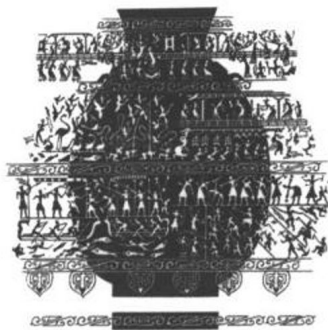
种种束缚,从超人的神秘力量的桎梏下解脱出来。在意识形态领域,迎来了理性主义的新时期,“如火烈烈”的蛮野恐怖已成过去,理性的、分析的、纤细的、人间的意兴趣味和时代风貌日渐蔓延”。在思想领域,诸子灿若群星,百家活跃争鸣,几乎所有哲学思想派别,都发端于这一时期。当时在整个世界范围内也是一个不平常的时代,东西方哲学思想“在几世纪之内单独地也差不多同时地在中国、印度和西方出现”。宗教束缚的解脱和思想观念的更新与活跃,使富有浓郁生活气息和人间趣味的现实生活景象进入了装饰领域,“有镶嵌错金之新奇,有羽人飞兽之跃进”,杀场的鏖战,田园的繁忙,出行的车马,宴饮的人群,飞翔的大雁,飘动的流云……生气盎然,自由清新,构筑起了全新的理性的而又世俗化的装饰面貌,表明人们已挣脱传统宗教的羁绊,获得

思维和审美情趣的解放,代心理性格的总体趋向。的造型,动态的构成代替的描绘替换了个体的刻的窃曲,到春秋时期已演纹和穿插盘曲的蟠虺纹的体现,又是模印工艺的客观要求所致,科技的进步是推动装饰艺术发展的重要因



图七 春秋时期铜器纹样

思想念、情感及艺术突出了活泼自由的时写实纹样取代了奇异的静态的布局,群体画。商朝的夔龙、西周化为重叠缠绕的蟠虺(图七)。这是时代风尚素。



图八“宴乐渔猎攻战纹”壶装饰纹样

新时代的新生活,艺术铺垫了道路。这自由、意趣浓郁,特色壶上的装饰,即是具云纹将三条不同内容隔开,既结构分明,又完整统一。不管是采桑狩猎、弋射宴饮,还是水战攻防,都形象、简洁、精炼,布局丰满和谐,情节舒张有致,气氛热烈非常。

促发了故事性的分段布局的“散纹式”自由图案的产生,为汉代画像砖、石的装饰

种图案构成形式新颖、风格多样,或紧张激烈,或舒缓轻松;或整齐规范,或活泼鲜明,呈现出生机勃勃的风貌。北京故宫博物院收藏的金银错“宴乐渔猎攻战纹”有代表性的一例(图八)。它采用高超的金银丝镶嵌工艺和横带式图案结构,以几何

### 四、秦汉的奔放与古拙(公元前221—公元220年)

秦汉时期,国家统一强盛,经济繁荣发达。“至汉武帝之初,七十年间,国家之事,非遇水旱,则民人给家足,都鄙康庾尽满,而府库馀财。京师之钱累百钜万,贯朽而不可校,太仓之杰阵阵相因,充溢露积于外,腐败不可食。”中国艺术史随之进入了一个丰富繁荣的时期,呈现出雄大深沉、热烈浪漫的宏伟气魄。理性精神的胜利,“天人感应”思想的滥觞,儒学与阴阳五行学说的交融,谶纬神学的兴起,厚葬之风的盛行及楚汉文化的嬗变传承,使汉代装饰题材异常丰富,羽化升仙、祥瑞迷信、神话传说、历史故事、天国世界、现实图景、腾龙奔虎、吉祥文字……相互交织并置,共处杂陈,仙怪鬼魅同栖一处,人神鸟兽纷然一堂。或神奇诡谲,或亲切自然,形态的夸张和气势的凝聚,构成了汉代总体装饰特征,即“古拙中见深沉,飞行时呈雄大”。

图九 汉代四神瓦当纹样



四神纹(青龙、白虎、朱雀、玄武)和云气纹是汉代极为流行的装饰纹样。四神纹也称四灵纹,表示季节和方位,在汉代被看作与辟邪求福有关,广泛应用于漆器、铜镜和砖瓦石刻等装饰中。有的轻巧奔放、生动自然,有的粗犷豪迈、劲健有力(图九)。云气纹则以起伏舒卷、流畅自如的独特面貌,大量出现于汉代织锦、刺绣和漆器等装饰中,或作为主体装饰,或用于画面的分割。有的飘如烟雾,有的势若流水;飘逸灵活,动感强烈(图十)。

汉代装饰图案在总体布局上,大多采用满而紧的构图形式,但满中求序、紧中求疏,多而不乱、杂而不散,大小相间,错落有致。在织锦装饰中,祥云回旋缭绕,鸟兽横贯满幅的布局是其常见的构成形式(图十一)。出土于河北定州汉墓的金银错狩猎纹铜车饰,在装饰上通过对平视法和散点透视的巧妙运用,将起伏的山峦、缭绕的浮云、笨拙的大象、矫捷的麋鹿、强悍的猎人、咆哮的猛虎、开屏的孔雀、嬉闹的野熊……齐聚一处,共聚一堂。纹饰精巧华美,手法朴厚写实,气势飞动宏伟。在丰满紧凑的布局中洋溢着自由活跃、清爽喜人的情调,大小相宜、呼应有序,动静相间、交映成趣。反映了汉代金银错工艺在艺术和技术上的卓越成就(图十二)。

此外，在装饰图案与工艺技术互为适合的方面，汉代也堪称典范。比如在石刻图案中，在形象处理上为适应“减地法”剔地技术，多采用剪影式的侧面形象，突出物象性格特征，夸张其动态气势，形成古拙朴质而又粗犷奔放的装饰风貌。与此相对，在汉代漆器的装饰中，适应漆的特性，突出流畅轻快的装饰作风。在题材上多以云纹为主体，造型穿插灵活、缭绕自如，线条飘洒飞动、刚柔相济。飞禽走兽顺势点缀，或腾空飞跃，驰走速奔；或静立云端，安然自得(图十三)。还有值得一提的是，“丝绸之路”的开通，外来文化的传入，进一步丰富了我国的装饰艺术，为后世装饰特色的形成和更为丰富的发展，提供了必要的前提条件。

### 五、六期的清秀与飘逸(220—580年)

六朝(三国、两晋、南北朝)时期，战争此起彼伏，政权不断更迭，是中国历史上一个极其动荡不安的时代，也是一个重大的变化时期。两汉经学的崩溃，淡泊玄学的流行，民族的交流与融合和佛



1. 织锦云纹 2. 刺绣云纹 3. 漆棺云纹  
图十 汉代云气纹样



图十一 汉代织锦纹样



图十二 汉代金银错铜车饰纹样(局部)

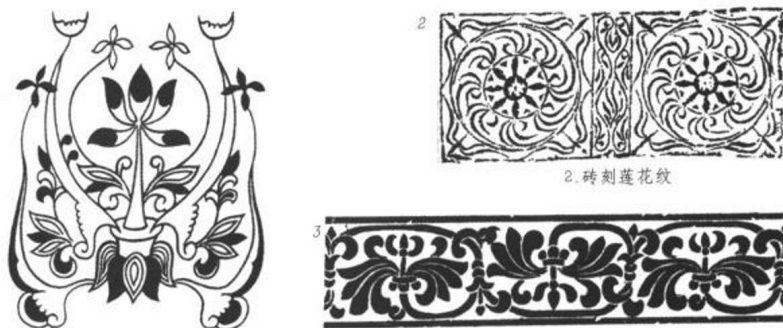


1.2. 画像石纹样  
图十三 汉代石刻和漆器装饰纹样

教的传播与勃兴，带来了中国艺术发展史上的一个重要而繁荣的时期。正如白华先生在《论〈世说新语〉和晋人的美》一文中曾说的那样：“汉末魏晋六朝是中国政治上最混乱、社会上最苦痛的时代，然而却是精神上极自由、极解放，最富于智慧、最浓于热情的一个时代，因此也就是最富有艺术精神的一个时代。”在装饰领域，它上承两汉，曾大为流行的仙人鬼怪、奇禽异兽、车马围猎等内容仍占有一定地位，但已非主流，代之而起的是全新题材。伴随着佛教文化的兴起，富有佛教寓意和时代特征的莲花、忍冬等纹样进入装饰领域而传流甚广。我国自古就有喜莲习俗，且称谓繁多。早在春秋时代，就已出现以莲花为饰的青铜器，汉代砖瓦石刻图案中，也有莲花形象。到六朝时期，佛教的兴盛为莲花纹样的繁荣发展带来了契机，它与佛教意义相结合，继而广泛流行起来。从六朝莲花纹的总体的看，早期花瓣较为瘦长，瓣端较尖，后来逐渐变为花瓣肥硕，端尖翘起。敦煌莫高窟等佛教石窟中，莲花纹样是重要的题材，花形或正或侧，花瓣或瘦或肥，千姿百态，变化多端，有的呈朴实厚重之态，有的显俊

丽飘逸之容(图十四)。

花纹忍冬纹，也是六朝时期极为流行的一种植物纹样。有人认为它是莲花的变体，更多的人则认为它是由金银花(原产古希腊罗马，因凌冬不凋，故又称忍冬)的枝叶变化而来。洛阳西汉卜千秋墓壁画云彩中，出现了我国最早的忍冬纹。六朝的忍冬纹样，大多以三瓣或四瓣的羽状深裂叶形，



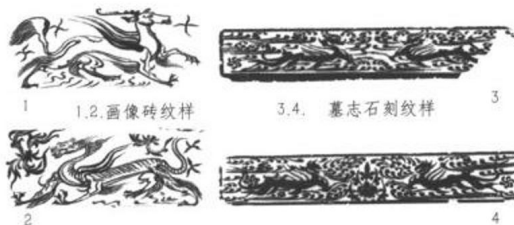
1. 敦煌壁画莲花纹 2. 砖刻莲花纹 3. 石刻莲花纹  
图十四 六朝莲花纹样

取其正、反、侧的变化，组成波状、方形、圆形等自由图案，在敦煌莫高窟早期的龕楣、边饰等装饰中，普遍运用。有的忍冬纹还幻化成树林木，人物鸟兽嬉戏栖息其间，形象精炼，布局严谨，动静相宜，妙趣横生(图十五)。

莲花纹和忍冬纹，是中国装饰史上具有划时代意义的题材，它们的出现和成熟，标志着以动物纹为主体的装饰时代已近尾声，揭开了以植物纹为中心的装饰时代的序幕。另外，在装饰形式上六朝多以俊逸飘逸、生动流畅的线条为基本艺术语言，特别是在动物图案中，其优美修长的体态，配以飞舞流动的长云纹，营造出了一定超凡脱俗、飘忽不定的仙境气氛(图十六)。



1. 莫高窟龕楣纹样 2. 石刻纹样  
图十五 六朝忍冬纹样



图十六 六朝动物纹样

### 六、隋唐的富丽与饱满(581—907年)

隋唐时期，是中国历史上一个空前浪漫而自信的时代。政治上的强大统一和经济上的繁荣富足史无前例，蔚为中国封建社会和当时世界之高峰。四夷臣服，物阜民安，政治开明，这种局面必然引起文化心理的变化，因而一种闲放、开朗、博大、粗豪的时代性格逐步形成，在文化上随之显示出一般宽容、健康、热情、进取、自信、向上的精神力量。思想观念的开放，主体力量和意识的强大，又促进了前所未有的中外文化的大交流、大融合。“丝绸之路”的畅通，引进了异域的物质商品、生活习俗和文化艺术，在强盛的主体意识下，无所畏惧、无所顾忌地引入吸收，



1. 藻井纹样 2. 三彩盘纹样 3. 织锦纹样

图十七 唐宝相花纹样



图十八 敦煌莫高窟卷草纹样

禽等组成非常自由得体的图案,或飞天环绕翱翔,或凤鸟飞舞追逐;或狮奔虎跃于内,或童子安憩其间;既奔放多姿、独特新奇,又活泼欢愉、情趣喜人。卷草纹样于浩如烟海的唐代装饰中随处可见,在敦煌莫高窟的盛唐时期(713—762年),更显其繁盛璀璨之貌(图十八)。

引人注目的还有,外来文化的进入,极大地丰富了唐代的装饰艺术,使中国装饰之风为之一变。唐代偏好西域习俗成胡舞盛行。节奏强烈的“胡旋舞”传入,贵风迟”的狂舞姿态,波及影响到装饰领域,

型,连绵不断的布局,如龙走蛇绕的线条和间曾流行于波斯萨珊王朝(SASSANIDAE)并迅速转变为中国式的装饰纹样,常以中物和壁画等装饰中均为常见(图二十)。以联花单元和丰盛浓重的造型,形成了这个形态,与汉代以流云为特征的美形成了强唐代国力的强盛,思想的开放和热烈调,反映在装饰图案上,则呈现出磅礴的气态。如大智禅师碑侧花纹,以盛开的牡丹,坐的菩萨,嬉闹的童子,骑狮的仙人,衔花的鸾凤等构成铺天盖地、满幅而来的带状图案,展现了无限的生机和磅礴的气势(图二十一)。这个时期敦煌莫高窟壁画四周的边饰图案(图二十二),大有一气呵成、一泻千里的气势,叶片卷曲,叶脉旋转,潇洒流畅,不见重复,宛若滚滚波涛顺势蔓延。图二十三中那昂首挺胸的凤鸟、剽悍健壮的雄师,不正是大唐自信、向上的精神力量的折射吗?



图二十一 大智禅师碑侧



图十九 唐三彩印花盘纹样



1. 联珠鸳鸯纹



2. 联珠孔雀纹

图二十 唐代织锦纹样



图二十二 莫高窟边饰纹样



图二十三 唐代凤纹、狮纹

## 七、两宋的典雅与秀丽(960—1279年)

五代、两宋时期一扫唐代热情恢弘、雄浑博大的雄伟气魄,而重文抑武,安内虚外,苟安软弱。“存天理,灭人欲”的理学思潮的盛兴,“讲学之风的流行,使整个社会呈现出追求韵味情调、向。装饰艺术亦以追求平易、典雅为时尚,秀美工宗(赵佶)倡导设立御用画院,由此开始出现宫廷画发展的格局,在装饰上也出现纤丽秀雅与旷达淳朴存并置、分路发展的局面。

畅达,追平淡”的文讲究高雅的审美倾向,含蓄简约。宋徽宗与民间画工分头的不同装饰风格相陶瓷艺术发展在装饰上以题材的貌,体现着宋代高饰方法,表现盛开



图二十四 定窑白瓷莲花纹样

草……花纹精巧,结构严谨,线条洗练,风菊花、石榴、萱草等植物纹为主要装饰内容,适合图案或折枝花卉纹样,形象生动灵秀,线条宋代富有民间特色的磁州窑系的装饰图称于世。其雕釉(剔刻花)工艺采用黑白对比



图二十五 磁州窑刻花纹样



图二十六 磁州窑铁锈花纹样

丰富、手法的多样和秀丽清新、质朴简洁的独特风超的艺术和工艺技术水平。宋瓷以刻划、印绘等装的牡丹莲花,飞舞的凤鸟彩蝶,飘动的游鱼水格温润秀美、典雅清新。如定窑白瓷以莲花、牡丹、并配以游鱼、鸳鸯、浮鸭等禽鸟,组成自由完整的条粗细有致,洒脱俊丽,极富生气(图二十四)。

案,历来以手法的多样和风格的刚健清新等成就着的装饰方法,形成清朗质朴、粗犷洒脱的鲜明特色

(图二十五)。同时,磁州窑独创性的铁锈画花(铁锈花)装饰,如,形象潇洒俊俏,奔放生动(图二十六)。这样的纹样面貌,

### 八、元代的粗犷与豪放(1206—1368年)

英武强悍的蒙古民族入主中原,崇尚武力,对外扩张,一变宋代萎靡不振的政治局面。但游牧民族的落后,追求奢侈的过度,也对原有的经济和文化起到了一定的破坏作用。在装饰艺术上,元代仍以传统特征为主流,但在整个社会风尚的影响下,逐渐显现出刚健和豪放的风格。在题材上,缠枝藤蔓,折枝花卉,水鸟鱼藻……仍为主流,造型丰润,作风爽朗(图二十七)。同时,由于汉族文人对异族统治不满情绪的日益高涨,也创造出了具有高洁的寓意和不屈象征的松竹梅图案(图二十八),开创了后世大为流行的吉祥如意图案的先河。文人山水画的题材和手法,也广泛用于元代青花瓷器等装饰中。



图二十七 元代青花瓷盘纹样

如书法一般讲究笔墨气韵,运笔豪放洗练,挥洒自如,自宋代开始绘画逐步进入装饰领域不无关系。



图二十八 元代松竹梅纹样

### 九、明代的敦厚与端庄(1368—1644年)

明代是我国历史上又一个较为强盛的时期,市民意识的觉醒,对理学空谈性命的反动及入世实学思想的空前繁荣,使工艺美术进入了一个民族风格发展的成熟期。人们丰富的内容,渗入社会时尚的主彩的既具有民族特点又带有时巧,题材之广,布局之精,色的宫廷与民间工艺的分野,到的总体装饰风格的统合下,又华贵取胜,或以简约奔放见发展的装饰之路。缠枝花图案的装饰纹样,它以高度提炼概括型化的丰富具体的艺术形味。它穿插缠绕,卷曲连环,在期,排列在波状骨架间的宝相朵,与枝茎间勾卷别致的叶片大小相称,比例协调。到晚期,叶片渐小,突出枝梗九)。



图二十九 明代缠枝花纹样



1. 莲花如意云纹 2. 八宝吉祥纹  
图三十 明代织锦纹样(吉祥图案)

的审美趣味以复杂的心态和丰流之中,创造出了极其丰富多代风格的装饰形象,其构思之彩之丽为世人瞩目。起于宋代明代更加明显,在敦厚与端庄呈现出各自的特点,或以富丽长,逐步走向多元趋向和多样是明代最具特色而又广泛流传括的样式化、程式化、规格化、式,展露着独特的个性和趣味律动中显现节奏之美。其早花、牡丹花、莲花、菊花等花和花朵,主次愈加分明(图二十

另外,形式与内容巧妙结合的,反映社会伦理、道德、宗教、价值等观念的吉祥图案,于明代首先在民间异军突起。它通过谐音、象征、寓意、比拟、表号等手法,传达人们对幸福生活的向往和对美好意愿的祈求,情真意切,赏心悦目,兴味独具,风趣盎然(图三十)。

### 十、清代的纤巧与细密(1616—1911年)

清代,它恰好处于中国历史上社会形态的重要转折时期,社会的变革和思想观念的更替,使清代装饰艺术出现明显变化。历来对清代的装饰艺术褒贬不一。其实,持全盘肯定或否定的态度都是不够科学和公正的,应辩证地去看。从总体上说,清代装饰艺术较明代更为精细和规整,在工艺技术上更有独特创造,以至达到无以复加的程度。其前期,继承明代装饰传统,并有所发展。从中期以后,宫廷的刺绣、织物、瓷器等御用工艺品的装饰,由于过分追求富丽的贵族品位,逐渐达到繁缛、堆砌的程度(民间除外),艺术格调下降。另外,此时期中外工艺文化的交流日盛,法国“洛可可”繁缛装饰之风的影响,



图三十一 清代彩绣团花纹样



对清代后期矫饰繁缛的装饰意匠也起到了推波助澜的作用。尽管如此,清代装饰艺术中仍不乏优秀作品。如刺绣等装饰中甚为流行的“皮球花”,于圆形中满饰图案,以花鸟题材为最多,或细巧清丽,或丰满朴厚。有的花叶果实同现一时,有的四季瓜果同集一枝,有的鲜花初放安宁静谧,有的鸟飞蝶舞喧闹纷然,妙趣横溢。图案布局满而不乱,多而有序,以清新活跃、情趣盎然的姿态,傲立于清代装饰领域之中(图三十一)。

同时,吉祥图案发展到清代,进入全盛时期,极为流行,在民间图案中更占有主导地位,“图必有意,意必吉祥”,生活气息朴实浓郁,艺术生命尤为强盛(图三十二)。

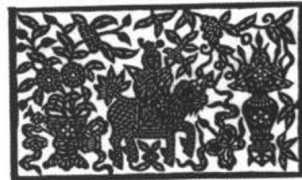
另外,宫廷与民间两种体系和风格并行发展的格局,到清代更加分明。宫廷装饰精巧工细,精雕细琢,匠气有余。与此形成强烈对比的民间图案,以独特的装饰手法和敦厚自然、清新奔放的风格特征,在民众中间健康发展起来(图三十三)。

还有,始于宋代的绘画式装饰,到清代更加风靡起来,几乎成为装饰的主流,整幅的人物、山水或花鸟的“国画纹样”在装饰领域也独霸一方。由于装饰图案与绘画必然各具职能和特点,因而其不足之处也是显而易见的。发展到此,已见庸俗。

图三十二 清代吉祥图案



1. 和合如意纹



2. 麒麟送子纹

图三十三 清代宫廷与民间装饰纹样对比



1. 彩绘描金漆器纹样



2. 民间蓝印花布纹样

## 十一、个案探讨：“龙”和“带状纹样”

装饰图案代代相承而又代代相异，但民族气魄和精神始终贯穿于各个时代的装饰图案中。中国装饰之路漫漫，在数千年的历程中，有的内容

逐渐变异或消失，有的题材不断得到发展和完善，体现着社会的变化和时代的兴衰。以龙纹为例，从它的产生到造型的演化，反映着社会观念的更替和审美意识、视觉感受、装饰风格的不断更新。正如陈绶祥先生所说的：“在龙形的变化中，始终隐藏着一条与中华民族审美变化相适应的神奇曲线。”综合化、理想化的龙纹，是与中华民族漫长而复杂的装饰历程同步共生的，随着时代的更迭，它作为思想观念的载体而随之幻化为千姿百态的装饰形象。早在新石器时代的彩陶装饰中，就出现了人面蜥身的龙的形象，它体态类蜥，尾身不分。严格地说，它还只能算作“类龙形”或龙的雏形。进入商周时期，龙的图腾含义日渐消失，而龙的“神性”却极大发展，后世龙的主要象征性皆始于商周，影响数千年。此时期青铜盘中的龙纹，身体长而盘曲，图案性极强，而且长须生角，已一副“龙相”。春秋战国时期，龙的形象逐渐由刻板转为活跃，形式自由清新，体态回旋自如，力量充盈，动感强烈。秦汉时期，龙的形象与帝王直接相联的趋向渐为明晰，在形式上达到了全新而空前的高度。它特别注重整体风格的表现，夸张适度，神态威猛，形神兼备，活灵活现，动作凌厉，气势豪迈。其完备的肢体、古拙的风格和娴熟的技巧，开后世之先河。所以，龙的形象于汉代便基本定型。

三国、两晋、南北朝时期，魏晋风度的浸淫，龙纹亦呈现出瘦长轻盈、飘逸洒脱之态，凌空飞腾，“仙气”十足。隋唐时期，龙的象征意义愈加丰富，龙的造型得到发展和提高，其形体丰腴富丽，肢体完整成型，结构复杂多变，迥异于汉魏时期那呼啸奔腾、古拙雄健的粗豪气势，在艺术形态上得到进一步完善，以雄放华美取胜。龙纹发展到宋代，形态趋于矫捷秀美，俊雅洒脱，龙身似鳞，额头突隆，龙嘴尖长，龙甲龙鬣更加规齐完备。元代，更加注重龙纹整体形态的表现，豪爽奔放，神韵独具，其细颈长身、舒展矫健的雄姿，凌空腾跃舞动，神采飞扬。明代的龙纹较元代威严而凝重，突出龙的祥瑞象征，出现组织结构与吉祥纹样相结合的形象。同时，其形体较为粗壮，头、身、腿、颈比例协调，角、须、鳞、爪规范和谐。发展到清代，龙纹前额变得饱满宽阔，体态拙重，龙角间距加大，龙发愈加浓密，但神态日渐老气横秋，生气不足(图三十四)。



图三十四 中国龙纹的演变

再如带式蔓草缠枝花卉纹样，虽然它因外来文化的影响，到六朝以后才逐渐发展起来，但作为带状曲线型图案的构成形式，在我国早已有之，并独自发展着。只是到六朝以后，在外来忍冬、蔓草等植物纹样的冲击和影响下，才更加丰富繁盛起来。新石器时代的彩陶装饰，极为常见的形式就是于器肩、腹部描绘丰富多彩的带式图案，特别是庙底沟彩陶纹样，以独特的极富弹性的各种曲线，组成黑白相关、幻化多端的左右连续式图案，节奏强烈，韵律优美。商周时期，在饕餮等主体纹饰之间，常配以条形带状纹样，并与整体装饰气氛浑然一体。特别是进入西周以后，规范化、秩序化的环带纹逐步流行起来，其波状连续的纹样，以多次反复连绵和流畅自如的构成形式，产生均整的节奏和欢快的秩序感。春秋战国时期，带状纹样运用愈加广泛，或用于体面分割，或独自构成装饰，形式更为多样，风格更加活跃。秦汉时期，在漆器、铜镜等边缘的装饰中，大量出现连续式条形图案，有的奔放洒脱，有的古拙粗豪，神采奕奕，风格独特。同时，在砖瓦石刻等装饰中，出现了蔓草、花卉等植物类题材的带状纹样，预示了植物装饰时代即将到来。

带状连续式图案，在六朝以前，是完全按照本民族特定的审美趣味和视觉感受独自发展起来的，它是中华民族喜闻乐见的一种装饰形式，渗透着民族的真挚感情。六朝时期，随着佛教的传入和盛行，忍冬纹进入我国佛教艺术领域并呈蔓延之势。这种源于西方的装饰题材，其轻巧流畅的特征，正巧与中华民族的审美趋向相一致，所以它一经传入我国，便与中国原来的带状形式的图案结合起来，继而迅速演变成形象精炼，变形巧妙，布局完整，色彩明快的具有中国特色的装饰图案，极大地丰富了我国的装饰领域。隋唐时期，在六朝流行的忍冬纹构成骨法的基础上，广泛吸收外来图案的表现形式，创造出了千姿百态，自由奔放，绚丽多彩，气势磅礴的卷草纹样，并长期流传发展，影响至深。宋代的缠枝花，同富丽华美的唐代卷草相比，以俊丽精巧取胜，呈现出典雅清秀、飘洒洗练的理性美。元代，其蔓草缠枝花纹样既上承两宋遗风，又渐显粗犷雄放之貌。到明代，以莲花、牡丹、宝相花等为主体的串枝花，规整平稳，敦厚端庄，以近于固定的格式，卷曲连环，盘卷缠绕。清代的蔓草缠枝花卉图案，在明代的基础上继续发展，花形更加繁复，枝蔓更加盘曲多变，纤细工致，巧密柔美(图三十五)。

除龙纹和带状纹样外，还有很多几千年来不断延续和发展的装饰题材，如凤纹、虎纹、云纹、水纹、莲花、飞天等，不胜枚举，代代一脉相承，代代又特征鲜明。由此可见，装饰图案内容或形式的发生、发展或演变、消失，都是有源可溯、有因可查、有规律可循的，都很清楚地存在着因袭相承、依次演化的嬗变脉络。“历史是一面镜子，它使我们了解自己的过去，也使我们充满信心地瞻视未来。”

图三十五 中国“带状纹样”的演变



# 唐宋以来传统纹样形式美分析

【崔笑梅】

人类语言的局限性阻碍了彼此间彻底地交流，而艺术则以眼睛与心灵可以直接接触到的形式，满足了人们那部分“只可意会而不可言传”的情感沟通的渴求。艺术中所蕴涵与包容的一切情感与内涵均是通过具体的艺术形式展现出来而达到交流的目的。因此艺术的形式美问题，也就成了自从有了艺术活动以来人类一直在努力关心和探索的课题。

纹样创作是人类诸多艺术活动中的一种。纹样以其独特的程式化与秩序化的形式语言，来塑造多种多样的艺术形象与内涵，展示了人们对美的丰富性的追求。中国传统纹样在其漫长的历史发展过程中，积淀了无数美的形象，如原始彩陶纹，汉代四神纹，云气纹，唐代卷草纹，明代缠枝花等，均各具代表性，体现了时代的风格。同时创造这些美的形象所依据的形式美法则，更是我们要进行分析和探讨的。因为掌握了这些法则，才能使我们的艺术创作更为主动，而不是被动地因袭古人。本文断代自唐以后，是因为其历史年代尚非久远，大多纹样形象是我们所熟悉的，且资料较多，分析起来比较方便。

## 一、式法则于传统纹样中的体现

### (一) 变化与统一

变化与统一又称多样与统一。这一法则体现了自然和人类存在与发展的根本原则。物质世界是不断运动和变化的，这使它具有发展的无限多样性和辩证性。同时客观事物之间又是彼此联系而非孤立存在的。这种联系性又决定了个体的小变化要统一于整体大变化的氛围中。一片叶子，叶脉的长短、方向、粗细均有不同，但它们集中在一根主脉上，才具备明确的姿态，才显得美。一片羽毛，飞扬起来的丝丝毛絮，紧紧地依附于主干之上，才有美的形象。大海中的点点帆船，或远或近，或大或小，然而统一于大海的水平线上，才显得活跃而生动。生活中的点滴感受融于艺术中，同时也激发了人们的创作灵感。变化与统一法则作为艺术形式美规律，是人类创造性活动对前述生存与发展原则的客观体现。

纹样中，变化与统一原则的体现是逐层逐步深入的。从大的方面讲，纹样形式的变化是与时代风格相统一的。历史上每一个时期对于艺术的追求都有其时代特征，纹样形式的把握与处理必然对其有所反映，并且可以通过艺术手段强化这种特征。唐代涌动的卷草纹与丰满的宝相花形象即是其追求圆满，求全的时代特色的具体表现。尽管我们看到的卷草纹形式多样，姿态各异，宝相花也有各种理想化的表现形式，然而于此丰富多彩的形式变化之中，我们一下便可捕捉到唐代雍容饱满的艺术特色与时代风格(图一)。

色彩的搭配亦反映时代的风貌。唐代织锦纹样与敦煌纹样的色彩中多以暖色为主调，同时也喜好对比色相互搭配，如土红与石绿的搭配，色彩纯度高，但不飘不骄不脆而呈沉稳之感，且多以深暖色，如深土红色勾边，或点缀、间隔以黑褐色或白色，于对比中求得和谐，于统调中也不乏对比，大胆的用色尽显唐代纹样恢弘、壮丽、雍容之美。

一幅纹样中，局部形象与个别形象的姿态、方向、大小的变化又统一于整体纹样形象的动势、组织格式之中。一枝花，花头的姿态或上扬、或低垂、或左转、或右转，均是与其枝茎的力度与动势相统一的。明代缠枝花中，硕大饱满的花似乎很重，但环绕它的大曲度的茎线却包容了这份量感，达到统一与和谐之美(图二)。

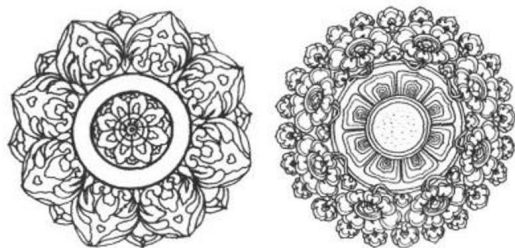
造型中点面的大小变化，线的粗细、曲直变化均统一于形象的性格特征中。宋代磁州窑刻划花纹样给人以一种简练粗朴之美，而这种美是由造型细节的完善来完成的。如(图三)宋代绿釉刻划花。这幅纹样中，块面的体量感很强。花头近似于圆，上部向外鼓凸的大块面中，利落、清晰、粗细适度的线条勾画出均匀的花瓣形象，但并没有破坏造型的量感；叶的外形则呈锥形特征，内部饰以弯曲飞驰的线条，分割匀称，也没有影响其明确的造型特征。花头形状大于叶形，比例适当而主体突出。这些是体现其美感的大方面。然其中弯曲的小叶在这一纹样中并不纤弱，大小得体、点缀灵活，与花、叶大的体量形成节奏上的强弱对比，相映成趣。茎线粗放而有力，卷动之中富于弹性，与花叶的体量相匹配。花头中分割疏朗的花瓣与叶形中相间紧凑的叶瓣产生微妙的对比，一松一紧收放有致，但都辩证地统一在曲线的律动中。纹样的性格特征在这些细节的变化与统一之中得以强化和充实。



图二 明缠枝花

### (二) 对称与均衡

在纹样中，对称与均衡既作为构图的形式而出现，同时又是两种重要的形式美法则。人们对对称与均衡的喜爱均来自对自然事物的观察，首先便是人自身。人的身体结构是左右对称的，而



1. 唐代宝相花



2. 唐代卷草纹  
图一

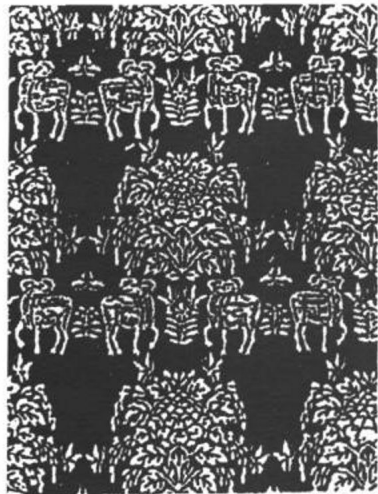


图三 宋磁州窑绿釉刻划花纹样

人体前挺的胸部与后翘的臀部又显露出均衡的态势。人们对自身及大自然事物的美的形式法则的感悟，自然而然地反映于装饰之中。

纹样的对称强调对称轴两边的纹样造型及色彩的同形同量，重心稳稳地落于对称轴之上，可谓力与重心的高度统一。纹样的对称形式充分体现了秩序性，易于营造庄重、稳定、严肃的形式与风格。但并非稳定中未见活泼。造型时用线的粗细、光挺与粗糙，用面的大小与肌理，用色的深浅、色彩纯度的高低、色相对比的强弱及构图的聚散程度都会对画面的风格有所影响。因此说对称形式易于营造庄严气氛，当然也并不是绝对的。

唐代有大量的对称形式纹样，如著名的陵阳公式纹样，其鲜明的特点就是以植物为对称轴，左右两边为同样形象与姿态的动物纹。(图四)织锦花树对羊纹即是其中一例。纹样结构严整紧密，而造型却简练概括。花的造型规范简约，叶的造型朴拙单纯。花形内分割花瓣的密集的短曲线，与伸展出去的叶子内疏朗的线条形成对比，产生一收一放的效果，增强了趣味性。羊的姿态生动而俏皮。纹样线条因织造工艺的影响，而显得略带顿挫粗糙感，然而正是这种含蓄的肌理感，增加了纹样的朴实之风，显得落落大方、恬静轻松，自然田园气息极浓，从而大大削弱了对称式本身的呆板与严肃，渗透出亲切而祥和的魅力。



图四 唐织锦花树对羊纹



图五 北宋灵鹭球纹锦

宋代纹样中也不乏严格对称式的纹样。(图五)北宋灵鹭球纹锦，纹样中相背对的两只灵鹭呈振翅欲飞的姿态，头颈上扬，但其动的态势中渗透出一种静的韵味。造型的装饰性与形式化明显强于前一幅花树对羊纹，体现了宋代纹样的规整与严谨。纹样在用线用面上非常讲究且干净利落。灵鹭的脖颈处、翅膀处、脚爪处用线精刻细画，而身体部分则以大面积的黑面来处理，节奏明确，既有变化又有统一。另外两鹭相背而成的虚空间处穿插一枝形式感很强的花形，线条清爽刚挺，三出头头小巧而精致，正好弥补空间，且又显得空灵通透。在风格上与前一幅饱满的特点不同，整幅纹样渗透出一股秀美俊雅之气。这也正体现了宋代典型的艺术气质。由此我们可以看出，即使是同一种格式，因造型手法、表现手段等诸因素的不同，其风格上的差异也是明显的。

均衡式则与对称式不同，打破了对称式的呆板，而代之以动的倾向。均衡体现了力学原理，以同理不同形的纹样组合落于重心及其周围的空间上，形成稳中有变、静中含动的状态。充分显示了动静变化与统一。均衡是装饰中富于个性和变化

的格式，相对于对称而言具有不规则性和活泼性。均衡的力学原理很像杠杆原理，在支点的两侧力的大小与力臂的长短有关。在均衡纹样中力与量感的把握是通过调整纹样形象的主次、大小、伸展运动的方向，造型间的疏密关系，色彩的浓淡明暗及色相来完成的。唐玄宗时期《石台孝经》(图六)碑座底部边饰中的卷草瑞兽纹样，其生机勃勃富于动感的姿态充分体现了均衡的原则。涌动伸展而充满张力的枝蔓上顺势而出姿态各异、大小不同的花头。肥硕而饱满的主花头伸展的方向牵引了纹样的动势，为了平衡花的稳定性，辅花头则向相反的方向长长地伸展出去，或是以辅花头的数量增加来调整使力均衡。纹样动势流畅而舒展，生命中的持重与张扬宣泄无余。



图六 唐代《石台孝经》碑座底部卷草瑞兽纹边饰

宋代定窑白瓷刻划荷花纹(图七)中的纹样亦体现了均衡之美。纹样线条流畅婉转，展现了荷花于水中荡漾之美。盛开的主花顺着基线的大曲度动势抛出，把重心引向画面左边，初绽的花苞则向画面的上方及下边伸展开来，从两主花头强大的引力，而使画面中的力达到一种结构上的平衡状态。细节上，右下方花苞下浓重的一笔，又增强了花瓣的厚重感，从而增强了花苞下引的趋势。画面中几个虚空间得当。茎线上卷曲的小装饰与舒展的花形形成节奏上的对比。整个纹样透露出一股纤巧清



图七 宋代定窑白瓷刻划荷花纹

个方向上分散顶部的小花瓣的量感也均匀雅之气。

关系有着特定性，造成生物形人的生活需要人类古代社会省的合理方式

### (三) 比例与尺度

适度的比例与尺度是大自然长期选择的结果。生物特有的形态特征、尺度大小及比例的意义。在生物进化过程中，生物适应环境而发展，在这一过程中所形成的不同的生活习体特有的功能和比例上的各种差异。如大象的长鼻，长颈鹿的长脖子等。人造物也同样在下不断“进化”，从而使形态特征和比例尺度逐步趋于合理与完美。尺度与比例的美，在便被发现和运用直到现今，因其严密的数理法则反映着大自然最深层的适应原则，以最节完成最大的目的。

尺度是相对于事物具体的度量而谈的，比例则是针对事物与事物之间的尺度关系而谈的。宇宙间事物的普遍联系性决定了比例与尺度相互制约的特性。尺度的变化牵动比例的变化，而和谐的比例关系又制约具体的尺度，二者都直接反映于数的变化之中。

在纹样中，对于尺度和比例的把握有别于在造型中的要求。器物造型的尺度与比例是直接以人自身的尺度为依据，并且是以实用功能的要求为准则的。而纹样中对比例与尺度的把握则相对灵活得多，因其很少涉及最基本的功能问题，而更多地满足人们审美心理及视觉的舒适与愉悦。纹样的比例与尺度，一方面依其所装饰区域的形状及大小而进行调整，另一方面在一定的装饰区域内，纹样与纹样之间也在进行调整。主体纹样与辅助纹样在大小上是不同的，但彼此差距悬殊则易造成不和谐。此外，纹样的表现内容及表达意向会对纹样的比例与尺度提出特殊的要求，表现手法上的不同也会对比例与尺度的舒适感产生影响。

明代梅花春蜂纹(图八)两色缎中，夸大的梅花形象与纤巧的树枝的比例关系显然失真于自然形象的比例关系，但在纹样中就是为了突出梅花形象而采用了如此夸张的手法。在纹样中，除去对自然形象的经验问题，梅枝现有的尺度感则完全能与花相配，并且在量感上也能够支持得住这

样的花。纹样中这种尺度与比例的不同常规的处理，完全是为了纹样本身的协调及其表现意向服务的。

再如宋代铁锈釉穿枝牡丹纹(图九上)，纹样为二方面连续式，采用了单色平涂的手法。但是如果我们把它以另一种方式来表现，则我们的感觉便不如原来那样舒服(图九下)。新纹样没有对原纹样进行任何造型及组织上的改变，只是手法变了。但我们觉得纹样的上半部分似乎比原纹样略显拥挤，这是因为粗细均匀的单线造型手法，使得形与底之间的反差较弱，容易造成图地间的干扰，另外曲线运动的张力与扩充感在此表现略强一些。而黑色平涂手法，其黑色本身凝缩的色彩特性削弱了线的外张感，所以原纹样更觉清朗一些。



图九 宋代铁锈釉穿枝牡丹纹

#### (四) 节奏与韵律

节奏是表述声音和运动的词汇。它反映生命的律动，是生命运动的体现。节奏带有机械美，抑扬顿挫、铿锵有力。人和其他动物的呼吸和心跳都是有节奏的运动。运动也使无生命物质产生节奏变化，如溶洞里或急或慢滴答的水声，风吹沙丘产生的起伏不一的波纹。而人类的艺术活动中，创造出了远为复杂而丰富的节奏形式，并由此演绎了不同情调的韵律之美。柏拉图曾言“韵律体现运动的秩序性”，这说明构成韵律感的节奏并不是杂乱无章的。而这种秩序性具体地体现为规则或不规则周期现象灵活而不凌乱的反复。由此我们说，节奏的变化统一于整体的韵律美之中。节奏变化强度大则韵律起伏跌宕，节奏变化小则韵律柔美流畅。

性构成画面的韵律感。纹样形象的单纯与复杂、形态的沉静与张扬、尺度比例的大小变化、色彩明度纯度及色相之间变化的微妙与悬殊，均使得整体纹样体现出不同的节奏与韵律之柔婉转，或抑扬顿挫，或铿锵有力。

唐代卷草纹样(图十)是体现节奏范。形象相似、手法统一的花叶造型，势不断重复出现，有的外形姿态呈内做伸展状，这一收一放本身即产生了为主体形象在整个纹样脉络的律动中子及花苞则穿插萦绕于其间，形成了谨、密集而层叠的造型与翻转开来上形成了鲜明的节奏感。另外，同样大不同处理及花位或上或下、或左或右的摆放亦无不是对画面形象节奏的丰富和加强。花瓣飞卷出去而缠绕于藤蔓之上，是中国传统纹样中藏枝露叶手法的活用，既打破了藤蔓律动的呆板与直白，又加强了盛开花头的勃勃生机。整体纹样涌动的韵律美尽显于不同轻重、不同层次的变化之中，大起大落却也不失丰富细腻。



图十 唐代卷草纹

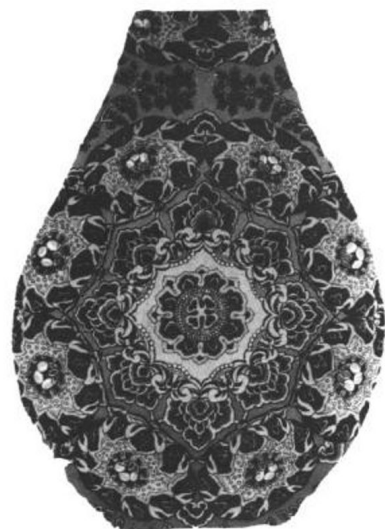
变化与韵律美的典依藤蔓起伏伏的动致感，有的里出外进节奏上的变化。花作敲响节奏重音。叶次重音。花心规整严扬或下翻的大片花瓣小的花形正反姿态的

日本正仓院藏唐代瑞鹿团花纹绞的纹样(图十一)，不同于前述卷草纹灵活而奔放的形式，是规整而对称的。主体纹样是严密的圆形适合纹样。四只奔跑的鹿及位于之间的大朵簇花组织成纹样的外围形象，中间一层则由互相勾连的四朵相对较大的簇花与四朵小簇花组成，中心纹样是聚心的四朵小花。纹样中这三部分在尺度与比例上协调而统一，既不过分夸大，也不过分削弱，节奏上产生了强、弱、弱的变化，层次富于变化而又和谐。同时主体纹样外围与主体纹样内部的两圈地纹空间则产生了弱、强、弱的节奏变化。这两个系列的节奏变化相互交错，既突出了主体纹样，又突出了纹样中的主体形象。另外主体形象中，对簇花与鹿的形象又分别进行了重点装饰，就更明确了其节奏上的强度。总体看来，主要纹样与次要纹样相互间隔跳跃，作有规律的重复，在大的轻重起伏中又贯有主体形象细腻的变奏，总的感觉平稳而不流于呆板。



图十一 日本正仓院藏唐代瑞鹿团花纹绞

至于色彩上对节奏与韵律的把握，从唐代天蓝地牡丹纹锦(图十二)中可见一斑。纹样以天蓝色为地色，外围主体纹样施以大面积的黄色和朱红色，与地色形成对比色关系，节奏明确。而中心团花中亦有大面积纯净的黄色与外围纹样的黄色相呼应。中心团花外围一圈纹样则以深浅不同的暖绿色和红色为主调，并以黄色勾画纹样轮廓，纹样色调明度上比较低沉，与明亮的外围主体纹样和团花中心的黄色形成节奏上的起伏变化。但因其色彩中的黄色勾边却起到了一个色彩桥梁的作用，自然而然地沟通了外围主体纹样与中心团花的对话。色彩流畅自然，但仍具跌宕之势。细节处，地纹蓝色及明度很低的墨绿色点缀其间，于色相中有对比，于明度上有深浅，起到了点睛的作用。纹样精神而俊朗。整体纹样虽大胆地采用了对比色，但色彩中均有适当的含灰度，因此显得艳丽而不俗气。



图十二 唐代天蓝地牡丹纹锦

以上我们分别就纹样创作中所依据的变化与统一、对称与均衡、比例与尺度、节奏与韵律四大形式法则进行了例举式的分析。每一种形式法则均有其侧重解决的问题，但对一个画面的完善来说，它们又是相互联系而起作用的。线条粗细、形状、大小的变化会影响到形与形之间比例关系的调整，同时也产生节奏上的变化，这是一连串互相交错的反应，只有依据诸形式美法则的合力，才能妥善处理纹样创作中的众多相互关联的问题。中国优秀传统纹样对于形式美法则的运用与体现，正是我们今天



要学习的精华所在。

## 二、从风格的变化看纹样形式的处理

### (一) 雍容饱满的唐代纹样

唐代是我国封建社会的鼎盛时期，田自秉先生在《中国工艺美术史》一书中用“统一、上升、自信、开放”八个字来概括这一时期的特点。唐代疆域辽阔，民族共融，国力强大且政权稳固。与外域频繁的政治、经济、文化的交流，开阔了眼界，提供了机会，广泛吸收，兼容并蓄。丝绸之路水陆两路的开通，不仅带动了域内各地区之间的沟通与交流，更加强了与世界的对话。在此背景之下而创作的唐代纹样，自然负载了这种盛世的雍容与大气。

首先于形式上体现为对圆形与大弧度曲线的偏爱，讲求满的构图。著名的联珠纹形式中相互连缀的圆环紧密排列，圆形所特有的张力结集贯通成一体。图十三联珠对马纹锦中，圆形边缘粗犷，内饰以疏散有序的小圆点与之协调，去其死板而增其活力，但并未削弱圆形的力度。圆内对马适合纹样以剪影形式为主，马身大面积的黑色平涂与边缘的力量相和谐。整体上具有一种阳刚之气。

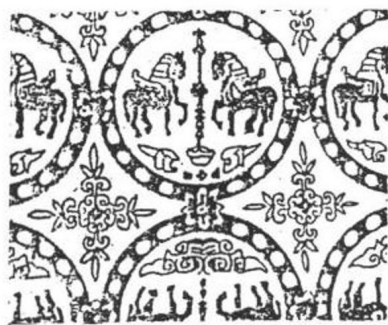
其次于色彩中喜好暖色，讲求色相的对比之美。在暖色调中营造蓬勃向上的时代风貌，在对比色中求得辉煌之气。如图十四树下对鸟对羊纹锦中，纹样以红黄色为主调而掺以棕色，同时点缀少量的淡黄与深褐色，明度上有所变化，于深褐色的地纹上既明确又和谐。颜色稳重而亲切。唐代敦煌壁画卷草纹样中则多采用对比色相配，上红色、石绿色、石青色、淡黄色、赭黑色是其常用的色彩。在土红色的地纹上大面积地施以石青、石绿色，用深土红色勾画纹样造型，部分翻转的花瓣施以白色或深土红色，花心处点饰以熟褐色或青灰色，对比强烈而又协调统一，与卷草奔涌之势相合更具气魄。

唐代的织物纹样中团花散点排列的形式较别的时期更为多见，且团花多以圆形特征出现。如唐代花鸟团印花绢纹样(图十五)。纹样造型分内外三层。中间部分除鸟的形象稳居中心外，周围空放，大有“此时无声胜有声”之感，蕴涵着一股向外的张力，但紧接而来的中间一层紧凑的纹样包敛了这股力量，有欲进则退之感，最后在外围一圈开放式的纹样造型中求得了释放。纹样在图形的变奏中统一而又有细微的变化，看上去平稳有力且生气十足。

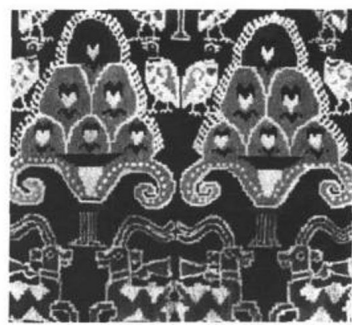
从金银器鸳鸯莲花纹中(图十六)，我们一眼便可感受到唐代纹样所特有的那种雍容之风。除了其构图的饱满外，我们最想谈的是动物造型。鸳鸯胸前那一笔富有张力与弹性的线条极具表现性。动物本身胸部丰腴之感及挺胸向前的动势概括得惟妙惟肖。头颈处的一笔线条也很是到位。颈弯处微凸的弧线表现出一股回弹之力，同时也交待了此处肌肉的弹性美。头顶部上扬而向前的线条加强了动势的前倾感。腿部线条饱满的弧度蕴涵了顿足而起的爆发力，且一笔表现出健美的腿部肌肉的紧绷之感。纹样造型中线条的表现力极强，赋予整个形象以勃发的生命力。纹样形象的处理深深体现出了时代的风采。



图十六 唐代金银器鸳鸯莲花纹



图十三 唐代联珠对马纹锦



图十四 唐代树下对鸟对羊纹锦



图十五 唐代花鸟团印花绢纹样

### (二) 温文尔雅的宋代纹样

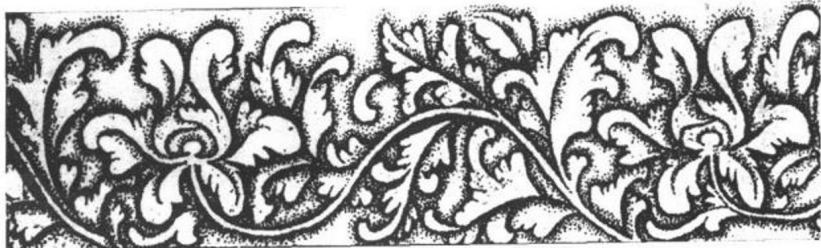
宋代在政治上与国家治理上是失败的，内忧外患始终没有得到平息。然而偏安于江南一隅的统治阶级对文艺上的发展却有贡献。宋徽宗在网罗画家促进画院的建设上也独树一帜。但宋人在心态上远没有唐人那样自信、开放、轻松。外患的压力始终是人们心头的阴影，而政治上又是无奈的，因而便遣其情倾其志于山水、花花草草之间，修身养性于禅宗的平和与内敛之中，重视理性思考。文学上也崇尚平淡淡然，追求“平易而隽永，清雅而含蓄，言简而意繁，辞约而理精”。这些反映于纹样中便体现为温文尔雅、清新俊朗、严谨含蓄之风，尤其是宋代瓷器纹样。

定窑瓷盘中穿枝牡丹纹(图十七)构图上是满铺的，但在此我们体会不到唐代纹样中洋溢的那股生气，而呈自然恬淡之风。纹样处理倾向于自然写实手法，花的形象大多呈扁圆形，与唐代造型丰满的特点大不一样，花瓣疏朗而散淡。尽管此幅纹样在组织结构上是严谨而有序的，但其结构上的力量并不外露，而是隐含于花叶的穿插缠连之间，恬淡自然是此幅纹样的特色。

图十七 宋代定窑印花穿枝牡丹纹



缠枝纹样在宋代亦不少见，纹样造型多简练而概括，但姿态却优美俊雅。(图十八)宋代青瓷穿枝牡丹纹，花头造型呈开放之态，花形疏散闲适，而无张扬之感。上面两花瓣一高一低错落而置，左右横出的两花瓣撑开了花的宽度，高低弧度略有差别，下面两花瓣则与上两瓣呼应而一沉一浮，变化微妙。叶子造型中，叶尖长短富有节奏变化，主叶脉的大曲线与旁出叶脉的小曲线既有长短的变化，又有曲度的呼应与平衡，姿态非常优雅。纹样看起来虽有起伏之势，却透露出沉静之气，同青瓷清雅恬淡的釉色相合，愈加烘托了此种感觉。这种风格同唐代的卷草纹所体现出来的蓬勃之气是截



图十八 宋代青瓷穿枝牡丹纹